

QAZAQSTAN RESPÝBLIKASYNYÝ MÁDENIET JÁNE SPORT MINISTRIGI  
QAZAQSTAN RESPÝBLIKASYNYÝ MEMLEKETTÍK Á. QASTEEV ATYNDÁGY ÓNER MÝZEII  
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И СПОРТА РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН  
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИСКУССТВ РК ИМ. А. КАСТЕЕВА

## ҚАСТЕЕВ ОҚУЛАРЫ-2019

ФЫЛЫМ ЖӘНЕ МУЗЕЙ:  
ТЕОРИЯ ЖӘНЕ ПРАКТИКА



Á. QASTEEV ATYNDÁGY  
ÓNER MÝZEII  
QAZAQSTAN RESPÝBLIKASY

## КАСТЕЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ-2019

НАУКА И МУЗЕЙ:  
ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

QAZAQSTAN RESPÝBLIKASYNYÝ MÁDENIET JÁNE SPORT MINISTRIGI  
QAZAQSTAN RESPÝBLIKASYNYÝ MEMLEKETTIK Á. QASTEEV ATYNDAGÝ ÓNER MÝZEII

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



**ҚАСТЕЕВ ОҚУЛАРЫ-2019**  
**ҒЫЛЫМ ЖӘНЕ МУЗЕЙ: ТЕОРИЯ ЖӘНЕ ПРАКТИКА**



**КАСТЕЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ-2019**  
**НАУКА И МУЗЕЙ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА**

АЛМАТЫ 2019

ЭОЖ 069 (063)  
КБЖ 79.1  
F96

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

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

Ғылыми жетекшісі  
Научный руководитель

Кұрастырушысы  
Составитель Е. Резникова

Беттеген, дизайн  
Верстка, дизайн Л. Байрамов

Шығаруға жаупаты  
Ответственный за выпуск Н. Сатыбалды

Фылым жэне музей. Теория жэне практика: фылыми-практикалық конференция материалдары. Наука и музей. Теория и практика: материалы научно-практической конференции. – Алматы, 2019. – 218с.

ISBN 978-9965-23-533-7

Жинаққа 2019 жылы 16-17 карашада Алматы қаласы, Ә. Қастеев атындағы КР Мемлекеттік өнер музейінде жыл сайынғы «Қастеев оқулары-2019» – «Ғылым және музей: теория және практика» деген атпен өткен ғылыми-практикалық конференциясының материалдары енді.

Конференция ежелгі заманнан қазіргі кезге дейінгі көркем мұраны зерттеп, сактауға, оны наихаттауға байланысты музей қызыметінің алушан қыларын қамтиды. Жинақта Ресей және Өзбекстан, сондай-ақ Қазақстанның Алматы, Павлодар, Семей, Өскемен қалалары ғалымдарының материалдары жарияланады. Басылымға макалалар авторлық редакциямен енгізілді.

Басылым өнернұттышыларға, музей қызметкерлеріне, гуманитарлық жоғары оку орындарының студенттері мен барша өнер сүйер қауымға арналған.

Сборник включает материалы ежегодной научно-практической музейной конференции «Кастеевские чтения-2019», тема которой в 2019 году заявлена как «Наука и музей: Теория и практика», которая состоялась 16-17 октября 2019 года в Государственном музее искусств РК им. А. Кастеева, Алматы.

Конференция охватывает различные аспекты музейной деятельности, связанные с изучением, сохранением и пропагандой художественного наследия от древности до современности. В сборнике публикуются материалы ученых из России и Узбекистана, а также городов Казахстана – Алматы, Павлодара, Семипалатинска, Усть-Каменогорска. В издание вошли статьи в авторской редакции.

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

ISBN 978-9965-23-533-7

ЭОЖ 069 (063)  
КБЖ 79.1

© Э. Қастеев атындағы Қазақстан Республикасының Мемлекеттік опер музейі, 2019  
Государственный музей искусств Республики Казахстан имени А. Қастеева, 2019

## МАЗМУНЫ СОДЕРЖАНИЕ

Кобжанова С. Ж.	Роль музея сегодня и его взаимоотношения с современными процессами в искусстве	4
Файзуллина Г. Ш.	«Наука в музее, музей в науке»: к вопросу о месте музеологии в Казахстане	10
Соловьев Г. Г.	Свет и тень. О герменевтике прекрасного и безобразного	18
Резникова Е. И.	Образы кочевой цивилизации в живописи Казахстана	28
Темиртон Г.	К организации научно-исследовательской работы музея	35
Джадайбаев А. Ж.	Пространство образа. Актуальные вопросы создания экспозиции современного художественного музея	43
Ахмедова Н.	Традиционное наследие как фактор трансформации жанра картины в современной живописи Узбекистана	49
Сырлыбаева Г.Н.	Алмаатинская скюта Сергея Калмыкова. 1941-1945 годы	55
Жумабекова Г. М.	«Семантическое значение и роль ювелирных украшений в традиционной культуре казахов»	65
Копелиович М. М.	Гениальное произведение современника и земляка Альбрехта Дюрера Лоренцо Штрауха «Младенец»	72
Гринько И. А., Шевцова А. А	Музеи оккупации как инструменты формирования национальной идентичности	83
Ажарова Н. Б.	«Тускизи – главный элемент декоративного убранства юрты»	90
Мусагалиева А. А.	Некоторые аспекты технико-технологической экспертизы	96
Рекида И. М.	Международное сотрудничество в процессе исследования произведений художников Европы	103
Жуваниязова Г.К.	Kise белдік	108
Исабаева К. К.	Древняя символика в современном казахском декоративно-прикладном искусстве и дизайне	113
Мартынова Л.И.	Формула гобелена	118
Крупа Т. Н.	Исследование золотых нитей из погребений мавзолея I могильника Аулиеколь (Павлодарская область) золотоордынского времени	126
Вологодская В.А.	Экспериментальные особенности решения и опыт взаимодействия экспозиций выставки современного искусства в постоянной экспозиции музея искусств, на примере ГМИ РК им. А. Кастеева	130
Пашко О.В.	Путь мастерства. Произведения Ука Ажиева в фондах Павлодарского областного художественного музея	134
Беркимбаева А. Б., Аташ Б. М., Белтенов Ж. М.	Казакстандық сүретшілердің «ұлы дала» табигатын көркемдік тұрғыдан бейнелеуінің өзіндік ерекшеліктері	138
Баженова Н. А.	Генезис и историография казахского ткачества	145
Халитова И. А.	Художественная жизнь Семипалатинска конца XIX - начала XX века	151
Бемм М.А.	Работы мастеров цеха художественной керамики при Усть-Каменогорском комбинате строительных материалов в фондовом коллекции восточно-казахстанского областного архитектурно-этнографического и природно-ландшафтного музея-заповедника	157
Рахатова Ж. Т.	Ойыншыктар және қадесыйлар әлемі	164
Агейкина Я. Л.	Авторский проект «новая модель целостной системы музейной работы»	168
Беркимбаева А. Б., Аташ Б. М.	Отандық кескіндеме өнеріндегі пейзаж жанрын өркендейтін перспективти бағдарлары	172
Сальникова М. А.	Эйдос [10] - восприятие. Живописные принципы русского авангарда, на примере произведений коллекции ГМИ РК им. А. Кастеева	178
Карибаева Ш. М.	Музейная педагогика одна из форм современных образовательных технологий	183
Горовых О. Е.	Сравнительный анализ традиционных казахских предметов из дерева - асадал и кебеже, на примере произведений из коллекции ДПИ ГМИ им. А. Кастеева	187
Бокеш Т. Б.	Заманауы Қазақстан өнерінің кала қеңістігіне әсері	193

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

## **РОЛЬ МУЗЕЯ СЕГОДНЯ И ЕГО ВЗАИМООТНОШЕНИЯ С СОВРЕМЕННЫМИ ПРОЦЕССАМИ В ИСКУССТВЕ**

«С чего началось искусство? С того, что форма стала фиксироваться, а произошло это, когда появились музеи. Раньше в церкви менялись иконы, фрески — все находилось в текучем состоянии. То же и во дворце. Теперь же текучей становится сама форма. Нельзя сказать, что ее нет, но она утратила свое важное качество — перестала быть фиксированной и транстемпоральной. Обсуждение можно расширить или сузить, представить его в различных вариантах, процитировать отдельные фрагменты», — из интервью с философом и искусствоведом Борисом Грайсом «Текущее искусство, ответственные люди и камеры в унитазе».

XXI век — время существенных преобразований музейного формата в мировом пространстве. Традиционное отношение — сбор, хранение и изучение искусства предшествующих поколений сменилось на стремление к демонстрации современного искусства, которое требует новых подходов и свежих идей. Создает ли музейный контекст возможности для внятного осмыслиения искусства новейших течений? Рассмотрим этот вопрос в настоящем докладе.

За весь период деятельности ГМИ РК им. А. Кастеева прошло достаточно много изменений внутри самого музейного процесса. Опыт практической работы показывает, что представление об инновациях меняется достаточно быстро. То, что когда-то было революционным, сейчас воспринимается как нечто само собой разумеющееся — инстаграмм, сайт, фейсбук, доступность для людей с ограниченными возможностями и многое другое. В стремлении определить ключевые изменения и общее состояние «консервативного» музея, его взаимодействия с искусством и посетителем, мы будем рассматривать ситуацию, сложившуюся исключительно на сегодняшний день.

Особенно важным становится интерпретирующий концепт современного искусства как явления диалектичного, противоречивого, не ограниченного ни техникой исполнения, ни тематикой, но именно поэтому нуждающегося во включении в музейный контекст как особое художественное пространство, что крайне затруднительно выполнить в стенах классического музея.

В настоящее время в мировом музейном пространстве сформировался и успел занять прочные позиции новый язык общения — «площадка для разных голосов», «участие публики», «работа с сообществом», «диалог» — все эти формулировки, обозначающие открытость институции, в полной мере можно применить и к нашему музею. Вместе с тем, возникает ряд вопросов, которые необходимо проговорить и решить для успешного развития классического музея в отношении новых методов работы.

В первую очередь хотелось бы остановиться на исторической основе взаимоотношений консервативных музеев и художественных экспериментов. Рассмотрим ситуацию с современным искусством в мировом художественном пространстве. Открытие в 1929-м музея современного искусства МОМА (Museum of Modern Art) становится важнейшим событием в перестановке ориентиров в целом – радикальное искусство полноправно вошло в определение «имеет музейную ценность». В настоящее время в мире насчитывается уже около полутора сотен подобных институций и процесс активно продолжается. Парадокс заключается в том, что с середины сороковых годов прошлого столетия современные художники перестали «нуждаться» в музеях. Уличные перформансы и хеппенинги, акции, инсталляции, симуляционистские проекты – главные жанры современного искусства по техническим причинам не могут быть размещены в музее.

В контексте казахстанского движения искусства в Алматы, а затем в столице Казахстана проводились фестивали – Алматы фест, а с 2015 по 2017 годы проходил Astana Art Fest. Объединяя на площадках изобразительное искусство, архитектуру и дизайн, они стали не только главными городскими культурными событиями в области современного искусства, но и давали возможность молодым авторам заявить о себе, ввести в искусствоведческий обиход новые имена и произведения. Городское пространство как нельзя лучше объединяло различные по своему исполнению и концепции проекты участников. Разумеется, подобные объемы и материалы не могли быть размещены в пространстве музея.

В сложившейся ситуации определение «музейный уровень» претерпело значительные корректировки. Размер пространства залов определяет выбор определенных объектов, политкорректность – концепцию и изображение, пожарная и прочие безопасности ограничивают действие во время перформансов и других акций. Вместе с тем, для привлечения потенциальных посетителей молодого поколения классическим учреждениям необходимо выставлять в залах современное искусство, в том числе и радикальное. Музеи, чтобы не быть только «хранилищами» (как принято считать), проводят многочисленные, порой весьма крупные, выставки, тем самым показывая, что они не отстают от времени. Нередко для этого приглашаются известные кураторы, а порой даже и модные философы.

Рассмотрим ситуацию на примере из нашей практики. Так, в феврале 2015 года в музее искусств им. А. Кастеева в Алматы открылась персональная выставка художника Ербосына Мельдибекова «Вечное возвращение», организованная галереей современного искусства Aspan Gallery и ForteBank. Куратор выставки – Виктор Мизиано, создатель первого павильона Центральной Азии на Венецианской биеннале.

Название выставки «Вечное возвращение» было призвано передать многоплановый смысл творчества художника: поиск национальных корней и попытка осмыслиения исторической судьбы Центральной Азии в ее вечном движении по кругу (как по Ницше). Концепция выставки была отражена не только в тематике выставленных работ, но и в своеобразии выставочного показа: впервые произведения временной экспозиции выставлялись не только на

## Кастеевские чтения 2019

выделенной территории, но и в залах постоянной экспозиции, демонстрируя открытый диалог исторических произведений и современного искусства.

Сам Виктор Мизиано – известный куратор, главный редактор «Художественного журнала» под понятием «куратор» подразумевает независимую фигуру, находящуюся в свободном полете, которая обладает своими интересами и авторскими методами. В рамках доклада для нас важен момент «вхождения» в музей не только самих произведений, но и концепции проекта независимого куратора извне.

Куратор-искусствовед опирается в решении своей задачи исключительно на теоретический анализ художественной ситуации. Для него выставка, прежде всего, представляет экспонирование хорошо изученного материала, основанного на научной концепции. Зачастую он работает в tandemе с дизайнером, задача которого состоит в экспозиционном «переложении» концептуальных замыслов.

Куратор-менеджер представляет собой синтетический тип координатора многих направлений презентационной деятельности. Выставка в его понимании – основной элемент структуры рынка современного искусства, где куратор совместно с художником и дизайнером, представляет свое понимание отдельно взятого искусства.

В круг профессиональных интересов кураторов входит также и информационное наполнение проекта, создание систем коммуникаций, чтобы представленные произведения были понятны зрителями. В этом случае, комментарий куратора становится неотъемлемой частью выставочной экспозиции, поскольку произведения концептуального искусства требуют пояснений для понимания зашифрованного смысла. В условиях классической экспозиции информация о тех или иных произведениях является неотъемлемой частью любой выставки, ее смысловым наполнением, интерпретированным из визуальных впечатлений в текст.

Таким образом, можно утверждать, что в современных условиях институт кураторства становится одним из важнейших звеньев художественного рынка в целом и выставочной деятельности в частности.

Второй важный вопрос, который хотелось бы рассмотреть на данном этапе – это наша идентичность. В экспозиции ГМИ РК им. А. Кастеева мы отражаем неоднозначность, многообразие, многогранность мирового изобразительного искусства. В этой связи особенно важной становится необходимость выразить приметы собственно национальной идентичности. Залы, в которых экспонируются прикладное искусство, произведения классиков живописи, графики скульптуры и искусство Независимости дают представление о развитии искусства Казахстана, но современные тенденции существуют параллельно на иных площадках. Отдельные современные объекты и скульптуры мастеров Казахстана могут быть выставлены в Парке скульптуры на территории музея, что позволяет знакомить зрителей с их новыми произведениями и показывать наиболее интересные работы прошлых лет.

Что же касается залов музея, то ряд объективных факторов не позволяет выставлять многие произведения, которые демонстрировали бы национальную идею в новых формах и могли бы вызвать интерес и дискурс среди знатоков и любителей искусства.

В стремлении привлечь посетителей музей предлагает определенные новшества в демонстрации классической коллекции, призванные «удивить» неискушенную аудиторию. В этой связи хотелось бы остановиться на тех изменениях в экспозиции ГМИ РК им. А. Кастеева, которые были сделаны за последнее время. Если ранее, в желании более эффектно подать произведения искусства нашей коллекции, придерживались функциональному назначению стен, на которых подается изобразительное искусство и выделяли их ненавязчивыми и деликатными цветовыми решениями, то в настоящее время мы видим «неоправданную меру цветности» в отдельных залах музея.

Вместе с тем, как знатоки искусства, так и любители в залах музея постоянно испытывают потребность в нормальной цветовой нагрузке.

«Ахроматическая окраска бывает оправданной и даже необходимой. Так, она идеальный фон для зрительного восприятия произведений живописи, ковров, gobеленов в музеях, картинных галереях, живописных и ковровоткацких мастерских», – отмечает Н.Н. Степанов в книге «Цвет в интерьере». Напомним, что «ахроматические цвета – это белый и черный, которые при смешивании образуют многочисленные оттенки серого. Их использование для окраски стен в музеях создают наиболее благоприятные условия для восприятия произведений искусства различных стран и исторических периодов». 2

Цвет и сам по себе влияет на душевное состояние человека, способен вызывать те или иные чувства. Такое восприятие, непосредственно связанное с ощущениями, называют чувственным или эмоциональным тоном окружения. Г. Фрилинг и К. Ауэр в работе «Человек-цвет-пространство» рассматривают и определяют цветовой ключ, объединяющих 18 цветов с характеристиками восприятия человеком каждого цвета, воздействия его на мысли, чувства, желания.

Здание музея было специально построено для демонстрации изобразительного искусства разных стран и народов. Опровергая классические учебные пособия и научные изыскания, музей находит «примитивные» меры обустройства и подачи экспозиционного материала. Активный цвет окраски стен «глушит» произведения искусства, поскольку цветовое богатство палитры мастеров меркнет на фоне «кричащего» и «вызывающего» фона. Немаловажным становится и то, что в залах нашего музея представлено изобразительное искусство разных стран и веков и найти профессиональное решение достаточно сложно. Из залов русского искусства и искусства Казахстана 1930-50 годов возникает желание выйти как можно быстрее, с тем чтобы дать отдохнуть глазу на фрагментах, где живопись располагается на белых или менее активного цвета стенах.

В целом, рассматривая современную ситуацию, мы можем искать новое отношение, интонации, технические новшества исключительно вне ГМИ РК им. А. Кастеева. Что касается станковой живописи, графики и скульптуры нового века, то на протяжении десятилетий художники ностальгируют по великому прошлому в рамках идеологических потребностей, создавая салонные и во многом конъюнктурные произведения, посвященные историческим событиям и персонажам, пейзажи и абстракции, основанные на петроглификации или балбалах.

## Кастеевские чтения 2019

В нашем искусстве уже нет темы Человека, внимания к его характеру и переживаниям или раздумий о жизни: иллюстративный уход в далекое прошлое не приемлет сомнений настоящего. В этой связи отчетливо возникает вопрос о наполненности экспозиционного пространства работами «музейного уровня» периода с 2000 года. Художники, которые способны видеть и материализовывать творческие задачи сквозь призму современного искусства, открывать новые пласти и анализировать исторические фундаменты казахского в большинстве своем остаются вне поля зрения музейных экспозиций. Этнополитический или поэтический миф современного Казахстана действует на улицах и определенных выставочных пространствах. К примеру, Astana Art Show-2019 наглядно продемонстрировало всю сложность вписывания объектов современного искусства в пространство Пирамиды. Кураторы разместили в нём всего четыре работы из 20-ти представленных на выставке.

В целом, по словам очевидцев, Astana Art Show «на данном этапе выглядит как закрытый клуб для пресловутых 10% интересующихся и разбирающихся». «Искусство ради искусства» вызвало неоднозначную реакцию зрителей, от восторга до «недоумения». С нашей точки зрения, баланс между элитарным и массовым, между городским досугом и профессиональными интересами, между ожиданиями зрителей и художественными жестами не столь необходим, как это звучало в отзывах об этом мероприятии.

Практика проведения крупных выставок показала, что реализация всех этапов проекта невозможна без работы сформированных профессиональных специалистов, среди которых основными можно назвать руководителей проекта и его кураторов.

Во всем мире работа идет в следующей последовательности – сначала решения куратора, потом дизайн, затем методист и маркетинг. В ситуации с нашим музеем куратор отвечает за все. Экспозиция выставочных проектов создается опытными сотрудниками в зависимости от сроков на подготовку.

«Инъекциями» современного искусства дизайнерско-экспозиционных подходов и других приемов музей стремится привлечь публику, привыкшую к новым технологиям.

Творческий потенциал научных сотрудников и экспозиционеров ГМИ РК им. А. Кастеева достаточно объемен. Мы привыкли работать единой командой в условиях перманентной нехватки денежных средств на материалы. ГМИ РК им. А. Кастеева всегда готов к новым веяниям и достижениям современности, но масштабы и способы самовыражения современных высказываний не всегда соразмерны с площадями и политикой музея. Оставаясь государственным институтом, музей не вправе выставлять радикальные или некорректные в идеологическом плане произведения. Вместе с тем, потенциал научных сотрудников достаточно активен, поскольку искусствоведы, в частности отдела изобразительного искусства Казахстана и зарубежного искусства, помимо музейной коллекции, изучают творчество современных мастеров региона и зарубежья, Их исследования находят отражение в научных публикациях и планируемых выставочных проектах.

Необходимо отметить, что главное в современном искусстве даже не институции и события, а та специфическая художественная жизнь, которая происходит в них и вокруг них. В целом ГМИ РК им. А.Кастеева сформировал особую систему коммуникаций с современностью.

**Предложения:**

1. Любое изменение в дизайне, архитектурном изменении залов принимать коллегиально
2. По окончании каждой крупной и значимой выставки просить куратора подать служебную записку, которая бы отражала коротко все проблемы, возникшие при подготовке, каким образом они были решены и какие уроки следует извлечь в будущем.
3. Обобщая результаты конкретной выставки необходимо сразу художественно-методическим советом фиксировать все положительные и отрицательные результаты, чтобы понять свои слабые места и быстро адаптироваться к последующим новым условиям.
4. Для решения задачи по реализации проекта можно привлекать различных кураторов, в зависимости от характера выставки и профессиональных компетенций куратора.

В заключении, исходя из опыта практической работы, хотелось бы отметить, что несмотря на опыт кураторов, в классическом музее современное искусство попадает в чуждую ему среду и это достаточно ощутимо. Эстетизация минувшего наделяет каждый экспонат коллекции статусом образца. Музеинейтраллизуют активность авангарда, и он уже становится, несмотря на все свои декларации, объектом дистанционного и отстраненного созерцания. Искусство современности из средств активного воздействия в классических пространствах становится пассивным.

Исходя из вышеизложенного возможно сделать вывод, что для современного искусства в Казахстане нужны свои, особые музеи, примеры которых существуют в мировом пространстве с прошлого века. Тем не менее, надо отдавать себе отчет в том, что сам успех освоения современной художественной культурой музейных пространств — определенный симптом этой же культуры и мы по возможности должны реализовывать определенные интересные проекты. Необходимо создание культурного феномена, т.е музея современного изобразительного искусства в Казахстане, имеющего пограничный характер, где появилась бы возможность экспериментов с архитектурой, интерьерами, дизайном и т.д. «Новое» в изобразительном языке, технике и внехудожественных практиках утверждает современное искусство в качестве междисциплинарной зоны, требующей новой трактовки музейной среды.

**Список литературы**

1. Борис Грайс «Текущее искусство, ответственные люди и камеры в унитазе». Николай Филиппов. knife.media
2. Степанов Н.Н. «Цвет в интерьере», 1975. Киев, «Вища школа». С.186

**Файзуллина Галия Шаукетовна,  
кандидат исторических наук,  
доцент кафедры «Туризм и сервис»,  
Университет «Туран»**

## **«НАУКА В МУЗЕЕ, МУЗЕЙ В НАУКЕ»: К ВОПРОСУ О МЕСТЕ МУЗЕОЛОГИИ В КАЗАХСТАНЕ**

*«Музеологию» как науку можно определить, рассмотрев её с основных позиций – понятийный аппарат, система подготовки кадров, специализированные научные институты и издания. В результате исследования сделан вывод – «Музеология» как наука в Казахстане ещё в начале пути своего развития. Большинство исследований не носят теоретический характер и публикуются в рамках музейного дела или профильных наук. При этом, нет возможности изучения всего поля наработанного материала, т.к. существует разобщенность исследований в разных регионах страны. Предлагаются пути решения проблемы.*

Интерес к «Кастеевским чтениям» всегда присутствует со стороны профессионального музейного сообщества. Поскольку регулярность их проведения свидетельствует о стабильном развитии конкретного музея и музеев в Казахстане (есть о чём говорить, что обсуждать). Особый личный интерес к конференции именно этого года появился из-за названия – «Наука и музей: теория и практика». Это связано, во-первых, с тем, что преподаю курс «Научно-исследовательская работа в музее» студентам КазНУ им. аль Фараби; во-вторых, прошло 14 лет после защиты моей диссертации, а я всё ещё остаюсь «единственным музееедом в стране» (кандидатом наук по специальности «Музееоведение» ВАК РФ 24.00.03). Поиски ответов на вопрос «Почему?» сузились до вопроса – может ли музеология считаться наукой в Казахстане? В данной статье будут обозначены лишь некоторые подходы к этой теме. Развёрнутое исследование требует времени и совместных усилий музейного сообщества Казахстана.

Алгоритм любого научного исследования предполагает, в первую очередь, изучение источников и литературы по заявленной теме. В нашем случае обобщающих работ нет, если не считать вступительную статью на трех страницах к сборнику статей 2012 года «Современный музей в Казахстане: вопросы, факты, мнения» [1, с.5-8]. Её и используют чаще всего студенты, чтобы описать историографию музейного дела Казахстана в период независимости. Следует отметить очень хорошее название сборника. Забегая вперед, могу сказать, что оно и сейчас описывает состояние музейного дела в Казахстане, можно издавать серию таких ежегодных сборников. При этом, если судить по публикациям после 2012 года, «фактов» стало больше. Это то, что обычно является «наукой в музее» – исследования в рамках профильных дисциплин,

исследование и описание коллекций, чаще – атрибуция отдельных предметов.

Однако в контексте темы данной конференции нас больше интересуют «вопросы и мнения» казахстанской музеологии. Уже на данном предложении можно «споткнуться» по поводу того, какой термин употреблять – «музееование» или «музейология»? Или всё-таки «музейное дело»? Скорее – «музейология» как наука, рассматривающая её теоретические аспекты. Да и в названии кафедры в КазНУ, выпускающей музейных специалистов используется слово «музейология». Поэтому будем использовать именно его, как ведущий термин. Термин «музейное дело» включает в себя рассмотрение практических аспектов деятельности музеев, и в этой статье будет рассматриваться лишь косвенно.

Вопрос, который мы задаем себе – насколько в Казахстане музеология является самостоятельной наукой, вписанной в реестр других наук? По каким признакам мы можем это определить? Существуют общие признаки (характеристики) для всех наук. «В широком смысле наука включает в себя все условия и компоненты соответствующей деятельности:

- разделение и кооперацию научного труда;
- научные учреждения, экспериментальное и лабораторное оборудование;
- методы научно-исследовательской работы;
- понятийный категориальный аппарат;
- систему научной информации;
- всю сумму накопленных ранее научных знаний» [2].

Если кратко, то наука, чтобы считаться таковой, должна иметь свой понятийный аппарат, систему подготовки кадров, специализированные научные институты и издания. Попытаемся представить («разложить») казахстанскую музеологию по основным пунктам.

**1.1. Понятийный аппарат.** У нас есть исследование Райымхан К.Н. [3] – «Музейные предметы как исторический источник (на примере музеев Казахстана)» (на каз.яз). Научная новизна диссертационной работы заключалась в том, что в работе впервые интерпретировались содержание и значение музейных терминов, анализировались основы классификации музейных источников и определялся объект и научные направления музейного источниковедения. Автором публиковались статьи в журналах как в разделах содержания – «Музейное дело», так и в «Источниковедение и историография», т.е. данная работа была написана в историческом контексте, как и многие другие об истории музеев Казахстана. Однако в ней уже рассматривалась такая теоретическая проблема, как место и роль музейного предмета в развитии исторических знаний, рассматривалась проблема музейных терминов, весьма актуальная для казахстанских музеев. «Перу» этого же автора принадлежит ряд статей, касающихся именно определения терминологического аппарата музейного дела Казахстана [4].

Учитывая то, что в Казахстане музей в современном понимании был заимствован как европейская культурная форма, до сих пор большой проблемой для музеев является проблема использования тех или иных терминов на трех языках. И эта проблема в большей степени есть там, где присутствуют «трудности перевода» [5]. Это отразилось в «чехарде» использования слов «музей» и «муражай» в названиях и официальных документах музеев. Или – перевод

## Кастеевские чтения 2019

казахского слова «жадигер» – экспонат, музейный предмет? Как мы понимаем, у двух возможных вариантов в русском языке разные контексты. Это отразилось на использовании этого термина в законодательных актах, связанных с музейным делом. Кроме того, эти трудности накладываются на хронологическую сетку развития музеев [6]. В настоящее время с этим как-то разобрались – принят международный термин «музей», в последних музейных законодательных актах присутствует правильное использование понятий «предмет музейного значения», «музейный предмет» и «экспонат». Однако в них же есть расхождение понимания и применения традиционного музейного понятия «основной фонд».

1.2. Интересно было проследить историю использования обозначения музейной сферы разными терминами на примере называния разделов в содержании Вестника КазНУ (в год выходит 4 номера).

год	№	Название раздела	Количество статей
2003	–	–	–
2004			
2005			
2006	1(40)	Музей ісі	1
2007	2(45) 4(47)	Музей ісі	4 1
2008	1(48) 4(51)	Музей ісі	2 3
2009	1(52)	Музей ісі	1
2010	год	Музей ісі	1
2011	1(60) 2(61)	Музей ісі	2 2
2012	–	–	–
2013	3(70) 4(71)	Музейтану Музей ісі	2 1
2014	–	–	–
2015	1(76) 2(77) 3(78)	Музей ісі / Музейное дело	1 3 (1 статья на англ яз.) 3
2016	1(80) 2(81)	Museology Музей ісі / Музейное дело	1 статья на англ яз. 4 (1 статья на англ яз.)
2017	1(84)	Музей ісі жане ескрткіштеді коргай / Музейное дело и охрана памятников	4 (1 статья на англ яз.)

2017	2(85)	Археология, этнология и музейное дело	
2018	1(88) 2(89) 3(90)	Нет отдельных разделов	1 1 1
2019	1(92)	Нет отдельных разделов, но есть – «Научная жизнь»	1 (про издание музея)

Появление музейной темы в Вестнике в 2002 году было отмечено в разделе «Научная жизнь» – где была опубликована статья Ж.К. Таймагамбетова «Музей палеолита Казахстана» (каз.яз). Условное «закрытие» отдельного обозначения этой темы произошло в том же разделе в 2019 году публикацией статьи Калыша А.Б. и Исаевой А.И. «Научно-этнографическая энциклопедия ЦГМ РК» (с чего начали, к тому и пришли). Начиная с 2006 года можно наблюдать, как постепенно пришло понимание того, что и археология, и этнология, и музеология (музейное дело) утратили четкие границы своего исследовательского поля, сегодня стали актуальными синергия и междисциплинарность.

**2.1. Система подготовки специалистов.** Эта тема неразрывно связана с предыдущей, продолжаем рассматривать терминологическую проблему в музеологии. Судите сами: на сегодняшний день у нас есть два образовательных учреждения, в которых готовятся специалисты, т.е. их квалификация подтверждена соответствующими дипломами об образовании. Южно-Казахстанский государственный университет имени М. Ауэзова (Шымкент) – факультет педагогики и культуры, кафедра всеобщей истории и музейного дела, специальность 5В041900 – музейное дело и охрана памятников, бакалавр. Со специальностью всё логично, но ... нет магистратуры и докторантуры. Готовят практиков, но не теоретиков. Казахский национальный университет имени аль-Фараби (Алматы) – факультет истории, археологии и этнологии, кафедра археологии, этнологии и музеологии, программа: 6М041900 – музейное дело и охрана памятников, бакалавр искусства, магистр искусствоведческих наук, магистр искусствоведения, PhD (доктор философии), т.е. фактически этот университет выпускает специалистов для художественных музеев. Радует то, что после защиты первого PhD по специальности 8Д02207 Музейное дело и охрана памятников «нашего полку прибудет», и я перестану быть «единственным остепененным музееведом в стране». Таким образом, сегодня музейный специалист в Казахстане готовится на стыке таких наук, как педагогика, культурология, история, археология, этнология, искусствоведение, музейное дело и охрана памятников. Существует множество названий того, кем мы являемся, на кого мы учимся и какая у нас квалификация по диплому, как будет называться наша музейная должность, и кем мы работаем в музеях на самом деле. Какая такая есть специфика подготовки музейных кадров? Российский квалификационный стандарт предполагает три спецификации для музейного сотрудника – хранитель музейных ценностей, специалист по учету музейных предметов, экскурсовод (гид) . И определяют эти стандарты в рамках специальности – «Государственное право. Юридические науки» [7]! Как говорят в таких случаях – «без

алкогольного напитка – не разобраться». Хотя... если говорить об инновационных подходах, как сказала Етте Сандал, Председатель Европейского музейного форума, директор-основатель Женского музея в Дании и Музея мировой культуры в Швеции: «Самые передовые музеи не относятся ни к одной из существующих категорий ... к такому сложному материалу, как XXI век, нельзя подходить с точки зрения отдельных дисциплин» [8].

2.2. Как обстоит дело с повышением квалификации специалистов? Ведь чаще всего в музеи приходят сотрудники с профильным образованием, и их надо знакомить с музейной спецификой. Ответ на этот вопрос сложный, подробно в рамках этой статьи его рассмотреть невозможно. Необходимо лишь отметить, поскольку, «спасение утопающих – дело рук самих утопающих», областные историко-краеведческие музеи, осознав свою ответственность за будущее историко-культурного наследия страны, на своих территориях взяли на себя ответственность за подготовку музейных кадров и обеспечение их методической литературой. Так, например, в Костанайской области с 2003 года по 2013 год отдельной графой по музейным публикациям шли «Методические издания» (в 2016-17 гг. – буклеты, продолжение серии «Методическая копилка»). Другие областные музеи организуют семинары, издают методическую литературу для поддержки профессиональных стандартов в музейном деле на своих территориях. Проводятся конкурсы профессионального мастерства. Из последних реалий: в 2014 году республиканский конкурс экскурсоводов организовал историко-краеведческий музей Семея, в 2019 году в Атырау состоялся республиканский конкурс музейных сотрудников, Национальный музей РК ежегодно проводит профессиональные конкурсы. В своё время качественную профессиональную подготовку через систему семинаров и конкурсов проводила неправительственная организация Центр современной культуры «Дешт-и-Арт» (Каргана).

3. **Специализированный научный институт.** Несмотря на то, что у нас в стране есть Казахский научно-исследовательский институт культуры, всё руководство научной музейной областью теоретически, по статусу отошло к Национальному музею РК. Хотя, несомненно, первоходцем в продвижении идеи музея как научного центра является Центральный государственный музей РК. Именно благодаря упорству его директора Нурсана Алимбая в Концепции культурной политики РК (2014 г.) музеи названы «опорными центрами развития науки и исследовательской деятельности». В ЦГМ РК приоритет отдается профильным наукам, что подтверждается изданием результатов по научным проектам этого музея, в первую очередь, Энциклопедии «Традиционная система этнографических категорий, понятий и названий у казахов» (Т. 1-5). Результаты же проекта «Музейное дело в Казахстане: становление, тенденции развития, проблемы» (2005-2007 гг.) так и не были изданы. Если анализировать списки научных публикаций сотрудников этих музеев, то в силу объективных и субъективных причин главными музейными науками в нашей стране являются – археология и этнология (этнография). При этом, Совет по музеям при Министерстве культуры и спорта РК называется – «Художественным». Видимо, потому что у нас есть ещё одна главная наука – искусствоведение, что и подтверждается Концепцией культурной политики РК – «До 2030 года Казахстан должен стать одним из международных центров развития исторической науки, археологии и искусствоведения».

Можно констатировать факт того, что основными музеологическими исследованиями в Казахстане являются исследования в соответствии с профилем музеев. На втором плане (а иногда – и на третьем) находятся такие основные направления исследовательской деятельности музеев:

- создание единой музейно-информационной среды;
- разработка научных концепций для музеев;
- исследования в области комплектования фондов;
- рекомендации по безопасности и хранению фондов;
- научное проектирование экспозиций и выставок;
- изучение историографии музееведения;
- изучение межмузейных отношений;
- исследования в области внутримузейной и межмузейной коммуникаций;
- интерпретация коллекций;
- взаимодействия музей-город.

Как упоминалось выше, судя по публикациям, дело продвинулось в отношении изучения музейных предметов и коллекций. И, в конце концов, все диссертации, защищенные на музейном материале Казахстана были в рамках изучения истории музеев и музейного дела.

Одна из важных составляющих научно-исследовательской работы – научные конференции, регулярно организуемые музеями. Заслуживает уважения, в вопросе продвижения «музея в науке», совместная организация с 2015 года ЦГМ РК и КазНУ им.аль-Фараби «Оразбаевских чтений» . В данном случае ЦГМ РК признан авторитетным центром в изучении профильных наук и поддерживает тесную связь с научным учреждением.

**4.1. Информационная обеспеченность.** Специализированные научные издания. Сегодня – это журнал «Мәдени мұра» / «Культурное наследие». Вот презентация журнала с сайта Национального музея РК [9] – «Его история начинается с 2002 года. Тогда в городе Туркестане проходила II Республикаанская научно-практическая конференция «Актуальные проблемы музейного дела Казахстана: опыт и перспективы». В соответствии с предложениями этой конференции была начата работа по изданию журнала, содержание которого было бы посвящено музейному делу. Организационные мероприятия начались незамедлительно, и через месяц в Министерстве культуры и информации был зарегистрирован новый журнал «Қазақстан музейлері». После того государственная программа «Мәдени мұра» начала свою деятельность, тематическая сфера журнала расширилась еще больше. И с 2007 года журнал начал выходить в свет под новым названием –«Мәдени мұра».

В начале 2014 года журнал переходит под крыло Национального музея РК. В связи с этим журнал, наряду с широким освещением тематики государственной программы «Мәдени мұра», стал касаться тем международной и отечественной музейной деятельности, уделяя особое внимание практической работе Национального музея – главного музея страны... постоянно публикуются научные материалы, глубоко затрагивающие вопросы истории, археологии, этнографии, этногенетики, этнолингвистики, литературоведения, культурологии и музееведения. Популяризация традиционных ценностей музеев Казахстана и других стран, а также экспонатов найденных в последние годы – также входит в задачи издания. Журнал предполагает усилить работу по новому

## Кастеевские чтения 2019

осмыслинию национальной истории и древней культуры нашего народа. Вместе с тем будут подниматься вопросы изучения, восстановления и хранения историко-культурного наследия народа. Тираж журнала «Мәдени мұра» – 2400 экземпляров». Как видим, это не совсем узко специализированный музеологический журнал.

4.2. Вся сумма накопленных ранее знаний. Естественно, что эта сумма знаний отражается в публикациях, и любой поиск начинается с изучения фондов Национальной библиотеки РК (Алматы). Поиск по ключевым словам в электронной базе данных библиотеки выдает такие результаты: «музей» – 2951 (включены все публикации, статьи в газетах в том числе, за всё время, из всех стран); «музеи Казахстана» – 45 наименований; «музееведение» – 105; «музейное дело» – 95; «музейтану» – 17. Если смотреть на эти данные сквозь призму музеологии периода независимости Казахстана, то впечатление складывается, прямо скажем, не радостное. Музейные публикации надо искать в изданиях материалов конференций – «Бекмахановские чтения», «Оразбаевские чтения», «Аргынбаевские чтения», «Кадырбаевские чтения» и т.п.

Существует небольшое количество казахстанских учебных пособий (см. Приложение), которые в основном созданы на основе популярных российских профессиональных изданий с привлечением казахстанского материала, по ним готовятся наши специалисты.

### **Выводы.**

У казахстанской музеологии нет четкого самосознания и определения, что отражается в использовании терминологического аппарата. Музеология как наука в Казахстане ещё в начале пути своего развития. Большинство исследований не носят теоретический характер и публикуются в рамках музейного дела или профильных наук. При этом, нет возможности теоретического изучения всего поля наработанного материала, т.к. существует разобщенность исследований в разных регионах страны. В связи с этим на государственном уровне, в целях укрепления научной базы музеев и музеологии в Казахстане необходимо:

1. продолжить исследование «Музейное дело в Казахстане: становление, тенденции развития, проблемы», дополнив его новыми данными о развитии музеев в Казахстане после 2007 года;

2. инициировать исследовательские проекты «Музейные термины», «Историография и библиография музейного дела Казахстана в период независимости»;

3. создать единый интернет-портал, как коммуникационную площадку для разных направлений музейных исследований, где будет публиковаться библиография по музейному делу Казахстана, аккумулироваться своеобразная база данных всего, что делается в музеях Казахстана. И тогда Восток страны будет знать, что делает Запад, а Север – что публикует ЮГ. Будет возможность выявлять новые, неисследованные темы, изучив уже накопленную информационную базу.

И будет казахстанской музеологии – СЧАСТЬЕ!

**Список литературы**

1. Файзуллина Галия, Асанова Салтанат, Джасыбаев Ермек. Современный музей в Казахстане: вопросы, факты, мнения / Сборник статей. – Germany: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2012. – 316 с.
2. Наука // <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%B0%D1%83%D0%BA%D0%B0>
3. Райымхан К.Н. Музей жәдігерлері тарихи дереккөз ретінде (Казақстан музейлері негізінде): т.ғ.д. ... автореф. – Астана, 2010. – 48 б.
4. Райымхан К.Н. Музейтандың ұғымдық және терминологиялық мәселелері // Қазақстан Республикасы Орталық Мемлекеттік музейі, Ш.Ш. Уәлиханов атындағы Тарих және этнология институты «I Аргынбаев оқулары» атты республикалық ғылыми-практикалық конференция, 2009,12-13 қараша; Райымхан К.Н. Музейлік деректандың зерттеу нысаны // Қазақстанның тарих ғылымы: дәстүрлер және қазіргі заман. ҚР ҰФА академигі А.Н. Нұсіпбековтың 100 жылдығына арналған халықаралық ғылыми-практикалық конференция материалы – Алматы: Арыс, 2009. – 179-183 бб. и др.
5. Файзуллина Г.Ш. Этнографизмы в музейной терминологии (к вопросу о стандартизации описаний предметов традиционных культур) // Этнос. Общество. Цивилизация: II Кузеевские чтения. Материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 80-летию Р.Г. Кузеева – Уфа: Уфимский полиграфкомбинат, 2009. – С. 423-425; Файзуллина Г.Ш., Егизбаева М.К. К вопросу об атрибуции музейных предметов из этноконтактных зон (одежда казахов и татар Семипалатинской обл. в фондах ЦГМ РК) // Алтае-Саянская горная страна и история освоения её кочевниками: сборник научных трудов – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2007. – С. 175-178 и др.
6. См. подробнее: Файзуллина Г.Ш. Хранение, состав и структура музейных фондов Казахстана в советский период сквозь призму терминологических проблем // «XXI ғасырдың басындағы Отандық археология және этнологияның мәселелері мен жетістіктері» атты Ә.М. Оразбаевтың 90 жылдығына арналған «IV Оразбаев оқулары» республикалық ғылыми-тәжірибелік конференция материалы – Алматы: Қазақ университеті, 2012. – 397 бет. – С.264-268.
7. Хмельницкая И.Б. Об уровнях квалификации работников сферы учетно-хранильской деятельности музея (к вопросу о разработке профессиональных стандартов) // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусства. – Москва, 2013. – С.75-80.
8. The Art Newspaper, № 75, июль-август, 2019. // [http://www.theartnewspaper.ru/posts/7140/?fbclid=IwAR2tZP\\_cs-i0V1UH6\\_LbCBkKFMwlkSp\\_nWUU8vBj4TA2P54BucIhxSZTC-k](http://www.theartnewspaper.ru/posts/7140/?fbclid=IwAR2tZP_cs-i0V1UH6_LbCBkKFMwlkSp_nWUU8vBj4TA2P54BucIhxSZTC-k)
9. <http://nationalmuseum.kz/fondy/zhurnal-m-deni-m-ra>
10. Раимханова К.Н., Хатран Д. Музей ісінің теориясы мен практикасы // Учеб. пособие. – А., 2002. – 90 б.
11. Мустапаев Д.Ә. Қазақстандағы музей ісінің тарихы. – Түркістан, 2011. – 200 б.
12. Кульсариева С.П. Теория и практика музейной коммуникации // Учеб. пособие. – Алматы, 2011. – 73 с.
13. Мийманбаева У.Д. Мировые музеи // Учеб. пособие. – Алматы, 2012. – 360 с.
14. Муналбаева У.Д. Музейная педагогика. История, теория, практика // Учеб. пособие. – Алматы, 2013. – 527 с.
15. Шалгинбаева С.Х. Музеи под открытым небом // Учеб. пособие. – Алматы, 2013. – 100 с.
16. Ибраева А. Г., Мұражайтану. – Петропавловск, 2017. – 209 б.

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

## СВЕТ И ТЕНЬ. О ГЕРМЕНЕВТИКЕ ПРЕКРАСНОГО И БЕЗОБРАЗНОГО

*Музей – место, где живет Прекрасное.*

Но что такое Прекрасное? У каждой эпохи, народа, индивида – свое восприятие прекрасного. Ему свойственны культурно-исторические, этнические, экзистенциальные характеристики, т.е. оно *относительно*. Но философия в своих многовековых поисках обнаруживает нечто общее, объединяющее эпохи, народы и различных индивидов с их неповторимым жизненным опытом. Прекрасное – онтологично, трансцендентно и потому *абсолютно*. В нем духовное становится чувственно воспринимаемым, видимым и потому снимаются противоречия между идеей и реальностью, всеобщим и единичным, объективным и субъективным, внешним и внутренним. В этой целостности, гармонии человек становится свободным, входит в бесконечное, вечное.

В искусстве художник созидает реальность, приобщенную к трансцендентному миру. И даже изображая нечто безобразное, не имеющее онтологических истоков, он стремится вызвать к нему отвращение, тоску по прекрасному.

Музей имеет поэтому особый онтологический, философский статус. В нем представлено трансцендентное, духовное в его различных культурно-исторических, экзистенциальных образах, что пробуждает и духовно возвышает всех, кто входит в сакральное пространство.

Первое, о чем невозможно умолчать: красота относительна. Причем, многократно – с позиций времени, эпохи, культуры, этноса и тем более, отдельного индивида с изменчивостью его настроений, возраста, вкуса, самочувствия. То, что считается прекрасным у одного народа, то отвергается другим. На Западе эталоном красоты всегда признавались златокудрые, голубоглазые дивы. На Востоке восхищение вызывали смугланки с густой копной волос цвета ночи. Есть о том много исследований, интереснейших книг и свидетельств, например, «История красоты» под редакцией Умберто Эко [1]. В каждой культуре, у каждого народа – свое представление о красоте, в котором высказывается индивидуальность, особый национальный характер, смысло-жизненные ориентиры, порожденные традициями, обычаями, способом хозяйствования и общения. Особый, неповторимый облик имеют казахские красавицы, догнать которых в «Кыз-Куу» тщетно пытаются восхищенные джигиты. А русские, сверкая голубыми глазами, славятся румянцем во всю щеку.

Но понимание красоты определяется не только эпохой, этносом, цивилизационными приоритетами и национальными кодами. Каждый человек, где бы и когда бы ни жил, имеет свое представление о красоте. Поэтому красота еще и экзистенциальна. Жениху самой прекрасной кажется его невеста, даже если окружающие не разделяют его восторгов. Сын любуется материнским лицом, покрытым морщинами. Волшебница, открывающая глаза, - любовь, позволяющая видеть невидимое. Жених влюблен, сын счастлив, что мать все еще с ним.

А Маджнун, герой многих восточных поэм, не может оторвать глаз от худенькой, смуглой Лейли и сходит с ума, когда приходится с ней расстаться.

*«Лейли и я – мы друг без друга – прах.  
Мы с нею – дух единый в двух телах».*

Удивленный халиф спрашивает Лейли: «Что он нашел в тебе, чем ты его приворожила?». А она отвечает: твои глаза закрыты, тебе не проникнуть в невидимое, а Маджнун влюблен!».

*«Чтоб зреть красоты должен быть Маджнуном –  
И свет его нести в своих глазах  
И верным мне в обоих быть мирах»*  
(Джалаладдин Руми. Поэма о скрытом смысле).

Личностное восприятие произведений искусства тоже весьма относительно. Умберто Эко приводит множество примеров из истории искусства, когда шедевры, созданные мастерами, воспринимались поначалу с большой долей скептицизма. Так, о творениях Иоганна Себастьяна Баха критики писали: «Его композиции совершенно лишены красоты, гармонии и, главное, ясности». Его Пятая симфония при первом исполнении вызвала суровый приговор: «Вакханалия гвалта и вульгарности».

О романе Шарлотты Бронте специалисты тоже высказывались весьма однозначно: «Если подумать, единственное утешение, которое нам остается, - это уверенность, что роман никогда не станет популярным». Даже творения Бальзака оценивались не менее сурово: «Бальзак никогда не займет заметного места во французской литературе». Но все случалось совсем наоборот. Эко называет все приведенные оценки «безумством экспертов» [2].

Особая тема – красота и любовь. Она сразу раскрывает неоднозначность, неуловимость, сказочность, т.е. экзистенциальность красоты, ее метаморфозы, превращения, поединок с безобразным. Лицо может быть внешне красивым, с правильными чертами, но в то же время безобразным, отвратительным, отталкивающим. А может быть наоборот: внешне неправильные черты, даже безобразные вдруг вспыхивают светом, озаряются улыбкой и кажутся необыкновенно прекрасными. Так безобразное превращается в прекрасное. Вспомните княгиню Марью из «Войны и мира» Толстого. В русском языке есть даже термин, выражющий такую ситуацию: оксюморон, что значит, сочетание несочетаемого».

Все это я говорю для того, чтобы подтвердить тезис, который, впрочем, никем не опровергается и даже высказывается в популярной сентенции «О вкусах не спорят». Можно ли тогда говорить о философском понятии красоты, схватывающем нечто всеобщее, даже абсолютное, открывающем законы красоты и творчество красоты?

Вопрос возникает и потому, что сама философия в лице ее довольно авторитетных представителей не только соглашалась с мерцающим характером красоты, но и доказывала эту позицию вескими аргументами. «Прекраснейшая из обезьян безобразна по сравнению с человеческим родом... Мудрейший из людей – обезьяна перед богом и по мудрости, и по красоте», - вещал Гераклит темный, который царскому престолу предпочел игру в кости с детьми.

Все знают фразу «В одну и ту же реку нельзя войти дважды». Но не каждый уведомлен, что о том сказал Гераклит, открывая новую категорию «становление»: бытие есть одновременно небытие. И красота – как жизнь, как река, движется, струится, не поддаваясь определениям, не останавливаясь, играя, переливаясь, поддразнивая.

А может быть, нам и не нужно всеобщее согласие в определении красоты? Да его попросту невозможно найти! Это значило бы всех сделать, как по мановению палочки, похожими, стандартными, роботообразными, сработанными на конвейере. В принципе, так и происходит в современном цифровом мире, где человек теряет свое лицо, прекрасное или безобразное.

Но так не должно быть! Культуры, народы, индивиды сопротивляются, хотят сохранить свое внутреннее «я», свою душу, свою неповторимую, уникальную судьбу. Пусть же красота будет переливатой, многоцветной, зачем ей всеобщие законы?

И сразу вспоминается уже принятая многими формула: единство в многообразии. Да, красота неповторима, неуловима в сети рацио, многокрасочна и счастливо ускользает от всех и всяческих схем, шаблонов и алгоритмов. Но люди – не отдельные песчинки, не связанные друг с другом. Они составляют единое целое в своей многотысячной истории, в драматичном настоящем и неопределенном будущем. При всей культурной, языковой национальной, экзистенциальной самобытности все мы – люди, потому есть у нас нечто общее, единое, согласованное и в нашем созерцании красоты. Чем же порождается такое всеобщее, которое преподносит красоте философский статус? Как находится критерий красоты, благодаря которому не отказываясь от своей уникальности, мы оказываемся способными признать красоту непохожего, странного, казалось бы, совершенно чуждого?

Логично предположить, что если бы красота была связана только с чувствами, воображением, фантазией, она бы не поддалась стремлению отыскать ее законы. Видимо, ее природа, сущность таится не только в сфере чувств. Красота имеет онтологический, трансцендентный смысл. И если кому-то термины кажутся слишком мудреными, поясню: божественный, духовный. Бог, в своей сущности есть Красота и потому источник Красоты. Он созидает мир и человека прекрасными, гармоничными, освещенными сиянием Благодати.

*«Бог творит Красоту не только вовне себя  
Он сам по своей сущности тоже есть красота».  
(Ансельм Кентерберийский)*

Высшее из всех внутренних наслаждений заключается в созерцании источника добра, милосердия и счастья – утверждает Ибн-Сина. «Каким же должно быть состояние счастья при восприятии разумом первичной причины, той истины, из которой происходит вся Красота, порядок и величие?».

В философских учениях Востока и Запада находим удивительное созвучие в толковании онтологии Прекрасного. Сущность Всеышнего не может быть объята разумом, поскольку это означало уподобление Божества чему-либо сотворенному, - мы слышим голос великого Шейха Мухиддина Ибн-Араби. Но не стоит отчаиваться, ибо человек наделен способностью приобщения к прекрасным Именам Аллаха: Щедрый, Милосердный, Мудрый, Справедливый, и, конечно, Прекрасный. И если кто-то подражает Именам в своих поступках, к нему перетекают их сущности, как-то произошло с Пророком Мухаммедом [3].

А теперь дадим слово Дионисию Ареопагиту. Он, обратите внимание, тоже утверждает, что Бог непознаем в своей сущности, но зато соединяется с людьми через свои Имена-энергии. Прежде всего – это Благо, всесовершенная, производящая причина, обеспечивающая единство рассеянного в горнем и дальнем мире. Благу присуща Красота и все сущее получает свою меру красоты только приобщаясь к Божественному источнику. «В этом Прекрасном все сущее обретает бытие, любовь, согласие и общение [...] благодаря Прекрасному, все соединяется, ибо Прекрасное содержит всю совокупность сущего, являясь началом, созидающей силой и причиной всего сущего» [4, 39]. Вот как высоко возносит Ареопагит Прекрасное!

Из античных философов первым придал Красоте онтологический статус незабвенный Платон. Он вознесся мыслью от бренного и конечного мира к вечному, сияющему красотой миру эйдосов, идей. Идея Красоты занимает там почетное место, выступая в содружестве с Благом и Истиной. От всех других идей красота отличается тем, что способна вторгаться в земную реальность, будучи видима зрением, воспринимаема чувствами. Платоновскому концепту «было суждено сделаться жизненным принципом будущих веков» (Виндель-банд).

Онтология прекрасного позволяет иначе взглянуть на наши разногласия в восприятии Красоты. Да, культура, этнос, возраст, эпоха дают несовпадающие, даже противоречивые образы Красоты. И это замечательно, это и придает истории вкус жизни, радости, творчества, любви. Представьте, что не было бы на полотнах Кустодиева пышногрудой румяной русской красавицы или в стихах Магжана Жумабаева молодой казашки с блестящими, как жемчуг, глазами и с черной, извивающейся косой? Какая тоска. Хорошо, что это есть, и это будет.

Но богословы и философы открыли великую истину: кроме относительной, преходящей красоты есть еще крепкая, устойчивая, абсолютная красота, внутренняя, духовная. Она едина для всех культур, народов, индивидов, эпох. И если внешняя форма одухотворяется, то ее величие с

## Кастеевские чтения 2019

необходимостью признают все, кто обладает не только чувственным зрением, но и «оком души» (Шакарим). Абсолютная красота, в отличие от относительной, не стареет, не покрывается морщинами времени, не зависит об обстоятельств и ситуаций, возраста, настроения, личностных предпочтений. Она сияет вечно и неизменно. Но богословы и философы открыли великую истину: кроме относительной, преходящей красоты есть еще крепкая, устойчивая, абсолютная красота, внутренняя, духовная. Она едина для всех культур, народов, индивидов, эпох. И если внешняя форма одухотворяется, то ее величие с необходимостью признают все, кто обладает не только чувственным зрением, но и «оком души» (Шакарим). Абсолютная красота, в отличие от относительной, не стареет, не покрывается морщинами времени, не зависит об обстоятельств и ситуаций, возраста, настроения, личностных предпочтений. Она сияет вечно и неизменно.

С этих позиций становится понятной диалектика внутреннего и внешнего, видимого и невидимого, прекрасного и безобразного. Прекрасно то, что не подвластно власти времени, что устремлено к духовному, божественному. И если внешняя, чувственная красота отталкивает, значит в душе таится злоба, зависть, алчность, тщеславие. Абсолютная красота воспринимается через излучение внутреннего света, когда невидимое становится видимым. А безобразное внешне может оказаться прекрасным, как у Пушкина, когда он описывает Петра первого в Полтавской битве.

«Из шатра  
Толпой любимцев окруженный  
Выходит Петр. Его глаза сияют.  
Лик его ужасен.  
Движенья быстры. Он прекрасен,  
Он весь как божия гроза».

Безобразное внутренне не имеет онтологического истока. Оно порождается людскими пороками, омертвением души. «Душевная красота происходит от повиновения Богу. Если даже безобразная душа будет повиноваться Богу, она изгладит свое безобразие и станет благообразной» [5, 334], наставляет Святитель Иоанн Златоуст.

Человек, отпавший от Бога, содержит в себе две противоречивые склонности: к свершению греха, порочности и стремление побороть свою уродливость, возвыситься к духовному, светлому. И в итоге – хотеть того, что хочет от нас Бог. А он хочет, чтобы милосердие и сострадательность, доброта и взаимопомощь стали нашей природой. Правда, интересная постановка вопроса? Уже не бороться с собой, вытравляя пороки, а самому хотеть, жаждать добродетели, своей свободной волей, совпадающей с Волей Божьей. И это, наверное, зовется Красотой.

Но вновь и вновь спрашиваем себя, что же такое красота как философская, а не только эстетическая категория? С какими философскими понятиями она коммуницирует? Ответ в первом приближение таков: идея,

реальность, гармония, согласованность, целостность, совершенство, а еще – свобода и бесконечность. Начнем с самого главного: красота есть единство идеи и реальности, субъективного и объективного. Духовное, трансцендентное обнаруживается, проявляется в реальном, земном. Когда мы видим плывущие по синему небу белые облака и нас охватывает восторг, нас коснулось невидимое крыло божественного. Только прекрасному дается такая возможность – быть видимым, созерцаемым. В нем духовность и чувственность объединяются «Прекрасное следует определить как чувственное явление, чувственную видимость идеи» (Гегель). Вы только вдумайтесь: в прекрасном нам дана возможность созерцать божественное! Мы так окутаны паутиной привычек, повседневных дел, заботами об успешности и конкурентоспособности, что становимся слепыми в буквальном смысле слова. Красота нас не трогает, мы смотрим, но не видим, набирая обороты жизненной скорости и мускулатуру для того, чтобы пробиться, потеснить окружающих.

А красота взвыает к другому настроению, иным целям. Предметам в этом случае предоставляют существовать в их свободе, не желают обладать ими, использовать для удовлетворения конечных потребностей и намерений. Прекрасное оставляет предмет в его объективной значимости и ценности, тогда как отношение желания, пользы его потребляет, не видя в нем самодостаточности.

В эстетическом удовольствии «отсутствует... всякой интерес, то есть отсутствует отношение к нашей способности желания... Эстетическое суждение предоставляет внешнему предмету существовать в его для-себя-бытии и проистекает из такого отношения к предмету, когда он нравится ради самого себя и ему позволяют обладать своей целью в самом себе» [6, 130].

Прекрасный предмет отпускается на волю, его не настигает наше вожделение, желание. Его рассмотрение становится свободным. И эта такая редкостная для человеческого существа возможность и самому стать свободным. Мы погружены в земные дела, захвачены вихрем повседневности, будничных интересов, мы живем в сфере конечности. Но вот появляется прекрасное, рассеивается густой туман обыденности, и появляются лучи божественного света, тьма отступает. Человек воспаряет к свободе, к бесконечности. Значит, в отношении к прекрасному, свободен и созерцаемый предмет, и тот, кто созерцает.

Свободное рассмотрение свободного предмета позволяет понять некий загадочный поступок Им. Канта. В «Критике способности суждения», завершающей знаменитую трилогию, он сопоставляет аналитику прекрасного с аналитикой телеологии, учения о внутренней целесообразности природы. Для великого философа прекрасное есть не просто совершенное, законченное, удовлетворенное, но живое, растущее, наделенное душой. Как растения и животные целесообразны в себе, т.е. содержат свою цель в себе, а не в чем-то внешнем, так и прекрасное целесообразно, и цель его пребывает в нем, а не вовне.

Но самое увлекательное для меня – открытие целостности прекрасного. Поскольку происхождение его трансцендентно, духовно, в нем разрешаются

противоречия земного бытия: между субъективным и объективным, внутренним и внешним, чувственным и рациональным, видимым и невидимым, всеобщим и единичным. «Раздельность исчезает в прекрасном, так как всеобщее и особенное, цель и средство, понятие и предмет совершенно растворяются здесь друг в друге» [7, 131].

Противоречия терзают душу человека. Он стремится к духовному, но страсти его порабощают. Он хочет любить, но совершает предательство. Он тянется к свету, но поглощается тьмой. А в прекрасном, духовном он получает отдохновение, душа успокаивается, любовь торжествует, свет разгоняет тьму. Созерцание и чувство возводятся в духовную всеобщность, согласованность. Звучит прозрачная мелодия счастья... Вот почему человек жаждет прекрасного.

Но еще задолго до Гегеля Фома Аквинский дал четкое определение прекрасного. Для него «потребны три вещи. Во-первых, целостность, или совершенство: поскольку вещи незавершенные безобразны. Также должное соответствие, или согласование. И еще ясность: ведь именно чистый цвет называют прекрасным» [8, 78]. Умберто Эко, однако, обнаруживает, что такое определение носит исторический характер и относится к эстетике средневековья. Незавершенное может быть особенно прелестным, а прекрасным признаются цвета как раз смешанные, в чем и проявляется их загадочность.

Мне в определении Аквинского не подвластным времени кажется пункт о целостности. Действительно, представьте человека, чьи глаза – прекрасны, нос – само совершенство, улыбка расцветает, как майский цвет. Но в целом лицо кажется неприятным, даже некрасивым. И все потому, что черты лица, хотя и прекрасны, не гармонируют друг с другом. Ведь только соответствие, согласованность создают красоту, очарование целого.

А как соотносится прекрасное с истиной и добром? Никто не станет спорить, что это три ипостаси единого, божественного начала, в каждой из которых проявляется нечто особенное. Впрочем, почему никто? Постмодернисты, отважные рыцари нового цифрового мира, не только провозгласили, но и приложили все усилия, чтобы разорвать единство Истины, Добра и Красоты. Помните «Цветы зла» Шарля Бодлера, предвещавшие эпоху «прекрасного негативности». В одном из его стихотворений, очень изящном и трогательном, изображен роскошный будуар. На цветистом ковре раскинула руки прекрасная девушка. Ее волосы переплетаются с ручейками крови. Поэт любуется прекрасной картиной. И нас приглашает полюбоваться. Но как-то не хочется к нему присоединяться. Зло, как бы ни украшали его поэтическими цветами, безобразно и отвратительно, безосновно, вне онтологично.

Прекрасное, и это надо признать, хотя и тесно связано с добром, но к нему несводимо, имея собственную мелодию. Вл. Соловьев пишет, что без красоты добро было бы неполным. «В красоте – даже при самых простых и первичных ее проявлениях – мы встречаемся с чем-то безусловно ценным, что существует не ради другого, а ради самого себя, что самым существованием своим радует и удовлетворяет нашу душу, которая на красоте успокаивается и освобождается от жизненных стремлений, трудов» [9, 355].

Кант называет красоту «символом нравственности». «Мы называем

здания или деревья величественными и великолепными, поля – прелестными (Lachend) или веселыми; даже цвета называются невинными, скромными, нежными, так как порождают ощущения, которые содержат в себе нечто аналогичное с сознанием душевного состояния, вызванного моральными суждениями» [10, 377].

В отношениях красоты и добра пальма первенства принадлежит нравственности, этике. Злое, подлое, нечистое, в какие-бы одежды нерядилось и как бы ни украшало себя цветами метафор, не может быть прекрасным. Этика есть предпосылка эстетики. «Лишь смотря на жизнь этически, я смотрю на нее согласно красоте... мне не нужно изъездить всю страну, чтобы отыскать красоты. Эти красоты я вижу везде даже там, где твой (эстетика) взор ничего не видит» [11]. Это Кьеркегор – этик поучает Кьеркегора – эстетика, приводя поучительный пример. Вот идет молодая девушка. Эстетик смотрит на нее с пренебрежением. Ее лицо осунулось, высохло, глаза потускнели. Но этику она кажется еще прекрасней. Он замечает глубокое страдание в ее взоре. Она окружена мистерией несчастной любви.

Все сказанное о прекрасном, и еще больше несказанное, позволяет утверждать, вместе с Гегелем, что «область прекрасного исторгнута из относительной по своему характеру сферы конечных отношений и возведена в абсолютное царство идеи и ее истины» [12, 182]. Вот почему мы можем признать прекрасным то, что не соответствует нашим собственным представлениям, традициям и вкусам – если в нем светится духовное. Ведь относительность – характерная черта конечных отношений. А прекрасное возведено в абсолютное, бесконечное, свободное. Этим побеждается скептицизм и софистика, для которых абсолютное недоступно.

Особая сфера, где живет прекрасное – искусство. Много, очень много сказано и написано о его целях и смысле: оно есть не только отражение, но и преображение реальности и самого человека, воспитание чувств, назидание, представление внутреннего мира человека, волнения его души. И еще добавлю – утешение, дуновение ласки и любви. Напомню о самом главном, ведь я не пишу историю искусства. Художественное творчество становится подлинным искусством и «лишь тогда разрешает свою высшую задачу, когда вступает в один общий круг с религией и философией и является только одним из способов осознания и выражения божественного, глубочайших человеческих интересов, всеобъемлющих истин духа».

Только признание этого тезиса дает нам критерий подлинности искусства. Духовные интересы (а не внешняя цензура) устанавливают точку опоры для содержания искусства. Если такой точки нет, все становится дозволенным и наружу выступает порочность души «творца»: его завистливость, агрессивность, алчность, похотливость, корыстолюбие. Полный «буket» отвратительных качеств воплощается в «произведении искусства» и подается как аппетитное кулинарное изделие. Художественное творение должно обращаться не только к чувству, но к душе, к духу. Это такая духовная деятельность, которая обладает моментом чувственности и непосредственности.

Но как в современном искусстве сочетаются категории «прекрасное» и

«безобразное?». Тут мы вступаем в область ожесточенных споров и несогласий. Одни продолжают настаивать, что прекрасное приходит на помощь уставшему, изможденному заботами и повседневными проблемами человеку. Так дается ему утешение, счастливый отдых от трудов праведных и среди тусклого однообразия будней появляется звездочки потустороннего блаженства.

Другие, очень сердитые, утверждают, что прекрасное только усыпляет, убаюкивает, отвлекает от сопротивления жестокому, бессердечному миру с его установкой на кулачную успешность и пробивную конкурентоспособность. Поэтому преимущество в искусстве отдается теперь безобразному, уродливому, страшному, низменному, которое намного правдивее и откровеннее повествует о том, что происходит в жизни с человеком: предательство, утраты, измены, коварство, подлость, нищета, болезни, страдания и тела, и души. Пожалуй, современное искусство «радикального жеста» склоняется к этой второй позиции, стремясь, словно колокол, набат, пробудить человека, вызвать шок, заставить содрогнуться.

Но тут же вспоминается шиллеровское: «Жизнь серьезна, искусство радостно». Жизнь не только серьезна. Она, действительно, бывает отвратительной, ужасной, страшной. Но разве искусство должно удваивать, умножать неправду и преступную уродливость жизни, в которой с преизбытком подлости, обмана, несправедливости? Такое искусство порождает отчаяние, страх, безнадежность, согласие с фальшивой действительностью. А еще убеждение в законности, правомочности зла, в полной его безнаказанности.

Как же тогда поступить? Ответ находим в трудах творца эстетической, музыкальной диалектики Теодора Адорно. Он не призывает к сглаживанию реальных антагонизмов, признавая, что его теория – пороховой заряд в центре мира. Заряд отрицания и сопротивления содержится, с его точки зрения, именно в аутентичном, подлинном искусстве. Истина не достигается более в дискурсивной рефлексии, в ratio, но преимущественно – в медиуме искусства. В результате эстетика это уже не одна из дисциплин философии, но центр, соразмерный ее сущности. Тем самым признается присутствие категории безобразного, отталкивающего.

Но искусство должно не только воспроизводить негативность целого. Оно идет дальше, обнаруживая «бытие второй потенции», т.е. возможность прекрасного, праведной жизни. Прекрасное, несмотря на все ужасы жизни, должно в итоге восторжествовать. «Философией, насколько она осознает свою ответственность в мгновение исторического отчаяния, должен быть опыт рассмотрения всех вещей в свете возможного избавления» [13, 446]. Ужасное и безобразное побеждается прекрасным, онтологически устойчивым, экзистенциально желанным.

Вопрос о первенстве в искусстве либо прекрасного, либо безобразного поставлен некорректно. Эти понятия не равнозначны. Прекрасное, как и добро, онтологично, божественно, повторяю еще и еще раз. А безобразное как и зло, - не имеет онтологической основы. Оно лишь аномалия, болезнь, которую следует преодолеть. В искусстве зло и страдания, безобразное и ужасное должны изображаться так, чтобы вызывать страх и отвращение, упорное желание

пробиться к свету. Ведь и знаменитая книга Ганса Георга Гадамера называется не «Актуальность безобразного», но «Актуальность прекрасного» [14].

**Список литературы**

1. История красоты (под редакцией Умберто Эко). – М., 2005.
2. Умберто Эко. Растительная память, или почему книга помнит все. – Москва: Слово, 2018.
3. Ибн-Араби. Геммы мудрости / В книге Смирнова А.В. Великий шейх суфизма. – М.: Наука, Восточная литература, 1993.
4. Дионисий Ареопагит. Миистическое богословие / В книге Лосский Вл. Очерк мистического богословия Восточной церкви. – Киев: Издание Христианской благотворительно-просветительской ассоциации «Путь к истине», 1991, с. 39.
5. Три святителя. Василий Великий. Григорий Богослов. Иоанн Златоуст. – М.: Православное братство святого апостола Иоанна Богослова, 2012, с. 334.
6. Г.В.Ф. Гегель. Лекции по эстетике. Том. 1. – Санкт-Петербург; Наука, 2001, с. 130.
7. Там же. С. 131.
8. Цит. по книге Умберто Эко. Растительная память, или почему книга помнит все. С. 78.
9. Вл. Соловьев. Соч. в двух томах, том 2. – Москва: Мысль, 822 с., с. 355.
10. Им. Кант. Критика способности суждения. Сочинения в шести томах, том 5. – М.: Мысль, 1996. – С. 377.
11. См.: Серен Кьеркегор. Страх и трепет. – М.: Республика, 1993.
12. См.: Серен Кьеркегор. Страх и трепет. – М.: Республика, 1993.
13. Теодор Адорно. *Minima moralia*. В кн. Грета Соловьева. Философия страдания и надежды. – Алматы: Колор, 2010. – С. 446.
14. См.: Г.-Г. Гадамер. Актуальность прекрасного. – М.: Искусство, 1991.

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

## **ОБРАЗЫ КОЧЕВОЙ ЦИВИЛИЗАЦИИ В ЖИВОПИСИ КАЗАХСТАНА**

На протяжении всех этапов развития профессиональной художественной школы в Казахстане наблюдается важная тенденция: художники вновь и вновь обращаются к образам кочевой цивилизации, к предметам традиционного быта и национального бытия казахов. Юрта, шанырак, посуда, войлочные и вышитые ковры, конское снаряжение, музыкальные инструменты, элементы национального костюма, ювелирные украшения, головные уборы и многое другое – неизменные спутникиnomада в его повседневном существовании – продолжают жить в новом живописном измерении. Гений казахского народа в полной мере воплотился в декоративно-прикладном искусстве – традиция и технология работы с материалами пришла из древности, бережно сохраняясь и передаваясь из поколения в поколения. Основой изобразительности был орнамент. Способы декорирования быта кочевника – от маленького колечка-блезика до многометровых ковров-текеметов – формировались многими веками, наполняясь эстетическими, смысловыми и символическими контрапунктами. Присутствие культурного и исторического прошлого в художественной системе нового времени становится, по сути, неотъемлемой частью творческих исканий ведущих художников нашей республики.

Живопись Казахстана, как известно, явление достаточно молодое – насчитывает около 100 лет с момента возникновения. Развитие живописи совпало и во многом продиктовано новой общественно-экономической формацией, развитием промышленности и городов, все более крепнущим укладом оседлой жизни. Изменившиеся условия определяли новое мироощущение, связанное с инновациями в повседневной жизни. Однако, это ситуация не противоречила постоянному включению образов кочевой цивилизации в произведения художников разных поколений – и тех, что стояли у истоков казахстанской живописи, и тех, кто активно работает сегодня. Этот процесс, происходивший на каждом этапе развития станкового искусства, связан с имманентными, внутренне присущими нации и народу самоидентичности – глобальной идеи, определившей суть и своеобразие казахстанского искусства на всем пути его развития.

Какие именно образы nomadicкой культуры вплетаются в сюжетную канву живописи Казахстана? Почему они не теряют своей актуальности в контексте нового времени? Каковы стилистические особенности живописного мышления разных поколений художников, которые обращаются к иконным символам и образам кочевой цивилизации? На эти вопросы попытаемся

ответить в рамках данного исследования.

В 20-30-е годы XX века – начальный период становления живописной школы – работали мастера, бывшие непосредственными свидетелями кочевничества, исторически обусловленного образом народной жизни региона. Н. Хлудов и А. Кастеев стали подлинными летописцами своей эпохи, стремясь достоверно запечатлеть множество явлений открывавшейся их взору и сердцу действительности. Особенностью их художественного почерка стало точное воспроизведение быта казахов, где нет ничего несущественного и неважного – отсюда внимание к деталям и подробная повествовательность. Картины этого времени обладают особым обаянием подлинности.

Природа – степь, горы – предстает гармоничным универсумом, где разворачиваются привычные сцены повседневности, ставшие основным лейтмотивом акварельных и живописных работ Кастеева – женщина в интерьере юрты, приготовление пищи, выпас лошадей, стрижка овец, доение кобылиц, заготовка курта. Древние как мир привычные занятия превращаются в трактовке художника в возвышенные и опоэтизированные сцены. Подобно акынам, он вдохновенно «пел» о кочевой жизни, усердно передавая все подробности бытового уклада. Органическая взаимосвязь человека и окружающего мира, внимание к мелочам и деталям, тщательность рисунка и свето-теневой моделировки – все пронизано душевным теплом, искренностью и чистотой. Здесь вдохновенность неразрывно сплавляется с приемами примитивизма. Это подтверждает и наивно-добросовестное перечисление предметов в ряд, и плоскостно-фронтальная композиция, и акцент на первом плане, и неподвижно «позирующие» фигуры. Искреннее восхищение полнотой жизни во всех ее проявлениях определило творчество одаренного самородка, «выходца из народа», не понаслышке знавшего особенности бытового уклада. Наполняя композиции предметамиnomadicкого бытия, он подчеркивает и обстановку, в которой находится главный герой, и раскрывает его связь с духовными истоками традиции. Так, Жамбыл Жабаев с домбрай в руках не случайно изображен в интерьере юрты, где подробно переданы предметы обстановки – красочный, богато декорированный ковер на полу, войлочный сундук для белья тусек-кап, украшенный резьбой ларь-кебеже, одеяла, циновка и подушки. Красные пересечения кереге-внешней стены юрты придают композиции цельность и завершенность. Свидетели минувшего, неизменные спутники повседневности отражают особенности поэтики прославленного мастера слова.

Сосредотачиваясь на предметах традиционного народного быта, Кастеев добросовестно отмечает и приметы новой жизни – в интерьере юрты уютно разместился радиоприемник. Народные костюмы, песни и танцы, угощение кумысом, сплетаются с появлением невиданной сельскохозяйственной техники (*Старый и новый быт, 1937*). Поверхность традиционного ковра вместо орнамента украсил портрет вождя (*Подарок товарищу Сталину, 1950*). За обширными хлебными полями просматриваются новостройки городов (*Жатва, 1957*). Традиционная ступа-кубі для взбивания молока сменяется сепараторами. То есть, на глазах художника традиционная жизнь наполняется приметами нового времени.

Несколько иной подход у его предшественника и учителя Хлудова. Специфику его живописи определяет этнографический подход. Необходимость максимально подробно и точно фиксировать национальные типы, элементы костюма, характерные предметы бытия в их функциональном применении. Будучи, своего рода, альтернативой фотографии, живопись Хлудова сегодня является важным источником для понимания специфики повседневной жизни казахов на рубеже XIX-XX вв. «Большинство его произведений написано на тему культуры, хозяйства и быта кочевников, что объясняется особой увлеченностью художника необычной атмосферой и этнографической колоритностью традиционного образа жизни казахов» [1, с.17]. Наблюдательность позволяет концентрироваться на характерных деталях. Так, он подмечает обитое мехом седло (*Мальчик на быке, 1907*), помогающее преодолеть длительные перекочевки. В изображении кимешека – традиционного головного убора замужней женщины – художник обращает внимание на различные способы заматывания тюрбана.

Знаковым объектом кочевой жизни, а также художественных визуальных повествований о ней становится юрта. Уникальная модель передвижного дома вобрала в себя основные представления кочевников о мире. Сфéricaская форма отсылает к куполу небесного свода, принимающего под свой покров веками живущий в степи народ. Несложная по технологии изготовления, очень удобная и практичная в использовании, юрта – неизменный символ казахской живописи, порой возникающий как самостоятельный знак, а порой как вспомогательный элемент общей картины бытия. Хлудов показывает внешний облик юрты, органично вписывая его в пространство пейзажа. Обращаясь к интерьеру юрты, художник, прежде всего, отражает особенности внутреннего пространства жилища, дает наглядное представление об архитектонике и особенностях размещения предметов в пространстве. Стены традиционно образованы диагональными решетчатыми пересечениями кереге. По периметру круглого в плане сооружения размещены декорированные орнаментами сундуки и кебеже, показана свернутая в рулон камышовая циновка ши. Определенное местоположение каждого предмета в интерьере, иерархия деления внутреннего пространства на верхний, срединный и нижний мир, как и на женскую и мужскую половину четко определяет представление об устройстве мира и основных законах гармонии. Философия быта и мира неотделимы друг от друга.

В центре юрты находится очаг – топографический центр, а также функционально важное, сакральное, священное место. Казан – главный элемент домашнего очага, неизменный спутник кочевья становится аналогом полноты и благополучия жизни. Накапливая впечатления, Хлудов добросовестно фиксирует быт казахов, создает собирательные образы, неразрывно связанные с собранными в поездках исследовательскими материалами.

Местные этнические типы, как и региональный быт, наполняют работы приезжавших в Казахстан русских художников. Так, у А. Бортникова женщина-казашка в желтом платье и кимешеке с веретеном в руках появляется сразу в двух произведениях. В картине «Письмо колхозников-животноводов» (1949)

она становится участником массовой встречи односельчан с выходцем их аула, достигшим больших успехов. Эта же женщина возникает годы спустя в картине «Хлудов на джайлау» (1960). Главная героиня здесь проявляет неподдельный интерес к работе художника, пишущего этюд на пленэре, которого не в меньшей мере увлекает привычная для нее повседневность. В полотна соцреализма включаются опознавательные знаки кочевья (юрта, сырмак, традиционная одежда) для национального колорита и топографического обозначения происходящего события. Очевидно, что действие в «Письме колхозников-животноводов» (1949) происходит именно в казахстанской степи. Таков был принцип эстетики эпохи социализма – «искусство должно быть национальным по форме, социалистическим по содержанию».

Общность художественных задач в передаче традиций казахского быта прослеживается в творчестве художников первого поколения, задававших вектор развития изобразительного искусства. Элементыnomадизма, которые требуют достоверной передачи, становятся своего рода маркерами, придающими неповторимость казахстанской живописи. Анализ совокупности художественных приемов позволяет выявить общие черты в изображении кочевой цивилизации, присущие Кастееву, Хлудову, Бортникову и другим. Стремление передать жизнь во всей полноте побуждает их опираться на конкретику наблюдений, тщательность исполнения, внимание к деталям и подробностям. Несколько иная трактовка наблюдается у следующего поколения живописцев периода 1950-х годов. К. Тельжанов, К. Шаяхметов, М. Кенбаев, творчески осмысливают феномен кочевничества. Их увлекает ореол романтики, праздничность и поэтичность сельской жизни. Они создают возвышенную, почти идеальную картину бытия, где человек и природа находятся в единой гармоничной взаимосвязи. По сути, идея неразрывности человека и природы является определяющей константой мировосприятия казаха-кочевника, не мыслящего себя вне природной среды обитания.

Тельжанов – лидер поколения пятидесятых – обращается к поэтическому осмыслению народной традиции не через отдельные предметы и образы, а через масштабные явления культурного наследия, такие как национальная игра (*Кокпар*), музыкальные и песенные традиции (*Звуки домбры*), выраженные эмоционально и энергично. Излюбленным героям является мчащийся конный всадник, переданный с характерной динамикой и экспрессивностью (влияние педагога М. Авилова, увлечение манерой Е. Моисеенко). Образ всадника – знаковый для казахской культуры – является архетипом. Значительная часть жизни кочевника проходила в седле, умению владеть конем придавалось огромное значение, навык этот формировался практически с младенчества. Сюжет конных игр становится отличной возможностью показать парящего в воздухе коня и слившегося с ним воедино всадника – так возникают *Кокпар* (1960), *Кыз күү* (1966), *Охота с бекрутом* (1964). Образы современности – мчащийся железнодорожный состав, уходящие за горизонт линии электропередач – не замещают собой традиционный жизненный уклад. Напротив, торжественность духа, выраженного в гордых и прекрасных персонажах и атрибуатах кочевой

жизни, является смысловой и композиционной доминантой и преобладает в полотнах Тельжанова, символизируя устойчивость многовековой традиции.

В отличие от возвышенно-героизированной трактовки Тельжанова, подход к изображению казахского быта у Галимбаевой является камерным, почти интимным. Девичья шапочка с перьями филина, деревянная чаша для кумыса, ожай – все это для нее не только приметы ушедшего быта и не элементы аульной жизни, как у Кастеева или Хлудова. Предметы в трактовке художницы обретают самоценность, уникальную красоту и собственную выразительность. Она, освобождая от бытовой функциональности, выдвигает их на первый план, любуется тонкостью орнамента и красотой формы. Яркие, звучные, энергично положенные цвета с преобладанием красного и белого усиливают атмосферу праздничности. Каждый элемент отражает красоту, живую энергетику природных материалов, хранит тепло рук народных мастерниц, неся в себе мудрость и глубину древней традиции. Праздничный стол-дастархан накрыт в ожидании гостей и полон символов щедрости и гостеприимства. Деревянный половник ожай и чаша для кумыса, пиала кесе и декорированная войлочная подушка, орнаментированные ковры и расписной керамический кувшин – неотъемлемые атрибуты степной жизни и предметы казахского дома. Объектом творческого исследования становится философия вещи, отражающая специфику быта и мир кочевничества. Достигаемое в композиции состояние спокойствия и гармонии, праздничности и уюта отсылает к созидающей энергии женщины – главного персонажа в творчестве Галимбаевой.

Благодаря труду мастерниц, создающих уникальные предметы, облик дома не только обретает самобытность – орнаментальный декор каждого предмета несет в себе энергетику благопожелания. Умение читать орнаменты позволяет раскрывать суть этих зашифрованных посланий. Традиция передачи знаний и духовности из поколения в поколение – одна из основополагающих у казахов. Этой теме посвящается ряд работ, в числе которых *Народная мастерница с учениками* О. Кужеленко, *Сказка Лизогуб* и другие. Труд мастерниц, создающих уникальные произведения народного творчества – отдельная большая тема. Нередко главными героинями становятся не безымянные собирательные опоэтизованные образы, а реальные прототипы. Так, Г.Исмаилова в работе *Народная мастерница* (1967), пишет портрет своей матери, которая славилась созданием тканых ковров-алаша, бау и баскуров. В их торжественном окружении предстает образ пожилой женщины в белоснежном одеянии, на фоне которого контрастно выделяются смуглые лицо и руки, а дополнительные цветовые акценты в орнаментах насыщают живопись торжеством жизни. *Народный мастер* (1961) М. Лизогуб запечатлевает образ известной художницы Латипы Ходжиковой в окружении созданных ее руками предметов – тональное изобилие фона превращается в почти абстрактное поле с открытой жизнеутверждающей цветовой гаммой. М. Кенбаев в *Кошмоделании* (1958) завороженно наблюдает за процессом производства текемета. Изящно

склоненные женские фигуры в разноцветных жилетах, почти музыкальные движения рук, выкладывающих красный орнамент на белую основу, величественная монументальность горной панорамы в лучах заходящего солнца – красочная полифония превращает бытовую зарисовку в выражение чистой идеи.

Поиски новой изобразительности шестидесятников приводят к изменению цветопластического языка живописи. Она становится обобщенной, обретает большую условность, очищается от лишних подробностей. Образы кочевой цивилизации осмысливаются по-новому у представителей этого поколения. Степная жизнь у Айтбаева разворачивается в торжественном предстоянии героев, наполняя картины ощущением вневременности – вечные люди в вечной степи. Укрупненная силуэтность и плоскостность форм, лаконизм и контрастность цвета у Сариева имеет очевидную отсылку к приемам орнаментального искусства. Переклички с народным творчеством наблюдаются и у Т. Тогусбаева – пространство юрты или дома, обобщается и стилизуется, наполняется эпическим звучанием. И натюрморт, и жанровая сцена трансформируются в возвышенный символ, выражение национальной идеи.

У Б. Табиева бытовые сцены с намеренной бессобытийностью решены в реалистическом ключе с определенной долей условности. Комбинирование реалистических форм и абстрактных включений геометрических лоскутов глиняных мазанок или проветриваемых войлочных ковров создают единое цветовое пространство, сплавляют воедино землю и небо, фигуры людей и предметы мира.

А. Сыдыханов органично соединяет в пространстве одного произведения figurативные символические образы с орнаментальными мотивами и родовыми танба – отличительными знаками рода. Такой ход позволяет найти изобразительную квинтэссенцию идеи предмета или явления – *Знак Чабан* (1989), *Знак Коркыт* (1992), *Символ Шолпан* (1995).

Важнейшие символы кочевой культуры возникают у А. Аканеева. В композиции *Саукеле* (1992) соединяются наделенные сакральными свойствами знаковые выражения кочевой цивилизации – устремленный к шаныраку головной убор невесты. Обращение к коллажной технике становится для художника полем для эксперимента в орнаментальном декоративизме и включении рельефа в плоскость живописи. Для него, как и других представителей новой волны 80-90-х Б. Бапишева, А. Есадаулета, М. Бекеева характерно усиление философского начала, символика, активизация личностного взгляда. Наблюдается постепенный отход от общей тенденции поколения в сторону подчеркнутого индивидуализма с активизацией личностного взгляда и усилением авторского подхода.

В 2000-е вновь наблюдается всплеск интереса к образам кочевой цивилизации, вплетающихся в повествовательную канву художественных произведений. В батальных, исторических, эпических сценах предметы кочевой жизни обретают новое звучание. Большеформатные многофигурные сюжетные

## **Кастеевские чтения 2019**

композиции, выполненные в стилистике неореализма, наполняются тщательно проработанным изображением оружия, военной амуниции, костюмов, музыкальных инструментов. Владение рисунком и внимание к деталям отличает художников Н. Килибаева, М. Нургожина, Т. Тлеужанова, Д. Кастеева, А. Дузельханова и других. Для искусства новейшего времени характерны не конкретика, а историзм прочтения, не отдельный человек, а народ и его герои.

Осмысление повседневной жизниnomадов в казахстанской живописи определяет всю историю становления и развития профессиональной школы искусства, обретая в каждом поколении свою специфику и особенности. Включая в произведения коды кочевой цивилизации, авторы исследуют повседневный быт народа, жизнь которого проходила в постоянных перекочевках. Предметы ушедших эпох отражали образ жизни, верования, традиции, обряды, философию, неся в себе сакральный смысл и связь с природными явлениями.

Несмотря смену культурологических парадигм, в условиях современности образы кочевой цивилизации не теряют своей актуальности, постоянно включаясь в контекст художественных произведений. Эволюция казахстанской живописи показала, что авторы обращаются к архетипическим знакам nomadicкой культуры, стремясь выразить многогранный спектр нравственных, этических пластов. Осмысление этнокультурных и этнобытовых традиций в современном художественном процессе было и остается одной из значимых тенденций, в связи с неизменностью духовного базиса, имеющего значение как в прошлом, так в настоящем и будущем.

**Темиртон Галия,  
доктор философии, заместитель  
директора Центрального  
государственного музея Республики  
Казахстан по научной работе**

## **К ОРГАНИЗАЦИИ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ РАБОТЫ МУЗЕЯ** (на примере деятельности Центрального государственного музея РК)

*Необходимо отметить, что музеи по своей культурно-образовательной природе входят в систему научно-исследовательских учреждений. Поэтому научно-исследовательская работа современных музеев как одно из ведущих направлений их деятельности, должна быть связана с накоплением, обработкой и введением в научный и общекультурный оборот своих богатых коллекций – объектов историко-культурного наследия. Об исследовательском характере музея красноречиво свидетельствуют и проводимые ими полевые экспедиции (археологические, этнографические, археографические и т.п.), которые обычно не подменяются лишь простым сбором предметов музейного значения, но сопровождаются их изучением и отбором по определенным критериям, определяющим «документированный» предметом исторические эпохи, или те или иные процессы, происходившие в обществе и природе.*

В настоящее время многие казахстанские музеи пока еще продолжают функционировать только лишь как культурно-просветительские учреждения. И потому, вопрос о получении многими музеями республики статуса объекта научной и научно-технической деятельности все еще остаются актуальными.

Наличие же мощной научной базы даст музеям возможность по-новому строить разнообразные формы своей деятельности и стать основным гарантом результативной реализации музеем своих функций как в качестве научно-исследовательского, так и в качестве культурно-образовательного института. Так, музейная научно-исследовательская деятельность решает задачи, которые определяются следующим образом: «изучение процессов, связанных с обработкой музейных коллекций (музееvedческие задачи); исследование музейных предметов как источников знания (источникovedческие задачи); отраслевые задачи, которые в основном совпадают с задачами других научно-исследовательских учреждений» [1]. Иначе говоря, научная работа музеев должна определяться задачами накопления документальных свидетельств и источников знаний, их обработки и введения в научный оборот. Как правило, содержание научно-исследовательской деятельности музея зависит от его профиля (исторический, искусствоведческий, технический и тп.п.). Направления же научных исследований музея – непосредственно связаны с его собранием, т.е. фондовыми коллекциями, а также его полевыми исследованиями, экспедициями.

Функционирование музеев как научных центров позволяют им заниматься разработкой узловых проблем истории, археологии, антропологии, этнографии, источниковедения, культурологии, искусствознания и т.д.

Необходимо отметить также, что научно-исследовательская работа музеев должна проводиться и в области научно-практических работ – учета, хранения и комплектования фондов, реставрации и консервации музейных экспонатов, каталогизации музейных коллекций, включая камеральную обработку, систематизацию и атрибуцию музейных предметов. В этой связи можно утверждать, что структурное и функциональное укрепление научной базы музея будет способствовать росту научной компетентности и высокой методологической культуре самих работников музея.

К основным этапам и направлениям научно-исследовательской работы музеев (к методологии проведения исследований). Прежде отметим, что музейные научные исследования проходят те же этапы [2] и стадии, что и другие научные исследования. То есть, в первую очередь, необходимо уяснить проблему исследования, определить тему. Сформулировав основную цель исследования и задачи, которые необходимо решить в ходе исследования, разработать научное предположение (гипотезу) о том, каким образом будут достигнута поставленная цель исследования, составить концепцию (программу) будущего научного исследования.

Особое значение в проведении научного исследования музея имеют определение методов исследования, которые должны включать как общенаучные методы (эмпирического исследования, теоретического познания, общелогические методы), так и методы исследования, разработанные профильными дисциплинами: для природных объектов – методы естественных наук (биологии, геологии, почвоведения и т.п.), для произведений искусства – методы искусствоведения, для исторических памятников (в зависимости от объекта и предмета исследования) – методы археологии, этнографии, истории и т.д. [3].

Не углубляясь глубоко, в не входящие в цели настоящей статьи описание сложной системы теоретических аспектов методов научного познания, которые включают систему принципов и приёмов достижения объективного познания действительности в рамках научно-исследовательской деятельности, вкратце отметим, что научные исследования музеев должны состоять из следующих важных, в том числе, собственно и «музееvedческих» этапов: выявление и отбор предметов музейного значения из среды бытования; камеральная обработка, фотофиксация; комплектование фондов (учет музейных предметов, первоначальная их систематизация); систематизация и классификация предметов (выявление свойств музейных предметов); составление базы данных музейных предметов по проблемно-тематическому принципу; научное описание (научная атрибуция); определение хронологических и географических рамок исследуемых материалов; паспортизация музейных артефактов; проведение сравнительно-исторического, типологического анализа с аналогичными артефактами из фондов музеев; изложение результатов исследования; научная каталогизация и др.

Отметим также, что одно из профильных направлений музейной работы как проектирование разнотематических экспозиций и выставок также представляет собой особый «определененный» вид научно-публикаторской

деятельности музея.

Важно помнить и осознавать, что научное и прикладное значение музейных исследований заключаюся в изучении научно-познавательного потенциала и историко-культурного значения музейных собраний. Поэтому направления научно-исследовательской работы музеев могут, да и должны определяться, как было выше сказано, в связи и с их профилем. К примеру, исторические музеи при освещении древней истории и культуры Казахстана оперируют такими вещественными источниками как музейные артефакты из собственных археологических и этнографических и других коллекций. Во многих исторических музеях за многие годы сложились богатые археологические и этнографические коллекции. Но, к сожалению, научная обработка и публикация артефактов из этих коллекций сильно отстали от процесса их сбора и потому нуждаются в тщательном источниковедческом анализе, сравнении и соотнесении с новыми исследованиями, проводившимися за последние годы. Так, научное исследование музейных коллекций позволит перейти от их фактологической констатации к реконструкции исторических процессов.

Многие музейные артефакты все еще в национальной историографии не изучены с научной точки зрения, в том числе, к примеру, и с этнологической. Ведь, практически в каждом областном музее Казахстана хранятся немалое количество предметов по казахской этнографии, среди которых – утилитарные предметы, конское снаряжение и, в особенности, отличающиеся многообразием и разнообразием предметы народного прикладного искусства и др. По сей день должным образом не производится музеями научно обоснованная классификация и идентификация различных отраслей и технологических приемов изготовления и практического применения предметов традиционной культуры, в том числе также и предметов народного прикладного и декоративного искусства казахов. При этом ряд традиционных названий и структурно-функциональных характеристик их создания и использования также нуждаются в изучении и уточнении. К настоящему времени, например, практически не исследованы значение отдельных отраслей традиционного прикладного искусства как важнейших элементов «традиционной культуры жизнеобеспечения казахов» [4] и т.д.

Тем временем, музейные артефакты, образующие уникальный корпус исторических источников, как показывает зарубежная историографическая практика, традиционно характеризуются наибольшей репрезентативностью и наглядностью. В этой связи актуализируются вопросы масштабного и углубленного изучения музейных собраний с последующим отражением в научных трудах – монографиях, научных каталогах.

Кстати говоря, научная каталогизация, как одна из ведущих направлений музейной научно-исследовательской работы, может дать наиболее полное представление о любом из музейных собраний, истории его возникновения и комплектования, изучения, применения, что имеет большой научно-практический и научно-познавательный смысл. Именно через научную каталогизацию, вводятся в научный оборот огромное число музейных артефактов из музейных коллекций, что позволит осуществить доступ исследователей, специалистов и широкой общественности к музейным коллекциям.

О научно-исследовательской работе Центрального государственного

## Кастеевские чтения 2019

музея Республики Казахстан (к практике обмена опытом). Научная деятельность Центрального государственного музея Республики Казахстан (далее – ЦГМ РК) направлена, как собственно и всех музеев страны, на реализацию общенациональных задач сохранения и изучения исторического материального и духовного наследия страны.

С 2005 года Центральный государственный музей Республики Казахстан функционирует с официальным статусом научно-исследовательской организации и сохраняет статус флагмана среди музеев республики в области организации научно-исследовательской работы. Усиление научного потенциала музея дало возможность вывести на качественно новый уровень деятельность музея в целом. Как известно, ЦГМ РК принимал активное участие в стратегической государственной программе «Мәдени мұра» по возрождению, изучению и сохранению национальной культуры и по сегодняшний день продолжает эту традицию.

Музей первым в Казахстане начал реализацию научно-прикладных проектов, в результате которых на свет появляются научные и научно-популярные монографии, музейные научные каталоги и т.д.

В настоящее время ЦГМ РК наряду с другими научно-исследовательскими центрами республики функционирует как научный институт, основной целью которого является накопление, хранение, изучение и популяризация самых различных артефактов по истории и культуре Казахстана. Поэтому в своей научной деятельности Центральный госмузей в качестве надежной источниковой базы для изучения истории и культуры Казахстана активно привлекает малоизвестные в отечественной историографии музейные ценности и музейные артефакты самого различного происхождения.

В организационной структуре в области научно-исследовательской деятельности в Музее работают четыре научных центра и два фондовых подразделения: Центр антропологии и этнологии; Центр археологии; Центр музейного источниковедения и рукописей; Центр по изучению истории Казахстана; Группа по хранению фондов; Группа по учету фондов.

Деятельность центров и всех структурных подразделений музея охватывает собирательскую, научно-фондовую, научно-исследовательскую, экспозиционно-выставочную, культурно-образовательную и другие виды работ. Сотрудники всех научных центров и фондовых подразделений Музея параллельно с основной работой ведут разработку научно-прикладных исследований. Результаты исследовательской работы научных сотрудников музея находят отражение в постоянных экспозициях и временных выставках, дающих целостное представление об истории и культуре Казахстана. Результаты научной деятельности сотрудников музея публикуются в виде энциклопедий, каталогов, альбомов, статей и т.п. Апробация научных исследований музея происходит на международных и республиканских научных форумах (конференциях, симпозиумах, семинарах и т.п.).

Благодаря богатым фондовым коллекциям, обладающим практически неисчерпаемой эвристической возможностью и, имея серьезный научный потенциал, Музей ежегодно проводит ряд крупных научных исследований. Опыт реализации Центральным государственным музеем РК научно-прикладных проектов показала, что фондовые и экспозиционные материалы отечественных музеев являются надежной источниковой базой для изучения

истории и культуры страны в том или ином предметно-тематически заданном хронологическом диапазоне.

Объектами научных проектов являются коллекционные собрания ЦГМ РК по археологии, этнографии, источниковедению, а также фондовые коллекции казахстанских и российских историко-краеведческих музеев и архивов, библиотек и других научных учреждений. Цель и задачи научно-исследовательских работ музея заключаются в выявлении, систематизации, изучении и каталогизации археологических и этнографических коллекций, собраний редких рукописей и книг, сфрагистики, геральдики, мемориальных комплексов ЦГМ РК, а также архивных, музейных и библиотечных источников как в Казахстане, так странах ближнего зарубежья, касающихся истории и культуры казахского народа, начиная с древности по настоящее время. Исследования, проводенные в рамках реализации научно-прикладных проектов музея позволили ввести в научный оборот корпус новых источниковых материалов, артефактов, которые значительно обогатили научную базу исследований современных ученых в области археологии, этнографии, истории, источниковедения, культурологии, музееведения и других отраслей науки.

В области организации научных исследований научными центрами и фондовыми подразделениями ЦГМ РК проводится активная научно-организационная и научно-изыскательская работа в области антропологии, этнологии, истории, археологии, музейного источниковедения и рукописей. Усилия научных сотрудников сосредоточены на каталогизации музейных коллекций, включая камеральную обработку, систематизацию и атрибуцию наиболее ценных музейных предметов. К тому же активно ведется инвентаризация, паспортизация и электронная каталогизация музейных коллекций.

#### **Кратко о некоторых реализованных научно-прикладных проектах ЦГМ РК.**

«Казахстан в средневековье (VI-XV вв.) Археологическая коллекция Центрального Государственного музея Республики Казахстан. Научный каталог» (научный руководитель Х. Айткул). В рамках реализации научно-прикладного исследования изучалась историография по истории караханидов, в частности, особенности современного состояния проблематики этого периода и городской культуры. В ходе исследования выявлены, а также проведена камеральная обработка, фотофиксация, систематизация и научное описание артефактов; определены хронологические и географические рамки исследуемых материалов; составлен каталог музейных предметов по проблемно-тематическому принципу; проведены сравнительно-исторический и типологический анализы вкупе с аналогичными артефактами Казахстана и других регионов, с точки зрения их типологического и хронологического сходства. Такой комплексный подход позволил реально представить своеобразие и особенности хозяйственно-культурной деятельности тюркских племена. При изучении научно-познавательного потенциала археологических источников раннего средневековья, хранящихся в фондах ЦГМ РК, были впервые разработаны единые принципы классификации предметов и структуры научного описания музейных предметов, разработаны унифицированные термины для научной каталогизации коллекции, приведены статистические данные коллекции раннего средневековья ЦГМ РК.

В результате в научный оборот введены новые источники в виде систематизированных каталогизированных археологических артефактов раннесредневекового Казахстана.

## Кастеевские чтения 2019

«Казахское традиционное искусство как историко-этнографический источник. Монография каталог» (научный руководитель – Нурсан Алимбай). Главной целью данного проекта стало научное атрибутирование и паспортизация музейных предметов, являющихся составной частью традиционной материальной культуры казахов, хранящейся в фондах музея. Согласно рабочему плану и задачам проекта были отобраны традиционные пояса и ювелирные изделия из этнографической коллекции ЦГМ РК. Перед исследованием данных музейных предметов была составлена их библиография. То есть, с научной точки зрения исследована историография рассматриваемых изделий, уровень их исследования, а также их наименования в народном понимании. После чего были проведены работы по сортировке, классификации, определению внедряемых в проект экспонатов по названным предметам, определению их хронологического круга, уточнению географической территории, фотосъемке, определению сферы применения. В ходе работы были учтены основные моменты форм изготовления, техника, условия хранения музейных изделий прикладного искусства.

В рамках реализации проекта выполнена научная атрибуция более 600 единиц хранения предметов традиционного прикладного искусства казахов из фондов и экспозиций ЦГМ РК. Также былоделено внимание на определение техники изготовления каждого изделия, форм украшения, обработки, декорирования (декорационные элементы). Таким образом, посредством научной атрибуции музейных изделий создана единая систематизированная документация, являющаяся основой научной каталогизации.

«Акварели Абылхана Кастеева как историко-этнографический источник» (по материалам фондов музеев Казахстана). Научный каталог» (научный руководитель – Галия Темиртон). Исходя из основной задачи проекта – изучения акварельных работ Абылхана Кастеева, как особой категории историко-этнографических источников по традиционной культуре казахского народа с начала года была проведена комплексная работа по изучению историографии изобразительного искусства Казахстана. В целях полного раскрытия темы, его исторических и этнокультурных аспектов, широко использовалась научная литература, представляющая собой различные отрасли социогуманитарного знания (история, этнология, антропология, социология, культурология, искусствознание). В изучении акварельных работ А. Кастеева во главу угла ставился подход, прежде всего, исследование их как категории уникального корпуса именно исторических источников из музейных собраний, где этническое начало выступает сюжетообразующим стержнем, задающим общий тон его работам. Поэтому, в ходе исследования данные работы художника представили собой особое предметное поле, которое было отнесено к объектам визуальной антропологии, обоснованных с точки зрения их критического анализа – сопоставительного и типологического. Структура же научного анализа при этом, была обусловлена следующими логическими связями:

- в первую очередь, необходимостью определения положений об исследовании изобразительных источников как объектов визуальной антропологии;
- во-вторых, необходимостью обоснования документальности рисунка (в данном случае, акварельного), как изобразительного источника, относящегося к объектам визуальной антропологии;

- в-третьих, собственно произведение сопоставительного и типологического анализа объекта исследования – акварельных работ Абылхана Кастеева с примерами-аналогами, а также с музеиными предметами из этнографической коллекции Центрального государственного музея Казахстана, с целью подтверждения объективности исследования.

В ходе исследования выполнена попытка определения собственных положений исследования в целом изобразительных источников как объектов визуальной антропологии, в соответствии с одним из основных тезисов научного исследования. В этом смысле, с позиций современного гуманитарного знания были рассмотрены теоретико-методологические подходы в исследовании изобразительных источников как объектов визуальной антропологии. Прежде всего было отмечено, что визуальная антропология представляет собой один из наиболее актуальных междисциплинарных направлений научного знания, направленная на получение аудиовизуальной информации о малоизвестных сторонах жизни общества и исследующая их этновизуальные особенности, полученных путем фиксации: духовные, бытовые, природные, исторические, культурные и др. Определены и уточнены существование различных видов источников визуального характера, что позволило еще раз удостовериться в их многообразии [5]. Особое внимание, при этом, уделено тому, что визуальная антропология объемлет все зрительные средства трансляции культуры, включая рисунок, фотографию, музейную экспозицию, театр, медиа. В то же время, не умаляя значимость и свойства более динамичных объектов визуальной культуры (кино, видео и т.п.), все же, в соответствии с задачами данного исследования акцент был сделан именно на рисунок, как признанному международным научным сообществом самому из древних форм визуальной культуры, как "отпечатка" видения мира и «синонима истинности информации» [6].

В соответствии с поставленными задачами произведена также научная идентификация изображенных в акварельных работах Абылхана Кастеева предметов и сюжетов этнографического характера с хранящимися в фондах Центрального государственного музея предметами из этнографической коллекции. При этом, особое место отведено сравнительно-сопоставительному анализу акварельных произведений А.Кастеева, в которых с документальной точностью и детальной проработкой художником были прорисованы все элементы объектов, с этнографическими предметами по истории и культуре казахского народа, ранее бытовавших в традиционной среде и хранящихся в экспозициях и фондовых коллекциях ЦГМ РК.

В данном исследовательском контексте при соответствующем методическом инструментарии и критического анализа, проведен сравнительно-типологический анализ визуальных артефактов – акварельных работ А.Кастеева с изображениями казахских орнаментов – с аналогичными историческими музейными предметами как феноменами традиционной культуры.

В ходе сравнительно-сопоставительного анализа особое внимание обращено не только изучению авторского подхода к художественно-эстетической организации и композиционного решения в создании картин, но и стремлению художника сохранить национальные особенности, несмотря на жесткие идеологические рамки советского времени.

Особый интерес в изучении творчества Абылхана Кастеева в рамках музейного научного исследований был обращен также научным трудам,

## Кастеевские чтения 2019

посвященным изучению изобразительного искусства через призму традиционного мировоззрения казахского народа и, таким образом, раскрывающим историко-этнографический характер его произведений.

В целом, в ходе исследования акварельные работы А. Кастеева были изучены как важный этнографический материал, а сам художник – как знаток казахских обычаев и традиций, т.е. этнофор, который свое творческое видение раскрывал через призму традиционного художественного сознания, сохраняя при этом достоверность и близость к натуре.

Резюмируя, отметим, что в результате проведения научных исследований и каталогизации музеиных собраний формируется источниковая база по истории Казахстана, а также культуре и этнографии казахского народа, которая может стать основой для научных исследований в настоящем и будущем. В раскрытии научно-познавательного и историко-культурного потенциала коллекций музеев заключается научная и прикладная значимость музеиных исследовательских проектов.

Сохранение национальной культуры во многом зависит и от своевременного научного исследования и реконструкции историко-культурного наследия, сконцентрированного в музеиных фондах. К тому же, научно-исследовательские и культурно-образовательные достижения музеев Казахстана могут быть выше, если музеи будут находиться в постоянном творческом поиске. Этому, конечно же, должно способствовать структурно-функциональное реформирование и совершенствование деятельности музеев Казахстана как научно-исследовательских и культурно-образовательных учреждений в соответствии с современной идеологией и технологией международного музейного строительства.

### **Список литературы**

1. Музеведение. Под ред. Н.В. Мягтиной. – Владимир, 2010. – С. 76.
2. Этапы исследования / Энциклопедия социологии //<https://dic.academic.ru/dic.nsf/socio/4848>
3. Поправко Е.А. Музеведение // <https://abc.vvvsu.ru/books/muzeebed/page0012.asp>
4. Алимбай Н., Муканов М.С., Аргынбаев Х., Традиционная культура жизнеобеспечения казахов // Очерки теории и истории. – Алматы: Ғылым. - 1998. - 234 с.
5. Темиртон Галия. Междисциплинарный подход в изучении объектов визуальной антропологии (на примере акварельных работ Абылхана Кастеева) // аль-Фараби атындағы Қазақ Ұлттық университетінің Хабаршысы, 2018, №4 (әл Фараби атындағы Қазақ Ұлттық университеті Хабаршысының анықтамасы);
6. Темиртон Галия. Рисунок как источник визуальной антропологии // КР Президенті Н.Назарбаевтың «Болашакқа бағдар: рухани жаңғыру» бағдарламасын жүзеге асыру аясында философия ғылымдарының докторы, профессор, эга-ныңқ академигі, мемлекеттік сыйлықтың лауреаты М. Сәбиттің 80 жылдығына арналған «Қазакстандағы заманауи ғылым мен білімнің даму болашағы мен үрдісі» атты республикалық ғылыми-тәжірибелік конференциясының материалдары. – Павлодар: Павлодарский государственный университет имени С. Торайгырова. – 272-279 бб.;
7. Центральный государственный музей Республики Казахстан. Отчет за 2015 год. /Научн. ред. Нұрсан Алимбай. – Алматы, 2016. – 294 с. (на каз. яз.).
8. Қазақстан Республикасы Орталық Мемлекеттік музейі: қысқаша тарихи экспкурс, құрылымдық озгерістер, өзекті мәселелері. Орталық музей еңбектері: тарих, этнология, фольклортану, антропология, деректану, нумизматика. Ғылыми редактор – Нұрсан Әлімбай. – Алматы: Ғылым, 2004. – 395 с.

**Джадайбаев Амир Жалынович  
Кандидат искусствоведения  
Ведущий научный сотрудник отдела  
«Изобразительное искусство Казахстана»  
ГМИ им. А. Кастеева**

**ПРОСТРАНСТВО ОБРАЗА.  
АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ СОЗДАНИЯ ЭКСПОЗИЦИИ  
СОВРЕМЕННОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ**

*Аннотация: В статье рассматриваются вопросы, касающиеся построения постоянной экспозиции современного художественного музея на примере практики ГМИ им. А. Кастеева. Автор выявляет закономерности и проблемы представления артефактов в пространстве современного музея, характеризует специфику взаимодействия научных и практических аспектов создания художественной выставки. Касается вопросов построения постоянной и временной музейной экспозиции.*

*Ключевые слова:* художественный музей; экспозиция; выставка; изобразительное искусство.

В начале XXI мы являемся свидетелями глобальной трансформации многих казавшихся прежде незыблемыми основ политического, социального и культурного мироустройства. Очередная четвертая технологическая революция открыла новые невиданные возможности для человека, но одновременно с этим и породила ряд проблем глобального порядка. Переход к новой концепции многополярного мира сопровождается множеством коллизий и противоречий, разрешение которых становится ключевой задачей нашего и будущего поколений.

В свете происходящей в мире социально-политической турбулентности одним из основополагающих факторов сохранения духовных основ нашего бытия и его стабильности является культура. Генетически заложенный в культурной традиции потенциал, определяющий наше восприятия окружающего мира и осознание собственной неповторимости, делает ее важнейшим инструментом созидания нового гармоничного и устойчивого во всех своих ипостасях мира.

Все нарастающая поступательная социально-экономическая динамика в развитии Казахстана, стремящегося войти в тридцатку наиболее развитых стран планеты, предполагает резкий качественный подъем в функционировании культурных институтов, в том числе и художественных музеев. Хранящиеся в их собраниях артефакты являются предметной основой сохранения исторической и духовной преемственности поколений, развития и прогресса современного общества. Художественные музеи сегодня сталкиваются с общими для большинства государственных и общественных институтов вызовами. Недостаток финансирования и профессиональных кадров, конкуренция с глобальными коммуникационными системами, переориентация внимания людей на более

«динамичные» современные информационные носители вот лишь небольшой перечень проблем, с которыми сталкиваются художественные музеи сегодня.

В данном докладе речь пойдет о таком важном аспекте музейной работы, каким является экспонирование произведений искусства. В силу своей значимости данный вопрос перерастает свои институциональные рамки и становится по своему характеру концептуальным. Метод презентации произведений изобразительного искусства в музейных собраниях всегда являлся отражением характерных идеологических и социально-политических взглядов определенной исторической эпохи. Экспозиция выставки произведений К. Малевича. Фото 1920-х гг.

Совершенствование экспозиционной практики сегодня невозможно без внимательного и критического изучения исторического и международного опыта в этой области. Одним из первых экспериментов в сфере музейного экспонирования в XX веке в России явилась перевеска картин в Третьяковской галерее в 1914 году, предпринятая известным русским художником и искусствоведом И. Грабарем, который, по словам его критиков тем самым «исказил исторически сложившееся лицо музея» [1, С. 11]. Преодолев догматизм устоявшихся привычек, И. Грабарь этим действием открыл дорогу экспериментальной практике в экспозиционной работе русских, а позднее и советских музеев. В данном эпизоде нашел свое отражение общий процесс эволюции экспозиционных систем в России, Европе и США, заключавшийся в постепенном замещении «ковровой» предельно плотной, и, как правило, бессистемной с точки зрения науки развески картин свободным их размещением в пространстве выставочного зала на основе хронологического и тематического разделения. К теоретическим вопросам экспозиции неоднократно обращался и известный художник-супрематист К. Малевич. В одной из своих статей он писал: «вопрос о развеске будет иметь чрезвычайно важное значение, ибо развеска играет большую роль конструкции и ее концепции, и, чтобы, выявить настоящее ее лицо, необходимо изменить старый принцип распределения произведений по школам, течениям, по времени и событиям». «Стены музея – по мнению Малевича - есть плоскости, на которых должны разместиться произведения в таком порядке, как размещаются композиция форм на живописной плоскости» [2].

Выработанные на I Всероссийском музейном съезде, состоявшемся в Москве в 1930 году, новые задачи и методы экспозиции музеев во главу угла ставили принцип «показа искусства не как суммы вещей, а как исторического процесса, показа истории искусства как специфической формы классовой борьбы» [1, С. 11]. При этом каждый раздел должен был отражать определенную историческую формуацию (феодализм, капитализм, социализм). Теоретическим основанием так называемой «марксистской экспозиции» советских музеев являлись труды Г. Вельфлина, Шмарова, А. Ригля, Фолля разрабатывавших теорию смены художественных стилей «как сложных и динамических комплексов, сменяющихся строго-закономерно и выдвигающих отдельные гениальные личности, как наивысшие точки, напряженнейшие моменты развития, но не вытекающие из самих этих личностей» [3, С. 9]. В исследованиях современных казахстанских ученых также важное место уделяется разработке теории экспозиции. Так А. Галлемова определяет ее как специфическое музейное пространство «способное дать посетителю разнообразную информацию,

передать его сопричастность той модели реального мира, которой является экспозиция» [4].

Коллекция ГМИ им. А. Кастеева является крупнейшим в нашей республике собранием произведений мировой культуры. Основу собрания составляют произведения казахского изобразительного искусства. Музей в настоящее время является одним из флагманов в сообществе художественных музеев не только Казахстана, но и стран ближнего зарубежья. Последняя четверть века стала для музея, как и для всей страны, переломным этапом. В эти годы в ГМИ им. А. Кастеева проходил трудный процесс смены поколений специалистов, шла работа по совершенствованию исследовательской и выставочной деятельности, постепенно пополнялась коллекция музея. В течение этого периода продолжался поиск современной модели функционирования художественного музея, отвечающего требованиям текущего исторического момента. Происходящие перемены не могли не отразиться на характере экспозиции музея. В этот период было произведено несколько перестроек постоянной экспозиции с целью сделать ее адекватной запросам современного зрителя.

К сожалению, несмотря на усилия наших сотрудников в настоящее время, на мой взгляд, формат существующей экспозиции не может быть назван окончательным и совершенным. Так в существующей постоянной экспозиции ГМИ им. А. Кастеева, все еще обнаруживаются атавизмы так называемой «марксисткой экспозиции», насажденной государством в советских музеях в начале 1930-х годов. Данному положению имеется ряд причин. Первой я бы назвал, упомянутый выше процесс смены поколений сотрудников. Музей, созданный как художественная галерея в середине 1930-х годов, являлся значительным идеологическим центром в период социалистического государства, со всеми вытекающими отсюда последствиями. Сформированные за этот период кадры и фундаментальные концепции музейной работы стали базой для новой институциональной и национальной политики, которую должно осуществить новое поколение музейных профессионалов. В связи с переходным периодом эти два подхода создали труднопреодолимую коллизию в отношении того каким должна быть экспозиция музея сегодня. Второй причиной, на мой взгляд, является отсутствие теоретической базы и специалистов - экспозиционеров, способных на научной основе реализовать новые модели презентации артефактов. Третья причина лежит в отсутствии возможности расширять коллекцию казахского изобразительного искусства путем закупа произведений. В связи с этим основная масса экспонатов отражает воззрения советской идеологии, что сказывается на содержании разделов экспозиции музея.

Нам необходимо предельно широко представить эволюцию казахского изобразительного искусства. Особое место должно быть отведено показу наиболее полной в Казахстане коллекции современного искусства, которое ошибочно некоторыми специалистами воспринимается как очередной этап истории казахского искусства, тогда как, по моему убеждению, оно является живым и доминирующим контекстом, определяющим, в том числе, и сам метод презентации артефактов. К примеру, в начале 2000-х годов вся экспозиция музея начиналась и завершалась залом современной казахстанской скульптуры, что было, по моему мнению, удачным решением, так как посетитель входил в музей и выходил из него через пространство современной близкой ему культурной среды. Этим самым естественным образом разрушалась существующее

негативное представление о музее как «пантеоне искусств», имеющим мало общего с окружающей его реальностью. К сожалению, в данное время посетитель входит и покидает музей через зал традиционного прикладного искусства Казахстана, что неизбежно оказывает определенное воздействие на его впечатление о музее в целом.

Одной из главных задач каждого художественного музея является построение постоянной экспозиции, которая может быть решена исключительно в рамках понимания пространства музея как целостной культурной системы, дающей смысл и содержание каждому ее составляющему элементу. Постоянная экспозиция должна быть умеренно консервативной, научно обоснованной, максимально объективной и эстетически совершенной. Для этого необходимо привлечение ученых, дизайнеров, художников и других специалистов. Как показывает практика любые даже малейшие «вторжения» в постоянную экспозицию неизбежно нарушают ее цельность и наносят вред общему впечатлению от коллекции. К примеру, неоднократные переэкспозиции в ГМИ им. А. Кастеева зала русского искусства XVIII - нач. XX века, на мой взгляд, не привели к желаемому результату. Перекраска стен, установка точечного осветительного оборудования, включение новых экспонатов были проведены без учета общего концептуального решения общей музейной экспозиции. Данный раздел в настоящее время представляет собой аналог экспозиции советского времени, когда русское искусство было официально объявлено образцом для всех национальных художественных школ. К примеру, среди экспонатов русского зала можно увидеть картину армянского художника В. Суренянича «Покинутая» (1894), присутствие которой здесь мне видится сегодня более чем спорным. В доказательство этому можно привести цитату из каталога выставки произведений Суренянича 1931 года, во вступительной статье к которой известный искусствовед Рубен Драмян пишет: «его ( Суренянича – А. Д. ) принадлежность к обществу «Передвижников», на выставках которых он выставлялся, была лишь формальной, т. к. с ними он не имел ничего общего, почему его нельзя рассматривать как художника русской школы (Выделено мной – А. Д.)» [5, С. 4]. Странным представляется продолжение данного раздела на третьем этаже, что нарушает последовательность и логистику экскурсии. В зале искусства Западной Европы также, на мой взгляд, имеется ряд серьезных просчетов, которые заключаются, прежде всего, в проявлении атеистических взглядов советского времени. Они заключаются в смешении религиозной и светской живописи, хронологической несогласованности в представлении эпизодов библейской истории, недопустимом с точки зрения религиозной догматики объединении в одном пространстве христианских и языческих сюжетов.

Постоянная экспозиция ГМИ им. А. Кастеева в настоящее время в отдельных разделах страдает перегруженностью пространства, излишней плотностью развески, плохим состоянием оборудования, неряшливостью бумажного этикетажа. На мой взгляд, следует концентрировать произведения более высокого художественного уровня в отдельных залах, тогда как коридоры и рекреации делать относительно нейтральными в плане визуальной информативности. Примером подобного подхода может служить Национальная галерея в Вашингтоне, где в зонах (коридорах) связывающих основные залы расположены своеобразные рекреационные «оазисы» с кафетериями, креслами для отдыха, растениями и другими объектами для отдыха посетителей. В ГМИ им.

А.Кастеева в настоящее время эти пространства несут на себе такую же смысловую нагрузку, как и залы, что в итоге, приводит к ощущению общей перегруженности экспозиции, утомляющей и затрудняющей восприятие зрителем экспонатов.

Особую осторожность и продуманность необходимо проявлять в различных экспериментах, и особенно в таких как изменение цвета стен в залах. В последнее время в мировой музейной практике наметилась тенденция колорирования стен в различные, часто активные тона. К примеру, в Государственной Третьяковской галерее в 2016 году в рамках реализуемой в ней программы так называемого «радикального консерватизма» (З. Трегулова) стены были перекрашены в терракотовый цвет, что, по мнению ее сотрудников, более соответствует произведениям русской живописи. При этом делались ссылки на то, что данный декор изначально существовал при основателе галереи П. Третьякове. В целом белый цвет стен считается в современном музейном дизайне «старомодным» и характерным для эстетики XX века. Данный вопрос, я считаю, остается открытым, так как, по моему убеждению, нельзя рассматривать единичный элемент экспозиции в отрыве от всего комплекса задач организации выставочного пространства, включающего тематику зала, его дизайн, освещение и пр.

Всегда следует помнить, что художественный музей по своей миссии и в сознании большинства людей несет в себе сакральное начало, сходное с тем, что заключает в себе религиозный храм. Наличие в нем большого количества культовых предметов и других произведений высокого искусства, предельная концентрация в пространстве музея духовных и материальных символов делают его особым социально-культурным институтом. Данная особенность музея сегодня должна учитываться в первую очередь при построении его экспозиции.

В заключении необходимо выявить некоторые основополагающие принципы современной постоянной экспозиции художественного музея, сформированные в ходе знакомства автора статьи с опытом работы музеев России, США, Великобритании и др. стран:

- 1) Музейная экспозиция должна представлять собой целостную внутренне логическую культурно-пространственную систему, построенную на основе разработанного кураторами Тематико-экспозиционного плана (ТЭП).
- 2) Экспозиция должна быть научно продуманной, способствующей проведению на ее основе качественной и информативной экскурсии.
- 3) Экспозиция музея должна гармонично совмещать историческую достоверность с эстетической притягательностью артефактов.
- 4) Экспозиция должна быть дружественной посетителю, снабжена всей необходимой информацией в виде аннотаций, видеоматериалов, буклетов, путеводителей и пр.
- 5) Все оборудование, включая рамы необходимо содержать в хорошем состоянии.
- 6) Экспозиция должна учитывать особенности восприятия артефактов различными категориями посетителей (включая возраст, пол, религиозные убеждения и т.д.).

## **Кастеевские чтения 2019**

В XXI веке казахстанские художественные музеи должны стать институтами, функционирующими на основе новой просветительской методологии, центрами культуры, отдыха и образования, идти вровень с техническим прогрессом. Для этого необходимо готовить специалистов международного уровня, способными справиться со стоящими перед нами сложными задачами музейного строительства. При этом музеи и галереи должны сохранять тонкую ауру высокого искусства, соблюдать этику и уважение к человеку, дарить людям радость от общения с вечными ценностями, которыми являются произведения искусства.

### **Список литературы**

1. Федоров-Давыдов А. Советский художественный музей. - М.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ,1933.
2. Малевич К. Черный квадрат (Сборник). - М.: АСТ, 2018.
3. Советский музей. Бюллетень. Под ред. А. Федорова-Давыдова. -М.: Издание Государственной Третьяковской галереи, 1930.
4. Галлемова А. Экспозиция и выставка и их характерные особенности // Образование для всех. – 2014. - №3(7).
5. Каталог посмертной выставки В. Я. Суреняянца Авт. ст. Р. Дрампян. - Ереван: Государственный музей Армении,1931.

**Ахмедова Нигора Рахимовна  
Институт искусствознания АНРУз  
Главный научный сотрудник доктор  
искусствоведения, академик  
Академии художеств Узбекистана**

**ТРАДИЦИОННОЕ НАСЛЕДИЕ КАК ФАКТОР ТРАНСФОРМАЦИИ  
ЖАНРА КАРТИНЫ В СОВРЕМЕННОЙ  
ЖИВОПИСИ УЗБЕКИСТАНА**

Эволюция живописи Узбекистана в контексте эпохи модернизации региона, часто упоминаемой как ускоренная, проходила на основе «ментального ландшафта», той культурной идентичности, которая все эти годы была гарантом ее самобытности в советской художественной среде. На протяжении XX столетия велся напряженный поиск этнокультурной самостоятельности, собственного художественного языка, рождавшегося на фоне непростых общественно-политических и творческих процессов. Оригинальные живописные интенции, направленные на выражение национальной окрашенности языка искусства, можно было отнести ко многим большим мастерам национальной школы. На разных этапах развития национального искусства смысл этнокультурной доминанты определялся связями с породившей их эпохой, поисками возможностей адаптации к ней.

Сегодня живопись Узбекистана с присущей ей самобытной содержательной и пластической спецификой - оригинальный художественный феномен, отражающий все особенности и противоречия ее развития. Между тем искания современных живописцев, их напряженный процесс "самопознания" на основе новых принципов духовного и художественного осмыслиения наследия Востока начали кардинально менять всю жанровую, образную, а также стилистическую основу национальной живописи, серьезно влияя и на трансформации всего изобразительного искусства в целом. Новые черты узбекской живописи начали обозначаться в ходе важнейших общественных сдвигов, в ситуации исторического выбора начала 1990 -х годов. В процессе определения новой культурной парадигмы обострились и актуализировались вопросы национальной истории, с трудом вырабатывались представления о том, что могло бы служить положительным, созидательным началом в новой формирующейся модели современного искусства. Конец советской эпохи и начало разложения тоталитарных устоев были восприняты в обществе и культуре позитивно, они открывали простор для свободы творчества, плюрализма мнений. Начинался новый этап - переход от социально активного, ангажированного творчества с оптимистически-позитивистскими доминантами к новому искусству, во многом не предсказуемому, но опирающемуся на импульсы традиций и глубины внутренних озарений и метафизики созерцания творческой личности.

Реальная обстановка в культуре первых десятилетий независимости не

вызывала сомнений в том, что ситуация развивалась в рамках известных теоретических закономерностей и моделей. Новая стратегия учитывала влияние таких факторов, как историко-культурная специфика исламского наследия, опыт советской модернизации и характер современного художественного контекста, связанный с постмодернизмом. За два десятилетия независимого развития искусство ускоренными темпами прошло стадии, закономерные для всех культур, вставших на путь государственного и культурного самоопределения. Это был непростой этап отказа от устоев и идеалов прошлого режима; активное восстановление преемственности с наследием, идеальное видение традиционной культуры; постепенное формирование принципов развития, адекватных современному мировому художественному процессу, с тенденцией вхождения в него.

Абсолютно новым и важным в этом процессе было стремление восстановить сам статус творчества как автономной деятельности, имеющей собственные философские цели и экзистенциальные задачи. Однако специфика узбекистанского контекста заключалась в том, что выражение свободы личностного отношения к миру проявлялось главным образом в понимании свободы исключительно в пространстве культуры, обозначении художественных задач и, как следствие - в эманципации сугубо эстетических проблем от общественных. Естественно, что этот исторический контекст предусматривал пересмотр ранее распространенного суждения о том, что подлинное искусство сосредоточено исключительно на гносеологических установках и отражении жизни. Это актуализировало тезис о роли глубинных архетипических и ментальных кодов в формировании современной живописи Узбекистана. Стадия регенерации, когда искусство, апеллируя к своей истории, к своим историческим героям и традиционным идеалам, начинает обновляться и возрождаться на качественно новом уровне, вела к тому, что традиции нации начали восприниматься в их подлинном значении. Ведь за возвращением пьетета и уважения к своему прошлому, к ранее утраченным ценностям и исконным идеалам стояли кардинальные для нации идеи полноты Бытия человека Востока, важнейшей особенностью которого является связь с прошлым, определяющая многие, глубоко укорененные в ментальности черты мировосприятия. И если в европейской традиции прошлое воспринимается как бремя, которое необходимо преодолеть, то в восточном понимании оно освящено высоким смыслом и даже мифологично. Это опосредованно проявляется не только в уважении к былому духовному опыту, но и в том, каким ореолом окружены старшие поколения в традиционном и современном обществе восточных стран, опыт которых обретает коллективную ценность.

Примечательно, что захватившая искусство периода независимости ориентация на исторический и духовный опыт нации проходила во всем спектре тенденций живописи – от реализма до абстрактных пластических идей, при освоении практически всех направлений западного модернизма, открывшегося с падением "железного занавеса".

Общая для современной живописи Узбекистана идея восстановления историко-культурной связи с наследием в новом контексте означала, по сути,

актуализацию вопроса о роли собственной восточной классики, которая могла бы стать базой для современной национальной культуры. Здесь важно добавить, что ранее, когда речь шла об этом понятии, в первую очередь имелось в виду западноевропейское искусство. Поэтому в новом контексте стала очевидной потребность «реконструкции» упущенных звеньев, ибо « в каждой культуре прошлого заложены огромные смысловые возможности, которые остались не раскрытыми, неосознанными и неиспользованными на протяжении всей исторической жизни данной культуры» (1).

Оригинальное прочтение и интерпретация классики средневекового Востока были предложены во многих произведениях таких живописцев как Ф.Ахмадалиев, Р. Акрамов, А.Нур, М.Карабаев, Г.Кадыров, Д.Усманов, Ш.Хакимов. Формирование плеяды вышеупомянутых художников началось в 1990-е гг. и продолжалось в сложной динамике последних десятилетий. С ними связаны поиски индивидуальных «мифологий» и оригинальных «языковых» диалектов каждого художника.

Задаваясь вопросом, о том, что их объединяет, ответим, что это - не общие стилистические черты. Но в каждой из картин художников есть некая аура созерцания, как и отсутствие легко считываемого «само собой разумеющегося» сюжета и смысла. Именно здесь кроется общее между ними, обнаруживаемое больше на мировоззренческом, чем на формальном, уровне. Как и у художников, близких символистским тенденциям, с приходом этих мастеров в живописи Узбекистана "началась тяга и тоска по трансцендентному" (Н.Бердяев). Определенным импульсом для формирования у них самостоятельной художественной концепции было то, что, погружаясь в мир автохтонного наследия, они чутко отнеслись к пониманию границ «своего» и «чужого», полярности мировоззренческих дискурсов Запада и Востока, из чего проис текали важнейшие основы философии и культуры этих цивилизаций. Однако следует признать, что только собственные традиции, выдвигаемые и активно востребованные временем, не дали бы столь интересных результатов в творчестве вышеупомянутых мастеров. Особый фокус восприятию традиций художниками, их яркую самобытность определяет, коренящийся в генезисе живописи Узбекистана уникальный опыт, когда художнику внята как западная модель искусства, так и то, что он до настоящего времени сохраняет в себе «матрицы» восточного менталитета, традиционный комплекс идей. Причем принципиально важно и то, что оба компонента – и европейский, и восточный - изначально «нуждаются» один в другом. Качества одного дополняют и помогают «высвечиваться» другим. Так, в современной картине, не отвергая ее изобразительных основ, художники Ф.Ахмадалиев, Ж.Усманов, начали искать возможности для воплощения такой мировоззренческой основы мусульманского искусства, как суфизм, опираясь и на мистическую поэзию, и на поэтику миниатюры, а также на народные пласти культуры, вплоть до примитивов. Важным для них было ввести в картину новый принцип абстрагирования от реальности, порождающий поиски новых смыслов, сугубо восточный язык иносказаний и метод толкования для такой новой оптики восприятия, как созерцание. В картинах Ф. Ахмадалиева, не имеющих, на

обычный взгляд, самостоятельного сюжета, возникает таинственный живописный мир. Утонченный колорист, он ограничивал себя сдержаным, монохромно - охристым колоритом, напоминающим то ли выжженный под солнцем край, его пески, дувалы из пахсы, то ли одежду суфиев. От его картин, посвященных теме дервиша, исходит впечатление того, что художник передает какие - то свои предчувствия, переживания, которые он глубоко хранил и долго вынашивал. Это мир его призрачных видений, это- «память культуры» и «память места». Таковыми воспринимаются полотна (2000-2005) с оттенком драматизма, который художник привносит в труднодостижимые поиски духовной истины. От картины к картине Ф.Ахмадалиев шел к своей иконографии: стали появляться дервиши, странники, паломники, мифические животные - лев, сова, петух, волчица, позже - стена как преграда, как граница, древние города и их жители. Они интересны также тем, что художник мастерски решил важнейшие профессиональные задачи. Он пересмотрел основные аспекты традиционной картины, переведя на новый язык поэтического созерцания и ее условную пластику, и цвет, вывел ее восприятие за круг привычных форм. Не сюжетные связи, а переходы, некие «зазоры» и намеки смыслов, живописные «пустоты» – сквозь них словно проникают мысли и чувства, которые переживает и передает художник. Образы в картинах - словно знаки некого духовного знания, уводящего к иррациональному, мистическому опыту.

В стремлении художников Узбекистана интерпретировать духовно-философскую и поэтическую основу наследия, дойти до неких пределов визуализации духовной традиции в современной картине ярко проявляется восточный тип мировосприятия, который можно определить как преимущественно интравертный. В нем доминирует ориентация на изучение внутреннего, скрытого от внешних проявлений, мира человека. Соответственно, такого типа восточная личность фиксирует интерес на явлениях собственной души, которую считает высшей ценностью, в отличие от личности западного типа, широко направленного на достижение объектов всего окружающего мира и социализацию индивидуума. В глазах восточного человека именно внутренняя реальность является "первосуществующей", исходной по сравнению с реальностью внешнего мира. Ее "изображение не было адекватно самому себе, не обладало конечными, тождественными самому себе чертами", поэтому " метод ассоциации, аналогии, но никогда - не тождества, был основополагающим методом художественного мышления" (2).

Глядя на утонченные по стилю, светлые по мироощущению произведения Джамала Усманова, вспоминаются слова Алишера Навои о том, что «весь мир вокруг, его обновление, весенние цветы, плоды и пение птиц есть символы проявления Бога, а красота человека есть свет Бога» (3). Изображение прекрасного сада на многих полотнах художника выступает метафорой жизни души в ее взвышенном аспекте, а прекрасный мир в целом - как божественный результат творчества Всевышнего.

Картины несут светлое и гармоничное чувство бескрайности окружающего мира, который ассоциируется с неизмеримостью и неисчерпаемостью

души человека. Как и в поэзии, которая оперирует словами, преодолевающими границы собственного смысла, Д.Усманов «переводит» живопись на язык созерцания, вызывая у зрителя ощущение особой ауры и предчувствия таинства.

Д.Усманов одним из первых в искусстве Узбекистана начал смело экспериментировать в новых медиатехнологиях, развивая свой опыт интерпретации духовного наследия Востока в инсталляциях, видеоарте, объектах. Художник ответил на волновавшие многих вопросы: как изменяется работа с классическим наследием Востока в век новых медиа, как происходит сублимация традиционного восточного мироощущения в эстетике видео и инсталляциях и как перевести весь этот опыт метафизики созерцания на язык современности.

В настоящее время свободный поиск различных путей не только на своей «территории», но и на опыте других культур все ярче проявляется в живописи Узбекистана, высвобождая самые неожиданные возможности для творчества. Анализируя этнокультурную идентичность, современные исследователи все больше отмечают интертекстуальность, диалогизмы, порожденные ситуацией постмодернизма. Естественно, что узбекские художники “впитывают” в себя накопленный мировой опыт, работают с огромным багажом исторической памяти, где могут быть собраны все художественные «картины мира», стили, архетипы, одинаково ценные и актуальные для них в начале XXI в. Воспринимая чужое как свое, они продолжают его жизнь в новой ситуации, в контексте своей культуры, и это чужое, по словам М.Бахтина, неожиданно открывает новые аспекты в давно известных традиционных ценностях своей нации.

В Узбекистане постмодернизм, пробиваясь в живописи «национального стиля» и через переплетение различных стилевых явлений, начал развиваться по своей логике. Почти у каждого мастера «за спиной стоит длинный, уходящий в бесконечность, ряд его предшественников», присутствуют отсылки, аллюзии, цитаты, «ибо нет сегодня изолированного высказывания», которое стремится стать составной частью более широкого культурного текста (4). Поэтому в произведениях можно заметить сохранение всего живописного опыта с присущей ему выразительностью изысканной формы, любовью к чисто колористическим и пластическим достижениям станковой картины. Отмечая у современных живописцев постоянный поиск многосторонних контактов и новых традиций, нельзя не заметить формирование их в некое новое художественное единство, и как следствие, важнейшие трансформации в самой концепции творчества. В результате связь мастеров с разнообразными традициями выражается в том, что "искусство вдохновляется искусством". Такого типа искусство практически не имеет непосредственного контакта с реальным миром человека и природы. Все, с чем соприкасается мастер, все, что ему интересно, уже "культурно" освоено и находится в пространстве истории искусства или в собственном «музее» каждого художника. Принято считать, и это справедливо, что «история искусства содержится, прежде всего, в сознании художника, в этой тонкой и совершенной среде, в которой особые и очень разные стремления

легко вступают во всевозможные сочетания» (5). В таком процессе механизмы традиций и «культурной памяти» работают по-другому, теряя значение стилистического факта, выступая все больше в роли фактора, ориентирующего на философские и культурологические рефлексии, акцентируя новую субъективность творчества и связанное с этим выдвижение философии искусства на первый план.

Живопись Ф.Ахмадалиева, Д.Усманова, М. Карабаева, Б.Исмаилова наиболее ярко отражает вышеуперечисленные изменения в искусстве Узбекистана. Их отличает зрелость в понимании задач современного искусства, опора на свои духовные корни, что помогло открыть новые, глубоко индивидуальные пути связи Востока и Запада. Присущие их искусству "загруженность" каждого образа метафорическим смыслом, "многомысленность" каждого элемента формы, оказались современными и актуальными. Важнейшим аспектом мировосприятия живописцев, усвоенным от традиционных представлений, стал приоритет интуиции, иррационального над рациональным. В картинах этих художников образы погружены в «воспоминания» или таинство предчувствия, а смысл, аура полотен выходят далеко за пределы изображаемого. В результате этих новых принципов кардинально сменилась традиционная структура станковой картины, что проявилось в отказе от привычных познавательных границ жанров, а такие новые черты, как внесюжетность, характерная "незавершенность смысла", провоцировали интерес к философской интерпретации ее замысла. Говоря о новом типе картины, сформировавшемся в живописи Узбекистана, можно использовать пример создания некой постройки, и в качестве метафоры напомнить историю «Арго» по версии Р. Барта. Согласно ей, аргонавты за время своего путешествия путем постепенной замены всех частей корабля получили, по сути, новое судно, хотя прежней формы и с прежним названием.

Смысл творческих открытий современных художников Узбекистана заключается в том, что они обрели абсолютно новое понимание задач национального искусства и его возможностей: содержанием искусства может стать некий трансцендентный смысл, присущая восточной ментальности метафизическая созерцательность, значимость которых в современной культурной ситуации возрастает, обретая новое философское наполнение. Страсть "духового максимализма", интерес к потаенному смыслу, к древним и новым традициям определяли в последние годы сверхзадачу творческих исканий многих мастеров, каждый из которых выбрал свой Путь художественных откровений.

#### **Список литературы**

1. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М., 1979, С.333.
2. Шукuroв Ш. Искусство средневекового Ирана. М., 1989, С.45.
3. Рахимова З. Тема Любви в суфизме и ее атрибуты в миниатюре Востока. San'at, 2010.
4. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М., 1979, С.84.
5. Элиот Т. Избранное. Традиция и творческая индивидуальность. М., 2002, С.211.

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

**АЛМААТИНСКАЯ СЮИТА СЕРГЕЯ КАЛМЫКОВА.  
1941-1945 ГОДЫ**

*«... я всем видам пейзажа  
предпочитаю городской пейзаж»*  
Сергей Калмыков [1, л.88]

*В докладе поднимается давно назревший вопрос о необходимости выделения тематических и хронологических зон в творчестве Сергея Калмыкова для более глубокого и детального исследования его художественного наследия. Автор, основываясь на архивных документах, коллекции ГМИ РК им. А. Кастеева и письменных свидетельствах самого художника, обращается к деятельности мастера в период Великой Отечественной войны.*

Имя Сергея Калмыкова широко известно не только в Казахстане, но и за его пределами. В разных странах выходят десятки публикаций, раскрывающих невероятный мир его художественных образов. Анализируя написанное, приходишь к выводу, что исследователей в большей степени привлекают работы художника фантазийного содержания. И действительно, они – суть яркой индивидуальности художника, раскрывающие эрудицию, художественную оригинальность, многогранность его образного мышления. А вот работы С. Калмыкова, откликающиеся на реалии бытия, среды, в которой ему приходилось жить и работать, остаются вне внимания и искусствоведов, и журналистов. Но они в большей степени отражают интересы художника в повседневной жизни, отвечают на вопрос, что же привлекало его в те моменты, когда он покидал условный, воображаемый мир театра и соприкасался с конкретикой житейской прозы, какие эстетические идеалы он находил в реальной действительности.

Пришло время систематизировать его наследие. Причем, возможны различные методики классификации, что даст возможность представить творчество разноликого, сложнокомпонентного художника, каким и является Калмыков, более объемно, в различных ракурсах, возможно неожиданных. Безусловно, творческий процесс – это единая линия развития, то интенсивно бурлящая, то утончающаяся и едва пульсирующая, в зависимости от внешних и внутренних факторов. Почему же область изучения становится деятельность художника именно в период Великой Отечественной – как бы выхваченного и ограниченного определенными годами этапа творчества? Во-первых, этот период отмечен напряженным ритмом работы. «...а в дни Отечественной войны была особенно напряженная работа, репертуар составил множество новых художественных постановок, а количество исполнителей свелось к

## Кастеевские чтения 2019

1944-45 гг. ко мне одному...», — писал Калмыков [1, л. 34]. Во-вторых, особенно важно напомнить и о ряде значительных событий в творческой деятельности Сергея Калмыкова, случившихся в эти годы, акцентировать внимание на них, поскольку они свидетельствуют об общественном признании художника. Возможно, это было связано и с приездом эвакуированных мастеров из Москвы и Ленинграда, более подготовленных к восприятию такого особенного искусства. В эти годы закладываются основы будущих графических и живописных серий, реализация которых связана уже с послевоенным временем.

Как известно, художник прибыл в Алма-Ату из Оренбурга, и стал работать в только что открывшемся Объединенном театре оперы и балета с апреля 1935 года, активно включившись в художественную жизнь города. При этом необходимо иметь ввиду, что художнику на тот момент уже было 44 года. Калмыков отмечал: «С осени 1936 года и до осени 1946 г. непрерывное выполнение живописного оформления всех без исключения постановок казахских и русских опер в Гос. театре оперы и балета. 1937-1948 – участие на всех выставках» [1, л.11].

В театре в то время сложился творческий коллектив профессионалов, под руководством которых и в творческом союзе с которыми работал и Сергей Калмыков. Это А. Ненашев, В. Колоденко, В. Теляковский, С. Столяров, Э. Чарномский и др.

Прошло всего лишь шесть лет работы в Алма-Ате, но уже в январе 1941 года была организована отчетная выставка Калмыкова в салоне Союза художников Казахстана. Это свидетельство продуктивной творческой работы художника. Как известно, со дня основания Союза художников, а это июль 1933 года, персональные выставки в Алма-Ате практически не проводились. Возможно, это было связано с тем, что художники еще не накопили творческий материал. Да и опыта проведения таких мероприятий не было. И лишь в мае 1940-го состоялась персональная выставка графика К. Баранова (1910-1985), положившая начало индивидуальным экспозициям художников [2, с. 62-63]. В августе этого же года прошла выставка Г. Брылова (1898-1945), уроженца города Верный, выпускника Академии художеств в Ленинграде, избранного председателем творческой организации на I съезде СХК [2, с. 63-64]. А уже следующая выставка, открывшаяся 25 января 1941 года, представляла работы С. Калмыкова за последние три года и называлась «Творческий путь художника Сергея Калмыкова. 1939-1941» [2, с.65]. По свидетельству С. Мухина, секретаря СХК, в качестве пригласительного билета использовался выполненный самим художником офорт с изображением сидящей балерины [3]. В коллекции ГМИ РК на эту роль претендуют две работы, имеющие одинаковые названия, которые, кстати, присвоены им не самим художником. Обе гравюры выполнены в январе 1941 года и подпадают под утверждение, указанное Мухиным.

Вызывает удивление, что в связи с этой выставкой нигде и никем не отмечено, что в 1941 году Калмыкову исполнялось 50 лет, и экспозиция, скорее всего, была приурочена к его юбилею.

Редким явлением в те годы было и освещение событий художественной жизни столицы. Но выставка Калмыкова удостоилась такой чести: «В союзе

художников на днях состоялся творческий отчет С. Калмыкова. Отчет был организован графической секцией художников. Вечер прошел живо, показал большой интерес к творчеству художника-графика. В творчестве Калмыкова нашли свое отражение и современная европейская действительность и Древний Египет. Представленные на вечере рисунки, эскизы, картины поражали многообразием тем и замыслов. Мастер линии, тонкого и глубокого сюжета Сергей Иванович сумел передать свой горячий темперамент художника, постоянно ищущего новые краски, новые формы в искусстве. Однако, на всех этих прекрасно выполненных по своей технике работах лежит печать формализма» [4].

Это было первое публичное выступление художника, которое, как видно из статьи, произвело впечатление на современников. И уже в этой первой публикации автор достаточно верно подчеркнул особенности его творческой индивидуальности: широкий диапазон интересов в мировой истории искусств, темперамент, многообразие тем и замыслов, мастерство линии, поиски новых форм выразительности.

Безусловно, Сергей Калмыков – художник города. В анкете Оргкомитета ССХК от 1 ноября 1938 года на вопрос о творческой специализации на ряду с указанием практически всех жанров, он особенно подчеркнул: «Специальность – городские пейзажи» [1, л.102]. Калмыков не только много писал Алма-Ату, но и стал знаковой частью этого города, оставшись в памяти жителей экстравагантной фигурой. Цитата из автобиографических записей: «... в последние годы очень много работал у всех на глазах – на улицах, парках, стадионах, бассейне, на ипподроме...» [1, л. 8 ].

Интерес к городской среде как к источнику творческого вдохновения, сформировался у художника еще в Оренбурге, о чем свидетельствуют многочисленные, преимущественно графические произведения. Главными объектами изображения была архитектура. В созданных пейзажах Алма-Аты акценты смещаются. Город поражал всякого приезжего обилием зелени. Недаром эвакуированные художники воспринимали столицу республики как город-сад. И у Калмыкова архитектура как бы прячется за деревьями, выглядывая лишь фрагментами: куполом, лестницей, колонной, балюстрадой, графической решеткой парка.

В годы войны увлечение жанром городского пейзажа еще более усиливается, еще более ярко проявляется творческий метод художника, основанный на создании тематических пейзажных циклов: «Я мыслил не отдельными работами, а сюитами работ. У меня в работе постоянно находилось две три сюиты или серии. Одни я временно бросал и брался за другие, с тем, чтобы через некоторое время опять за них взяться. Так создавались серии городских пейзажей... После объявления ее [войны – Г.С.] я по инерции и по некоторой присущей мне настойчивости – заканчивать начатое – продолжаю начатые мною сюиты лирико-эпических пейзажей, являющихся не рабским копированием того или иного места в природе – но некоторым синтезом, создавшимся во мне, под старость лет от многолетнего созерцания пейзажей нашей Родины, неисчислимые картины которой врезавшиеся в сознание, неотступно волновали меня и отслаивались в замыслы сюит – рисунков, фресок, целых картинных галерей. И в свободные редкие минуты за один присест я мог иногда нарисовать по

## Кастеевские чтения 2019

несколько листов или... разных пейзажей – степи, камни, изломы почвы, облака» [1, л. 73-75].

Признаком серийности является не только целевая и тематическая общность, тождество объектов изображения, совокупность художественных приемов – колористических, композиционных, но и единство, проявляющееся в близких размерах созданных произведений. Анализ этой позиции свидетельствует, что практически все выполненные в военные годы живописные произведения – этюды с натуры, за редким исключением, имеют размер 27x33.

Наибольшая творческая активность художника, не связанная с работой в театре, выпадает на 1944 год.

Одним из главных объектов изображения для художника вполне закономерно оказался родной театр, воистину бывший для него не только местом работы, творческой реализации, но и настоящим домом, к фиксации которого он обращался в течение всего творческого пути. Первые этюды как раз и появляются в годы Великой Отечественной, а последние выполнены в конце 1950-х.

Театр был доступной натурой, которая всегда рядом, всегда «под рукой». Он не стремился показать здание, построенное в классицистических традициях, что называется, «во всей красе» парадного фасада. Для художника – это не храм искусств, не Олимп, с обитающими на нем музами – Терпсихорой и Мельпоменой. Он не возносит его на пьедестал, порой снижая пафосность театра как храма искусств, изображая перед зданием, казалось бы, не совместимые с его высоким предназначением, предметы, например, оставшийся во время ремонта дороги строительный мусор. В целом ряде этюдов используется импрессионистический композиционный прием, выразившийся в изображении здания фрагментарно и, что важно отметить, с второстепенных точек зрения. Героем его работ становится и боковой вид цоколя театра со ступеньками, и угол здания с видом на горы [5]. В данном случае, художнику важнее естественная жизнь архитектуры в городской среде, в постепенно меняющемся ландшафте, взаимодействие с природным началом, равновесие природного и рукотворного.

Несколько рассмотренных примеров уже дают возможность поднять вопрос о том, как художник подходил к выбору мотива, и с точки зрения самого сюжета, и выбора ракурса. В его городских этюдах полностью отсутствует «эффект открытки», стремление к созданию, условно говоря, «красивого вида». Живописно-пластические задачи превалировали, и художнику было все равно – писать ли старые полуразвалившиеся ворота, одинокий киоск на берегу озера или брошенную рабочими на улице тачку Городские пейзажи Калмыкова – без горожан. Они безлюдны. Подобный подход к созданию пейзажа сохранится у художника на долгие годы.

Постепенно география города расширяется, включаются новые территории освоения. Появляется серия этюдов с изображением Вознесенского собора в парке Федерации (ныне парк 28 панфиловцев – Г.С.). Композиции с собором как бы иллюстрируют известную фразу – «все дороги ведут к храму». Сам собор – на дальнем плане, полузакрыт листвой деревьев, акцент делается на куполе, который раскрывает функциональное назначение здания. А вот от первого плана художник всегда изображает уходящую вглубь дорожку, направляющую

внимание зрителя на главный объект [6].

Не обошел Калмыков своим творческим вниманием парк культуры и отдыха. Здесь уже практически нет архитектуры, господствует природа, еще не украшенная рукой человека, не выстроенная под линейку и циркуль архитектора четкими рядами вдоль заасфальтированных дорожек аллей. Созданные здесь пейзажи – единственный случай, когда художник меняет формат этюдов, переходя на вытянутый по горизонтали, в стремлении показать свободный дух природы. Появляется дополнительная природная стихия – водная гладь паркового озера, которая усложняет и обогащает возможности живописных открытий, дополняя изображение отражением неба и деревьев на своей поверхности. Растворяются границы природных стихий. Мир становится зыбким, причудливым, и более таинственным.

Через парковую тематику впервые на полотнах художника появляются образы животных в неволе, заключенных в клетки алмаатинского зоопарка: львица, невозмутимо лежащая в царственной позе, возвышающееся горой мощное тело яка. Этюды львицы и яка написаны в один день – 19 июля 1944 года. Чуть раньше – 23 июня появляется изображение павлина в клетке. Эта диковинная и гордая птица, чарующая всякого изысканным и причудливым оперением, неоднократно появляется на холстах Калмыкова. И для афиши своей персональной выставки, состоявшейся в 1943 году, он выбирает образ этой сказочной птицы, так перекликающейся своей экзотичностью и величавостью с миром грез и фантазий самого художника.

22 января 1944 года Калмыков пишет о своей работе: «Несколько слов с точки зрения принципиальной – относительно понятия законченности... Идеалом моим и законченной вещью является свободно и непринужденно, искренне и изящно сделанная вещь – удачная сразу. Взятая одним дыханием. Методом для достижения этой виртуозности выражения являются неоднократные повторения темы, множество вариаций, множество отдельных быстрых работ... Неудачи будут, но не должны устрашать. Среди этой работы будут и удачи. ... Увлекаясь односеансным этюдом, я не собираюсь им ограничиваться. Отдав должное быстрому этюду и наброску в 1944 году, – в 1945-м я попытаюсь дать ряд многосеансных этюдов, не нарушая однако, общего принципа легкости (и даже лихости) и мелкости мазка, штриха т.п.» [1, л. 91-92 ].

Городской пейзаж – это лидирующий жанр творчества Калмыкова в годы Великой Отечественной. Разговор о нем дает нам повод обратиться и к другим граням деятельности художника в этот непростой период, ввести в научный оборот его произведения, которые никогда не попадали в поле зрения исследователей, трактовать их смысл и значение в контексте конкретных исторических событий.

Пример Калмыкова – это пример художника, который был далек от общей тематической направленности советского искусства 30-40-х годов, понимающего, что в сложных условиях военного времени, требующего от каждого деятеля искусств творческого отклика, соучастия в общественной жизни, необходимости поиска своего места. Для него оказалось не так просто перестроить вектор своих творческих интересов. 22 июня 1942 года состоялось

## Кастеевские чтения 2019

открытие 1-й республиканской выставки, посвященной Великой Отечественной войне. Буквально через три дня, 25 июня Сергей Иванович пишет письмо в адрес Союза художников. В этом письме он сожалеет, что не успел подготовиться к выставке и пытается объяснить причины, помешавшие ему это сделать: «После того, как узнал, что один из моих ближайших товарищей по работе Николай Максимов из бутафорского цеха пал в числе 28 героев Советского Союза, пал под Москвой, решил написать его таким, каким знал в театре. Но скромность Н. Максимова была причиной того, что от него не осталось почти ни одной фотографии. Я его очень хорошо знал, но все же не мог бы нарисовать по одной памяти. Незадолго до открытия выставки я начал картон маслом и сделал один неудачный офорт – сделал посильную попытку изобразить Н. Максимова, но остался недоволен результатом и не представил на выставку. Как раз в момент открытия выставки начались напряженные работы по оформлению оперы Отелло и по распоряжению дирекции театра я должен работать минимум 12 часов в сутки ... В дальнейшем сделаю несколько вариантов портрета с героя Советского Союза Н. Максимова, и на тему Отечественной войны постараюсь выбрать мотив наиболее для меня доступный – может быть какой-нибудь момент военной подготовки или же рядового простого участника войны. Действительность подсказывает новые темы, которые сейчас для меня еще неясны. ... Все же по постоянной привычке я каждую свободную минуту ... рисую и пишу красками, при наличии таковой... » [1, л. 76-80].

Видимо, результатом его размышлений о времени, истории, войне стало появление в работах образа молодой девушки в шлеме древнерусского воина, антиклизированных одеждах, с длинной русой косой: «Написал крупный один холст – нечто вроде элегии: грустная женская фигура в шлеме и со щитом и мечом среди трав и камней. И она же в воинственной позе... Эту работу рассчитываю делать 2-3 года. Кое-какие отдельные фрагменты может быть успею сделать в 1945 году» [1, л. 76].

Запись сделана 25 июня 1942 года, что позволяет определить время, когда художник начал разрабатывать тему победы и работать над образом защитника страны. Композиции, описание которой приводит в своих записях художник, нет в коллекции ГМИ РК, и судить о ней возможно лишь с его слов.

Дальнейшее развитие эта тема получает в октябре 1944 года. Калмыков изображает девушку, сидящую на некоем пьедестале на фоне темного неба с мерцающими звездами. За ее спиной – воинские атрибуты – колчан со стрелами, щит. С другой стороны – изображение древнерусского храма. Художник пишет о желании увековечить идею Победы: «Хотелось бы сделать несколько фрагментов памятника Победы – идея: сложный архитектурно-скulptурно-живописный комплекс» [1, 90]. Но решает эту тему не через привычный, и, казалось бы, логичный в данном случае, образ воина. Героиня его монумента, изображенная в манерной, изысканной позе, скорее всего одна из балетных див, появляющихся на его полотнах. Калмыков не выходит за границы привычных образов.

Поясняющая надпись на картине – «Фрагмент памятника Победы», позволяет предположить, что перед нами созданный художником русский

вариант образа греческой богини Победы – Ники. Но эту богиню никогда не изображали с оружием. А вот другой образ из греческой мифологии – Афина-Паллада, Афина-воительница имела отличительные мужские военные атрибуты, в частности ее голову всегда покрывал шлем, в одной руке она держала копье, в другой – щит. Античный персонаж перерастает в символ защитника своей страны, а поскольку он реализован в женском обличии – и в символ самой страны, преграждающей путь захватчикам. Дальнейшее композиционное развитие получил именно этот вариант. Следующий этюд написан 7 ноября 1944 года. На нем девушка теперь изображается в полный рост. В одной руке у нее появляется меч, в другой – щит с красной звездой, вдали колокольня Ивана Великого, построенная в 16 веке, составная часть Соборной площади Московского Кремля. Эта деталь начинает играть не только роль символа страны, на страже которой стоит дева-воительница. Это – образ Москвы-столицы и главной площади города – сердца Москвы, сердца всей страны. Характер живописи имитирует мозаичное панно. Параллели с античной мифологией подкреплены и трактовкой облика девушки, стилизованного под греческую скульптуру.

Патриотическая тема вызывает желание обратиться к святыням православия. Кроме колокольни Ивана Великого в 1944 году появляется композиция с изображением Успенского собора Московского Кремля архитектора Аристотеля Фиораванти, главного кафедрального собора русского государства вплоть до 1917 года, усыпальницы многих московских патриархов. Здесь уместно сделать небольшое отступление. Эта работа была принята на учет в музей под ошибочным названием – «Архитектурная сюита с Новгородской Софией». Действительно, соборы, на первый взгляд, похожи, но только на первый. Сравнение этюда Калмыкова с фотографиями соборов позволяет исправить неточность формулировки названия, которое теперь должно звучать как «Архитектурная сюита с Успенским собором Московского Кремля».

Причем художник изображает во всех названных композициях не отвлечененный, собирательный образ древнерусской архитектуры, а опирается на подлинные сооружения, воспроизводит широко известные здания, стремясь через узнаваемые объекты вызвать исторические ассоциации. Вернемся к октябрьскому этюду 1944 года. Исходя из того, что художник изображал реальные исторические постройки, появилась необходимость атрибутировать сооружение и в этой композиции. Задача оказалась не простой. Пришлось обратиться к профессионалам – московским архитекторам [7]. Было установлено, что изображен Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря во Пскове, один из древнейших русских храмов, сохранившихся до нашего времени со знаменитыми фресками XII века Феофана Грека. Безусловно, Калмыков пользовался при написании фотоматериалами, опубликованными в различных изданиях. Одним из таких источников для него мог бы быть I том «Истории русского искусства» И. Грабаря. Почему? Спасо-Преображенский собор изображен на картине художника в очень редком ракурсе, который не встречается даже на современных фотографиях, в этом и состояла трудность «опознания» храма. А в шеститомнике Грабаря он представлен именно с такой точки зрения.

Да к тому же это издание имеется в библиотеке ГМИ РК, в прошлом КГХГ им. Т. Шевченко, и он мог воспользоваться книжным фондом галереи. По архивным материалам известно, что в годы войны даже Центральная объединенная киностудия обращалась в библиотеку галереи с просьбой предоставить литературу в помощь создания исторических декораций для различных фильмов, в частности - киноэпопеи «Иван Грозный» [8, с.259].

Калмыков не останавливается и продолжает разрабатывать тему памятника. 24 июня 1945 года художник создает еще один вариант монумента Победы. 17 июля 1945 года появляется эскиз, объединяющий два первых с добавлением горного пейзажа с восходящим солнцем.

Не раз уже отмечалось, что во время войны активизировалась выставочная деятельность как местных, так и приезжих художников. 19 марта 1943 года состоялась интернациональная по своему характеру отчетная выставка работ художников контрактантов, в которой кроме Калмыкова, приняли участие алмаатинский живописец А. Бортников, харьковчанин М. Фрадкин и москвич И. Шпинель [1, л.106-107]. В целом на обсуждении творчество Калмыкова оценили положительно, было отмечено, что он продемонстрировал огромное количество рисунков, монотипий, акварелей. Коллеги поражаются темпераментом Калмыкова, подчеркивают большое чувство цвета и считают, что Калмыков умеет и любит работать с натуры.

Участник встречи Баумштейн по духу сравнивает Калмыкова с писателем Александром Грином, и считает его оригинальнейшим художником, но, однако предостерегает его от опасности совершенно оторваться от жизни, рекомендуя устроить выставку его реалистических вещей, выполненных с натуры, Калмыков «должен подпасть под влияние реалистической живописи».

Также Калмыков участвует в 1943 году во 2-й Республиканской выставке, посвященной Великой Отечественной [2, с.75-76] тремя работами на темы жизни театра.

1943 год в творческой карьере Калмыкова ознаменовался важнейшим событием: 13 сентября открылась его вторая персональная выставка [2, с. 77]. К сожалению каких-либо сведений о ней не сохранилось либо пока еще не найдено. И как было уже сказано выше, именно к этой выставке, по сложившейся традиции, художник сам нарисовал афишу с изображением царственного павлина.

Уже в 1944 году началась подготовка к Республиканской художественной выставке «25 лет Казахстана», которая состоялась в послевоенный период – в конце 1945 года. Художники обдумывали тематику будущих произведений, начинали работать над эскизами будущих картин. Делится своими планами и Калмыков в заявлении, адресованном оргбюро выставки: «К предстоящей юбилейной выставке я хочу работать над серией этюдов и композиций на общую тему – Алмаатинская Сюита. В нее должны войти наряду с пейзажами (главным образом – архитектурными, видами улиц, площадей, парков) и интерьеры, и многофигурные композиции, связанные с внешним видом и внутренней жизнью Театра оперы и балета. Такие темы – как спектакль идет, концерт идет, репетиция, подготовительная работа в том или ином цеху –

отдельные зарисовки и этюды с актеров и актрис, с художников и музыкантов» [1, л.85а-87]. И здесь Калмыков выступил первооткрывателем новой для искусства Казахстана тематики. Первые композиции появляются еще в 1942 году.

Это изображения музыкантов в оркестровой яме с приметами военного времени – помещение не отапливалось и музыкантам приходилось играть одетыми в зимнюю одежду – шапки-ушанки, пальто, фуфайки. В композиции «Фигуры» (апрель, 1945) художник изобразил в непривычном ракурсе театральную сцену, «со спины» – не из зрительного зала, а из-за кулис, где чаще всего он и находился во время представления.

Охваченный идеей показать внутреннюю, скрытую от зрителей жизнь театра, не преувеличивая и не приукрашивая, рассказать и о буднях театрального художника, далеко не романтичных, Калмыков создает в 1944 году за очень короткий срок, практически в течение одной недели, целую серию натюрмортов в качестве способа выражения специфики своего труда. «Натюрморт с глиняным кувшином» написан 30 мая 1944 года. Два натюрморта с банками с краской – черной и красной, размеры которых свидетельствуют и о масштабах создаваемых произведений-декораций, созданы 2 июня. На следующий день, 3 июня появляется оптимистичный по цвету и экспрессивный по форме натюрморт с редиской и куском ржаного хлеба, возможно представляющий скромный обед художника. Композиция со стеклянной банкой – 5-го, полотно с театральными атрибутами – пиками 7 июня. Художник и в этом случае последователен – работая над серией натюрмортов, он объединяет произведения не только тематической основой, но и одним размером – 27x33 (плюс 1-3 миллиметра).

Заслуги Калмыкова в годы войны не остались без внимания. В ноябре 1945 года его награждают Грамотой Верховного Совета в ознаменование 25-летия КазССР за активное участие в социалистическом строительстве. А в августе 1946-го Президиумом Верховного Совета СССР он был удостоен медали «За доблестный труд в Великой Отечественной войне 1941-1945» [1, л. 7], чем очень гордился. Именно с этой медалью на лацкане пиджака он и позировал своему сотоварищу по живописному цеху Леониду Леонтьеву, написавшему в 1946 году его широко известный портрет [9].

### **Список литературы**

1. ЦГА РК. Ф. 1736. Оп 2. л/д. Д.123.
2. Художники и выставки Казахстана. Справочник. Сост. Л.Г. Плахотная. Т. I. 1917-1947. – Алма-Ата, 1972.
3. Картотека Н.С. Мухина. Отдел изобразительного искусства ГМИ РК им. А. Кастеева.  
В декорационной мастерской. Бумага, гуашь. 36x36  
В декорационной мастерской. Картон, масло. 49x36  
Балерина. Офорт. 42x31
4. Творческий отчет Калмыкова. Ленинская смена. – 1941. – 29 января.
5. Ремонт дороги перед Оперным театром. Этюд. 7 июня 1944. Бумага, масло. 27,5x33,3.  
ГМИ РК. 3996-ж  
Бумага, масло. 27,5x33,3. ГМИ РК. 3996-ж  
Пейзаж. 1944. Бумага, масло. 27x33. ГМИ РК. 272-ж

## **Кастеевские чтения 2019**

Закат. Этюд. 1944. Бумага, масло. 27,5x33,3. ГМИ РК. 3963-ж

Цоколь театра. Этюд. 1944. Картон, масло. 21,6x49,2

6. Уголок парка. Этюд №2. 10 мая 1944. Бумага, масло. 26,4x32. ГМИ РК. 3779-ж

Купол Вознесенского собора. №11. 31 мая 1944. Бумага, масло. 27,5x33.

ГМИ РК. 3948-ж

Здание краеведческого музея в парке. №36. 19 июня 1944. Картон, масло. 27,5x33,4.

ГМИ РК. 3888-ж

7. Выражаю огромную благодарность московскому архитектору Кире Александровне Борисенко за помощь в атрибуции архитектурного объекта.

8. Сырлыбаева Г.Н. Молчат ли музы, когда пушки говорят? Первый в Казахстане музей искусств в годы Великой Отечественной войны. / История. Память. Люди: материалы IX международной науч.-практич. конференции. 27 сентября 2018, Алматы. – Алматы, 2019. – С. 259

9. Л. Леонтьев. Портрет художника С.И. Калмыкова. 1946. Холст, масло.

84,5x867,5. ГМИ РК. 1004-ж

**Жумабекова Гулаим Мусагуловна,  
руководитель отдела  
прикладного искусства Казахстана  
ГМИ РК им. А. Кастеева**

## **СЕМАНТИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ И РОЛЬ ЮВЕЛИРНЫХ УКРАШЕНИЙ В ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ КАЗАХОВ**

*В данной статье рассмотрены источники и становление ювелирного искусства казахов, и ряд вопросов, связанных с семантическим значением казахских ювелирных украшений XIX-XX вв.*

*Металлопластика и ювелирное искусство казахов развивались на протяжении многих столетий, вбирая в себя по крупицам опыт предшествующих кочевых цивилизаций: скифо-саков, гуннов, уйсуней, тюрских племен, а также богатого материального и культурного наследия Золотой Орды. На территории Казахстана ювелирные украшения изготавливали с древнейших времен. Об этом свидетельствуют уникальные золотые изделия Иссыкского кургана (V-IV вв. до н.э.), выполненные в скифском «зверином» стиле, золотая шаманская диадема из Каргалинского клада (II-I вв. до н.э.), а также ряд других интереснейших артефактов, обнаруженных в Восточном, Западном и Южном Казахстане.*

Ювелирные украшения в казахском национальном женском костюме несли важную информацию в виде разнообразных символических знаков, связанных с функцией оберегов, магией плодородия, возрастными особенностями и социальной принадлежностью.

В Государственном музее искусств Республики Казахстан им. А. Кастеева (Алматы) сосредоточена уникальная коллекция казахских ювелирных украшений XIX-XX вв., которые являются подлинными произведениями искусства и относятся к шедеврам мирового ювелирного искусства.

Одно из наиболее важных мест в традиционном прикладном искусстве казахов, населяющих огромную территорию в Центральной Азии между Россией и Китаем, занимает ювелирное искусство. Отличаясь ярким этническим своеобразием и самобытностью, оно отражает философские взгляды и большой художественный вкус казахского народа.

Богатство недр Казахстана цветными и драгоценными металлами (золотом и серебром) с древнейших времен определило развитие художественной металлообработки. Во II тыс. до н. э. в эпоху бронзы, зарождаются технологии литья, ковки, штамповки, тиснения, чеканки; складываются основные композиционные приемы изготовления металлических изделий, а также формируется традиционный комплекс ювелирных украшений.

Предки казахов древние скифо-сакские племена создали известный всему миру «скифский звериный стиль», который не имеет аналогов по силе образного обобщения и художественно-пластической выразительности.

Гривны, браслеты, перстни, фигурные бляхи и подвески для одежды,

выполнявшиеся из бронзы, золота, в дальнейшем превращаются в единый ансамбль. Появляются простейшие геометрические элементы орнаментального декора. Сакские сокровища, обнаруженные в разных областях на территории Казахстана: в Иссыкском кургане, могильниках Бесшатыр, Каргалы, Алтын-Эмель, Тагискен, Уйгарақ, Берель, относятся к шедеврам ювелирного искусства мирового значение.

Кардинальное изменение стиля ювелирного искусства наблюдается в ювелирных изделиях периода Великого переселения народов, связанного с движением на Запад племенного объединения *хуннов*, начавшегося в 47 г. до н. э. и длившегося до IV века н. э.

Ювелирной обработке в той или иной мере подвергался почти весь предметный мир казахов, начиная от украшений, изделий личного обихода и кончая конским снаряжением, в изготовлении которых применялся металл. В жизни кочевников практически не было вещей, где не присутствовала бы частичка серебристого металла. Серебро, содержащее в себе частичку лунного света, воспринималось как металл, обладающий очищающей, защитной силой, стимулирующей позитивные явления. Вместе с тем, нередко в украшениях, поясных бляхах и конском снаряжении присутствует позолота – символ богатства и высокого социального статуса владельца. Расшифровка семантического значения предметов ювелирного дела раскрывает целый спектр знаковых свойств. Художественно оформленные изделия помимо эстетического предназначения отражали половые, возрастные, социально-имущественные, этно-территориальные различия, а также выполняли магическую функцию. Высокий семиотический статус изделий способствовал активному использованию их в обрядовой системе, в особенности в этикете дарения, который был обязательным не только в праздники, такие как свадьба, но и разного рода других событиях. Люди обменивались подарками в случае побратимства, в знак дружбы. Одаривали гостя, впервые посетившего дом, любого человека за хорошую весть – *сюйинши*, за показ новый вещи давали подарок – *байгазы*. Украшения пользовались большим спросом среди всех социальных слоев общества, что определялось не только их эстетической природой, но и рядом функциональных значений, связанных с обычаями, обрядами, с идеально-религиозными представлениями. У казахов вся структура ювелирного украшения: его форма, детали, материал и орнамент наделялись смысловым значением.

Люди издавна украшали костюм различными ювелирными изделиями. С одной стороны это было связано с эстетическими канонами красоты и ощущением престижности, а с другой – с древним магическим значением и охранными свойствами ювелирных украшений.

В Государственном музее искусств Республики Казахстан им. А.Кастеева (Алматы) сосредоточена уникальная коллекция казахских ювелирных украшений XVIII-XX вв., которые отличаются многообразием форм, видов, техник изготовления и относятся к шедеврам мирового ювелирного искусства (далее идет краткий экскурс по некоторым видам национальных украшений из музеиного собрания – слайды).

В украшениях Западного Казахстана отчетливо сохранились художественные традиции гуннской эпохи – это массивные браслеты, перстни, височные подвески, серьги и накосные украшения, трехъярусное нагрудное украшение - *ониржисек*, ритуальный перстень свахи с большим круглым кастом в виде солярного круга и двумя шинками - *кудаги жузик*.

Свадебный головной убор невесты – *саукеле* в Центральной Азии и на всем Евразийском пространстве носили только казахские и кыргызские девушки. В нем сохранилась древняя коническая конструкция как символ «Мировой горы», а также отдельные элементы декора, характерные для головных уборов скифских царей.

Черты полихромного стиля скифо-сакского стиля несут в себе украшения Южного и Центрального Казахстана, имеющие многочастную композицию, обилие изящных подвесок из монет и вставок из сердолика.

Разнообразны украшения Северного Казахстана, в композиции и декоре которых, сохраняются отголоски и символы древних верований (шаманизм, тотемизм). Оригинальны височные подвески - уки аяк, в них когти филина обрамляются серебром. Казахи почитали филина, сокола, беркута, орла как «солнечных птиц», поэтому их когти служили своеобразными талисманами от порчи и сглаза.

В Восточном Казахстане наибольшей популярностью пользовались круглые в сечении браслеты – *жұмыр билезик*. Браслеты такой формы находили в древних захоронениях эпохи бронзы. Серьги в форме полумесяца – ай сырға, шужик сырға – это древнейший оберег, он способен ограждать от нечистой силы. Поэтому женщины носили их всю жизнь.

По казахскому этикету девушкам и женщинам полагалось постоянно носить ювелирные украшения, поскольку их отсутствие символизировало траур. Казахи говорили: «Женщина без украшений, все равно, что дерево без листвы». Первые украшения девочки: браслетик из черно-белых бусин, с 4-х лет ей прокалывали мочки ушей и надевали маленькие серьги, к головному убору или жилету прикрепляли перламутровую бляху или подвеску с когтями филина в серебряной оправе. А небольшие треугольные амулеты с молитвой из Корана от сглаза и болезней пришивали к одежде детей обоих полов с одного года. По мере взросления украшений у девочки становилось все больше, а их формы становились все сложнее. Когда девушка в возрасте 13-14 лет переходила в разряд невест, она надевала полный комплект украшений, куда входили ниже перечисляемые изделия. Грудь украшали ожерелье, амулеты, в уши вdevались серьги, к косам прикрепляли серебряные подвески, на руки надевали браслеты, кольца и перстни. До XVIII - начало XX вв. в свадебном костюме казахской девушки сохранялись консервативные черты. Все было направлено на то, чтобы произвести впечатление роскоши, и одновременно оградить невесту магией ювелирных изделий от сглаза, стимулировать здоровье, семейное счастье, большое потомство. В связи с этим девичий наряд дополнялся украшениями с символичным изображением рыб, семян растений, плодов, солнца, бараньих рогов и других форм, призванных усилить ее детородную функцию. Невеста с головы до ног, как и женщина эпохи бронзы, облекалась в сверкающий серебром и цветными камнями наряд. Именно

украшения создавали атмосферу праздничной торжественности.

Ювелирные украшения казахов необычайно разнообразны по форме декору и создаваемому ими образному впечатлению. Если одни изделия отличаются монументальной строгостью, то другие – красочной пышностью. Весьма своеобразны крупные серебряные нагрудные украшения – ониржиек с вертикальной конструкцией, составленные из трех пластин геометрической формы (прямоугольник, квадрат, пятиугольник). Этот вид украшений своей монументальностью придавал облику девушки-невесты величавую торжественность. Девушки и молодые женщины носили также легкие по конструкции с изящными подвесками ожерелья – алка с горизонтальной композицией, которые отличались праздничной нарядностью. Алка составлялись из серебряных шаровидных фигур, монет, пластинчатых, ажурных медальонов, камней в оправе, коралловых, сердоликовых или жемчужных бус. В таких ожерельях магическое чудодейственное значение придавалось как множественностью составных частей, так и свойствами материала (сердолика, коралла, жемчуга). Количество бусин по принципу подобия ассоциируется с понятием изобилия, большого потомства. Порожают многовариантностью декора височные подвески – уки аяк, состоящие из пары когтей филина в серебряной оправе. Эти височные подвески относятся к украшениям-оберегам. В силу своей яркой самобытности, являясь своеобразным этническим знаком, *уки аяк* имеет одну или две композиционные части. Использование когтей филина в качестве оберегов было широко распространено в казахской среде, их прикалывали к головному убору.

Другим распространенным украшением-оберегом являлся *тумарша* – амулет, в виде треугольной пластины с подвесками из сердолика в серебряной оправе, или штампованных фигур в форме наконечника пики и других элементов. Издавна треугольная форма считалась символом Мировой горы, отражающей элементы и параметры космического порядка. Нарядностью отличались височные подвески – *шекелик*, которые крепились по бокам головного убора (девичьего или свадебного), были похожими на серьги, крупными и тяжелыми, разной длины, и порой спускались ниже плеч. Красоту девушки и ее природное начало подчеркивают серьги. Весьма разнообразны модели серег, оттеняющих женское обаяние своей красочностью, серебристым и золотистым блеском и колебанием подвижных подвесок. Плоские типы серег изготавливались в форме месяца, звезды, лепестка, пики, ромба, кольца, сердечка, круга, треугольника, овала и т.д. Объемные серьги обычно принимали форму кольца, шара, капли, цилиндра, конуса, колокольчика. Вдевая нарядные серьги в мочки ушей, приговаривали: пусть твои уши не услышат ничего плохого, пусть лицо твое будет прекрасным. В серьгах девушек, вступающих в возраст невест, присутствуют репродуктивные мотивы, символично выраженные в форме солнца, звезд, месяца, а также в обилии подвесок в виде растительного семени, лепестков и зерен. Серьги считаются древнейшим оберегом, способным препятствовать входу в уши нечистой силы. Подобное представление бытовало и у других народов. Поэтому женщины носили их всю жизнь. Менялась лишь форма серег, которая постепенно упрощалась. Серьги являются обязательным подарком, который преподносили невесте при сватовстве. Это правило до сих пор сохраняется в Казахстане.

Браслеты также были одними из непременных атрибутов женского туалета. Женщины и девушки носили обычно парные браслеты, иногда по две единицы на каждой руке. Имелись прутковые (круглые в сечении) браслеты – *жұмыр блезик*, скрученные из двух прутьев – *бурама блезик*, ажурные – *сeldир блезик*, составные из камней в оправе – *тасты блезик*, плоские браслеты в виде часов – *сагат блезик*.

В народе считалось, что ношение браслетов предотвращает болезни суставов, придает рукам чистоту, отгоняет нечистые силы. Но что особенно важно, браслеты удерживают жизненную силу. Казахи считали, что если злые духи могут войти в женщину через уши, волосы, то положительная энергетика постепенно уходит в основном через ладони. Поэтому старые женщины из-за боязни потерять последние силы обязательно носили браслеты. Помимо семантики узора в браслетах видимо задействована также магия круга, наделяемого в представлении многих народов защитным свойством. Из этих соображений, до сих пор помимо прочих амулетов на руку ребенка часто надевают именно браслет из черно-белых, красно-синих бусин. Семантизация браслетов, колец и серег произошла предположительно еще в эпоху бронзы, о чем свидетельствуют археологические раскопки. Так, например, круглые в сечении браслеты, обнаруженные в захоронениях эпохи бронзы декорированы на концах спиральами и другими символическими знаками, несущими защитные функции.

Излюбленными украшениями казахских женщин являются перстни и кольца. Перстни часто использовались в свадебных обрядах в качестве символического подарка. Соединение двух начал, двух семей символизировали массивные перстни из Западного Казахстана с двумя, тремя шинками *кудаги жузик* (перстень сватыи). Такие перстни, считавшиеся престижными украшениями, обычно родители невесты дарили ее будущей свекрови за предполагаемое покровительство и хорошее отношение к их дочери. Семейному счастью и благополучию, также способствует конусовидный перстень *отау жузик* – семейный перстень. Такие перстни дарили молодым в знак создания новой семьи. Перстни типа *кус мұрын жузик*, у которых каст напоминает клюв птицы, наделяются особым охранным значением. Мотив клюва, восходящий к скифо-сакскому периоду, связан с образной структурой многих других украшений, а также фигурирует в орнаментальной системе казахских войлочных, вышитых, деревянных изделий. Данный перстень можно отнести к этническому знаку, исходя из его широкого распространения по всему Казахстану и нетипичности данной формы изделия для других этнических культур. Этот перстень является своего рода индикатором местных стилевых особенностей, различаясь лишь нюансами конструкций и спецификой технико-декоративного решения. Мужчины носили перстни с уплощенной и расширенной центральной частью в виде квадрата – *балдак*. Лица, занимавшие административные, служебные и военные должности, владели именным перстнем, миндалевидный щиток которого служил печатью – *мёрли жузик*. Такие перстни, на поверхности которых способом гравировки и чеканки изображались именные печати, заменяли личную подпись владельца.

В казахских ювелирных украшениях вставки и подвески из камней применялись не просто для декоративного завершения изделия, они осмысливались как «стерегущее око». Наиболее часто казахи использовали

## Кастеевские чтения 2019

сердолик, кораллы, бирюзу, а также вставки из цветного стекла. Каждый камень наделялся определенной символикой, а также магическими и лечебными свойствами. Сердолик является амулетом, защищающим от всех опасностей в жизни: несчастных случаев, стихийных бедствий.

Кораллы, способствующие жизненному благу и большему потомству, часто применялись в украшениях как подвески. Семантическое значение красного цвета многозначно. Это цвет родовой крови, символ огня, энергии, солнца, и тепла. Высоко ценилась и бирюза, считалось, что она приносит счастье, удачу и даже отражает самочувствие владельца – в случае болезни носящего ее человека, бирюза темнела и меняла свой цвет.

Традиционными и обязательными в костюме казахских женщин были украшения для волос, обычно заплетенных в длинные косы. Эти изделия по композиционному решению делятся на два типа – *шолты* и *шаши бау*. Обращают на себя внимание семантически значимые формы составных металлических элементов и подвесок, которые моделируются в виде наконечников пики, конусовидных, колокольцевидных фигур с проволочной бахромой, подвесок-лепестков, ромбов (символов плодородия), монет (символов богатства), купола или шара. У казахов, как и у других народов Средней Азии, Ближнего Востока, существовало поверье, что подвески своим движением, шумом и звоном способны отпугивать нечистую силу от девушки.

Важнейшим условием жизнеспособности казахского ювелирного искусства является преемственность и сохранение творческого наследие, наличие внутренних творческих импульсов, а также культурный взаимообмен с другими народами. Многие древние художественные мотивы, технические и орнаментальные решения эволюционировали в тюркское время и дошли до казахского этноса, приобретя новые изобразительные и семантические оттенки.

Казахские ювелиры-зергеры, сохранив многовековые традиции материальной культурыnomadov, в своем творчестве достигли высокого художественного уровня. Лучшие произведения народных мастеров из фондов Государственного музея искусств Республики Казахстан и других музеев Республики Казахстан, демонстрирующие самобытный национальный художественный стиль, представляют собой значительный вклад нашего народа, в общемировую сокровищницу ювелирного искусства.

Ювелирное искусство Казахстана имеет хорошие перспективы для успешного развития в настоящем и будущем.

Сейчас в Казахстане работает много профессиональных мастеров по металлу, их современное творчество ориентировано на преемственность и творческую интерпретацию культурных традиций nomadov. Среди них есть немало талантливых художников-ювелиров: Амангельды Мукажанов, Сержан Баширов, Серик Рысбеков и другие участники региональных и международных выставок прикладного искусства.

Амангельды Мукажанов для реализации своих идей использует цветную эмаль, позолоту, дерево, кость, камни, добиваясь яркой образности и целостности произведений. Он создает не только орнаментальные и абстрактные интерпретации, произведения автора имеют в основе сюжетные композиции, воплощающие тотемные знаки животных и птиц. Нередко героями миниатюрного мира становится и человек, но не как главный герой, а как часть

целого. В некоторых работах художника появляются мотивы древних наскальных рисунков. Произведения Мукажанова современны, но вместе с тем в них присутствуют архаичные образы, отражающие мировоззренческие взгляды древних кочевых племен. Автору удается сочетать сложность конструктивных форм с многогранностью символов и знаков, давая возможность зрителю по-своему расшифровывать скрытый смысл. Творчество Амангельды Мукажанова это синтез ювелирного искусства, скульптуры и прикладного искусства. Он инкрустирует изделия полудрагоценными камнями, использует кость, тонко декорирует ее резьбой, применяя старинные техники обработки металла: зернь, штамп, филигрань и другие.

Импровизация, экспериментирование с материалом и формой изделий свойственны художественному почерку другого известного художника Сержана Баширова. У этого мастера каждая работа, панно, инсталляция или украшение несет в себе влияние композиционных принципов национальной орнаментальной системы. Излюбленные мотивы автора - спираль и крест, древнейшие знаки солнца и огня, пришедшие еще со времен зороастризма. В его работах ощущима почти шаманская выразительность и сильнейшая энергия первоэлементов – металла и дерева, но он нередко включает в композицию кость, перламутр или поделочные камни. Интерес к архаике и смыслу древних символических знаков у него проявляется посредством создания нарочито грубоватых форм и техник, что является главной отличительной чертой его стиля. Сержан Баширов не раз задавал себе вопрос – почему скифы традиционно ассоциируются с золотом, а тюрки-кочевники предпочитают серебро? Оказывается, все просто. Оседлые народы предпочитают золото, с которым связано много мистических верований и которое ассоциируется с достатком. А серебро – это более чистый и благородный металл. Не зря народные поэты часто сравнивают его с материнским молоком. Кстати, американские индейцы тоже предпочитают носить его. Выбор этот не от бедности. Казахи, как и их предки – кочевники, издревле проявляли симпатию к серебряным украшениям и полудрагоценным камням. Они всегда жили в гармонии с окружающим миром, в этом уважительном, бережливом отношении к природным богатствам заключается философская мудрость нашего народа.

#### **Список литературы**

1. К. Акишев, А. Акишев. Древнее золото Казахстана. Алма-Ата, 1983-7 с.
2. А. К. Акишев. Искусство и мифология саков. Алма-Ата, 1984-22 с.
3. А.Х. Маргулан. Казахское народное прикладное искусство. Алматы, 1986-170 с.
4. Ш.Ж. Тохтабаева. Ювелирное искусство казахов. «Алматы китап баспасы» 2011-116 с
5. Тохтабаева Ш. Ж. Казахские ювелирные украшения. Алматы «Өнер» 1985-14 с.

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

## **ГЕНИАЛЬНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ СОВРЕМЕННИКА И ЗЕМЛЯКА АЛЬБРЕХТА ДЮРЕРА ЛОРЕНЦО ШТРАУХА «МЛАДЕНЕЦ»**

Искусство Германии в собрании Государственного музея искусств РК им. А. Кастеева представлено небольшой, но весьма интересной коллекцией живописи, графики, скульптуры и декоративно-прикладного искусства. Первая большая манифестация германского искусства в залах музея произошла в 1999 году. На выставке были представлены 59 произведений немецких мастеров 15-19 веков. Этот протяженный временной отрезок и имена художников, таких как Ридингер, Деннер, Младший Винтерхальтер, графические листы Дюрера, Кранаха Старшего, Шонгауэра произвели неизгладимое впечатление на гостей из Германии и наших соотечественников. По сравнению с Италией, в немецком искусстве ренессансные тенденции проявились с большим запозданием. Еще в 15 веке искусство Германии было исключительно религиозным, где продолжали жить средневековые и готические традиции. Только к началу первой трети 16 века основные постулаты Возрождения окончательно утвердились в этой северной части Европы. Время величайшего творческого напряжения в стране проявилось посредством огромного интереса к индивидуальности человека, началом поисков новых средств постижения действительности. Изучение и исследование богатого опыта итальянского и нидерландского искусства, во многом помогло немецкой художественной культуре в ее быстрой эволюции. Немецких художников больше привлекали иные стороны жизни, чем итальянцев. Они обращались к сокровенной, духовной жизни человека, его переживаниям, психологическим конфликтам. Образ человека здесь отнесен то мечтательностью и глубокой задушевностью, то суровостью и мятежными порывами, то драматизмом страстей и мистическим спиритуализмом.

Немецкое Возрождение было менее рациональным, чем итальянское искусство. Оно уступало последнему в разработке научных основ и последовательных рационалистических и философских взглядов, которые привели итальянцев к безоговорочной вере в человеческий разум. В германском искусстве неизменно проступало личностное отношение к миру, умение видеть жизнь в ее сложности и изменчивости. Культура страны не знала того синтетического развития архитектуры, скульптуры и живописи, которая сопровождала расцвет итальянского Возрождения, где многие крупные художники работали в различных видах искусства. В Германии культура несла на себе печать дисгармонии и трагизма, которыми изобиловала общественная жизнь страны в 16 веке.

Основной причиной сложности пути развития немецкой культуры коренился в особенностях исторического развития страны. В конце 15-начале 16 века Германия стала ареной глубочайших социальных конфликтов. Она, входившая в состав могущественной империи Габсбургов, оставалась экономически отсталой и политически раздробленной. Множество городов и деревень располагались в отдалении от передовых центров и тщетно боролись с нищенским существованием. Как ни в одной другой стране, борьба народа с феодализмом приняла здесь характер общего кризиса. В начале 16 века в Германии произошло первое крупное выступление бургестства против крупных феодальных князей и церкви, что переросло в Реформацию. А крестьянская война с ее идеалами всеобщего имущественного равенства знаменовала кульминацию революционного движения. Всеобщий подъем творческих сил общества создал условия для всестороннего расцвета немецкой культуры. В крупнейших городах Германии распространялись идеи гуманизма, развивалась наука. В отличие от средневековых ересей, Реформация настойчиво отстаивала ценность земного, призывала каждого человека следовать своему призванию, занимаясь самосовершенствованием.

Именно в такое сложное время была создана картина «Младенец». В музейный фонд работа была передана в 1936 году из Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина с атрибуцией: «Младенец», Неизвестный художник конца 16 века школы Лукаса Кранаха». Согласно архивным документам со стороны ГМИИ им. Пушкина данную передачу оформлял и подписывал «зам. директора по научной части профессор, доктор искусствоведения Виктор Никитич Лазарев на основании постановления № 22 Всесоюзного комитета по делам искусств при СНК СССР от 21 января 1936 года». Картина находилась в «Пушкинке» под инвентарным № 1993. В Национальную галерею города Алма-Аты произведение «Младенец» было принято по акту № 4 от 5 июля 1936 года ее директором – Мухамедьяром Джанкиным. Картина имеет авторскую подпись на лицевой стороне. Выполненная на старонемецком языке, она находится в правой верхней части: «*In solshe leng und stalt war ich 36 wuchen alt. Anno 1595*», переводится: «Такойрост и фигуру я имел, будучи 36 недель от роду. Год 1595». Ниже идет монограмма – две перевитые буквы «.LS.» с характерными точками по краям курсивных букв. На верхней части подрамника справа имеется наклейка «Гос. музей изящных искусств». Слева внизу надпись тушью: «ГМИИ инв. 1993».

Первая попытка подтверждения или опровержения первичной атрибуции была сделана Ученым секретарем музея Н. М. Вул во время поездки в Германию. Согласно консультации, полученной 25 августа 1981 года в Берлинском Государственном музее у заведующего граверным кабинетом, доктора искусствоведения А. Шаденау, произведение принадлежит Лоренцу Штрауху (1554-1630), живописцу и граверу из Нюрнберга, известного портретиста. Художник подписывался монограммой из перевитых букв LS с точками-звездочками по сторонам заглавных букв. Часто к своей авторской подписи добавлял слова: «Anno (год) + дата». Источником данных сведений является словарь Наглера «Монограмисты и другие известные и малоизвестные

## Кастеевские чтения 2019

художники всех школ» [1]. Далее, Наталья Михайловна беседуя с директором Художественного музея Лейпцига г-ном Р. Глейсбергом, получила от него совет: «искать автора «Младенца» в кругу придворных художников императора Рудольфа II в Праге». Тогда же было сказано, что «произведение ничего общего не имеет с творчеством Лукаса Кранаха, что оно создано в посткреноховское время». В последующие дни Вул посетила Веймарский дворец, где встретилась с заместителем директора Г. Рёдером, специалистом по творчеству Кранаха, который также отрицал авторство известного художника Северного Возрождения, и который предположил, что речь идет о мастере тюрингско-саксонской школы монограммисте «SJ», работавшем во второй-трети 16 века. Его коллега Йост Штеттнер был солидарен с Рёдером и посоветовал познакомиться с коллекциями музеев Франкфурта-на-Майне. Не имея возможности провести экспертизу и стопроцентную атрибуцию, попытка исследовать работу «Младенец» Неизвестного художника была приостановлена на неопределенный период. Эти встречи с немецкими специалистами позволили аннулировать предписываемое авторство картины мастера школы Лукаса Кранаха.

Время шло. Работая преподавателем в Алматинском филиале Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов в конце 2000-х годов, во время занятий я посоветовала студентам второго курса, будущим искусствоведам, «поработать над атрибуцией» музейных произведений в экспозиции зала «Искусство Западной Европы». Реакция была позитивной и к концу учебного года у меня на столе лежали несколько курсовых по «описанию и анализу памятников искусства». Среди них выделялась серьезным подходом, блестящим использованием литературы на немецком языке, в том числе словаря Наглера, работа Куки Ибрагима «Мировоззрение художников Северного Возрождения. Символизм и мистический спиритуализм на примере произведения из фондов ГМИ РК им. А. Кастеева Неизвестного немецкого мастера 16 века «Младенец». Куки, получив в музее всю имеющуюся информацию о картине и мою просьбу заострить внимание на мистическом характере немецкого искусства, сделал попытку подвести доказательную базу, что работа принадлежит современному Альбрехту Дюрера, Лоренцо Штрауху и, что на картине изображен Иисус Христос в младенческие годы. Вызов, который бросил студент Гуманитарного Университета сотрудникам музея, сделав предположения в атрибуции картины, до последних лет оставался без ответного подтверждения.

Поисками альтернативных аргументов в пользу авторства нюрнбергского художника и титульной модели из-за недостатка времени, материалов, документов и архивных данных, я взялась лишь в 2015 году. Работа часто прерывалась из-за появления новых плановых задач и их решений. Благодаря помощи атташе по культуре Посольства Германии г-жи Элизабет Рихтер, к которой обратилась по моей просьбе заместитель директора по научной работе музея С. Ж. Кобжанова, я имела возможность переписки с немецкими коллегами. Доктор, куратор, хранитель нидерландской и немецкой живописи раннего Северного Возрождения Художественной галереи SMB-SPK Стефан Кемпердик совместно со специалистом по творчеству художников имперского города Нюрнберга 16 столетия Катрин Дюбальла (Katrin Dyballa), работающей в Музее

Штеделя во Франкфурте-на-Майне, пришли к утвердительному заключению, что картина «Младенец» действительно принадлежит кисти Лоренцо Штрауха. «Теперь мы оба уверены, что ваш портрет маленького ребенка действительно принадлежит Лоренцо Штрауху – вряд ли могут быть какие-то сомнения...»[2]. Приведенная выдержка из письма доктора Кемпердика, совместная исследовательская работа двух немецких специалистов, проведенные ими сравнительные анализы с применением новейших компьютерных технологий, вносит в изыскания авторства картины конкретность. Также Стефан Кемпердик поведал о монографии Ханншуберт Махн, посвященной творчеству Лоренцо Штрауха, изданной в 1927 году, где, к сожалению, ничего не сказано о музейном портрете «Младенец», и ни о какой другой работе, посвященной детям. Сегодня эта книга – библиографическая редкость из-за малого тиража и находится только в Центральных библиотеках и некоторых библиотеках музеев Германии и Швеции.

На произведениях Лоренцо Штрауха «Портрет девятнадцатилетнего ммужчины» (1583), «Портрет Клары Праун» (1589), «Голова мужчины» (1593), «Портрет мужчины, держащего перчатки» (1593) и других восьми портретах, атрибутированных австрийскими, швейцарскими и немецкими специалистами как произведения Нюрнбергского художника Лоренцо Штрауха и рассмотренных мной: цифры 3, 6, 5, 9, 1 написаны идентично с картиной «Младенец». В надписях живописец использовал только готический, изысканно вытянутый старонемецкий шрифт. Монограмма на картине также имеет несомненное сходство с написанием авторской подписи на всех работах мастера. И наличие точек-звезд желтого цвета (символа инициации) на всех произведениях после написания каждой курсивной буквы – идентично. Конфигурация рисунка кружев воротников в картинах «Голова мужчины», «Портрет молодого человека с бородой», «Портрет принца Фридриха Баден-Дурлахского», «Портрет благородной дамы с испанским воротником» имеют сходство с желтой кружевной тесьмой скатерти стола на музейной работе. Художник писал на медных и деревянных досках, также работал на холсте. Картина «Младенец» (инв. № 334-ж) написана на холсте, имеет размеры 81x53. Многие работы Штрауха имеют такие же размеры. Ни в монографии Ханншуберт, ни в словаре Наглера не отмечается, что Лоренцо Штраух писал детские портреты. Хотя на сегодня известны два произведения с изображением детей, принадлежащие его кисти. Первое – «Младенец» из музейной коллекции, другое – из приватного фонда Янника и Бена Якобер, где изображен юный принц Фридрих Баден-Дурлахский из династии Церингенов. Данный портрет, выполненный в 1599 году, представляет 2-3-летнего мальчика в пышном платье золотистого цвета с плиссированным воротником испанского типа. Ребенок стоит рядом с собакой на светлом шахматном полу. В правой руке принц держит высокую шляпу гранда, а левой прикасается к уху своего маленького друга-мопса. Характерная тщательность в написании мельчайших деталей одежды, темного занавеса с филигранной кружевной тесьмой, зеленовато-охристые стены с росписью, надписи в правой верхней части композиции, размеры произведений – все моменты можно отождествить с произведением из музейного фонда [3].

Подтвердил авторство нюрнбергского художника, его монограмму и

## Кастеевские чтения 2019

заведующий отделом научно-технической экспертизы памятников Государственного Эрмитажа г-н Косолапов Александр Иосифович. Он также рассказал немного о работе своего отдела над картиной мастерской Лукаса Кранаха «Младенец Иисус». Христос изображен в возрасте 3-4 лет, стоящим на невысоком холме, покрытом небольшими камнями. Правая рука его поднята в жесте двуперстного благословения. Левой же поддерживает Т-образный крест, выполненный из фактурного дерева. Божественный младенец ногами попирает длинную черную Змею, кусающую себя за хвост, свернувшуюся бесконечной восьмеркой. Этот мистический знак-Уроборос символизирует Вечность жизненных процессов. На Эрмитажном произведении с первого взгляда можно понять, что изображенный мальчик – Иисус, потому что визуальный язык учеников Кранаха перегружен узнаваемыми атрибутами Христа. В истории изобразительного искусства встречаются очень любопытные изображения маленького Иисуса, которые хотелось бы привести как пример подобного факта. «Иисус учится ходить в четырехугольном ходунке с колёсами», является иллюстрацией часослова Екатерины Клевской, созданной в 1440 году. Миниатюра хранится в Библиотеке Музея Джона Пирпонта Моргана в Нью-Йорке. В произведении статусная атрибутика распознается тоже с первого взгляда: золотые nimбы вокруг головы Иисуса и Марии, торжественная атмосфера рабочего момента, длинный свиток с надписью в руках младенца. В картине же голландского мастера Иеронима Босха «Младенец-Христос в ходунках», созданной в 1480 году и находящейся в Музее Истории Искусств в Вене требуется немалая смелость назвать шагающего мальчика Иисусом. Только авторская надпись, отдаленное напоминание креста детской игрушки-вертушки, условно трактованная земля, как чаша Грааля, виртуально подтверждает божественность модели немецкого художника. Что же касается музеиной картины кисти Штрауха, то собрать доказательную базу изображения Иисуса из Назарета, весьма не просто. Следуя беспринципному, на первый взгляд, желанию, конечной целью моего исследования является не только найти доказательную базу авторства Штрауха, но и провести дешифрацию символовических знаков, подтверждающих, что «Младенец» есть Иисус Христос.

Слова А. И. Косолапова: «кто изображен – можно поискать, возможно, кто-то из многочисленных детей Рудольфа II (1552-1613) короля Германии и императора Священной Римской Империи – лицом напоминает Габсбургов или детей каких-либо князей или придворных»; «а, чтобы Вы не приписывали «атрибуты» вроде браслетов и груши исключительно Иисусу, посылаю вполне светский портрет младенца Лещинского со сходными браслетами и даже со щегленком, типичнейшим атрибутом Младенца Христа – символом крестных мук, духовности и Души» [4], полностью отрицают божественную сущность музеиного Младенца. Коллеги из музеев Германии также не обмолвились ни одним словом об индигенате изображенного младенца. Впрочем, у них и не стояла такая задача. Но, думается, что все же будет целесообразно предложить на ваше усмотрение сверхзадачу: найти аргументированную платформу для утверждения или предположения, что на музеином произведении изображен предсказанный в Ветхом Завете Мессия в 36-недельном возрасте.

Но, прежде, сведения о самом художнике. Они не столь многочисленны, как хотелось бы. Современник и земляк величайшего из мастеров Северного Возрождения Альбрехта Дюрера, Лоренцо Штраух родился в имперском городе Нюрнберге в 1554 году в семье трактирщика и винодела Ганса Штрауха (1509-1580) и его супруги Элизабет Метцель (?-1562). Где и у кого учился Лоренцо остается до сих пор открытым вопросом. Исследователи его творчества придерживаются мнения, что художник учился у Николаса Ювенела (1540-1597) и у Николаса Нёфшателя (1527?-1590). Последний был весьма известным и популярным фламандским портретистом того времени. Названные живописцы жили в пригороде Нюрнберга. Сам Штраух считал себя их последователем. Художник был востребованным и весьма образованным человеком. Писал многочисленные портреты, которые заказывали ему именитые горожане и знатные купцы. Помимо живописи успешно занимался гравюрой, росписью на стекле. Известны его офорты из коллекции ГМИИ им. А. С. Пушкина, например, двусторонний лист «Аллегория справедливости» из серии «Объединенные добродетели», эстампы из собрания Нюрнбергского Германского Национального музея и Старой Мюнхенской Пинакотеки. По свидетельству современников Лоренцо Штраух был важной фигурой в Нюрнберге: в 1606-1610 и 1625 годах его выбирали руководителем гильдии живописцев, в 1624 году он был избран членом городского Совета. Улица Штраухштрассе, расположенная недалеко от Главного вокзала, названная в его честь, и сегодня продолжает свидетельствовать об уважении и доверии сограждан к своему знаменитому земляку. Для всех портретов, топографических городских пейзажей характерна немецкая добросовестность, аккуратность и точность в выборе и изображении деталей, их тщательная выполненность, стремление выявить индивидуальное своеобразие каждого человека, прекрасное умение передать фактуру материала. Творчество Штрауха в Европе давно осмыслено как важнейшая часть общемировой художественной культуры переходного периода от Средневековья к Новому времени [5].

Во времена, когда жил и творил Лоренцо Штраух, Нюрнберг входил в состав государства Центральной Европы называемой, Священной Римской империей с 962 года по 1508 год, а с 1512 года по 1806 год – Священная Римская империя германской нации. На этой огромной территории было распространено христианское учение исихазм. Конгрегация исихастов существовала и в Нюрнберге, в составе которой служил Лоренцо Штраух. Греческое слово «исихия» переводится как «безмолвие, уединение, тишина». Исиахазм – учение, существующее и сегодня в христианстве, которое было выработано на протяжении многих столетий, начиная с 3-4 веков аскетической практикой монашеской братии. Монахи «постоянно творили Иисусову молитву» – «Господи Иисусе Христе, Сыне Божий, помилуй мя». Согласно исихазму, Бога невозможно понять логически или познать научно, потому что он непостижим и непознаваем. Однако можно узреть, увидеть Бога через его проявления. Григорий Палама (1296-1359) – учитель христианский Церкви, византийский богослов и философ, обосновавший теорию и практику

исихазма, утверждал, «что божественный свет, озарявший Христа на горе Фавор, есть несозданная, нематериальная энергия, которая, однако, доступна человеческому восприятию». И для достижения внутренней тишины, обретения гармонии физического и духовного состояний, для снисхождения «Божией благодати надо человеку премного усердствовать в молитве» [6].

Традиционно считается, что исихазм на протяжении своего существования выработал свой особый язык аллегорий, знаков и символов, который иллюстрировал мировоззренческую систему монашеского учения и был утрачен со временем для понимания и прочтения мирянами. Думается, «Младенец» написан на языке хорошо понятном его современникам. Это была явная, известная с древних времен символическая азбука, которую сегодня необходимо расшифровать.

Символ, как способ мышления и восприятия мира настолько привычен для средневекового автора, что он даже не задумывался о необходимости предупредить зрителя об использовании того или иного символа, тем более объяснить его значение. Мишель Пастуро в книге «Символическая история европейского средневековья» пишет, что «символ в средневековой культуре является частью базового ментального инструментария: он имеет разнообразные формы выражения, охватывает различные смысловые уровни и проникает во все сферы интеллектуальной, общественной и религиозной жизни, включая этические представления. Вместе с тем это разнообразие объясняет, почему понятие символа не поддается никаким обобщениям, никаким упрощениям, и даже анализу. Символ всегда двойственен, поливалентен, изменчив; он не ограничен в своих проявлениях. К тому же он может быть выражен не только в словах и текстах, но также в изображениях, предметах, жестах, ритуалах, верованиях, поступках»[7]. Символ в Германии времен Лоренцо Штрауха, обозначал не столько физическую личность, а абстрактную сущность, идею, понятие, представление. Средневековое мышление старалось установить связь между явным и скрытым, между тем, что присутствует в этом мире и тем, что находится среди вечных истин мира потустороннего. Следовательно, слово, форма, цвет, материал, число, жест, животное, растение, человек могли иметь в картине символическое значение. Они могли представлять, означать или намекать на нечто другое, отличное от того, чем они хотят казаться. Для нас важно уловить связь между материальным и нематериальным, чтобы добраться до скрытой сути вещей. При изучении средневекового символа не следует неосмотрительно проецировать на прошлое наши знания сегодняшнего дня, потому что те общества, которые предшествовали нам во времени, ими не обладали. [8]

Простые предметы, изображенные на картине «Младенец», на первый взгляд не несут никакой информации. Но, собранные вместе, дополняя друг друга, они выявляют глубокий замысел автора, скрытую, сакральную информацию.

Первое, что бросается в глаза в картине – темный, почти черный цвет

фона, окружающий фигуру девятимесячного младенца. Обратимся к традициям исихазма. Очевидно, что немецкий мастер сознательно выбрал такую монохромную цветовую палитру, как исихастскую метафору, которую можно соотнести с отказом от многословия. Исихасты сводили моление к нескольким словам Иисусовой молитвы, но добивались при этом необыкновенной концентрации силы и духа.

В книге «Живопись исихазма» И. К. Языкова пишет, что основатели учения называли божественный свет – «сверхсветлой тьмой, который в глубине своей непроницаем так же, как непознаем Бог. Такой неприступный свет может восприниматься человеком как темнота. Свет ослепляет человека, и встреча с ним многими подвижниками воспринималась как вхождение во мрак. Вспомним, что апостол Павел на пути в Дамаск был ослеплен этим светом. Св. евангелист Лука рассказывает о том, что внезапно вспыхнувший яркий свет, исходящий с Неба, ослепил Павла, и глаза его не видели ничего три дня. Об этом факте пишут св. Симеон Новый Богослов, Григорий Палама и другие мистики богословы»[9]. Штраух, используя темный фон, не только концентрирует и выявляет форму, но специально подчеркивает объем фигуры младенца. Фигура становится почти трехмерной, скульптурной. Младенец как бы выступает из темноты, делая небольшой шаг вперед, оставляя за собой ровную, мягкую, спокойную, темную глубину фона. Подобная глубина трактовалась исихастами как величайшая тайна.

Шахматный пол использован Лоренцо Штраухом не случайно. Библия, а вслед и исихасты трактуют шахматы, как олицетворение мотива дуальности хаоса и порядка, как символ их полярности, которым управляет Божественное, как инициационный Путь, как предмет презентирующий власть. Шахматное поле воспринималось средневековым человеком, как знак смерти и как символ вечности. На картине его рисунок располагается на полу, подчеркивая, что он является основой, фундаментом всего эволюционного процесса. Для понимания этого основного принципа, надо пройти «через шахматный пол», то есть через осмысление и понимание идеи единства противоположностей. Это первое. Если внимательно рассмотреть на картине весь шахматный узор, то можно увидеть более усложненный вариант креста, решетчатый узор, состоящий из пересекающихся крестов. Подобно кресту, шахматный узор содержит множество пластов информации, наполненный смыслом. Крест знаменует спасительные Христовы страдания и новую жизнь человека. Это второе. В третьих, узор состоит из квадратов, что подчеркивает природную основу символа. Квадрат с древнейших времен является символом земного и природно-материального. В четвертых, символика чередующегося шахматного узора побуждает наш ум вспомнить вечные высшие космические и духовные законы, соблюдающие необходимое равновесие между силами тьмы и света [10].

Рисунок пола в картине написан сложной цветовой гаммой – голубой, охристо-розовой с вкраплениями геометрического узора голубых тонов. Библия, эзотерическая наука и исихасты соотносят эти два цвета, добавляя к ним желтый, как цвета «Божественного сознания», как «трехлепестковое пламя». «Три лепестка этого пламени воплощают три основополагающих качества Бога.

Голубой лепесток олицетворяет силу Всевышнего, желтый – мудрость Бога, розовый – опредмечивает любовь Господа» [11]. Лоренцо Штраух в своей картине обращается только к этим трем цветам, тоновое разнообразие их покоряет красотой и изысканностью.

Младенец на картине правой рукой опирается на стол, который является древним символом. Символическое осмысление стола в христианской традиции во многом определялось его уподоблением церковному престолу. Формулы «стол – это престол» и «стол – это ладонь Божья» известны у всех восточных славян. Престол являл собой место таинственного присутствия Иисуса Христа. Стол также являлся символом Четырех Евангелий, Гроба Господня. Полисемантичность данного предмета обуславливает возможность предположения, что Лоренцо Штраух изображает престол Христа и покрывает его дорогой бархатной скатертью, обшитой двойной кружевной лентой желтого цвета. Так в православной церкви «облачают» престол «двумя одеждами – льняной, олицетворяющее погребальные пелены Христа, и верхней – индитией, дорогой тканью, символом торжественного одеяния Господа-Царя во Славе [12].

В правой руке Божественный ребенок держит яблоко. В христианстве этот факт трактуется как метафора будущей миссии Христа Искупителя, снявшего проклятие греха с человечества, т. е. яблоко, является символом спасения. В Библии Христос порой именуется Новым Адамом, потому что через Адама грех и смерть вошли в человеческую природу, а посредством Богочеловека – Иисуса, люди были освобождены от греха и смерти.

Можно обратить внимание на цвет яблока – он нежный, золотистый с «румянцем», который ассоциировался с символом здоровья и красоты. Акцент делаю на этой детали потому, что в средние века смертность среди детей была очень высока. И состоятельный родители приглашали живописцев для написания портрета почившего ребенка, который напоминал о быстротечности жизни и служил выражением родительской любви и их эмоциональной привязанности. На переходное время от Средних веков к эпохе Возрождения в искусстве Западной Европы существовало несколько таких композиционных изображений детей. Во-первых, обнаженный младенец или завернутый в пеленку, что символизировало Душу человека. Во-вторых, изображали подростков в образе ангелов. Но наиболее распространенным было изображение Младенца Иисуса. Такое яблоко трактовалось, как символическое указание на воплощенного Христа [13].

Статусный младенец на исследуемой работе прикрывает нижнюю часть тела легкой прозрачной тканью. Это не торока – лента, которой Ангелы перевязывали свои волосы, имеющая многозначную символику, такие, как умение слышать голос Бога, высшие знания. Скорее всего, после решения официальной христианской цензуры, принятой на Тридентском соборе 1545-1563 годов, живописец был вынужден использовать такую деталь. Мы помним, что на соборе церковные иерархи осудили вольности в религиозной живописи. Всем известен факт, что церковники хотели уничтожить «Страшный суд»

Микеланджело Буонарроти в Ватикане только потому, что там много обнаженной натуры.

На картине написаны цифры 36, неделя (7) и 1595. Согласно древним текстам цифру 36 выделяет магическая и символическая многозначность комбинации цифр 3, 6, 9 (сумма). Число  $36=3+6=9$ , цифра огненного преображения и число феникса. Феникс, посвященный Солнцу, является символом возрождения, символом духовной победы. Считалось, что человек, находящийся под покровительством числа 36 – чист и светел, он является средоточием Небесного начала на Земле, носителе гармонии, радости, мира и покоя. Под покровительством тридцати шести происходит синтез тонкой и плотной энергии. Жизнь воспринимается как нечто целое, в котором тонкий и плотный планы, небесное и земное неразрывно связаны. Любое действие имеет не только двойное, то есть тонкое и плотное, значение, но и некоторый синтетический самодостаточный смысл.  $36 = 9 \times 4$  не только претендует на совершенство, подобно 9; оно, делясь на 4, воплощает его в материальных формах. Если когда-нибудь все разрозненные религии предстанут как одна и будет создана единая Церковь, объединяющая все человечество и направляющая его духовное развитие – то она будет управляться именно тридцатью шестью и будет обладать огромной и действенной властью. Ее обряды и культы будут совершенными по форме, а помазания более чем реальны, она будет стремиться к созиданию Царства Божия на Земле [14].

Семерка (неделя) является числом, охватывающим и духовное и временное. Число таинств, относящихся к духовной стороне вещей, таинственная божественная сила в природе. Семь – это мистическая природа человека:  $7 = 3$  (ум, душа, дух) + 4 (мир). Семь дверей человека: два глаза, два уха, две ноздри и рот. Кроме того, семь – число Вселенной, макрокосма, означает полноту и совокупность. На правой руке Божественного ребенка браслет из 8 бусинок: 6 – красных и 2 золотых. Цифра 6 олицетворяет равновесие, гармонию. Христос имеет две Природы – Бога и человека. В христианстве цифра 8 символизирует Возрождение. На левой руке Младенца расположены браслетики, состоящие из бусинок в три ряда. Каждый ряд насчитывает по 11 единиц, рядов три – итого у младенца на левой руке насчитывается 33 бусинки. Если обратиться к Библии, там эта цифра обозначает возраст Христа, обозначающий Гармонию. Золотой цвет в исихазме – обозначал цвет Бога, красный – это цвет Воскресения, и в то же время, это цвет крови, мучений и жертвы Христа.

Год 1595, обозначенный на картине: 1 – символизирует Космос, Бога; 5 – универсальный символ человека, соединяет в себе 3 (знак Неба) и 2 (знак Земли). Это знак пятого элемента. В сумме эти цифры составляют число 20, которая символизирует покой, недеяние, статичность, не использованный потенциал. Если перевести символику цифр года на современный язык, то можно сказать, что на картине изображен Младенец, содержащий символы Неба и Земли и энергетический потенциал, который им будет использован в будущем для образования и создания Учения.

Взгляд больших серых глаз Младенца глубоко и отрешенно устремлен

## Кастеевские чтения 2019

внутрь себя, его маленький изящный рот слегка улыбается. Портрет проникнут возвышенно-светлым настроением, состоянием душевной гармонии. Перед нами молитвенный образ, рожденный художником исихастом. При помощи религиозной знаковой системы, хорошо ему знакомой, Лоренцо Штраух загрузил в произведение информацию, заключенную в кодовом языке христианского учения. Заветный смысл вложен автором в каждую изображенную деталь, палитру, в художественный образ в целом. Ипостась Младенца после дешифрации сакрального языка картины, становится сложным, многоуровневым. На сегодня исчезли сомнения в том, что музейное произведение «Младенец», выполненное в 1595 году немецким мастером, изображает одну из ипостасей Иисуса Христа. Исследуемую работу Штрауха можно назвать «Младенец Иисус».

### **Список литературы**

1. Наглер Г.К., Словарь «Монограмисты и другие известные и малоизвестные художники всех школ». Лейпциг, 1835. т. 5, с. 2
2. Переписка с доктором Стефаном Кемпердиком
3. Каталог Государственного исторического музея «Золотые дети. Детский европейский портрет 16-19 веков из собрания фонда Янник и Бена Якобер». Мальорка, Испания. М., 2005, иллюстрация
4. Переписка с завотделом Научно-технической экспертизы ГЭ Косолаповым А.И.
5. Наглер Г.К., Словарь «Монограмисты и другие известные и малоизвестные художники всех школ». Лейпциг, 1835. т. 5, с. 5-7
6. Языкова И. К. Живопись исихазма. Учение о Фаворском свете и иконография. Москва. 1995  
<http://www.hesychasm.ru/library/creation/yazik.htm>
7. Пастуро Мишель. Символическая история европейского средневековья.  
[https://historylib.org/historybooks/Mishel-Pasturo\\_Simvolicheskaya-istoriya-evropeyskogo-srednevekovya/](https://historylib.org/historybooks/Mishel-Pasturo_Simvolicheskaya-istoriya-evropeyskogo-srednevekovya/)
8. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. с. 38
9. Языкова И. К. Живопись исихазма. Москва, 1995  
<http://www.hesychasm.ru/library/creation/yazik.htm>
10. mostga.am/vzglyad/stol-kak-energeticheskij-uzel-doma-999.html, символика стола
11. <https://simbol.ucoz.ru> › publ › simvolika\_jabloka\_v\_mirovoj\_kulture, символика яблока
12. Ширяев П. Г. <https://shiryaevpavel.ru> › Значение числа 36

**Гринько Иван Александрович,  
кандидат исторических наук,  
MA in cultural management,  
Начальник управления музейно-  
туристского развития  
ГАУК «МОСГОРТУР»,  
Российская Федерация, Москва**

**Шевцова Анна Александровна,  
доктор исторических наук,  
профессор кафедры культурологии,  
Московский педагогический  
государственный университет,  
Российская Федерация, Москва**

## **МУЗЕИ ОККУПАЦИИ КАК ИНСТРУМЕНТЫ ФОРМИРОВАНИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ**

*Роль музеев в современном политическом процессе явно недооценивается, особенно в Российской Федерации, где их положение нельзя назвать успешным. Вместе с тем, они также являются элементом политики и требуют серьезного анализа. Тема создания и функционирования музеев оккупации на постсоветском пространстве вызывает массу политических и псевдонаучных спекуляций, хотя подробного анализа этих институций, по сути, так и не было проведено. Авторы рассматривают инструментальный аспект музеев оккупации в странах Балтии в процессе формирования новых национальных идентичностей.*

Роль музеев в современном политическом процессе явно недооценивается, особенно в Российской Федерации (РФ), где их положение нельзя назвать успешным. Вместе с тем, они также являются элементом политики и требуют серьезного анализа. По сути, музеи являются крупными СМИ, имеющими при этом гигантский кредит доверия и мощнейший ресурс коллективной памяти и символики. Более того, сегодня музеи начинают играть все большую роль не только как объекты, но и как субъекты политического процесса [20]. Новые игроки, например, города или корпорации начинают использовать музейное пространство, как инструмент «мягкой силы» [17], и недооценивать эти процессы было бы недальновидно. Не случайно уже сегодня главы ряда регионов РФ активно используют ключевые музеи для проведения официальных мероприятий, пресс-конференций, интервью и т. д.

Как показывает практика, музеи эффективны в наиболее тонких сферах политики, например, национальной политике [2, с. 18–20] или долгосрочных конфликтах [4]. При этом, не менее важно понимать не только потенциал музея в современной политике, но и музейный инструментарий, чтобы объективно

оценивать все возможные эффекты музеиного проекта, включая риски. Именно с этой целью необходимо объективно анализировать музейные проекты во избежание преждевременных политических выводов.

Конец ХХ – начало ХXI вв. были отмечены появлением на карте мира новых государств и активизацией процессов нациестроительства. Бенедикт Андерсон (1973 г.), описывая структуру формирования наций, выделил в этом сложном процессе «три института власти, которые, хотя и были изобретены еще до середины XIX в., изменили, по мере вступления колонизированных зон в эпоху механического воспроизведения, свою форму и функцию». Этими институтами были перепись населения, карта и музей [1]. Сегодняшний мир продуцирует идентичности в невиданных масштабах, но важно то, что инструментарий, в сравнении с эпохой «больших наций», практически не изменился [3; 15; 18]. Одним из таких инструментов стали музеи оккупации, возникшие на постсоветском пространстве.

К сожалению, в массовом сознании и СМИ данный институт воспринимается исключительно в негативном ключе. «Печальным знамением нашего времени стали растущие как грибы после дождя «музеи оккупации». Бывшие советские республики-сателлиты и «братья» по соцлагерю вступили в импровизированный конкурс на создание музеев «оккупации» этих территорий Советским Союзом – «просветительских» проектов на словах, а на практике музеев ненависти, злобной мести, русофобии и собственной дикости», – пишет, например, К. Ерофеев [6].

Немногочисленные попытки научного анализа проектов данных музеев [8; 12] также зачастую имели изначально негативную заданность и привязку к теме «фальсификации истории» [7], несмотря на научный формат, активно использовали ту же лексику и аргументацию: «Для придания легитимности своей нынешней системе власти и «полноценного возвращения в Европу» активно разыгрывают русофобскую карту, под видом «национально-освободительных движений» реабилитируют пособников германского фашизма» [10]. В лучшем случае, роль музеев в процессе нациестроительства поверхностно оценивается с легкой снисходительностью, присущей бывшей метрополии: «все темы будущей латышской национальной истории: политическое и культурное подчинение, непроходящий синдром страдающего «маленького народа», жертвы истории. Это отражается в большинстве учебных пособий, музейных экспозиций» [11].

При этом упускают из вида две вполне очевидные при объективном анализе данных институтов вещи, на которую уже давно обратили внимание в западной историографии [22]. Во-первых, даже в странах Балтии, близких по уровню жизни и культуре, музеи оккупации (здесь и далее для удобства будет использоваться именно этот обобщающий термин, хотя он и не совсем корректен, о чём будет сказано ниже) имеют между собой больше различий, чем сходства. Во-вторых, музеи оккупации ориентированы, прежде всего, на граждан страны и направлены на формирование национальной идентичности, а не на решение внешнеполитических задач.

Цель данной статьи – выяснение истинной сущности музеев оккупации в странах Балтии, а также анализ инструментального аспекта их работы в

процессе формирования новых национальных идентичностей.

Начать стоит с того, что их названия не всегда трактуются верно. По сути, только в Латвии такой институт носит название Музей оккупации. В Эстонии в названии специально подчеркнуто множественное число – Музей оккупаций (*Okupatsioonide muuseum*), что подразумевает и немецкую оккупацию страны. В Литве слово «оккупация» вообще не фигурирует в названиях музеев, хотя с данной тематикой работают Музей геноцида (Вильнюс) и Музей IX Форт (Каунас), в котором музей оккупации является лишь одним из элементов экспозиции.

Значительно различаются данные музеи по архитектурному решению. Музей оккупации Латвии расположился в здании бывшего музея латышских красных стрелков, построенном в 1970 г., чья мрачная минималистичная архитектура полностью отвечает теме музея. Литовские музеи, наоборот, активно задействовали историко-культурный потенциал зданий для музеев оккупационной тематики – в Вильнюсе он был создан в здании XIX в., где сначала располагался Дворец правосудия Виленской губернии, с 1920 по 1939 гг. – суд польской администрации, а позже – Вильнюсское управление НКВД и его следственная тюрьма. В годы войны здесь же квартировали немецкая тайная полиция безопасности (гестапо) и СД, а в послевоенный период сюда вернулось управление НКГБ (МГБ). Музей IX Форт, как понятно из названия, расположен в бывшем форте российской крепости, кроме того, он использует помещения Мемориала жертвам фашизма, построенного в 1984 г. В то же время, здание Музея оккупаций в Таллине является собой полную противоположность – легкая и изящная конструкция из стекла и стали, построенная специально для музея. При этом в архитектуре здания множество символов, связанных с его тематикой: в центре композиции большая арка (мост), символизирующая переход, массивное бетонное основание и легкие прозрачные стены можно воспринимать как антитезу между мрачным советским прошлым и стремлением к светлому завтра. В аудиогидах подчеркивается, что стеклянные стены являются концептуальным элементом, подчеркивающим, прозрачность и открытость самого музея. Из объединяющих моментов можно выделить лишь то, что все музеи соразмерны посетителю и не страдают одним из основных «музейных грехов» современности – гигантизмом [16, с. 145]. Все экспозиции компактны и легкообозримы.

Здесь надо отметить, что, если в Литве и Латвии музеи оккупации открылись практически одновременно с обретением суверенитета (1992 и 1993 гг. соответственно), в Эстонии специальный музей появился только в 2003 г., а в 2018 г. он прошел полную реэкспозицию. Кроме того, если в Литве Музей оккупации является государственным, то в Латвии и Эстонии они были основаны общественными фондами и существуют за счет собственных доходов, грантов и пожертвований.

Не менее важным для любого социокультурного института является местоположение. Характерно, что из всех указанных музеев оккупации лишь один находится непосредственно в центре исторического города на пересечении основных туристических маршрутов – латвийский. В Вильнюсе и Таллине музеи также расположены в историческом центре, однако, в стороне от

## Кастеевские чтения 2019

основных туристических потоков. Что же касается Музея XI Форт, то фактически он находится за пределами городской черты Каунаса. Это подтверждает тезис о том, что данные институты не имеют парадно-показного характера, а, наоборот, требуют определенного усилия для их посещения.

Что касается ключевого элемента любого музея, экспозиции, то и здесь все музеи серьезно отличаются. При этом, в каждой из трех экспозиций обязательно есть разделы, посвященные немецкой оккупации и Холокосту. Характерно, что нигде не отрицается участие местных жителей в уничтожении еврейского населения. Однако на этом сходства практически заканчиваются.

Литовский музей делает акцент на истории национального сопротивления. Отдельные стенды посвящены его ключевым фигурам, например, диссиденту Р. Каланте, совершившему в 1972 г. публичное самосожжение в знак протеста против советского строя. Только в литовском музее активно используется национальная символика, прежде всего, флаги. Отдельно рассказывается о депортациях литовцев в советский период.

Эстонский музей подошел к этому периоду иначе. Своей главной целью он поставил отобразить «всю расщепленную шизофреническую жизнь эстонского общества на протяжении полувека, всю противоположность губительного деструктивного начала оккупации и сохраняющего начала нации». В итоге, получился музей советской повседневности, похожий на многочисленные аналоги в РФ (Музей социалистического быта в Казани; Музей «Легенды СССР» в Каменск-Шахтинском). Характерно, что, в отличие от других музеев оккупации, таллинский имел наиболее богатый предметный ряд, в то время, как литовский и латвийский музеи, в основном, работали с плоскостным материалом (фото, документы).

Музей в Риге представляет собой соединение этих двух подходов: отчасти он работает с темой национального сопротивления, но куда большее пространство отведено под историю советского строя и проблемы, вызванные им. Внимание здесь уделяется социально-экономической статистике, экономическим и демографическим проблемам позднесоветского периода. Как и в других музеях, большинство текстов составлены без надрыва и давления на эмоции. Этикетаж и экспозиция во многом направлены на поиск и формирование собственного мнения об описываемом историческом периоде.

Нельзя не отметить сходство экспозиционных ходов между Музеями оккупации и российскими музеями. Прямые параллели можно найти, как минимум, в следующих решениях: музеефикация тюремных помещений (Музей Геноцида, Вильнюс, и филиал Томского краеведческого музея «Пересыльная тюрьма НКВД», Томск), инсталляция из дверей тюремных камер (Музей оккупаций, Таллин и Музей ГУЛАГа, Москва), собрание памятников советской эпохи (Музей оккупаций, Таллин и парк «Музеон», Москва).

Утверждения о «русофобской сущности» Музеев оккупации не имеют под собой фактических оснований. Сам термин «русские» в данных музеях практически отсутствует, более того, в некоторых моментах идет четкое противопоставление «русского» и «советского». Так, в старой экспозиции таллинского музея упоминалось о закрытии советской администрацией всех «русских» газет и организаций в конце 1940 г. Более того, в Каунасе часть

помещений IX Форта отдана под исторические экспозиции, посвященные российской армии и ее повседневной жизни.

Есть и более простые маркеры, например, во всех музеях этикетаж полностью переведен на русский язык, есть русскоязычные экскурсоводы и аудиогиды.

Столь же мифична и тема «реабилитации фашизма». Ни в одном из музеев оккупации, равно, как и в других музеях Балтии, немецкая оккупация не преподносится в позитивном ключе, что признают даже российские исследователи [9].

Более справедливым было бы замечание о том, что данные музеи работают с этнонациональной идентичностью, но и это утверждение было бы верным лишь отчасти. Как сказано выше, вопросы, поднимаемые в этих музеях, работают не только на формирование этнических идентичностей литовцев, латышей и эстонцев. Особенно хорошо это видно в таллинском музее.

Гораздо важнее не то, как они конструируют национальное, а то, как они деконструируют «советское». Можно сказать, что музеи оккупации идеально демонстрируют три основные стратегии в восприятии советского наследия [14]: стратегию отвержения или музеификации (Рига), сохранение наследия антисоветского сопротивления (Каунас) и музеификацию наследия советской культуры в самом широком смысле слова – повседневности и быта (Таллин).

В этом контексте особенно интересны результаты ребрендинга таллиннского музея, который сменил название, став Музеем свободы и оккупаций. Обновленный музей открылся в 2018 г. и теперь многие из упомянутых выше элементов стали еще отчетливее.

При сохранении в экспозиции стандартного хронологического сценария, само наполнение разделов и подходы к работе с этим периодом эстонской истории качественно изменились. Уже в первом зале мультимедийный исторический контент уравновешен персональными историями людей, и в дальнейшем основной упор делается на мини-нarrатив, создающий объемную картину произошедшего. Фактически каждый экспонат в экспозиции сопровождается подлинной историей одного из участников событий. Человеческое измерение подчеркивается и интерактивными элементами, например, копией семейного альбома с фотографиями эпохи. Показательно, что подобный подход представления «трудного наследия» через личные нарративы был использован и в новой экспозиции Эстонского национального музея (Тарту).

Время оккупаций описывается через сравнительный антропологический анализ элементов тоталитарных режимов (власть, вооруженные силы, идеология, общественное мнение), что еще раз подчеркивает аналитическую деконструкцию советского как главную функцию музея. Характерно, что большое пространство в экспозиции занимает раздел про советские анекдоты, и юмор в данном контексте также является важным элементом деконструкции. Такую же функцию выполняют и инсталляции с трудами классиков марксизма-ленинизма.

Вместе с тем, общая структура экспозиции такова, что посетитель осознает, что сама по себе деконструкция тоталитарного режима не является

гарантией свободы и построения нового государства. Для усиления смыслового эффекта была использована вертикаль здания. Залы, посвященные периоду тоталитаризма, расположены на минус-первом этаже, что подчеркивает хтоническую и инфернальную сущность режимов [5, с. 84]. После этого посетитель на лифте сразу поднимается на второй этаж, где знакомится с периодом становления демократического государства, и после это символически спускается с небес на землю: на первом этаже авторы экспозиции всеми средствами подчеркивают, что свобода – это долгий процесс общественного договора и самоограничений, например, этой проблеме посвящена центральная инсталляция в музее.

Впрочем, не только экспозиция направлена на формирование национальной идентичности – например, каждый шкаф в гардеробе имеет на двери краткую историю о достижениях независимой Эстонии.

Понимание роли музеев в процессе формирования идентичностей в странах Балтии, конечно, было бы неполным без общемузейного контекста. Естественно, что Музеи оккупации не являются единственными музеиними институтами, работающими на формирование национальных идентичностей. В этих процессах широко задействованы и другие музеи, прежде всего, исторические (Башня Гедимина, Вильнюс; Эстонский исторический музей, Таллин) и военные (Военный музей, Рига; Военный музей им. Витовта Великого, Каунас; Музей «Кик-ин-де-Кёк», Таллин).

Однако в последние несколько лет музеи стран Балтии, в первую очередь Латвии и Эстонии, делают акцент на трансляцию наднациональных ценностей: общебалтийских (Морской музей, Таллин), финно-угорских (Эстонский национальный музей, Тарту), европейских (Музей KUMU, Таллин) и общечеловеческих (Мемориал Яниса Липке, Рига). Любопытно, что, в отличие от Музеев оккупации, эти музеи получили престижные европейские награды: Europa Nostra, European museum of the year и Kenneth Hudson Award. Показательно, что в Риге расширение экспозиции Музея оккупации и музеификация «Углового дома» (бывшего здания КГБ) до сих пор является предметом активных общественных дискуссий.

Подводя итог, можно сказать, что музеи оккупации во многом стали инструментом для переработки национальной травмы в новую национальную идентичность. В миссии таллинского музея четко указан основной смысл этого института: «Сохранение исторической памяти необходимо для утверждения национального и государственного идентитета. Каким бы ни было прошлое, оно должно сохраняться в памяти».

В одном из отзывов о Музее оккупаций упомянут анекдот, рассказанный смотрительницей музея: «Пришли русские – мы спасем вас от Гитлера, пришли немцы – мы спасем вас от Сталина, снова пришли русские – мы спасем и от Гитлера и мирового империализма. Ну когда же придет спаситель от этих спасателей?» [21]. Музеи стран Балтии ломают этот стереотип и превращают народ из объекта в субъект истории, показывая нацию, как основной источник суверенитета. Именно поэтому опыт работы подобных музеев необходимо тщательно анализировать, особенно в России, где проблемы музеификации «тяжелого наследия» и формирования национальной идентичности по-прежнему актуальны.

### **Список литературы**

1. Андерсон Б. Воображаемые сообщества: размышления об истоках и распространении национализма. М.: Кучково поле, 2016.
2. Гринько И.А. «Мягкая сила» и забытое СМИ // Сб. материалов конкурса научно-публицистических работ молодых исследователей в области государственной национальной политики и управления миграционными процессами в России и г. Москве. М.: МДН, 2015. С. 17–22.
3. Гринько И.А., Шевцова А.А. «Реанимируя Андерсона»: музей и карта в формировании современных идентичностей // Культурологический журнал. 2015. № 1 (19). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/reanimiruya-andersona-muzey-i-karta-v-formirovaniisovremennyh-identichnostey> (дата обращения: 30.08.2019).
4. Гринько И.А., Шевцова А.А. Конфликт в музейном пространстве: механика и тенденции // Конфликтология / nota bene. 2017. № 3. С. 67–81.
5. Гринько И.А., Шевцова А.А. Музейный андеграунд: концептуальное освоение подземных пространств // Підземний простір: освоєння, вивчення, вторинне використання / Упор. В.І. Мільчев, А.Г. Олененко, К.А. Петрова, В.М. Стойчев, В.М. Філас. – Запоріжжя: Тандем, 2018. С.83–86.
6. Ерофеев К. А вы бывали в музее «оккупации»? // За русское дело. URL: [http://www.zrd.spb.ru/letter/letter\\_29](http://www.zrd.spb.ru/letter/letter_29) 2008.htm (дата обращения 26.08.2017).
7. Загоскин Д.В., Черняк Э.И., Ширко К.Н. Музей – фальсификатор истории: субъект или инструмент // Вестник Томского государственного университета. 2013. № 372. С. 106–109.
8. Кирчанов М.В. Концепт «советская оккупация» в современном грузинском национализме // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2015. № 1(51). С. 72–75.
9. Никифоров И.В. Между новыми и старыми героями // Наследники Победы и поражения. Вторая мировая война в исторической политике стран СНГ и ЕС / Отв. ред. Т.С. Гузенкова, О.В. Петровская. М.: РИСИ, 2015. С. 404–424.
10. Орешина М.А. Прибалтийские мозговые центры в рядах фальсификаторов российской истории // Военно-исторический журнал. 2012. № 7. С. 39–42.
11. Рыжакова С.И. Латышская национальная история: о культурных механизмах в конструировании и рефериовании прошлого // Антропологический форум. 2009. № 11. С. 216–274.
12. Требст С. «Какой такой ковер?» Культура памяти в посткоммунистических обществах Восточной Европы: попытка общего описания и категоризации // Империя и нация в зеркале исторической памяти: Сб. ст. / Сост. И. Герасимов, М. Могильнер, А. Семенов. М.: Новое издательство, 2011. С. 142–181.
13. Хархун В.П. Политика памяти о коммунизме и музейная коммуникация // Труды Русской антропологической школы. Т. 11. 2012. С. 119–126.
14. Чепайтене Р. Восприятие советской эпохи в современной Литве // Прошлый век: Сб. науч. тр. / РАН. ИНИОН. Центр социал. науч.-информ. исслед., Отд. полит. науки; Ред. кол.: Миллер А.И., гл. ред., и др. М., 2013. С. 241–276.
15. Шнирельман В.А. Ценность прошлого: этноцентристские исторические мифы, идентичность и этнополитика // Реальность этнических мифов / Под ред. М. Олкотт и А. Малащенко; Моск. Центр Карнеги. М., 2000. (Аналит. серия / Моск. Центр Карнеги; Вып. 3).
16. Шола Т. Вечность здесь больше не живет. Толковый словарь музейных грехов. Тула: Музей-усадьба Л.Н. Толстого «Ясная поляна», 2013.
17. Acuto M. Global Cities, Governance and Diplomacy, the Urban Link. Routledge, 2013.
18. Apor P. Museums of civilization, museums of state, museums of identity: national museums in Europe, 1918–2000 // National museums and nation-building in Europe, 1750–2010: mobilization and legitimacy, continuity and change / Ed. by Peter Aronsson and Gabriella Elgenius. Routledge, 2015. P. 33–66.
19. Lord G.D., Blankenberg N. Cities, Museums and Soft Power. AAM Press, 2015. 476 p.
20. Luke T.W. Museum politics: power plays at the exhibition. University of Minnesota Press, 2002. 294 p.
21. TripAdvisor. URL: [https://www.TripAdvisor.ru>ShowUserReviews-g274958-d281978-r372909937-Estonian\\_Museum\\_of\\_Occupations-Tallinn\\_Harju\\_County.html](https://www.TripAdvisor.ru>ShowUserReviews-g274958-d281978-r372909937-Estonian_Museum_of_Occupations-Tallinn_Harju_County.html) (дата обращения 15.06.2017)
22. Velmet A. Occupied Identities: National Narratives in Baltic Museums of Occupations // Journal of Baltic Studies, 2011. 42:2. P. 189–211.

**Ажарова Нуржамал Бекбосыновна  
старший научный сотрудник  
Государственный музей искусств  
Республики Казахстан им. А. Кастеева**

## **ТУСКИИЗ – ГЛАВНЫЙ ЭЛЕМЕНТ ДЕКОРАТИВНОГО УБРАНСТВА ЮРТЫ**

*Аннотация. В данной статье кратко рассмотрены история изучения казахского прикладного искусства и вышивки, преемственность данного ремесла с традициями древней кочевой культуры, национальные особенности вышивки, её применение в декорировании традиционных настенных ковров – тускиизов, изготовленных в XIX–XX вв. Описаны основные типы тускиизов, орнаментальные композиции, традиционные техники вышивания, выявлены различные материалы, применяемые для их изготовления. Определены роль и место тускиизов в декоративном убранстве юрты, в народных обрядах. Описаны основные композиционные схемы и мотивы орнамента, а также их семантическое значение. В статье главными объектами исследования являются вышитые ковры тускиизы из коллекции Государственного музея искусств имени Абылхана Кастеева.*

*Ключевые слова:* Казахское народное искусство, тускииз, вышивка, казахская юрта, казахский орнамент, орнаментальная композиция, тамбурный шов, гладь, семантическое значение тускииза, обычаи казахов, народные мастерицы, вышивальщицы.

Памятники материальной культуры и прикладное искусствоnomadov вызывают интерес не только у специалистов музеиного дела, историков, этнографов, искусствоведов, но и у современных любителей искусства. Самые ранние упоминания о скифах и сарматах относятся к эпохе античности. Греческий историк Геродот и античный географ Стабон (I в. до н. э. - I в. н. э.) впервые описали быт, занятия и жилище кочевников. Казахи, кыргызы, алтайцы, монголы, туркмены и другие народы Центральной Азии являются преемниками и носителями традиций Великой кочевой цивилизации.

В XIX – начале XX вв. Казахстан как одна из наиболее крупных в территориальном отношении стран на Евразийском пространстве, стала объектом пристального изучения участников экспедиций Российского Географического Общества. Исследователей привлекали духовная культура, быт, обычаи и традиции казахов-кочевников. В 1894 г. в экспедиции В.В.Бартольда принял участие С. М. Дудин. Его интересовало прикладное искусство казахов Сырдарьи, Таласа, Чу и Семиречья. С 1902 г. Дудин систематически выезжал в Среднюю Азию и Казахстан для сбора ковров и зарисовок коврового орнамента.

Большой вклад в изучение казахского народного прикладного искусства внесла плеяда наших отечественных историков, археологов и этнографов: Халел Аргынбаев, Вениамин Востров, Алькей Маргулан, Едыге Масанов,

Марат Муканов, Кималь и Алишер Акишевы, Карл Байпаков, Едиге Турсынов, Шайзада Тохтабаева и др. Труды этих ученых пролили свет на проблемы отечественной истории, мировоззренческие представления, традиционное и орнаментальное искусство казахского народа.

Известный ученый востоковед XX века Лев Николаевич Гумилев, изучив материалы археологических раскопок в Южной Сибири и Средней Азии, доказал, что за 3000 лет существования кочевая культура прошла длительный исторический путь. Кочевники Евразии внесли свой вклад в развитие всемирной цивилизации. Изобретение кочевниками колеса, узко навойного ткацкого станка и юрты способствовало прогрессивному развитию разных отраслей человеческой деятельности: машиностроения, легкой промышленности, архитектуры и др. Вместе с тем, кочевая цивилизация – это золотая колыбель древнего искусства, создавшего оригинальные художественные стили – «скифский-звериный», «геометрический», «полихромный». Преемственность традиций кочевников сохраняется в казахском орнаменте и самобытном народном прикладном искусстве.

Важную роль в изучении предметов прикладного искусства и орнамента кочевников имели археологические находки в разных областях Казахстана и в Горном Алтае в Пазырыкских курганах (V в. до н. э.). Сохранившиеся в условиях вечной мерзлоты тканые и войлочные ковры стали настоящей научной сенсацией. Обнаруженные археологами образцы крупных текстильных изделий свидетельствуют о том, что кочевники могли их использовать для утепления и украшения жилища.

Своеобразный феномен кочевой культуры – это юрта – удобное, транспортабельное жилище из дерева и различных текстильных изделий. Казахи называют юрту – *кииз үй*, что означает «дом из войлока» так, как снаружи деревянный каркас покрывают белым плотным войлоком, не пропускающим холод и влагу. Полусферическую форму юрты нередко сравнивают с опрокинутым небесным сводом, а круглый купол – с солнцем. Разноцветные кисти из шерсти – *шашибак*, которые свисают под куполом, напоминают звезды, орнаментированные тканые полосы – *ак баскур*, опоясывающие свод купола юрты, воспроизводят символический образ Млечного Пути. Стремление человека к красоте и комфортной жизни больше всего проявляется в желании обустроить свой быт. Текстильные изделия являлись тем доступным материалом, который защищал кочевников от жары и стужи, они служили им постелью, мебелью, одеждой и т. д.

Красочный интерьер юрты состоит из резной мебели, напольных войлочных ковров (*текемет и сырмак*), ворсовых и безворсовых ковров (*тукти килем, такыр килем, алаша*), настенных вышитых ковров (*тускииз*), тканых полос и лент для украшения и скрепления купола юрты (*баскур, бау, жесел бау, тангыш*), циновок из чия (*шым ши*), разнообразных текстильных сумок и чехлов для вещей и посуды. В гармоничном ансамбле ярких и декоративных изделий, создающих атмосферу тепла, уюта и красоты, почетное место занимает настенный ковер – *тускииз*, декорированный вышивками.

Вышивка – один из распространенных видов казахского народного

прикладного искусства, зародившийся в глубокой древности. Основные регионы локализации вышивки – Восточный Казахстан, Северо-восточные области республики и Семиречье, где практически отсутствовало ковроткачество. Вышивкой украшали не только настенные ковры тускиизы, но и покрывала (*тосек жапкыш*), пологи и занавески для кроватей (*шымылдық*), подзоры (*тосек аяқ*), полосы для украшения юрты (*тегерииш*, *узик бау*, *тундик бау*), головные уборы, полотенца, наволочки и другие изделия. Вышиванием занимались женщины в свободное от сезонной и домашней работы время, учили ремеслу дочерей и внучек, которые к моменту замужества могли самостоятельно выполнить вышивку орнаментальной композиции большого настенного ковра тускииза.

Дословный перевод слова тускииз означает – настенный войлок. В древнейшую эпоху эти ковры изготавливали из войлока, и даже из тонко выделанной кожи. В собрании музея имеется несколько войлочных тускиизов с прямоугольной арочной композицией бордюрной каймы. Они изготовлены народными мастерицами в прошлом веке в технике мозаики и аппликации, как традиционные напольные ковры – сырмаки.

В Восточном Казахстане и на Алтае долгое время сохранялась традиция делать основу тускииза из войлока, поверх которого пришивали текстильное полотно, укraшенное вышивкой. Такой плотный ковер не пропускал холодный ветер. Позже тускиизы стали шить из привозного китайского бархата, бухарского шелка, российского сукна и хлопчатобумажных тканей.

Тускииз - своеобразный талисман и оберег дома. Поэтому часто вместе с ним на стену вешали выделанную шкуру лисицы, волка, реже куницы, камчу либо просто пучок перьев совы, которые по народному поверью должны были защитить жилище человека от сглаза и порчи.

Этот красочный ковер символизирует семейное счастье и благополучие. Ковер висел в центральной части юрты на почетном месте – «тор», и сразу же притягивал взгляд входящего как главная композиционная доминанта ее внутреннего убранства.

По обычаю девушка сама должна была вышить ковер и привести в дом жениха, чтобы родственники мужа могли судить об искусности будущей хозяйки. Тускиизы вышивали тамбурным швом (біз кесте) с помощью специальной иглы с крючковидным концом. По мнению ученого и археолога С. И. Руденко вышивать тамбурным швом умели племена, жившие на территории Алтая ещё в сакскую эпоху. Народные мастерицы с особым мастерством используют тамбурный шов, придавая фактуре вышитой поверхности различный характер. Вьющийся цепочкой тамбурный шов четко очерчивает контуры узоров, при сплошном зашиве тамбурная сеточка полностью заполняет весь узор. Другой распространенный способ вышивания – гладь (баспа). Нередко тамбурный шов сочетали с гладью в прикреп (бастьрма). В старых тускиизах Восточного Казахстана (оюлы тұскиіз) применялся декоративный верхушков (олбыр кесте), закреплявший по контуру аппликативный узор тонкими, переплетающимися стежками. Для вышивания народные мастерицы применяли пяльца – кергыш, прямоугольной или круглой формы.

В Государственном музее искусств Республики Казахстан им. Абылхана Кастеева хранится небольшая, но очень интересная коллекция старинных казахских тускиизов. Сравнительный анализ основных способов орнаментации настенных ковров данного вида, находящихся в фондах музея, дает основание выделить четыре основных типа вышитых ковров.

**Первый тип** тускииза распространен во всех перечисленных областях, его центральное поле без орнаментации с трех сторон обрамляется широким, вышитым бордюром в виде прямоугольной арки. Орнамент бордюров ковра растительный или комбинированный с включением в композицию солярных розеток, иногда стилизованных роговидных мотивов. Главные элементы орнаментальных композиций – круглые или ромбовидные медальоны, а также цветочные розетки, усложненные более мелким растительно-цветочным орнаментом.

Разнообразны узорные композиции тускиизов из Алматинской и Талды-Курганской областей. Декоративный эффект в этих изделиях усиливается контрастным сочетанием яркого центрального поля ковра и более темного бордюра. Вышитый многослойный бордюр состоит из нескольких орнаментированных полос разных по своей ширине. В ковровом орнаменте чередуясь, и следуя друг за другом, они создают иллюзию глубины пространства. Мастерица Тулегенова Уалипа из Талды-Курганской области изготовила тускииз в начале XX века. Орнаментальную композицию широкой бордюрной каймы и центрального поля ковра она украсила сложными растительно-цветочными мотивами. Богатство флористических мотивов и цветовое разнообразие связаны с древним культом плодородия, весенним возрождением природы.

Дорогой отделкой крупными кораллами привлекает другой тускииз, изготовленный в начале XX в. мастерницей Илаковой Мариям из Семипалатинской области. Центральное поле ковра сшито из бархата ярко красного цвета, а широкий, темный бордюр, заполнен пышной гирляндой многоцветных полевых цветов, вышитых в технике глади. В цветочной композиции коралловые бусины, собранные в крупные соцветия комбинируются с фигурными пластинами из серебра с множеством мелких вставок из бирюзы.

Один из самых излюбленных цветочных мотивов народных вышивальщиц – это изображение цветка тюльпана, считавшегося райским цветком в мусульманской символике. На тускиизе народной мастерицы Бейсенбаевой Айши из Талды-Курганской области изображены солярные розетки с красными тюльпанами, которые ассоциируются с яркими красками цветущей степи, приходом весны и празднованием Наурыза. В казахской народной вышивке часто встречаются солярные розетки, растительные орнаменты в виде листьев разной конфигурации, плодов шиповника, диких яблок, миндаля, цветков и бутонов, символизирующих культ плодородия.

К числу редких экспонатов музея относится тускииз из Семипалатинской области, датируемый рубежом XIX и XX вв. Центральное поле тускииза украшено двумя тигровыми шкурами. Использование в композиционном решении данного ковра шкур двух тигров связано с отголосками тотемизма, древнего языческого верования казахов. В сакской мифологии тигр являлся охранником и тотемом, связанным с культом огня.

Ко второму типу тускиизов относятся ковры с большим вышитым центральным полем и узким прямоугольным бордюром, они встречаются в Восточном Казахстане и на Алтае. Один из них настенный ковр из Восточного Казахстана имеет удлиненное центральное поле, заполненное вышитой узорной композицией – бітпес (бесконечный, непрерывный) в виде ромбической сетки со сложными переплетениями стилизованных растительно-зооморфных элементов. Бордюрная кайма, состоящая из двух орнаментированных полос, декорирована древовидным узором и S-образными ответвлениями. У этого ковра очень редкая и архаическая орнаментальная композиция со сложным художественно-стилистическим решением растительных элементов, которые напоминают сплетающиеся узоры древнего «полихромного стиля».

Композицию большей части тускиизов этой группы составляет орнамент в виде солярных кругов, стилизованные растительно-зооморфные мотивы, реже ромбовидные фигуры. Хотелось бы отметить отличительную особенность тускиизов, изготавливаемых в настоящее время этническими казахами Баян-Ульгейского района в Монголии. Она заключается в характерной отделке внешнего, бордюра из однотонной ткани плюша или бархата машинной строчкой (комкеру). Образуется непрерывный мелкий узор из четырех лепестковых цветков. Машинная строчка придает прочность ковровым изделиям, чтобы не повреждались края и не отрывались пришитые к ним тесемки. С их помощью тускиизы привязывали к решетчатым стенкам юрты.

Значительно реже встречается третий тип тускиизов с широким и полностью вышитым полем, без орнаментированной бордюрной каймы. В композиции ковра из Восточного Казахстана, сшитого из темного бархата и состоящего из трех рядов крупных солярных кругов, отражена идея троичной модели Мира. В народной семантике круг – символизирующий солнце считался одним из сильных оберегов.

В коллекции музея представлен также тускииз из Семиречья, у которого бордюр в центральной части переходит в широкую клиновидную деталь. Ковер декорирован солярными розетками, четырех лепестковыми цветками, трилистниками, пальметтами и побегами. Вышитые ковры с аналогичным композиционным решением клиновидной части бордюра были широко распространены у кыргызов.

Отдельную группу настенных тускиизов составляют текстильные ковры – оюлы тускииз, которые часто встречаются в Восточных, Северо-Восточных и некоторых других областях Казахстана. Для их изготовления использовали войлок, сукно, бархат, плюш, вельвет, декорировали ковры аппликацией из ткани контрастного цвета.

Нередко орнаментальную композицию тускиизов выполняли в технике лоскутного шитья, очень популярного среди сельского населения. Лоскутное шитье иногда комбинировали с вышивкой.

Казахский орнамент, являющийся важным элементом художественно-исторической памяти народа, имеет большое информативное и семантическое значение. В нем сосредоточен неиссякаемый источник информации об окружающем мире. Солярный круг, мировая гора, крестовина, спираль, древо жизни,

ромб, квадрат и т.п., часто встречающиеся в изделиях народных мастеров, хранят в себе отголоски древних верований и космогонических мифов, символизируя гармонию и совершенство мироздания.

В орнаментальных композициях и полихромной цветовой гамме казахских тускизов присутствует дух Великой степи. Выдающиеся шедевры народного прикладного искусства создавались ни одним поколением талантливых мастеров. В своем оригинальном творчестве они сумели непосредственно искренне отобразить живую красоту окружающего мира.

**Список литературы**

1. А.Х. Маргулан. Казахское народное прикладное искусство. Алма-Ата. «Онер». 1987
2. М.С. Муканов. Казахская юрта». Алма-Ата. «Кайнар». 1981
3. С. И. Руденко. Культура населения центрального Алтая в скифское время. М.-Л., 1960, с. 181.)
4. Ш. Ж. Тохтабаева Шедевры великой степи. Алматы, Даук-Пресс, 2008, с. 22

**Мусагалиева Алия Амиржановна,  
Специалист по технико-технологической  
экспертизе произведений искусств**

## **НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ТЕХНИКО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКОЙ ЭКСПЕРТИЗЫ**

*Одним из важных аспектов современной атрибуции является использование естественнонаучных методов изучения художественных произведений. В исследовании рассматриваются различные способы физико-химических анализов произведений живописи, а также использование их при атрибуции картины из фонда ГМИРК им А.Кастеева.*

В деятельности Государственного музея искусств РК им А.Кастеева вопросы атрибуции и экспертизы являются основным стержнем, вокруг которого вращается вся научно-исследовательская работа. Известно, что собрания художественных музеев начинают жить полной жизнью лишь тогда, когда с экспозиции исчезают ярлыки типа «Неизвестный мастер XVI века», «Французская школа», «Круг Рубенса» и т.п.

Атрибуцией называют определение автора художественного произведения. Первый шаг, ведущий к этой цели – необходимая и неизбежная база для атрибуции – это установление степени оригинальности данного произведения искусства. Искусствовед должен убедится не находится ли перед ним копия или подделка, а если он имеет дело с оригиналом, то с каким – уникальным или репликой.

Для решения сложной проблемы «оригинал-копия-подделка» в распоряжении современного музееведа есть целый ряд физико-химических средств, которые имеют обычно только вспомогательный характер. Окончательное решение подсказывает искусствоведу его чутье в комбинации с полным освоением специфических методов атрибуции. Какие же это методы? Прежде всего это – знание техники изобразительных искусств. «... Для атрибуции произведений живописи необходимо знакомство с различными видами основ, на которых писали картины старые мастера, какие сорта дерева применяли итальянские квадроцентисты и какие голландские живописцы XVII веке. Следует изучение самого рода красок и способа их кладки, знать, когда светлая (гипсовая или меловая) грунтовка сменилась темной (болюсной), какие мастера применяли асфальт и сиккативы, какова фактура поверхности у живописцев, скажем, XVII века в отличии от XVIII века» [1, с.550,551]. Т.е. проведение технико-технологической экспертизы. Она играет важную роль в деле определения автора и является фундаментом, на которую опирается атрибуционное построение. Что такое «технико-технологическая экспертиза»? Расшифровка скрыта в самом названии. Что мы понимаем под словосочетанием «техника живописи»?

Технику живописи можно определить, как сумму различных действий, приемов, движений, выполненных художником для создания картины. Но эти приемы и действия существуют не сами по себе. Они тесно связаны с работой творческого воображения, вплотную зависят от стиля, композиции, колорита, от пространственных и светотеневых решений. Понятие «техника живописи» многостороннее. Когда хотят сказать о виде живописи, то говорят – «техника станковой живописи» или «техника настенной живописи», об используемом материале, то - «техника темперная» или «техника масляной живописи», о способе нанесения красок – то «многослойная техника живописи» или «техника «alla prima», если - о работе художника определенного времени или региона, то могут сказать «техника фламандских примитивов» или «итальянская манера живописи», когда хотят отметить индивидуальную манеру отдельного мастера, то - «техника Тициана» или «техника Левицкого» например. «Техника живописи» и «Технология живописи» понятия близкие. Понятие «Технология живописи» - обозначает процесс в результате которого первоначально взятые материалы претерпевают изменения, превращаясь в объект, отличающийся совершенно новыми качествами. Так отдельно взятый холст, гипс, животный клей, сухие пигменты, высыхающие растительные масла, смолы превращаются в мастерской художника в картину, т.е. в объект, обладающий комплексом совершено новых качеств. «Технология живописи» более широкое понятие, чем «техника живописи», т.к. техника живописи обхватывает лишь один, хоть и основной, этап работы над произведением – работу красками. Для старых мастеров работа над картинами начиналась задолго до того, как они брали в руки кисть. Живописи предшествовал сложный процесс подготовки основы, приготовление грунта, грунтовка, обработка грунта, нанесение имприматуры, наконец, подготовительный рисунок. Были ли эти операции чисто техническими? Конечно, нет. Выбирая структуру холста, подбирая состав, фактуру и цвет грунта, цвет имприматуры, мастер видел перед глазами будущее произведение. И это было ему ориентиром в дальнейшем. Изучение техники и технологии живописи это, как бы взгляд в глубину картины, это изучение «художественной кухни» произведения. Рассмотрим несколько физико-химических методов исследования для изучения техники и технологии живописи. Микроскоп – многократное увеличение при котором мы приближаемся к картине и видим в деталях как положены мазки, вследствие каких действий получился тот или иной эффект. В расщелине кракелюра в зависимости от глубины повреждения можем увидеть слойность, т.е. последовательность наложения красочных слоев, слой грунта, его цвет, из каких слоев состоит грунт, можно увидеть частицы пигментов, поздние записи, вмешательства, реставрацию. Под электронным микроскопом, где увеличение в сотни раз, можно изучить состав и структуру волокон холста, на котором написана картина, т.е. какой холст использовал автор. Рентгено-флуоресцентный анализатор позволяет определить элементный состав краски и по данным химического состава огромного спектра различных красок можно определить какой краской было написано, а зная, когда она была открыта и стала использоваться, можно определить время создания картины. Рентгеновские снимки раскрывают завесу на многое. Прежде всего надо

уяснить, что рентгеновские лучи «ощупывают» предметы совсем не так как световой луч. Для рентгеновских лучей определяющим является степень содержания в пигменте элементов, не пропускающие рентгеновские лучи. Это тяжелые металлы. На рентгеновском снимке участки, написанные красками, содержащие тяжелые металлы, остаются светлыми, а другие участки в зависимости от степени их плотности для рентгеновских лучей в той или иной степени темными. Рентген выявляет авторский холст, это важно, если картина сдублирована на другой холст; грунт; мазки подмалевка; авторские исправления, изменения положения, позы или композиции; поздние записи, когда по старой картине написана новая. [4, с.115].

Иллюстрация возможности технико-технологической экспертизы на примере картины из фондов ГМИ РК им А.Кастеева – «ХХ второй половины 17 века Испания Севильская школа «Мадонна с младенцем и Иоанном Крестителем» /2685ж/, х.,м. 135x106, которая поступила от частного лица Барановой В.Н. (Алма-Ата) в 1976 году.

Исследование этой картины явилось первой попыткой использования таких физико-химических методов как электронный микроскоп, рентгено-флуоресцентный анализ красок, рентгено-фазовый анализ красок. Работа проводилась совместно со студенткой кафедры химическая физика и химия ВМС химического факультета Казахского Национального университета им Аль-Фараби Банниковой Е.В. при технической поддержке лабораторий университета в 2006 году. Визуально: изменен размер картины – по бокам холст с живописью завернут за подрамник. Холст – темно-коричневого цвета, в срезе волокно холста почти полностью приобрел этот коричневый цвет. Для определения состава волокна холста проводили исследование под микроскопом МБИ-3 с увеличением 150х, в проходящем свете. Установлено, что в состав фрагментов нитей холста входит один вид природных волокон – льняных. В местах разрушений в гнездах плетения холста виден грунт белого цвета, который имеет оттенок того же тона, что и холст. Качественный химический анализ образца, взятый в этом месте, установил присутствие в нем свинцовых белил и мела. При помощи бинокулярного микроскопа МБ-1 удалось выявить схему построения красочных слоев. Прослеживается тенденция: к основному цвету (к белилам) добавляют немного соответствующего пигмента.

К примеру: кисть правой руки – в светлой области слоновая кость (по-видимому, белила+охра желтая), затем телесный, т.е. введение в слоновую кость небольшого количества красного пигмента; переход к полутеням осуществляется добавлением красновато-коричневого, а глубоких тенях – серо-коричневато-черного. В запястьях, где рядом фон, зеленовато-серый тон. Левый глаз портретируемой - радужная оболочка коричневого цвета окружает черный зрачок. Сквозь коричневый цвет радужной оболочки просвечивается красноватый тон нижележащего красочного слоя. Полутени на щеке от слегка красновато-коричневого тона до темно-коричневого в глубоких тенях. Полутени на крыльях носа от слегка красновато-коричневого в красновато-коричневый в тенях правой ноздри (от меня) и до коричневого на левом крыле носа. Тень под подбородком от бледно-серого в освещенной части (справа) с переходом в серо-коричневую, затем в коричневую область. На границе подбородок-тень от

телесного в красноватую, затем в красновато-коричневую и в тени – коричневую область.

С целью установления элементного состава представленных на исследование объектов проводился рентгено-флуоресцентный анализ на микроанализаторе «Фокус М2». Условия работы прибора: трубка – Mo; напряжение(кВ) – 32; ток – 100; фильтр – нет; время – 300; среда – воздух; импульс/сек – 150. В ходе исследования краски коричневого цвета получили следующие результаты: в объекте присутствуют кальций – 72.49%; железо – 8.41%; свинец – 19.11%.

Элемент	Интенсивность	Концентрация
Ca	282.43	72.49
Fe	124.52	8.41
Pb	209.07	19.11

Рентгено-фазовый анализ используется для определения природы пигмента краски. Определение фазового состава пигмента по фракционным спектрам производится путем сопоставления спектра исследуемого пигмента с эталонными спектрами или путем сопоставления рассчитанных межплоскостных расстояний с табличными данными. При проведении рентгено-фазового анализа обнаружено, что краска коричневого цвета содержит CaCO<sub>3</sub> и в примесях SiO<sub>2</sub>.

Старые мастера при работе над станковой картиной культивировали три основные стадии живописи: пропись, основной слой (подмалевок) и лессировка. 1) Пропись могла быть разной силы – ослабленной, нормальной или протемненной, - но ее задача всегда сводилась к уточнению рисунка, к установке композиции, к намеку на объем. При ослабленной прописи темевые места предметов мастер протемнял в завершающей лессировке. А при протемненной прописи просветлял их в подмалевке, нанося тончайшим слоем рефлексы, усиливая лепку формы. 2) Старые мастера никогда не работали в подмалевке чистыми белилами: это создавало бы слишком резкий, грубый эффект, который трудно было бы смягчить в завершающей лессировке. Гораздо чаще живопись в подмалевке велась белилами, подцвеченными охрой, умбрай, зеленой землей, киноварью или другими красками. Так писали многие караваджисты и болонцы, а в Испании – Рибера, Сурбаран и другие.

Итак, на основе полученным экспериментальных данных попытаемся установить какими именно красками написана картина, технике каких мастеров и к какому временному периоду можно отнести нашу картину.

В образцах краски коричневого цвета были обнаружены следующие элементы – это кальций, железо и свинец. Воспользуемся таблицами Б.Сланского [2, с.64,66], в которых пигменты расположены в одной таблице по роду соединений (А), в другой приводится перечень пигментов по исходным элементам (Б). В таблице Б под пунктом 10 – кальций и пигменты, в которых присутствует кальций. Это - гипс (лензин, аналин); мел, известь; мрамор. В этой же таблице пункт 12 – железо и пигменты, содержащие его. Это – охра желтая,

## Кастеевские чтения 2019

золотистая, темная; сиена натуральная и жженая; умбра натуральная и жженая; марс желтый и красный; марс черный; пощуола; английская красная; индийская красная; капут мортуум; зеленая глина – чешская и веронская. Таблица Б в пункте 6 приведен свинец и пигменты, содержащие его. Это – кремниевые белила (свинцовые белила); сурик (свинцовий сурик, миниум); массикот; неаполитанская желтая.

Элемент	Пигмент	Химическая формула	Цвет	В каких времен используется
Ca	Гипс мел	CaSO <sub>4</sub> CaCO <sub>3</sub>	Белый	С древних времен
Fe	Охра *	Fe <sub>2</sub> O <sub>3</sub> +SiO <sub>2</sub>	Желтый, золотой, темный	С древних времен.
	Сиена натур и жженая*	Fe 50-70%+ Si+1% Mg	Коричнево-красный	Применяется как лессировочная. Жженая во всех техниках
	Умбра натур и жженая	Fe <sub>2</sub> O <sub>3</sub> +MnO	Зеленоватый Красноватый	Коричневая краска
	Марсы*	Fe <sub>2</sub> O <sub>3</sub> +SiO <sub>2</sub>	Желтый Коричневый	Искусственный коричневый марс с 19 века.
	Зеленая глина: Глауконит*	(Fe,Mg,Al,K)SiO <sub>2</sub>	красный Веронская -сине- зеленый;	Во все эпохи. Ею выполняли подмалевок лица.
	Хризоколла	CuSiO <sub>3</sub> *nH <sub>2</sub> O	богемская –оливко- зеленый	
	Волконскоит	Cr,Fe,Al)* (Si <sub>4</sub> O <sub>10</sub> ) [OH] <sub>8</sub> *2H <sub>2</sub> O	как светлая обожженная охра,	В России Пермь с 1830г.
	Английская красная*	25-40% Fe + много гипса и мела	теплый фиолетовый	С древних времен
	Индийская красная Капут мортуум	90-99%Fe <sub>2</sub> O <sub>3</sub> + Mg Fe <sub>2</sub> O <sub>3</sub>	оттенок более фиолетовый чем индийская красная с лазурным оттенком	С 16 по 18вв
	Пощуола*	Fe <sub>2</sub> O <sub>3</sub>		Во всех техниках, особенно, для телесного тона
Pb	Свинцовые белила*	PbO	Белый	С древности
	Свинцовый сурик, миниум	2PbO*PbO <sub>2</sub>	Яркий красно-	В живописи редко
	Массикот	PbO	Серо-желтый оттенок	Часто до 1830г
	Неаполитан- ская желтая	Pb <sub>3</sub> (SbO <sub>4</sub> ) <sub>2</sub>		С середины 17 века

Опираясь на данные РФА, можно предположить, что возможные пигменты, используемые автором в этой картине, это охра желтая, золотистая, темная; возможно, сиена жженая (коричнево-красный тон); марсы желтый, красный;

зеленая глина-глауконит; английская красная; пощуола. Как видим, все они земляные краски, представляющие собой смесь гидроокисей/окисей железа с каолином, силикатами, гипсом и органическими веществами.

Охры содержат следующие составные части (%):

	Соединения железа	Соединения кремния	Соединения алюминия	вода
Французская охра	22.80	48.50	14.50	6.89
Итальянские сиены	59-66	13-23	0 - 2.70	13-26
Умбра кипрская	36.50	29.50	2.70	13
Марсовая желтая	80	-	CaCO <sub>3</sub>	-

Если учитывать, что рентгено-фазовый анализ обнаружил в коричневой краске такие соединения CaCO<sub>3</sub> и в примесях SiO<sub>2</sub>, т.е. мел и примесь окиси кремния, то можно предположить, что в наших образцах итальянская сиена. Натуральные красные глины представляют собой измельченную железную руду – гематит или калькотар, содержащую окислы железа с примесями алюмосиликатов. Искусственные красные глины получаются обжигом охр, при этом желтый гидрат переходит в красную окись, между тем как остальные вещества, сопутствующие натуральным охрам, не изменяются. В зависимости от температуры обжига и химического состава охр получаются глины оранжевые, кирпично-красные и красно-коричневые.

#### Химический состав (в %) красных глин и железных красных

	Соединения железа	Соединения кремния	Соединения алюминия	Соединения кальция	Вода
пощуола	12.8	48	-	-	7.7
Красная охра	9.1	8.3	-	-	1.3
Жженая охра итальянская	39.7	24.8	-	-	-
Марс красный	80	-	-	5	-

Итак, на основании данных, полученных РФА, рентгено-фазового анализа, и данных, полученных под микроскопом, можно предположить следующую схему построения живописных слоев:

Холст – лен среднезернистый полотняного переплетения, имеющий темно-коричневый цвет;

Грунт – белого цвета клеев-меловой со слабой проклейкой, который тоже приобрел теплый оттенок;

Имприматура - предположительно, свинцовые белила подцвеченные охрой или сиеной;

Живопись трехстадийная – пропись, скорее всего, ослабленная, при нем

темные участки усиливают в завершающей лессировке; подмалевок – исполнен белилами, подцвеченными охрой, сиеной, жженой сиеной, зеленою землей, английской красной или красным марсом;

Лессировка полупрозрачной коричневой краской для усиления темных участков, возможно, жженая сиена.

В красочном слое исследуемой картины светлые участки инкарната - слоновая кость - смесь свинцовых белил и охры; телесный цвет – добавление к этой краске английской красной или марса красного; полутиени - красно-коричневые, вероятнее всего, жженая сиена или темная охра с красным марсом; тени – темно-коричневые; глубокие тени инкарната - коричнево-зеленовато-серый тон, - скорее всего, добавление глауконита в слоновую кость и чуть черного пигмента (угольная черная или марс черный).

Обратимся к литературным источникам по технике живописи. В Испании в период XVI, XVII веков часто используют для картин плотные саржевые холсты. В XVII веке грунт делали из мела и клея выравнивали и покрывали легким слоем смеси свинцовых белил и умбры, стертых на масле. Испанские художники использовали разные по составу грунты: а) мучной клейстер с примесью оливкового масла и меда и наносили сверху слой масляной краски или на проклеенный пергаментным kleem холст наносили клеев-гипсовый грунт; б) в Мадриде вместо гипса некоторые художники употребляли золу, а имприматуру готовили из красной охры, стертой с льняным маслом; в) другие мастера предпочитали имприматуру, составленную из свинцовых белил с суриком и угольной черной, стертых на льняном масле, и накладываемую на клеев-гипсовый грунт; г) в XVII веке испанские художники переходят к живописи по очень темным грунтам, что сделало со временем более темным произведение, что темный фон стал глухим, лишенный воздушной перспективы [3, с.29]. Как видим из вышеизложенного ни по одному пункту нет совпадений с нашими данными исследования. Возможно, написан не испанским художником 17 века.

Выводы: техника живописи исследуемой картины без сомнения соответствует технике старых мастеров – это клеев-меловой грунт, это трехстадийная живопись и пигменты того времени. Картина написана, с большой долей вероятности, художником XVII века. Для установления автора данного произведения необходимы исследования картин известных авторов того же периода, того же региона для сравнительного анализа.

#### **Список литературы**

1. Виппер Б.Р. Статья об искусстве. – М.:1970 г.
2. Сланский Б. Техника живописи. Живописные материалы. - М: Академия художеств СССР, 1962 – 377 с.
3. Технология, исследование и хранение произведений станковой и настенной живописи; под редакцией Ю.И.Гренберга. – М.: Изобразительное искусство, 1987 – 392 с.
4. Косолапов А.И. Естественнонаучные методы в экспертизе произведений искусства. – СПб.: Государственного Эрмитажа, 2010 – 170 с.

**Рекида Ирина Михайловна  
Научный сотрудник  
Восточно-Казахстанский  
областной музей изобразительных  
искусств имени семьи Невзоровых  
Казахстан, Семей**

## **МЕЖДУНАРОДНОЕ СОТРУДНИЧЕСТВО В ПРОЦЕССЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ХУДОЖНИКОВ ЕВРОПЫ**

*Аннотация: На примере двух исследований произведений художников западной Европы демонстрируются возможные пути международного сотрудничества музея с зарубежными организациями и частными лицами.*

*Ключевые слова: международное сотрудничество, западная Европа, исследование, музей.*

Количество работ европейских художников в собрании музея сравнительно невелико, и эта коллекция не может называться самостоятельным разделом, однако произведения, собранные в залах европейского искусства по-своему уникальны и оставляют исследователям множество загадок. В собрании музея имени семьи Невзоровых представлены произведения живописи и графики художников Германии, Франции, Англии, Швейцарии, Швеции, Нидерландов, Польши, Италии. Среди известных нам имён можно перечислить такие, как Фритц фон Уде, Генри Энфилд, Эсташ Лесюэр, Александр Калам, Дирк ван Лок Хорст, Андре Фужерон. В коллекции имеется так же много работ неизвестных и малоизвестных художников.

Процесс изучения и атрибуции произведений европейских мастеров затруднителен ввиду недостаточной доступности литературы по теме, и возможности получения архивных материалов. Во многом в этом помогает всемирная сеть Интернет. Некоторые издания можно найти онлайн, о некоторых мастерах имеется информация на различных интернет ресурсах. Однако, информация, полученная через сторонние ресурсы, часто вызывает сомнение и всегда требует подтверждения. В этом случае порой единственным способом адекватной оценки данных и получения дополнительных сведений является помочь зарубежных специалистов.

За последние годы в ВКО музее изобразительных искусств имени семьи Невзоровых было проведено несколько исследований в сотрудничестве с зарубежными музеями и частными специалистами. Некоторые из этих исследований были особенно интересны. Рассмотрим два примера подобного сотрудничества.

1. **Эмили Стил, «Портрет Луизы Мери Латимер».** Вторая половина XIX века, холст, масло, поступила в 2011 году из частной коллекции. На оборотной

стороне работы была обнаружена маленькая этикетка, с указанием имен автора и модели. В этикетке сообщалось следующее:

Louisa Mary Latimer born 15.10  
ded 7.12.43

This portrait painted by her cousin Emily Steele was taken out to Sidney Australia by Poppy Walsh nee Steele in 1874. Given to L.M.L's niece Helen Mackenzie Edwards by Gwen Shelly, Poppy's daughtern in Sidney 24.3.52.

«Луиза Мэри Латимер. Род. 15.10  
умерла 7.12.43.

Этот портрет, написанный её кузиной Эмили Стил, был вывезен в Сидней в Австралию Поппи Уолш, урождённой Стил в 1874 году. Передан дочерью Поппи Гвен Шелли племяннице Л.М.Л. Хелен Маккензи Эдвардс, в Сиднее 24.3.52»

Данные, указанные на этикетке, не давали полной картины относительно авторства произведения и личности модели. Более того, из-за сокращённой датировки было затруднительно определить точный период создания произведения.

Известно, что прежний владелец картины приобрёл её в одном из антикварных салонов Лондона. Язык этикетки на оборотной стороне картины английский, имена, указанные там, тоже английские, поэтому было высказано предположение, что портрет был выполнен британской художницей второй половины XIX века, Эмили Стил.

В этот период женщин-живописцев в Великобритании было очень мало. В Южном Кенсингтоне существовала Женская школа искусств, но была ли автор нашей работы её ученицей – неизвестно. Большинство девочек и девушек того времени получали домашнее образование. В основном, это были девушки из богатых семей. Кроме того, Британия XIX века имела множество колоний по всему миру, и Эмили Стил, упомянутая в этикетке, также как и модель, Луиза Мэри Латимер, могли жить не только в Великобритании, но и в любом другом месте.

Возможность найти какую-либо информацию об авторе портрета, и уж тем более о модели были ограничены, учитывая, что Эмили Стил не была известным мастером, оставившим след в истории английской живописи. Помощь иностранных специалистов в данном исследовании была единственным шансом узнать что-либо о жизни автора и историю бытования картины. С этой целью мы обратились к английскому специалисту в области генеалогии Стефани Дженкинс, имевшей доступ к британским архивам. Она долгое время изучала семейства Латимеров, проживавших в Бирмингеме. Именно она смогла найти документальную информацию по автору. Исследование работы ещё не завершилось, и до сих пор остаётся несколько спорных вопросов, однако, именно благодаря предоставленным ею архивным документам, с большой долей вероятности удалось установить личность автора.

Первоначально выдвигалось предположение, что автором картины могла быть Эмили Джейн Стил, которая жила во второй половине XIX века в Бирмингеме, округ Астон. Известно, что некоторые её работы принимали участие в выставках королевского общества художников Бирмингема. За дополнительной информацией о возможном участии Эмили Джейн Стил в выставках

мы обратились в архив общества художников Бирмингема (RBSA Archive). В каталогах выставок, проходивших в конце XIX века встретилось имя Эмили Стил, проживавшей на Честер Роуд, Эрдингтон, Бирмингем, однако более подробной информации получить не удалось. Не получилось также выявить связей Эмили Стил с кем-либо из семьи Латимер. Так же не удалось найти информацию об авторе в художественной галерее Бирмингема (BMAG) куда был сделан запрос.

Запросы относительно возможного участия Эмили Стил в выставках и фактов её биографии, а также относительно других имён, упомянутых в этикетке, были отправлены в другие архивы и музеи. Например, архив художественной галереи Нового Южного Уэльса в Австралии. (Art Gallery of New South Wales – Archive), Институт изящных искусств Барбер, Бирмингем, (The Barber Institute of Fine Arts). Однако сколько-нибудь ценной информации по мастеру и модели так и не удалось обнаружить.

Настоящим прорывом в исследовании стало обнаружение другого имени – Сара Эмили Стил, из графства Фермана, Ирландия. В процессе поиска к работе была подключена коллега Стефани Дженкинс, Джоан Вильямс, которая имела доступ к ирландским архивам. Благодаря их совместным усилиям были обнаружены многие документы, согласно которым выяснилось, что Сара Эмили Стил и Луиза Мери Латимер были двоюродными сёстрами, а их матери – родными. Мать художницы звали Сарой Элли. Чтобы избежать путаницы, её дочь, Сару Эмили, стали называть по второму имени. Луиза Мери была дочерью родной сестры Сары Эмили Хотон (в замужестве Стил), Мери Хотон (в замужестве Латимер), следовательно Сара Эмили и Луиза Мери – двоюродные сёстры. Таким образом, удалось найти связь, объясняющую название «Портрет кузины, Луизы Мери Латимер».

Стефани Дженкинс и Джоан Вильямс удалось найти много архивных документов, касающихся жизни художницы, модели и их родителей. Например, записи крещения матери художницы Сары Эмили Стил, Сары Элли Хотон и матери модели, Мери Хотон в книге записи крещения прихода Пейнестаун, Карлоу, графство Фермана, Ирландия; запись в книге регистрации актов гражданского состояния о регистрации брака Сары Элли Хотон и Вильяма Стил, в приходе Киллешин, Карлоу; страница книги переписи населения 1881 года, в которой упоминаются имена обоих кузин, проживавших на тот момент по одному адресу.

В результате нашего исследования с большой долей вероятности были установлены даты жизни автора, подтверждены родственные связи автора и модели, примерный период создания произведения.

*Эмили Стил (1860—1913)  
Портрет Луизы Мери Латимер  
Вторая половина XIX века*

2. **Теодор Готлиб Граверт, «Пейзаж с коровами» 1852 г, холст, масло.** Поступила из ВХПО им. Вучетича в 1990 году. Исследованием произведения начала заниматься научный сотрудник Ксенофонтова Ирина Борисовна. К сожалению, её работа была прервана скоропостижным уходом из жизни. На момент возобновления исследования информации об авторе практически не было. Скудные сведения сообщала едва видимая подпись художника в правом нижнем углу картины. В этом исследовании неоценимую помощь оказали наши иностранные коллеги.

Через онлайн каталог Allgemeines Künstlerlexikon международной базы данных по художникам De Gruyter нам удалось установить, что художник Теодор Готлиб Граверт, родившийся в Берлине переехал в Россию и принял имя Фёдор Богданович Граверт. В каталоге, в графе «род деятельности», указано: «художник-пейзажист, живописец, учитель рисования, огородник, садовод, композитор». В «Московском журнале» №6 за июнь 2014 года была опубликована статья главного хранителя Тамбовского краеведческого музея Городновой Л.Е. «Граверт-Лавдовские». С ней удалось связаться и получить очень ценные исторические материалы из жизни Теодора Готлиба (Фёдора Богдановича) Граверта в Тамбовской губернии в 50-е годы XIX века.

Исследованием жизни и творчества Фёдора Богдановича Граверта занималась и кандидат искусствоведения, профессор кафедры хорового дирижирования Тамбовского государственного музыкально-педагогического института им. С.В. Рахманинова Казьмина Е.О. Она много работала в архивах Тамбова и располагала важной биографической информацией по художнику. Именно от неё нам удалось узнать, что Теодор Готлиб Граверт переехал в Россию из города Бритцен на Одере, города, в котором родился и работал другой художник, с той же фамилией, но более известный, чем Теодор Готлиб Граверт – Эдуард Граверт.

Эдуард Граверт (1808 -1864), придворный художник короля Фридриха Вильгельма IV (с 1856), был ярким представителем художественного стиля Бидермейер, особенно проявившемся в интерьере и декоративно-прикладном искусстве. В живописи произведениям этого стиля присущи интерес к бытовой среде, внимательное отношение к деталям, интимность и задушевность сюжета, а так же небольшой формат работ.

Признаки стиля бидермейер обнаруживаются и в работе музеиного собрания «Пейзаж с коровами». Это поэтическое воспевание сельской идиллии, трогательно-внимательное отображение деталей, наполненное ощущением гармонии и спокойствия. Картина написана в декабре 1852 года, однако представляет летний пейзаж. В начале 50-х годов Теодор Готлиб Граверт переезжает в Россию. Возможно, картина не просто следование стилю. Это ностальгия по родной природе, покинутой родине, оставленной прежней жизни.

На настоящий момент нам не удалось найти других работ мастера. Сравнивая произведение музеиного собрания, и работы Эдуарда Граверта невозможно не заметить некоторые общие моменты, не только в следовании стилю бидермейер, но и в выборе сюжета, построении композиции. Из материалов, полученных из Тамбовского краеведческого музея, мы узнали, что профессионального художественного образования Теодор Готлиб Граверт не получил. Он обучался на дому, и его педагогом мог быть кто-то из его близких. Судя по дате рождения, Эдуард Граверт мог быть старшим братом Теодора Готлиба Граверта, познакомившим его с основами изобразительного искусства.

С целью уточнения фактов биографии художника нами были отправлены запросы в Федеральный архив Германии и в Евангелический архив в Берлине. На данный момент необходимых данных по биографии художника не получено, но работа в этом направлении продолжается. Однако, благодаря данным, полученным из Тамбовских источников, нам удалось установить точные годы жизни и места рождения и смерти художника:

*Теодор Готлиб (Фёдор Богданович) Граверт. (1821, Берлин – 1881 г. Моршанск, Тамбовской губернии)*

Международное сотрудничество по вопросам исследования произведений коллекции не ограничивается художниками Западной Европы, и перечисленные примеры – далеко не единственные в нашей работе. На данный момент ведётся много исследований в разных направлениях. Работа продолжается.

*Особая благодарность за оказанную помощь в исследовании творчества Теодора Готлиба Граверта выражается Микитаевой Г, историку искусств и коллекционеру немецкой графики XVIII века, Джсули Софи Крист, волонтёру Фонда прусских садов и замков, земля Берлин-Бранденбург.*

#### **Список литературы**

1. Allgemeines Künstlerlexikon online Datebank  
[https://www.degruyter.com/view/AKL/\\_40474729?rskey=fBfcNR&result=1&dbq\\_0=Grawert&dbf\\_0=akl-fulltext&dbt\\_0=fulltext&o\\_0=AND](https://www.degruyter.com/view/AKL/_40474729?rskey=fBfcNR&result=1&dbq_0=Grawert&dbf_0=akl-fulltext&dbt_0=fulltext&o_0=AND)
2. H.Ladendorf, Deutsche Künstler in Rußland im 19./20 Jahrhundert in: Beiträge zu den europäischen Bezügen der Kunst in Rußland. Wilhelm Schmitz Verlag in Giessen. 1979
3. Давыдов Н.В. «Из прошлого» М. 1913
4. Ксенофонтова И.Б. Карточка научного описания. Архив ВКО музея изобразительных искусств имени семьи Невзоровых
5. Личные архивы Стефани Дженкинс и Джоан Вильямс
6. Материалы седьмого фестиваля «Дни Германии в Тамбове», Goete Institut// Казьмина Е.О. «Архивные строки о преподавателях музыки Р.А. Гельме и Ф.Б. Граверте».
7. «Московский журнал» №6 (281), июнь 2014// Городнова Л.Е. «Граверт-Лавдовские»

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

**КІСЕ БЕЛДІК  
(Ә. ҚАСТЕЕВ АТ. МӨМ ҚОРЫНАН)**

Қазақстан қолданбалы өнерінің тамыры терең. Өзіне тән сонылық көріністер негізі – халықтың этномәдениетінде жинақталған, оның негізі қазақ халқының дәстүрлі өнер дүниетанымынан туындайды. Осы құнгемен сақталып келген қазақ мәдениетінің алғашқы идеясы, тұрақты қаңқасы руханилықтың негізі.

Қазақ халқының сәндік-қолданбалы өнерінің шығу тарихы, көркемділігі, қолдану қасиеті терең зерттеліп, материалды дайындау жолындағы әдістері мен сол материалды қолдану ережесінін ерекшелігі әлі де болса құпия. Қоңе шеберлер өз құпиясын дүкен аузынан шығармаған. Ел арасы қатынаста әрбір ұлттық бұйымның өзі емес, жасалу жолы қызықтырған. Сондықтан да шеберлер құпияның бірін ашқанмен екіншісін сақтап ұрпақтар сабактастығында ұлттық ерекшелікті негіздеуді ұстанған.

Жеке адамның санасында өнердің әрбір қыры мен сыры сезім арқылы мәңгі қалады. Сол ұрпақтар сабактастығында мәңгілік жалғасқан өнердің бүгінгі кезде Ә. Қастеев атындағы Мемлекеттік өнер музей қорында мәдени өркениетімізді дәріптейтін жәдігерлер орын алады. Соның ішінде XIX ғасырдың аяғы мен XX ғасырдың бірінші жартысында жасалған 100 ден астам белдіктер бар. Iрі қара малдың терісінен өндөлетін бұйымдардың ішінде белдіктердің түрлері мен пішіндері ерекше. Олар пішіндеріне қарай ер, әйел, кісе белдік болып бөлінеді. Мақала барысында ер адамдардың белдіктері бір түрі «кісе» туралы мағлұмат болмак.

Аты белгісіз ісмер-ұсталардың жасап кеткен бұйымдары – шеберліктің шыны десе болады. Ұсталардың өнімді істерінен қаншама өнердің түрін кере аламыз. Шеберлердің мал терісін, металлды, асыл тасты өндеу өнерінің қаншалықты дәрежеде болғанын бір ғана бұйым дәлелдейді.

Сәндік-қолданбалы өнерде тарихымен ерекшеленетін кісе белдік ер адамдардың әшекейлерінің бірі болып есептелінеді. Кісе белдік пішініне қарай жіңішке келіп қалта, дорбалар және қанжар немесе бәкі қындары ілініп және олардың барлығы әртүрлі алтын-күмісті әшекей түймелерімен көркемделеді.

Жалпы белдікке ілінетін бұл заттардың орны заңды сақталынып отырылған. Белдіктің оң жағынан бастап қанжар, бәкі пышақ қыны, сосын қалта, құты, оқшантай ілінеді. Мұндай белдіктің аң аулау саятшылықта тағып шыққан (сурет-1).

Ал жаугершілікте, жорықта тағатын кісе белдіктің аталған заттарымен бірге сол жағынан оң жаққа қарай қылыш қыны, одан кейін садаққап және

жебелер салатын қорамсак, сонымен қатар қысқа сапты айбалтаға арналған қосымша ілгіштер тағылған (сурет-2).

Музей қорындағы кісе белдіктерден қарастырсақ жасалу, көркемдеу және Қазақстанның аймақтық ерекшелігін де анғарамыз. Айталық, қолөнер қорында 1972 жылы тапсырылған, 217-к нөмірімен тіркелген кісе белдік саятшылыққа арналған түрі бар. Белдікдің ұзындығы 155 см, ал көлемі 2,5 см. XIX ғасырдың аяғына жататын бұл кісе белдік Семей өніріне тиесілі (илл. 1). Қызылт қоңыр түске боялған қөксаярыдың (жылқы терісі) сауырынан таспаланып жасалған. Кісе белдік қалыпқа құйылған үзік әшекелермен сәнделген. Негізінде олардың ерекшелігі кісе белдіктердің әшекейлері жалпақ белдіктердің әшекейлерінен көлемі кіші және жиі орналастырылмайды. Кісе белдіктегі үзік әшекейлер шаршы, сопақша және тіктөртбұрышты пішінде келген. Әшекейлер белдіктің ұзыннына қарай және дорба, оқшантайдың өң бетіне қаймалай орналастырып, олардың ілінген қайысына да тағаланып тағылған. Кісенің дорбасының бетінде көлемді алтын жалатқан пластина сәнді шегелермен тағаланып, ортасына ақық тас қондырған. Әшекелердің айналасы ширатпа техникасымен көркемдеп, құйма үзіктердің беті шекіліп өрнекпен бедерленген. Кісе белдіктің қыстырығыш топсасы бүтін қалыпқа құйылып жасалынады. Оны қайыстың өң жақ басына сәнді шегелермен тағалайды. Ал екінші басына көлемі кіші құймалы күміс пластина тағылады. Бұл кісе белдіктің қайысы тарамыс (ірі қараның сіңірінен алынған берік жіп-таспа) жіппен бастырылып сырылған.

Ал Торғай өнірінің XX ғасырдың бас кезіндегі кісе белдіктің (кор нөмірі 287-к) көркемі ерекше. Кісе белдіктің ұзындығы 132 см, ал көлемі 3 см (иил 2). Әртүрлі пішінде құйылып сомдалған үзік әшекейлері ширатпа, шекіме әдісімен өнделген. Әшекейлер күміспен апталып, алтынға буланған. Қайыс таза иленген қөксаярыдың сауырынан таспаланған. Белдікке тілінген таспаның екі шеті тері жағына қарай бүктеліп бастырылып қалыпталған. Барлық әшекейлер тағасымен құйылып жасалынып тағылған. Теріс жағына өткізілген тағаны арнайы пластиналармен бекіткен. Дорба мен оқшантайдың әшекейлері үш жапырақ өрнекті доғал пішінде берілген. Оларды айналдыра орналастырып, ортасына шаршы формадағы өрнекті пластина тағаланған. Ортадағы композицияның қаймалап тұрған архар мүйізді, садақ бас формадағы үзік әшекейлер тағылған. Сондай-ақ кісе белдіктің өң жақ басында бәкі қыны байланған. Қынның төртбұрышты құлақшасына кіші үш жапыракты доғал әшекеймен көркемдеп, қайыстан таспалап шашақ түсірген. Бәкі тұтас күмістен құйылып, сабының ортасы сүйек пластиналармен қапталған. Бәкі сабындағы жапырақ өрнегі шекіліп бедерленген. Кейбір кісе белдіктердің ілінетін қосымшалары адамның колданысына қарай ыңғайланған. Ілінетін бәкі, қанжар қындар, оқшантай сияқты дорбалар белдіктің сол жағына емес өң жағында ілінген.

Жорық пен саятшылық кісе белдіктерді ірі қара малдың терісінен дайындалатын қөксаяыр түрінің жондығынан жасалады. Қөксаяыр тері былғарыға қарағанда қам иленеді. Оны шеберлер шылғи тері деп те атайды. Бұл қам, шикі ұқсатылған теріден белдік қайысы мен баулар өнделеді. Терінің сауыр бөлігінен таспаланған тіліктерінен дымқыл кезінде белдіктің формасы

қалыптастырылып, жел тимейтін көлеңкеге кептіріледі. Дайын болған белдік қайыстың формасына қарай үзік әшекейлер мен өрнекті шеге тағаларды өндеп жасайды. Кісе белдіктердің сәнін келтіретін әшекейлер күмістен арнайы қалыпқа құйылып және алтынға буласап дайындалады. Белдіктің бөлек-бөлек тағылатын үзік әшекейлердің әрбірі өрнекті шегелермен тағаланып бекітіледі. Құйылған үзік әшекейлер арнайы өрнекті қалыпта немесе жәй қалыпта өнделеді. Қайыстың теріс жағына қарай екі шеті ортасына дейін түйістіріліп бүктеліп қалыпталады. Өйткені тағылған әшекей шегелері сол бүктелген қайыс шетінің арасында қалуы туіс. Сонымен қатар кісе белдіктің арнайы дайындалатын қосымшалары таза иленген теріден жасалынады. Мәселен көксауыр, сактиян былғарыдан жасалады. Олардың төзімділігі иленген терінің сапасына байланысты. Сондай-ақ аталмыш кісе белдіктің қын, қынап (пышақ, канжар, қылыш салынады), қорамсақ (садақ оғы салынады), оқшантай (оқ-дәрі салынады), қандауыр (қан шығаратын үшкір пышақ), дәндәкү (шакпақ тас, от тұтатуға арналған білте т.б. салынатын шағын қалта) тәрізді құрамдас бөлшектері де үзік құймалы әшекейлері сәнді тағаланып тағылады.

Жалпы алғанда кісе белдік және қосымша ілінетін заттардың барлығы мал терісінен өнделген былғары және қайыстан дайындалады. Олардың формасы өзгерілмей, яғни ұзындығы 155-170 см-ге дейін, ал жалпағынан 2-3 см болса, оған ілінген заттардың формалары мен көлемі әртүрлі болады. Төрбұрышты түп жағы доғалдау келген қалта немесе дорба 15-20 см, қынның ұзындығы 50 см, ал құмыра тәрізді оқшантайдың жалпы ұзындығы 30-90 см дей келеді. Оқшантайлар мүйізден, темір немесе күміс қаңылтырдан жасаған түтік тәріздес те болып келген.

Көне шеберлердің өшпес іздері музей қорында кісе белдіктердің қалай және қандай жолдармен жасалатынын зерттегенімізде тери ұқсату жолының ережелері курделі екенине көз жеткіздік. Өнделген терілердің неше түрге бөлініп және олардың қолдану жолдары ерекше. Атап айтсақ ұқсатылған мал терілері – көксауыр, опайке, былғары, құрым, көзел, шегірен, сактиян, ұлтан болып бөлінеді. Кісе белдікті көксауырдан жасайды. Көксауыр жылқының немесе серке терісінің сауырынан (жондығынан) дайындалады (сурет-3).

Тері ұқсатудың ежелден келе жатқан әдісі – жибыту. Жибыту үшін арнайы ашытқылар дайындалған. Қара бидайдан немесе қара бидай ұнынан дайындалатын ашытқыны – «малма» деп аталса, «и» ашытқысы – ашыған айран, құрт езбесі немесе құрттың сары сүйнан жасалады. Бұл аталған ашытқылармен төрт түлік малдың терісінен шылғи (шикі, қам), шылғи қайыс, көн, тулақ жасау үшін қолданады. Ашытқыға ірі қара мал терісін он бес-жиырма тәулікке дейін салып күніге бірнеше рет сапсып тұрады. Уақ мал терісін алтытоғыз тәулікке ғана жибытады. Уақыты жеткенде жүнін қырып көріп, дайын болғанда жүнін толық сылып тастап сүйк сұға жуады. Жоғарыда аталған шылғи теріден өкшелі саптама етіктің өкшесі, сірісі, ұлтарағы, дұлыға, даңғыра дайындалса, қайыстан қамшы таспалары, ат әбзелдерінің тартпа, тоқым, пөстек, ер адамдардың шапан, тон сыртынан тағатын жалпақ белдіктер және кісе белдіктер өндіреді. Малма немесе и-ге иленген терілерді арнайы өсімдіктерден дайындалған қайнатпа сөліне рендейді. Ал «құрым» – мал жүнін жуған қайнатпа сүйнан алынған шайыр. Бұл ашытқыны бояу ретінде де қолданады. Құрымға салынған тері қара қошқыл қоңыр түске ренделеді.

Әдеттегідей ірі қара мал терісі он бес-жырыма күн, ал қой, ешкі терісі алтытоғыз күнге дейін жибытылады. Оларды күніне екі-үш рет сапсып, ашытқыға батырылған терінің іріп кетпеуін қадағалап отыру маңызды. Өйткені құрым басқа ашытқыға қарағанда өткір болады. Құрымға салып илеген теріден дайындалған бүлғарыдан кісе белдіктің бәкі қыны, дорбасы, оқшантай сияқты бұйымдарды жасайды.

Тарихқа көз жүгіртсек мал терісін өндеп, бұйымдар жасау негізінде сонау мезолит кезеңінен (б.з.б. 12-5 мыңжыл) басталған. Ал қола дәуірінде Сібірдің, Жайық өнірінің, Солтүстік Қазақстанның және Орта Азия даласында мекендерген тайпаның Андронов және Бегазы-Дандыбай мәдениетінде (б.з.б. I-II мыңжыл және б.з.б. 10-8 мыңжылдық) мал шаруашылығымен айналысып, оларды азық етумен қатар терілерінен ыдыс-аяқ, киім, әртүрлі қайыс баулар жасау мәдениеті қалыптасты. Осыдан қайыс баулардан түрлі белдіктердің формасы қалыптаса бастады.

Сонымен қатар зергерлік өнерде етene дамыды. Сактар дәуірі кезеңінде (б.з.б. VII-IV ғғ.) жатысты мұндай белдіктердің өрнектері аң бейнелері бейнеленген қазбалардан табылған жәдігерлерден танимыз.

Қазақстанның территориясында сақ-скифтер, үйсіндер, қаңлылар, ғұндар, сарматтар оңтүстік Сібір, Алтай, Сырдария мен Амудария аймағында, Жетісу, Тянь-Шан жеріне дейін, сонымен қатар орталық және Солтүстік Қазақстан, Оңтүстік Орал аймағында мекен еткенін тарихтан білеміз. Сондай-ақ орта ғасырда түркі тілдес тайпалар түргеш қағанаты, қарлұқтар, оғыздар және тағы басқа қыпшақ, түрік дәуіріндегі балбал мұсіндерде көрсетілген белдіктердің формасы дәлел болады (сурет-4).

Қазақстанның, Орта Азия мен Шығыс Европаға дейін қоныстанған бұл тайпалардың мәдениетін дәріптейтін археологиялық қазбалардан табылған ер, әйел белдік, кісе белдік түрлері бүтінде күнды казынамыздың жаңғырығы.

«Кісі болар бала кісесінен белгілі» деген мақал ер жігіттің азаматтығын білдірсе, кісе белдік арқылы қазақ халқының ырым жорамалдары мен белгілері халық ауыз әдебиетінде айтылып кеткен. Айталық ел арасында қайғылы қара жамылса, яғни жас өлімін естірту үшін қара үй тігіп түнлігінен кісе белдік байланған найзаны көтерген. Мұндай этномәдени дерек халық ауыз әдебиетінің үлгілерінде ұшырасады.

Мәселен,

«Ақбоз атты шалғанда,  
Мойнына кісе салғанда,  
Баба түкті шашты абыз,

Саяап бата алғанда...» - деп келетін қара сөзде ел басына түскен ауырпашилықты хабарлау белгісін түсіндіреді.

Байырғы заманда ер адамдар кісе белдіктерін белінен шешіп мойындарына салып қазаны естірткен. Ұлттық салт-санамыз, әдеп-ғүрүпымыз, дәстүріміз ұрпақтар сабактастығымен жалғасы бар. Дегенмен, кейібір жоралғы қолданыстан шығып қалғаны да бар. Мойынға кісе салыпты деген ұғым ел басына түскен қайғы мен ауырпашилықтың белгісі.

Ал кісеге байланысты ырым жорамалға келетін болсақ, қазақ халқы өзі ырымшыл ұлт, сондықтанда әрбір тағылатын, киілетін немесе қолданылатын бұйымның өз ерешелігі мен атқарар орны, оның қуаты мен қасиетіне нық сенімі болған. Сол сияқты ірі қараның бойына біткен төлінің ағың кетпеуі үшін, оның төлдегеніше мойнына кісе белдік тағып койып отырған. Оны «кіселі» деп атаған.

Ұлттық бұйымдардың әрбірі өз жолымен ерекше аталатыны және атқарар орны халықтың өмір-тіршілігінің болмысына, дүниетанымынан пайда болғанын түсінеміз. Корыта келгенде, қазақ халқының наным-сенімі, рухани өмірі, жаратылысқа деген дүниетанымдық көзқарасы анық сипатталады. Құнделікті қолданыста болған дүниелер бүгінде өнер туынды, немесе музей жәдігеріне айналып көне шеберлеріміздің рухы мен қасиетін сезінуге мүмкіндік береді. Аталмыш жәдігерлер мен оның көне ұлгісі ұрпақ тәрбиелеуге және қазақ ұлттының тарихын, мәдениетін қайта парақтауға да себеп туғызады. Бүгінде бабаларымыздың өткен сарын жолын ұрпаққа жеткізу үшін музей қорындағы құнды қазына – ол жәдігерлер.

#### **Әдебиеттер тізімі**

1. Батыс Қазақстан. Ақтөбе, Милы ауыларының халық шебері Ибрахим Ысқақов ұстамен сұқбат 1995.
2. Батыс Қазақстан. Ақтөбе, Милы ауыларының халық шебері Ибрахим Ысқақов ұстамен сұқбат 1995,  
Суретші, шебер, ҚР СО мүшесі Дәркенбай Шокпарұлымен сұқбат материал 2002.
3. <https://massaget.kz/kyizdarga/sn/17955/>
4. Жанәбілов Ш. Қазақша мал атаулары. – Алматы: Қайнар, 1982. – 150 б.

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

## **ДРЕВНЯЯ СИМВОЛИКА В СОВРЕМЕННОМ КАЗАХСКОМ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ И ДИЗАЙНЕ**

Британский ученый Мэри Баркетт в журнале «Анатолийские исследования» отмечает: «Неизвестно откуда происходит искусство войлокования – одно из самых древних текстильных ремесел. Как большинство других видов текстиля, у этого материала наименьший уровень сохранности в археологических условиях и в связи с этим у нас нет образцов из глубины тысячелетий».

Древнейшая легенда, которой около 8 тысяч лет, гласит, что во время Потопа у овец на ковчеге шерсть падала, намокала, они топтали ее своими копытами, когда Потоп закончился, люди увидели первый праобраз войлочного ковра.

Письменные же китайские источники упоминают войлок с 2300 годов до нашей эры. Большинство же западных и восточных ученых сходятся во мнении, что именно в Центральной Азии были найдены археологические образцы войлока, и он производился здесь с доисторических времен.

Самые древние сохранившиеся войлочный ковер и чепраки, хранящиеся в настоящее время в Эрмитаже, были найдены в кургане Пазырык на Алтае. Им приблизительно 2500 лет. Их высочайший художественный уровень свидетельствует о том, что войлоки изготавливались задолго до этих артефактов, найденных в Пазырыке. Представители пазырыкской культуры были номадами, кочевавшими по степи. Эта культура была тесно связана с похожими сакскими курганами Берель, Иссык, Бесшатыр и другими.

Как на ковре и подседельниках из Пазырыка, так и на других артефактах этой культуры мы находим символы древних саков-кочевников: солярные знаки, круги или розетки – символы солнца, возрождения природы, вечной энергии, золота и богатства; роговидный орнамент кошкар-мюйиз – символ процветания и богатства; древо жизни – символ оси мира и его центра; растительные орнаменты и ромбы – символы плодородия; крестовину – символ четырех сторон света или четырех материй и другие.

Интересно, что современные казахстанские художники по войлоку сохранили и развивают эту древнюю символику, являя яркое свидетельство неразрывной связи кочевых цивилизаций. Профессор Шайзада Тохтабаева в своей монографии «Кошмовойлочное искусство казахов» подчеркивает: «Популярно изображение в войлочных изделиях солярного знака - күн, передаваемого в виде вертуна, спирали, свастики, орнаментированной розетки. Считалось, что изображение животворящего солнца распространяет вокруг свою очищающую, охранную, продуцирующую и стимулирующую добро

силу».

Одна из таких самобытных современных художников по войлоку – Гульжанат Кабижанова. «В ее творчестве мы видим полифонию образов и сюжетов, берущих начало в мифологии, фольклоре и обыденной жизни, наполненной поисками смысла и счастья. Здесь к изобразительным средствам добавились неограниченные и специфичные возможности материала и технологии. Художник подчеркивает, что чувствует генетическую связь с войлоком как с самобытной частью национальной культуры », - отмечает профессор Гульмира Шалабаева.

Гульжанат создает декоративные войлочные панно, где широко представлены древние символы кочевых цивилизаций: солярные знаки, орнамент кошкар-мюйиз, древо жизни и другие. Ее выставка в Государственном музее искусств им. А. Кастеева в апреле 2019 года продемонстрировала уникальные произведения из войлока, в которых художник мастерски обыгрывала древние символыnomадов.

Магическое воздействие на Гульжанат оказывают солярные знаки. Они восходят к тенгрианству, к культу солнца и огня. Спиралевидные завитки всегда присутствуют явно или косвенно в ее работах. Даже главный роговидный мотив казахского орнамента обретает символику солярного знака. Панно «Звуки бубна» отражает идею концентрации, энергии, кружения вокруг огня, танца под глухие ритмы бубна. Художник как бы ощущает свою связь с далекими предками и космосом.

Шанырак, в основе которого опять же солярный знак, как тема остается для нее неразгаданной тайной, постоянно притягивающей и интригующей. Достаточно много работ посвятила Гульжанат этой теме, но она неисчерпаема. Панно «Созвучие со Вселенной» передает стремление художницы приблизиться к этой тайне. Уникальную казахскую Юрту она трактует как перевернутый купол мира, отражающий купол неба, шанырак как окно во вселенную, а дверной проем как открытость для Вселенной.

Образ древа занимает в ее творчестве ключевое место. Крону она воспринимает как небосвод, корни как землю, а ствол как путь, связь земли и неба. В разное время Гульжанат были созданы «Древо благополучия», «Древо желаний», «Древо жизни», «Древо отражения» ... В основу панно «Древо изобилия» положена идея изобильности Вселенной и восхищение Гульжанат гармоничным устройством мироздания. Ствол и ветвистая часть решены по ассоциации с казахской орнаментальной вязью, где рогообразный завиток бесконечно видоизменяется и формирует причудливый узор. Принцип курак позволил сложить в целое ее представления о многообразии мира, жизни и эмоций. Изобильность в данной работе складывается из разных по цвету «лоскутов», фрагментов жизни: глубоких и звучных, темных и светлых тонов, больших и малых. В силуэтном плане это человек с распростертыми к небу руками.

Еще одна интерпретация Древа жизни у Гульжанат – высокая горадрево, которая уходит в небо и поконится как груз на спине верблюда в работе «Узорный караван». В пазырыкском войлоке ветвистые рога оленя – древний символ древа жизни. Подобные же рога-древа мы видим на фотографии

петроглифа в экспозиции Иссыкского музея-заповедника.

Караван – это глубокая тема, к которой художник часто обращается. Караван для Гульжанат - это символ развития, дружбы, мира и добра, взаимообогащения разных культур, праздника, движения днем и ночью.

Панно «Шествие» представляет собой эхо во времени. Шествие нескончаемого цветного потока каравана в одну сторону отражается тенью в другую сторону и откликается эхом в цветных пятнах. Налет серой паутинки воспринимается как «седина» удаленности пространства и движения сквозь века.

Степь также одна из любимых тем художницы. Она бывает такой разной, но всегда величественной и загадочной. Степь перерождается, обновляется, богато окрашиваясь с изменением времени года и состоянием погоды.

Панно «Цветущая степь» создана под впечатлением созерцания степного пространства весной, в период цветения маков. Степь в данной работе напоминает красочный ковер с островками контрастных цветов сочной зелени и алых маков. Это своеобразный орнаментальный ковер с узором «бытпес» - переливающимися ажурными завитками.

Понятие «равновесие» для Гульжанат - естественный закон природы, лежащий в основе гармонии. В казахском орнаменте заложен уникальный способ приведения к равновесию части целого, когда два контрастных по цвету полотна складываются вместе и узор вырезается одномоментно. Затем полотна совмещаются и два узора меняются местами, подчеркивая друг друга. Панно «Равновесие», созданное с применением указанного приема, отражает понятия День и Ночь, Мужское и Женское начало, Четыре стороны света. Между черным и белым цветом живописным муаром лежат другие цвета, одинаково оттеняя и обогащая противоположности. Но и на этом панно мы видим эстетическое обыгрывание кошкар-мюйиза – древнего роговидного орнамента, который у Гульжанат перерастает в солярный знак.

Казахский национальный орнамент Гульжанат видит живым, динамичным, постоянно преображающимся и поэтому интерпретирует его довольно свободно. Где-то это древняя символика, где-то художественно-выразительные мотивы, а иногда это авторские символы. В работе «Айналайын» представлен пластичный мотив, заключенный в треугольную форму и окруженный каймой разных цветов. Гульжанат заложила в эту работу идею любви и нежности, бережного отношения к людям и чувствам, которые нуждаются в защите. Это в своем роде оберег на все случаи жизни. Его свойства усилены колокольчиком в нижней части.

Профессор Гульмира Шалабаева отмечает: «Понятие войлока испокон веков имело лишь прикладной характер. Его главной функцией было утепление жилища и только затем его эстетическая составляющая. Гульжанат Кабижанова поднимает уровень декоративно-прикладного характера войлока в своих творениях до уровня истинно художественных произведений. Войлок для нее – это свобода, возможность работать с цветом, линией и пятном, это синтез традиционного, современного и мирового опыта. Именно работа с войлоком позволила Гульжанат раскрыться и поделится своими чувствами, эмоциями и размышлениями».

За время профессиональной деятельности Гульжанат пробовала себя в разных жанрах изобразительной деятельности и дизайне, совершенствуя и обогащая свой художественный опыт. Незаметно для себя пришла к способу самовыражения, наиболее близкому ей по духу. Это отражение представлений о мире в знаково-символических образах. Поэтому закономерным считает свое увлечение войлоком, батиком и декоративной композицией в целом.

Широкое использование и обыгрывание Гульжанат древнейших номадических символов старинных войлоков – яркое свидетельство нашей глубокой связи с этим искусством, нашей преемственности с этой древней цивилизацией, которая никогда не исчезала, а всегда существовала в нашем декоративно-прикладном искусстве и является ее прямым наследником.

Описывая бордюр Пазырыкского войлочного ковра, научный сотрудник Государственного Эрмитажа Л.Л. Баркова отмечает: «Орнамент бордюра состоит из серии рогообразных фигур коричневого цвета, между которыми помещен трилистник. Подобный рогообразный узор позднее встречается в художественном творчестве киргизов и казахов. Древнеалтайские войлоки, ковры, ткани и ряд предметов из дерева и кожи – яркое свидетельство жизни кочевого мира в пору его расцвета. Эти уникальные находки дают возможность почувствовать красоту искусства культуры древних кочевников Евразии. Однако их умение не пропало даром, оно продолжилось в традициях, которые и сегодня живы среди народов Центральной Азии, Казахстана и Кавказа».

Древние символы кочевников активно разрабатываются и переосмысяются многими современными казахстанскими художниками и дизайнерами моды, такими как Сауле Бапанова, Аида Кауменова, Айдар Калиев, Айжан Беккулова и другими, работающими в стиле «неофольклор». Этот стиль синтезирует тенденции мировой моды и старинных традиций костюма кочевников.

Бренд стилизованной казахской моды «Аспара» широко известен как в Казахстане, так и далеко за его пределами. Аспара – живописнейшее место в Меркенской районе Жамбылской области, в честь которого он был назван. Аспара часто упоминается в китайских и арабских источниках (Сюань-Цзян, Ибн Кудама, Ибн Хордадбех) как город, расположенный на Великом Шёлковом пути. Это легендарное место и вдохновляет создателя этой марки Айдара Калиева. Он не только демонстрирует свои уникальные коллекции на неделях моды в Милане, Берлине и Париже, но и активно осваивает рынок Китая. Его дизайнерские коллекции будут изготавливаться на крупных фабриках Южного Китая, где отшиваются изделия для всемирно известных брендов Valentino, Versace и пр. Aspara отшивается из собственных тканей с оригинальными принтами.

Айдархан Калиев - дизайнер и создатель многих стилизованных этнических, но в то же время современных нарядов, любит обыгрывать старинные казахские материалы, орнаменты и символы. В его работах многочисленные модификации кошкар муйизов, орнаментов казахских украшений, растительных, геометрических и космогонических орнаментов. Он автор двух монографий по казахскому народному костюму и одним из первых получил сертификат доцента искусствоведения уже от Министерства образования и науки суверенного Казахстана.

Дизайнер моды Аида Кауменова создает принты, а затем из них женские наряды с казахским икатом, где доминируют ромбы, пики, орнекши, шугла и бытпес, различные оттенки голубого и синего цвета – цвета Тенгри, а также теплый цвет солнца. Яркая декоративность сближает ее казахский икат с икатами Средней Азии – Узбекистана и Таджикистана, но цветовая гамма сине-голубого и орнаменты подчеркивают его «казахскость».

Айдархан Калиев, как и его коллеги по цеху, Аида Кауменова, Сауле Баспанова, Гульжанат Кабижанова, Айжан Беккулова убеждены, что достояние народа, переданное предками из глубины веков, актуально во все времена и гордятся, что являются потомками кочевников Великой Степи.

#### **Список литературы**

1. An Early Date for the Origin of Felt, Mary E. Burkett.  
Anatolian Studies, Vol. 27 (1977), pp. 111-115  
[https://www.jstor.org/stable/3642656?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents\\*](https://www.jstor.org/stable/3642656?seq=1#page_scan_tab_contents)
2. <http://dalaruh.kz/mirovozdanie-po-tyengrianski/>
3. Л.Л. Баркова. Красота, сотканная из тайн, 2012, Издательство Государственного Эрмитажа.\*\*\*
4. Л.Л. Баркова. Костюм и текстиль пазырыкцев Алтая (IV—III вв. до н. э.)
5. Ерлан Кожабаев. Казахский орнамент как пиктограмма тенгрианской культуры. Мектеп. 2015
6. Шайзада Токтабаева. Кошмовой личное искусство казахов. 2014\*\*

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

**ФОРМУЛА ГОБЕЛЕНА**  
**( Семантика художественного образа в современном gobelenе)**

*В статье рассматриваются примеры использования музеиной коллекции изобразительных искусств в качестве источника информации в различных областях знания, в том числе: истории, естествознании и философии.*

**1. Введение. Возможен полилог.**

Современная наука имеет чёткую специализацию, прежде всего разграничивая естественно-научные и гуманитарные области знания. При этом поляна искусства, в том числе изобразительного, отделяется от естествознания, где доверяют только чёткой логике и опыту, непреодолимым забором. Рядом с искусством хранит свои сокровища теология, а «живопись», по словам известного искусствоведа Александра Раппапорта «любят за красоту». Экспонат в музее изобразительных искусств для нас, прежде всего, – предмет «любования», но никак не источник объективных познаний о мире. Считается, что положительные эмоции, полученные в результате посещения музея – благородные и возвышенные, в отличие от, не менее положительных, но низких, которые мы имеем в ресторане, потребляя шедевры искусства кулинарии. То, что религия не даёт никаких достоверных знаний о мире, нам внушали с детства. Но почему любой красный и чёрный квадрат, который не может рассчитывать на простодушное любование, разжигает у зрителя прямо-таки агрессивную жажду любви-понимания. Никто не желает спокойно медитировать в квадратно-замкнутом пространстве, как за стойкой бара. Все жаждут узнать: «Что это и зачем?» Уже в Ветхом завете, а затем и в Новом, а потом в священном Коране, людям объяснили: жажда истины, правды о соотношении Добра и Зла, и тому подобных секретов об устройстве мира привели первую женщину к первому грехопадению. Пророки призывают к смирению. Не надо совать нос в пространство за холстом, на котором нарисован огненный очаг Вселенной. Зачем искать науку в коллекции прекрасных портретов и пейзажей, а тем более, какие-то перспективы развития для благородной математики в изощрённой символике и потоках сознания абстрактного авангардиста? Ещё не знаю, но сердцем чую, что поискать стоит, уже в силу особой универсальности и потрясающей древности языка изобразительных искусств.

Основа любой мыслительной конструкции – образ. С развитием речи он оделся луковицами-коконами словесных понятий. Однако современные историки говорят, что, скорее всего, самые древние сообщества людей были организованы не словом, но силою образов графики-орнамента. Где-то там, в глубинах

самой древней истории знание, подсознание, миф, опыт, искусство были достаточно синкретичны для того, чтобы зарождающийся разум не испытывал ужаса в достаточно жёстких условиях существования. Покажите современному маленькому ребёнку древний петроглиф или орнамент с изображением животного или растения. Он будет легко прочтён и понят. Восточно-казахстанский поэт, литературовед и краевед Евгений Васильевич Курдаков даже термин изобрёл – «мифостадиал». Так он обозначил единую, общую для всех мифологических систем последовательность событий, некий всеобщий код времён. Поэт верил в общую память, единую прародину и прайзык всего человечества, изучал 25-страничный трактат Сергея Есенина «Ключи Марии», искал связь древних языков с предшествующей им системой символов. Был глубоко убеждён, что забытые языки наших предков – ключ к их мировоззрению, – находятся в области изобразительных искусств.[2] Доказательства тому Курдаков видел в гроте с наскальными рисунками в Ак-Бауре, на берестяных грамотах Великого Новгорода, в текстах «Велесовой книги». Для нас не важно, что в достоверности этой книги научная общественность до сих пор сомневается. Поэт Сергей Есенин, русский теолог, искусствовед и учёный-химик Павел Флоренский, самые знаменитые физики-математики – Альберт Эйнштейн, Исаак Ньютона, Герман Минковский нашли золотой ключик, открывающий дверь в сокровищницу синкретических знаний, благодаря чему кто-то из них написал стихи, магически действующие на слушателя, кто-то нашёл формулы физико-математических закономерностей Вселенной, оставаясь при этом глубоко верующим человеком.

Попробуйте прогуляться по залам музея изобразительных искусств как инопланетянин или человек из будущего (или прошлого) с очищенным от стереотипов нашей цивилизации взглядом. Попытайтесь найти в скульптуре, предметах декоративно-прикладного искусства, картинах не только информацию о современном экспонату времени, но и эмоциональную составляющую, которую передает нам автор. Случится чудо, если вам посчастливится найти аналоги с традициями и наукой современной нам действительности. А такие совпадения – самое лучшее доказательство истинности явления. Наверняка преемственность есть, потому, что весь опыт людей и перволюдей, и всех разумных доказывает наличие всеобщих закономерностей пространственно-го-tempорального кода развития мира. Ну не чудо ли, что предположение о прерывистости любого движения, выраженное апориями Зенона Элейского находит подтверждение в современной физике элементарных частиц! Любимые мною мыслители говорят то же самое. Павел Флоренский считал, что произведение искусства по-своему сообщает истину о мире, а Раппопорт, в своей знаменитой книге «99 писем о живописи» вторит А.С Пушкину: «Художник делает больше, чем хочет. Он поневоле становится пророком, хотя даже сам не всегда понимает смыслы своих пророчеств» [1]. По моему глубокому убеждению – любая сфера искусства претендует на законное место не только в индустрии развлечений и сфере эстетики-этики, но и в любой области гуманитарных и естественно-научных знаний. Просто инструментарий познания в изобразительном искусстве несколько иной, чем в лаборатории физика, а история и теология напрямую связаны с миром изящных искусств образностью

понятий. Конечно, стоит учитывать фактор субъективности, который в искусствоведении проявляется гораздо ярче, чем в математике. Мы иногда не осознаём, что наше представление о прошлом – есть не что иное, как набор литературных текстов и картинок о событиях, которые написали-нарисовали для нас их современники. При этом подача сюжетов и образов исторических личностей всегда остаётся на совести автора. Недаром основоположник научного коммунизма Карл Маркс писал: «То, что мы считаем историей, – всего лишь сказки, рассказанные победителями». И примеров тому в истории множество. Лики фараонов, проигравших в дворцовых интригах, стирались со стен храмов, Александрийская библиотека была разграблена, герои с подачи летописцев становились предателями, имена достойнейших людей были надолго забыты. Это всеобщая практика ведения политических интриг убивает в исследователе всякое желание верить тому, что осталось. Однако, и в этом потоке есть вещи удивительно живучие, ставшие частью нашей жизни настолько, что мы их порой не замечаем, Об этом пишет Первый президент Республики Казахстан в статье «Семь граней великой степи». При таком взгляде «национальная история Казахстана, которая является общей для многих этносов», будет иметь «совершенно иные горизонты». [4] Если ты технарь – смотри на картину взглядом Пифагора, попытайся понять, почему сознание авторов аналитического или супрематического направления «растасило» на квадратики, почему художник с академическим образованием пишет как наивист. Социологу и психологу можно задуматься о том, какой нравственный и духовный подвиг совершили казахстанские художники-шестидесятники, когда воевали с ограничениями жизнерадостного соцреализма. Современному фермеру можно сравнить своё производство с бытом колхозников, изображённых в аральской серии Бахтияра Табиева. Поверьте, если вы научитесь «привязывать» экспозицию к собственным знаниям, занятиям, темпераменту, вы весело и с пользой проведете время на любой выставке.

## **2. Гобелен как средство общения с Миром**

Следующая часть моей статьи будет посвящена как раз такому опыту. В традиционном представлении залы музея предназначены для созерцания и вдумчивого размышления о жизни, в нетрадиционном – для культурно-развлекательных мероприятий и квеста. Куратор, через душу и чувства которого проходит множество выставок, редко может сказать, что вот сейчас он увидел нечто, изменившее его годами устоявшуюся космогонию. Поэтому я искренне благодарна судьбе за встречу с замечательными мастерами гобелена мастерской Малика Флоберовича Муканова, которым удалось значительно подкорректировать мировоззрение многих посетителей музея, и моё – тоже.

Турист, побывавший в дальнем зарубежье, при слове «гобелен» вспоминает тканые картины, украшающие замки средневековых феодалов. Из детства приходят воспоминания о бабушкиных ковриках с лебедями, а в традиции ковроткачества Казахстана гобелен – явление вообще редкое. В своём исследовании, посвящённом отечественному искусству шпалерного ткачества, М.Ф. Муканов называет основоположника казахской национальной школы

гобелена Курасбека Тыныбекова, упоминает о творчестве известных мастеров художественного текстиля Алибая и Сауле Бапановых. [3]. В феврале 2019 года Восточно-Казахстанский музей искусств совместно с авторами мастерской Муканова подготовили выставку «Современный гобелен. Сделано в Казахстане», которую показывали и в Алматы. Эта экспозиция уводит зрителя в этноисторические дали трёхтысячелетней давности, помогает по-новому осознать историю нашей страны и всю историю, как науку, в целом. Лаконичными и своеобразными художественными средствами гобелена авторам удалось в прямом смысле «связать» полотно единого пространство-временного континуума древних степных цивилизаций, располагавшихся на громадных территориях Евразии. После этой выставки, иными глазами смотришь на мир. Простые, и в тоже время, загадочные, с философской начинкой образы гобеленов становятся частью твоего сознания. Древняя традиция неожиданно перекликается с современными областями знания, причем сферы соприкосновения могут быть разными – от археологии и мифологии до общей теории относительности и философии. Сейчас Малик Флоберович готовит эскизы для серии работ связанных с проблемами цифровизации. Попробуйте образно, пластически выразить эту тему. Это очень трудно. Помучившись немного, понимаешь, какие задачи ставят перед собой авторы современных гобеленов! Когда сотрудники музея познакомились Маликом Мукановым и его коллегами, мы были удивлены разносторонними талантами и разнообразием увлечений этих людей. В экспозиции наглядно видно, как всё это взаимодействует. Иногда гобелены Муканова напоминают сюжетную живопись, иногда – иллюстрацию к учебнику истории, иногда – мандалу, с помощью которой человек соприкасается с миром духов (фото1) Гобелен «Поединок» – хорошая пластическая интерпретация закона Гегеля о единстве и борьбе противоположностей (фото 2). Диковинное фантастическое животное, в работе Бауыржана Досжанова «Созерцатель времени» заставляет вспомнить современную физику, утверждающую трудно постигаемую тесную взаимосвязь темпоральных, пространственных, и скоростных характеристик с массой объекта. Образы и характер мышления мастеров гобелена достаточно брутальные. Познакомившись с их биографией, понимаешь, что в данном случае ткачество – не женское дело. Малик Флоберович Муканов – мастер по киокушинкай каратэ. Прикладным каратэ начал заниматься с 2006 года в Национальной Академии Кекусинкай каратэ, имеет черный пояс (2 дан). Часть из 25 гобеленов, представленных на выставке, были выполнены Бауыржаном Досжановым и Айдаром Жамханом, в жизни которых спорт также занимает не последнее место. Может быть, сам процесс ткачества, его моторика как-то уравновешивают мятежный дух бойца в перерывах между поединками. Сначала хочется понять, как шерстяные клубки ниток заменяют нашим мастерам слово поэта, цветное пятно живописца и превращаются в изобразительное средство, с помощью которого человек выражает свое отношение к миру? Не проще ли взять кисть и перо и рассказать о своих чувствах и мировоззрении на холсте или бумаге? Когда мы спрашивали об этом у мастеров гобелена, они не могли дать чёткого ответа. Элемент мистики есть в каждом виде искусства. Здесь тоже. Гобелену доступны тональные переходы, невозможные даже для акварели. На художника завораживающее действует сам

материал, его текстура, динамика процесса ткачества. Нить поймала души этих людей. С этим ничего не поделаешь. Когда видишь громадные тканые полотна, когда привыкаешь к символическому, очень современному образному языку художников-философов, знатоков тюркской мифологии, тенгрианской космогонии и европейской классики, тогда становится понятной отчаянная просьба авторов: «Пожалуйста, не называйте наши gobелены коврами!». Несомненно, что произведения шпалерного ткачества с этой выставки способны украсить любой конференц-зал, однако gobелены из мастерской Муканова – не совсем предметы интерьера. Они уже давно вырвались с станковую самостоятельность. По размерам и композиционному построению сюжетов, это, несомненно, – область монументального искусства. Один из самых впечатляющих на выставке – gobелен «Алатау» (фото3). Он привлекает внимание даже не внушительными размерами (2x3,5м), но общей цельностью композиции, гармонией цветового решения, основанного на контрасте ультрамарина и тёплых огненных оттенков. Тот, кто был на Алатау, знает, что это – действительно, пёстрые горы, а самое сложное для любого художника состоит в умении гармонизировать многоцветье реального мира. Наши авторы – настоящие знатоки колористики. То, что им удалось в «Алатау» так красиво, что действует на подсознательном уровне. Горные хребты громоздятся один за другим, создавая иллюзию объемного, панорамного пространства, при этом каждый из них смешно напоминает махровое банное полотенце, вызывая дополнительные ассоциации чистоты. Исключительно хорош первый план, изображающий богатый караван, который можно было увидеть во времена Великого шёлкового пути, связывавшего Восточную Азию со Средиземноморьем. В средние века северная его ветвь пересекала Памир, шла в Фергану и казахские степи. Многочисленных животных, поклажу, всадников этого каравана можно рассматривать часами. Белый шатер, расположенный с небольшим смещением влево от центра, удачно выполняет роль доминанты. Часть плоскости проработана, как в классическом gobелене, с постепенным переходом одного оттенка в другой. Есть элементы одного цветового тона. Только зелёных оттенков на этом gobелене не менее семи, столько же – сине-голубых. Самая сложная работа, по словам авторов – не собственно процесс ткачества (он за долгие годы совместной работы в мастерской доведен до автоматизма), но создание эскиза, образов, общей композиции gobелена. Обычно выполняется картон в натуральную величину. За рубежом, в странах Европы уже в 30-х, 40-х годах работала целая гильдия художников-картоньеров. У нас же и ткач, и картоньер – в одном лице. Три-четыре дня уходит на подборку цветных нитей (льняных, шерстяных, шёлковых). На gobеленах большого формата процесс ткачества длится от трёх до шести месяцев. Тонкие цветные нити вручную переплетаются с более толстыми белыми нитями основы, натянутыми на деревянную станковую раму. Художникам помогает команда мастеров (при больших объёмах работы – до восьми человек). В XVIII-XIX в. мастера gobелена стремились имитировать живопись, использовали от четырёхсот до восьмисот оттенков пряжи. Наши художники – последователи Жана Люрса. Это французский мастер gobелена, который уменьшил плотность ткачества, ограничил количество цветовых оттенков нити, что позволило снизить стоимость продукции. Жан Люрса и его коллеги в принципе изменили отношение к этому виду искусства, напрямую связанному

с архитектурной средой. Гобелен, по мнению Люrsa, должен быть согласован с назначением сооружения, в котором он будет находиться. В мастерской Малика Муканова все эти новшества применили в реалиях отечественного изобразительного искусства. Как говорили советские искусствоведы, творчество этой команды глубоко национально по форме и содержанию. В 2003 году Малик Муканов и Айдар Жамхан выполнили панно-гобелен «Туранская эпоха» размером 205 на 410 см. для оформления головного офиса «КазТенгизШевройл» в г. Атырау. В 2004 и 2005 – приняли участие в создании серии монументально-декоративных панно под названием «Моя Родина – Казахстан» для интерьеров зданий Верховного Суда. Эти проекты дают представление о том, какими форматами и тематикой мыслят наши художники. Каждый из них принимал участие в художественном оформлении знаковых для Казахстана объектов, в том числе интерьеров общественных зданий Алматы и Астаны (ныне Нур-Султан), а также станций алматинского метрополитена. Иногда художники сетуют, что их лучшие работы недоступны широкой публике, т.к находятся в закрытых офисах банков и компаний. На выставке в музее каждый гобелен лишен конкретной архитектурной привязки, поэтому вся экспозиция читается как книга, которая требует индивидуального, камерного прочтения. Для зрителей, воспитанных в традициях реализма, сюжеты таких произведений открываются непросто. Современная пластика основана на стилизации образов. На этой выставке она (стилизация) всегда достаточно неожиданная. Полумесяц может обернуться рогами быка или колыбелью младенца. В мощной форме, решённой в стиле традиционного казахского лоскутного шитья «құрак көрпө», изображен силуэт волчицы, который может «прочитать» только человек, хорошо знающий тюркскую легенду про мальчика Ашину. Мысление и образы авторов этой выставки однозначно символические. Они проецируют наше сознание к такой древней космогонии, которая нами уже основательно забыта. Сам Малик Муканов говорит: «...гобелен подразумевает изобразительное решение в декоративно-образном ключе. Меня привлекает, что искусству гобелена совершенно не характерен реализм, оно строится на символике художественного образа, предполагает поиск символических знаков, их преобразование в запоминающиеся интересные образы». На выставке можно увидеть загадочные орнаменты древнейшего пазырыкского ковра, найденного на Алтае, («Пазырыкский мотив. День.Ночь» фото4). Грифон, изображенный на предметах пазырыкских курганов был обычен для древних жителей Берели, его же, будучи студентами, мы рассматривали на рельефах древнерусских храмов. Поневоле задумаешься, почему Россия провозгласила себя наследницей культуры оседлых славян-земледельцев? Какой народ пронёс образы древней мофологии через громадные пространства Казахстана, Средней Азии, Древнего Ирана, Забайкалья и севера России?

В Мастерской Малика Муканова сохраняют наследие тенгрианской культуры (гобелены «TengryNet» и «Умай»), образы древнетюркского эпоса («Ашина»). Наши художники научились вплетать в общую ткань культурного наследия даже элементы современного техногенного мира («Made in Kazakhstan»). Кто бы мог подумать, что торговая марка и штрих-код Казахстана могут соседствовать с древнейшими орнаментами «тумар и «муйыз»!

Каждый из gobеленов Муканова несет в себе помимо эстетического начала – массу информации исторического, искусствоведческого и теологического содержания. В исследовании Малика Флоберовича о природе художественного образа в искусстве казахского gobелена говорится: «Понятие «образ» имеет значение единицы содержания и формы» [3]. При этом каждый объект, в тканой композиции содержит то, что в Японии называют «саби» (эстетикой прошлого, пылью веков), а в Германии – «Urbild» (картинкой из прошлого). В русском языке мы пишем «прообраз», хотя по логике, более правильной была бы транскрипция – «праобраз». Искусство шпалерного ткачества донесло до нас фрагменты понятийного мышления древних египтян, греков, скифов. Странно, но у всех народов ткацкое ремесло было сугубо женским занятием, которым не гнались царицы и богини. Прекрасная Елена, Пенелопа, парки и майры, в руках которых переплетены нити судеб всех живых существ – все они были ткачихами. В казахском обществе также наблюдалось чёткое разделение ремесленного производства на мужское и женское. Мужское включало в себя такие виды промыслов, как кузнечное, ювелирное, столярное, кожевенное, косторезное, камнерезное дело, в то время как уделом женщин были обработка шерсти, ткачество, вышивка, плетение. Выставка «Современный gobелен. Сделано в Казахстане» опрокидывает эту традицию. Охотничьи мужские инстинкты авторов откровенно проявлены в зооморфных сюжетах, выполненных в пластике звериного стиля скифо-сарматских времен. Сами за себя говорят названия gobеленов: «Воин ветра», «Палуан», «Воины» (фото 5), «Борцы». В gobелене «Жанасу», («Прикосновение» фото 6) Бауыржан Досжанов интерпретирует жутковатый с точки зрения современного человека сюжет, изображающий сцену «терзания» «трепетной лани» хищником-барсом. Образы поданы художником с точки зрения этических и космогонических понятий двух-трехтысячелетней давности. Многочисленные бляхи из захоронений берельских курганов многократно варьируют этот сюжет с хищником из семейства кошачьих (или грифоном) и травоядной жертвой. Колорит gobелена «Жанасу» выстроен на классическом контрасте белого и красного. Для большей выразительности детали орнамента и фигур животных выделены черной линией. Красный цвет – образ земной плоти и энергии творения, драгоценный символ жизни и процветания, приобретает здесь коралловый оттенок. Охотник и жертва в круге, в обрамлении травянистого орнамента изображаются как нечто единое в вечном круговороте жизни. В этом произведении, в соответствии с названием чувствуется глубокое проникновение в духовный мир предков. Это поистине, прикосновение к их мироощущению, в котором не было страха смерти, свойственного нашей цивилизации. Такая тематика напрямую связана с обрядом жертвоприношения, свойственным многим цивилизациям и до конца еще не осмыслившим современной культурологией. Gobelен Б. Досжанова «Табысу» («Приобщенность», фото 6) имеет сходную с предыдущим смысловую и пластическую задачу. Для воплощения её мастер использует другую пару животных. В роли охотника, как в gobелене «Прикосновение», – снежный барс, жертва – горный архар. Растворительное кольцевое обрамление художник заменил полным кругом, в котором проявлены образы луны, солнца и круговорота жизни. Эта очень простая и лаконичная композиция имеет невероятную силу воздействия. Сначала взгляд «прилипает» к доминанте – головам барса и архара, которые, как и их тела, представляют собой нечто единое, затем, как в ловушке, сознание

и взгляд зрителя оказываются в кольце Луны–Солнца и по спирали-рогу прорывается к центру светил, совпадающим с геометрическим центром формата. В этом центре – белое пространство. Там нет ничего. Поистине, так выражается приобщённость одного мира другому. Наверное, так же трансформируется сознание умирающего, так же перемалываются пространство и время в космической бесконечности или чёрной дыре. В короткой статье невозможно рассказать о всех работах, поражающих зрителя своим поистине научным, многовариантным прочтением. Своим отношением к искусству, авторы, представленные на выставке «Современный gobelen. Сделано в Казахстане», заставляют вспомнить мастеров эпохи европейского Возрождения. Судите сами. Все они монументалисты, многие владеют несколькими творческими профессиями. Малик Муканов закончил высшие курсы режиссеров и сценаристов, имеет ученую степень доктора PhD искусствоведения. Бауыржан Досжанов первое художественное образование по специальности «Керамика» получил в Шымкенте, а мастерству художественного текстиля учился в Казахской национальной академии искусств им. Т. Жургенова. Эти художники знают, как выглядят оружие и доспехи средневекового тюркского воина. Они умеют смотреть на мир с высоты птичьего полёта, воспринимать время, как на борту космического корабля, летящего со скоростью света. Габаритные размеры созданных ими тканых полотен исчисляются метрами. В каких единицах выразить объем научной и эмоциональной информации, зашифрованной в их работах – я не знаю.

#### **Список литературы**

1. Александр Раппапорт. 99 писем о живописи <https://www.twirpx.com/file/1623463/>
2. Курдаков Е.В. Ключи заброшенного храма. Журнал «Простор», 2005. № 10
3. Муканов М.Ф., Художественный образ и эстетико-изобразительные аспекты его проявления в искусстве современного казахского gobelena. Диссертация на соискание степени доктора философии.  
[http://www.kaznai.kz/imgs/mukanov\\_dissertatsiya\\_poslednyaya\\_redaktsiya.pdf](http://www.kaznai.kz/imgs/mukanov_dissertatsiya_poslednyaya_redaktsiya.pdf)
4. Н. Назарбаев. «Семь граней Великой стеи», Статья Первого Президента РК  
<http://www.akorda.kz/ru/events/statya-glavy-gosudarstva-sem-granei-velikoi-stepi>

**Крупа Татьяна Николаевна  
Павлодарский государственный  
педагогический университет,  
Margulan Centre,  
Международная научно-  
исследовательская  
лаборатория «YMAI»**

**ИССЛЕДОВАНИЕ ЗОЛОТЫХ НИТЕЙ ИЗ ПОГРЕБЕНИЙ  
МАВЗОЛЕЯ 1 МОГИЛЬНИКА АУЛИЕКОЛЬ  
(ПАВЛОСАРСКАЯ ОБЛАСТЬ)  
ЗОЛОТООРДЫНСКОГО ВРЕМЕНИ**

В ходе археологических исследований специалистами Margulan Centre Павлодарского государственного педагогического университета был изучен мавзолей 1 могильника Аулиеколь (Павлодарская область).

Мавзолей был изучен в рамках изучения информации и поиска так называемой Калбасунской башни.

В двух и трех погребений мавзолея были найдены фрагменты интереснейшего шелкового текстиля, расшитого золотыми нитями.

Прежде всего обращает на себя внимание погребение из могилы 1. Здесь при расчистке костяка, под черепом были обнаружены остатки свернутой в несколько слоев ткани расшитой золотыми нитями.

Это все сведения о фиксации обнаруженного текстиля в погребении.

Обнаруженная ткань была изучена и законсервирована ТОО «Остров Крым» и в настоящее время хранится и экспонируется в Национальному музее истории Казахстана (рис. 1).

Мы же провели дополнительное подробное изучение золотых нитей вышивки для возможности ее полноценной атрибуции.

Изучение микропроб проводилось при помощи бинокулярного микроскопа Альтами ПС-Т-II и цифровой камеры DCM Scope 130 и оригинального ПО и РЭМ и растровой электронной микроскопии (сканирующий электронный микроскоп Tescan Vega 3 LMH).

Работа РЭМ Tescan Vega 3 LMH (далее - РЭМ) заключается в получении изображения при помощи детекторов вторичных и обратнорассеянных электронов, которые работали параллельно и формировали два отдельных изображения. Режим вторичных электронов является наиболее широко используемым при растровых электронно-микроскопических исследованиях. В этом режиме изображение создается вторичными электронами, имеющими низкую энергию (порядка нескольких электрон вольт), которая позволяет легко идентифицировать их на общем фоне. Особенности генерации этих электронов и геометрия элементов электронного микроскопа обеспечивает высокий морфологический контраст, т.е. позволяет исследовать морфологию образцов.

При работе в режиме обратнорассеянных электронов для формирования изображения используются электроны, которые после взаимодействия с образцов изменили направление на фактически на противоположное. Их энергия оказывается сопоставимой с энергией основного пучка, а природа генерации обеспечивает z-контраст, т.е. позволяет качественно судить о распределении элементов в образце. Современные микроскопы позволяет использовать оба типа детекторов одновременно, что существенно расширяет их аналитические возможности.

Элементный состав образцов определялся методом рентгенофлуоресцентного микроанализа (далее - РФМ) при помощи энергодисперсионной приставки “Bruker XFlash 5010”.

В результате были получены следующие характеристики исследуемого материала.

Можно выделить два типа золотых нитей.

**Золотная нить** 1 структурно представляет собой пряденное золото (рис.2, 1, увеличение в 45 раз). Тонина нити: около 0,66 мкм, угол прядения: 42 - 51 град.

Металл золотной нити - однородный, о чем свидетельствует полученное правое изображение (рис.2,2) в режиме обратнорассеянных электронов. Нить обильно загрязнена органическими загрязнениями. На рис. 2,2 (левый кадр РЭМ-микроскопии, выполненный во вторичных электронах) видно остатки сильно деструктированной текстильной основы нити.

Тонина металла золотной нити -порядка 4,5-5.0 мкм.

Морфология внешней и внутренней поверхности указывает на раскатку металла на жесткой поверхности и, возможно, его двустороннюю полировку.

Данные РФМ (рис.2,3), если игнорировать показания наличие органического загрязнения, говорят, что нить изготовлена из чистого золота:

Element	At. No.	Netto	Mass [%]	Mass Norm. [%]
Carbon	6	1612	10.62249	11.310653
Oxygen	8	1657.8	10.15473	8.6263946
Aluminium	13	1031	0.8855926	0.9429645
Silicon	14	759	0.4962384	0.5283865
Gold	79	40645	73.80993	78.591601
		Sum	93.915798	100

**Золотная нить** 2 (рис.2,4) представляет собой тончайшую золотую проволоку без текстильной основы, овальную в сечении.

Металл нити -однородный.

Данные РФМ (рис.2,5), если игнорировать показания наличие органического загрязнения, говорят, что нить изготовлена из чистого золота:

Element	At. No.	Netto	Mass [%]	Mass Norm. [%]
Carbon	6	5309	26.810708	29.794738
Oxygen	8	1186	5.14297335	5.7153858
Aluminium	13	482	0.2948026	0.3276141
Gold	79	36267	57.736225	64.162262
		Sum	89.984708	100

Тонина нити: 78,57 мкм.

Тонина в сечении (по длинной стороне): 73,33 мкм.

Поверхность нити имеет микроповреждения. Возможно, что они появились в процессе волочения нити.

Могила 3 мавзолея также содержит текстиль и золотные нити. Однако, данных о находке текстиля в этой могиле - нет. Хотя de facto мы имеем несколько видов текстиля.

На сильно деструктированном текстиле, приставшем к дереву (рис. 3,1) сохранились микрочастицы золотых нитей (рис.3,2, увеличение в 30 раз) и небольшой вышивки (рис. 4,1, увеличение в 10 раз; 10, 4,2, увеличение в 30 раз).

**Золотная нить 1** (рис.3,2, увеличение в 30 раз) тониной 0,744 мм, S-крутики с углом прядения 55,16 град.

К сожалению, размер нити не позволяет взять микропробы для РЭМ. Поэтому качественный и количественный анализы -не проводились.

**Золотная нить 2** (рис. 4,2, увеличение в 30 раз) является частью шитья по настилу. Настил выполнен шелковыми нитями в тон ткани. Ширина настила: 2,312 мм. Шаг шва: 3,69-4,728 мм. Шов выполнен в две золотые нити на про-кол. Тонина шва: 0,39 мм.

Мы сделали РЭМ этой золотной нити (рис. 5,1; 5,2). Тонина нити: 80,7 мкм. Как свидетельствуют данные РЭМ, наша нить относится к разряду непряденных. Она представляет собой тончайшую золотую проволоку без текстильной основы.

Металл нити - однородный.

Данные РФМ (рис. 5,3), если игнорировать показания наличие органического загрязнения, говорят, что нить изготовлена из чистого золота:

Element	At. No.	Netto	Mass [%]	Mass Norm. [%]
Carbon	6	1418	10.821802	12.026406
Oxygen	8	982	5.65204746	6.2811926
Aluminium	13	713	0.5170538	0.5746085
Gold	79	34634	72.992764	81.117792
		Sum	89.983667	100

Судя по стилистике работы и расходным материалам, это явно ближневосточная работа: нам хорошо известны такие в технологическом аспекте золотные нити еще и античных времен.

Дальнейшее изучение этого материала, полагаем, позволит отследить интереснейшие geopolитические и исторические факты из жизни средневекового населения современной Павлодаршины.

### **Список литературы**

1. Смагулов Т.Н. Новые материалы к изучению археологических памятников кочевников Золотой Орды в Среднем Прииртышье// Материалы Международной научной конференции «Археология Казахстана в эпоху независимости: итоги и перспективы». - Т.3. - Алматы, 2011. - С. 118-125.
2. Смагулов Т.Н. Калбасунская башня. - Алматы, 2012. - 160 с.
3. Алтынбеков К., Чарлина Л. Консервация шелка из археологического комплекса Аулиеколь// «Маргулановские чтения - 2014»: Материалы Международной научно-практической конференции. Посвященной 110-летию академика А.Х. Маргулана. - Алматы-Павлодар, 2014. - С. 442-447.
4. Данная работа проводилась совместно с С.И. Петрушенко, младшим научным сотрудником физического факультета Харьковского национального университета имени В.Н. Каразина. Пользуясь случаем, хочу выразить огромную признательность Сергею Ивановичу за плодотворное сотрудничество в области исследования древних технологий.
5. Крупа Т.М. Застосування методів природничих наук при дослідженні археологічного текстиля IV ст. до н.е. -IV в.н.е. (на прикладі матеріалів Криму) // Археологія. - 2000. - № 3. - С. 112-122; Кришталь А.П., Крупа Т.Н. Применение растровой электронной микроскопии в исследовании золотной нити начала нашей эры из раскопок Херсонеса Таврического// Иресихона. Античный мир и его наследие/ Под ред. Н.Н. Болгова. - Вып. 3. - Белгород: Изд-во БелГУ, 2006. - С.127-129; Крупа Т. Н. Исследование археологического текстиля из раскопок позднескифского Усть-Альминского могильника// Древняя Таврика. Посвящается 80-летию Т.Н. Высотской/ Под ред. Ю.П. Зайцева, В.И. Мордвинцевой. - Симферополь, 2007. - С. 157-172; Krupa T. Investigation of metal threads archaeological textiles using scanning electron microscopy and X-ray microanalysis // Materials 16th Annual Meeting of the European Association of Archaeologists. [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://www.e-a-a.org/2010.pdf>.

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

## **ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ РЕШЕНИЯ И ОПЫТ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ЭКСПОЗИЦИИ ВЫСТАВКИ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА В ПОСТОЯННОЙ ЭКСПОЗИЦИИ МУЗЕЯ ИСКУССТВ, НА ПРИМЕРЕ ГМИ РК ИМ. А. КАСТЕЕВА**

Художественная выставка, как феномен культуры, имеет важное социальное значение, является источником эстетического и познавательного опыта, неотъемлемой частью социальной коммуникации. Выставка – это не просто экспонирование произведений искусства, это большая работа куратора от концепции, названия, экспозиционно-пространственного решения, правильно сфокусированного света, расположенного по определенным законам предметного, визуального ряда, технологического решения. Все это направлено на раскрытие общей идеи и художественного образа.

С 16 сентября по 19 октября 2018 года в залах Государственного музея искусств Республики Казахстан им. А. Кастеева проходила международная выставка «Граница». Это большой многолетний художественный проект Гёте института, который исследует понятие границы в различных проявлениях: территориальные, культурные, этнические, религиозные, социальные, личные и т.д. В рамках этой выставки были представлены произведения молодого поколения художников из 11 стран Европы и Азии.

Выставка задумана как передвижная, что повышает территориальный охват, общественную значимость и общедоступность, отражая явления культурно-исторического и художественного процесса через предмет, способствует международному культурному обмену и взаимообогащению. Алматы - это девятый город, где экспонируется «Граница». Данная выставка - это передвижная площадка для обмена межкультурным опытом, расширения границ восприятия, понимания сущности высказываний современного искусства, которому способствуют новые типы построения экспозиционного пространства, она посвящена актуальным вопросам современности.

Место экспонирования непременно накладывает свой отпечаток на произведение. Размещая объекты в залах Государственного музея искусств им. А. Кастеева, кураторы «Границы» усилили эстетическую роль объектов выставки. В нашем случае экспозиция, представленная в современных техниках видео-, медиа-, фотоарта и инсталляции, контрастно выделялась на фоне классических видов искусства, обретая дополнительную значимость за счет своего контекста, перекликаясь с тематикой окружающих работ. Такого рода экспозиция - это новаторский прием, экспозиционный эксперимент кураторов. Классическая коллекция вынуждает сравнивать объекты несопоставимые, тем самым предлагая диалог – классическое и современное искусство, искусство и зритель. Непросто было определить место каждого экспоната экспозиции в системе выставочных залов музея, среди эталонных произведений искусства,

которые уже несут в себе глубокий исторический, культурный, эстетический посыл. В начале процесса работы кураторами была намечена тематическая структура, определяющая и направляющая последовательность маршрута зрительской аудитории. Приходилось учитывать взаимосвязь тематических залов музея с представленными в них экспонатами и их основным содержанием, чтобы объекты выставки не были изолированы от основной темы выставочного пространства, а вступали с ней во взаимодействие, связывая «Границу» с экспозиционными темами залов, представленными в музее.

В залах Западноевропейского искусства XVI-XIX вв. были представлены произведения на тему территориальных границ. Видео «Заложники вечности» Умиды Ахмедовой и Олега Карпова из Узбекистана «вступает в диалог» с живописными портретами членов королевской семьи. Видео «Три границы» Алисы Бергер, которая живет и работает в Германии, показывает истории трёх поколений одной семьи, затрагивающие такие вопросы, как преодоление и создание внутренних, духовных, внешних, географических и личных границ. С работами наполненными романтическими настроениями, идеями свободы выбора в решении своей судьбы, контрастирует цифрованное видео художника из Армении, Гамлета Овсепяна, «Без названия», 1976 года создания, главной темой которого становится «вращение вокруг камня» - событие, повторяющееся бесконечное количество раз. Видео казахстанской художницы Натальи Дю «Прощайте азиатские глаза» - о преодолении личных границ. Видеосъемка пластической операции по формированию европейского века, сделанной самой художнице, – это пример европоцентристских настроений, представленный на фоне картин, выполненных в классицистических традициях, основанных на античных канонах.

В зале русского искусства XVII-начала XX вв. на фоне салонных портретов расположилась инсталляция «Свадебное платье» Алины Копицы, которая живет и работает в Швейцарии. Проект посвящён географическим границам, а так же границам личной и публичной информации. Сауле Дюсенбина из Казахстана с проектом «Казахские забавные игры» «вела диалог» с русскими художниками Тропининым В.А. и Брюловым К.П. Здесь же самый привлекающий внимание зрителей интерактивный проект, посвященный культурному коду, зашифрованному в женском костюме «Все границы внутри нас» Вирона Эрола Верта, Германия. В окружении произведений русского авангарда – Фалька Р.Р., Куприна А.В., Рождественского В.В., Лентулова А.В., – расположено анимационное видео «Квантовая тошнота», автора из Кыргызстана Марата Райымкулова, посвященное внутреннему миру человека, изолированного от всего внешнего.

Инсталляция «Птицелов (IV)» Гайши Мадановой из Казахстана, поднимая тему культурных, коллективных границ идентичности, притаилась в камерном зале среди портретов неизвестных русских художников XVIII-XIX вв. обращенных к образу человека, как носителю эстетического идеала времени. Среди произведений живописи и скульптуры мастеров прибалтийских республик - Латвии, Литвы и Эстонии экспонируется видеопроект «Кинозал», исследующий границы времени, художница Элеонор де Монтескью из Германии, а также серия фотослайдов «Пределы Гилеи»

## Кастеевские чтения 2019

автора Анастасии Живковой из Украины, которая исследует природные границы. В зале искусства советского периода творческий дуэт из Грузии «Хинкали джус» с видеоартом «Национальный гимн Грузии».

Органично на фоне панорамных пейзажей и жанровых картин Абылхана Кастеева представлен фотопроект «Мы из Техаса» Александра Угая, Казахстан. В экспозицию искусства Казахстана 1930-1960-х годов помещены интерактивные инсталляции «Насреддин в России» Ольги Житлиной, «Ответственный конструктор» Антона Карманова, Россия. Гармонично в окружении произведений Чекасского А.М., Галимбаевой А.Г. расположилась инсталляция «100 пиал» Кати Исаевой, Россия. В залах, где представлено искусство Казахстана 1960-1980 годов, экспонировались два проекта художницы из Дагестана Таус Махачевой: видео «Супер Таус» и фотоинсталляция «Девятнадцать в день». Видео художников из Таджикистана Аллы и Алексея Румянцевых «Я встретил девушку» коммуницирует с произведениями Айтбаяева С., Сариева Ш., Тогузбаева Т., переосмыслия роли национального наследия и духовных истоков искусства. Интерактивный объект «Мугам – караоке» Фархада Фарзалиева, Азейrbайджан, перекликается с поисками национальной самоидентификации Сыдыханова А., Аканова А., Кайрамбаева Ж. Здесь же располагается мини кинотеатр, где демонстрируется документальный фильм Станислава Мухи, художника из Германии, «Центр Европы», отвечающий на вопрос: «Где же располагается географический центр Европы?». Западные и восточные потребители культурных революций объединены в ироническом названии инсталляции белорусского автора Сергея Шабохина «Мы суровые потребители культурных революций». Звуковая композиция «Взаимная незавершенность» Айтегина Джумалиева, Киргизия, расположилась в пространстве выставки «Из верненских кварталов в Алматы», которая посвящена меняющейся во времени городской среде. Художественный проект «Граница» – это сложная плоскость размышлений, где понятие граница – есть метафора, где каждое произведение имеет несколько уровней восприятия. Здесь и весёлый метафорический уровень, и главный смысл, и подтекст, и концептуальная основа.

Актуальность и злободневность тематики выставки, её формат, повлияли на архитектурное решение экспозиции, которое представлено в необычной, самостоятельной объемно-пространственной форме. Эта форма – куб чёрного цвета. Представляя собой выставочное пространство для каждого объекта, эти кубы где-то разложены в виде подиума, где-то куб образуют постамент, а где-то приобретает образ мини кинотеатра. Важно, что каждый объект не выходит за границы своего «чёрного» пространства, не нарушает границы музейной экспозиции. Куб – это результат проектно-архитектурной деятельности европейских кураторов Тибо де Ройтера и Инке Арнс, использующих комплексный подход для решения вопросов не просто экспонирования, но и перемещения, и передвижения данной выставки.

Помещаемый в художественную среду экспозиционного ансамбля музея, которая разработана на основе художественной концепции в целях оптимального раскрытия содержания, объект формирует связи с ней, вступая в диалог со зрителем и пространством не разрушая ни собственных границ, ни

границ музейной экспозиции. Таким образом, кураторы решили задачу художественного взаимодействия видов искусств, представляющих различное историческое время, содействовали раскрытию идейного содержания экспозиции выставки, усилили её эмоциональное воздействие.

Задача усложнялась тем, что объекты должны были быть не только вписанными в постоянное экспозиционное пространство, но и сформулированы таким образом, чтобы повествование можно было считывать через экспонируемые предметы и наиболее полно раскрывать их смысл. Данная выставка преобразует традиционную созерцательность восприятия классического искусства, выходя за рамки традиционной экспозиции, создавая современные творческие практики.

«Граница» - это интерактивное пространство, где арт объекты можно трогать руками, спеть в мугам-караоке, разгадать квест «Где США – где Казахстан?», слушать аудиальную часть произведений, используя наушники, некоторые экспонаты можно даже забирать с собой. То есть, быть активным участником происходящего.

Благодаря грамотному отбору экспонатов, которые отличались предельной выразительностью и значимостью, кураторы наиболее полно и интересно раскрыли важнейшие стороны рассматриваемого явления, выявляя его содержание так, чтобы зритель мог самостоятельно делать на их основе обобщения и выводы.

Выставка покорила зрителя новизной видения пространства музея, его преображением, своеобразием интерпретации залов, тонкими ассоциациями с художественной формой постоянной экспозиции и экспозиционным построением, единством художественного образа выставки, выраженного организацией архитектурного пространства «Границы».

Сегодня выставка — это не просто способ демонстрации шедевров художественной культуры, это средство коммуникации, благодаря которому каждый посетитель может приобрести свой исторический и социальный опыт, обогатиться новым эмоциональным и художественным восприятием. Музеи становятся местом взаимодействия, где осуществляется трансляция духовного, культурного посыла художника, куратора и зрителя.

**Список литературы:**

1. Бородинский С.В. Художественная выставка в условиях современной культуры. Автореф. дис. ...к. искусствоведения. Спб., 2007.
2. Горелов М.И. Методические вопросы построения экспозиции в местных художественных музеях. М. Изд-во Научно-исследовательского института музееведения и охраны памятников истории и культуры, 1967.
3. Поляков Т.П. Как делать музей: (о методах проектирования музейной экспозиции). М. Изд-во Российского института культурологии, 1997.
4. Рождественский К. Ансамбль и экспозиция. Спб., 1970.
5. Сапанжа О. Музеология: историография и методология. Спб. Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2014.
6. Селиванов. В. В. Экспозиция – интерпритация – зритель: социологическая структура проблемы. Сб. тезисов и докладов. Всесоюзная научная конференция музейных сотрудников. М., 1991.
7. Федосеева О.А. Экспозиция современного музея. Сб. статей. Музеи России: поиски, исследования, опыт работы. Спб., 1995.

**Пашко Ольга Витальевна,  
эксперт ICOM ASPAC  
по актуализации культурного  
наследия в странах Азии,  
заместитель руководителя  
Павлодарского областного  
художественного музея**

## **ПУТЬ МАСТЕРСТВА. ПРОИЗВЕДЕНИЯ УКЕ АЖИЕВА В ФОНДАХ ПАВЛОДАРСКОГО ОБЛАСТНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ.**

*В 2019 году исполняется 195 лет со дня рождения известного казахстанского художника Уке Ажиева. Признанный мастер акварели, он выбрал в качестве основных тем в творчестве - Природу и Человека, работая в жанрах портрета и пейзажа. В фондах Павлодарского областного художественного музея собрана небольшая коллекция из 44-х акварельных и 3-х живописных произведений мастера 60-х – 70-х годов XX века.*

Уке Ажиев родился 23 декабря 1924 года в с. Кемир-Тоган (ныне колхоз «Прямой путь» Каскеленского района Алма-Атинской области. Ещё учась в школе, стремился к рисованию и поступил в мастерскую художника Н.И. Крутильникова. В 1938 году, после переезда в Ленинград, поступил в Ленинградскую художественную школу при Всероссийской Академии художеств. Он посещал театры, консерватории, музеи, гулял по старинным улицам, восхищаясь строгой классической красотой творений русских зодчих. Затем блокада, фронт, ранение, демобилизация и возвращение в Казахстан, где в 1950-м он окончил с отличием Алма-Атинское художественное училище имени Н.В. Гоголя.

Живописец, акварелист. Член Союза художников СССР с 1959 года. Участник Великой Отечественной войны. Награжден медалями СССР. Умер в Алматы в 2015 году.

Имя Уке Ажиева хорошо известно в художественной среде Казахстана и далеко за рубежом. Участник международных, всесоюзных и республиканских выставок акварели. Его работы можно увидеть в музеях искусств и галереях Лондона, Риги, Вильнюса, Баку, Киева, Государственной Третьяковской галерее и Музее Востока в Москве, Государственном музее искусств им. Кастеева (Алматы) и Павлодарском областном художественном музее, в частных коллекциях Франции, Италии, Германии, США, Швейцарии, Южной Кореи.

«Маэстро» акварели, классик казахстанского искусства, уникальное явление в художественном процессе Казахстана – какими только характеристиками не наградили именитого художника и его творчество.

Заслуженный деятель искусств Республики Казахстан, лауреат Государственной премии имени Ш. Уалиханова, стипендии Президента Республики Казахстан и независимой премии платиновый «Тарлан» 2006. Все это – признание таланта, трудолюбия, мудрости и пытливого ума. Путешествия по Казахстану и России, Монголии и Армении, Черногории и Югославии,

Африканским странам и Средней Азии – возможность расширить не только свое ощущение мира, но и показать зрителю великолепие разных уголков планеты.

В многочисленных творческих поездках художник открывает для себя красоту и своеобразие пейзажей, и именно акварель стала той техникой, которая позволила художнику передать эфемерность сиюминутного состояния природы. Пейзаж – излюбленный жанр акварелиста. Его пейзажи привлекают взгляд и будоражат воображение тонкостью сочетаний цветовых оттенков и свежестью лирического чувства. Картины природы написаны так нежно, словно кисти нет, а цветные капли воды ложатся сами, сказочно растекаясь в образные сюжеты. Каждая работа поражает совершенством владения водными красками, которым подвластна передача первого ощущения и полного погружения в процесс формирования пространства и времени. Акварель требует верности руки, чувства цвета, нет возможности что-то исправить, переписать. Точность и импровизация – то, без чего невозможно создание акварельного изображения. Это вполне в духе народной казахской культуры, где все подвержено импровизации, будь то музыка, айтыс, народное прикладное искусство, ковроделие и ткачество.

Если в начале своего формирования молодой художник предпочитал масляные краски, рисуя ими небольшие пейзажи с разнообразными ландшафтами во всем богатстве природных форм и красок, что было принято и распространено среди профессиональных художников, то собственное понимание художественного языка привело к всепоглощающему упоению от возможностей акварели. Акварели Уке Ажиева эмоциональны и романтичны, вместе с тем великолепно передают практически документальную подлинность ощущений и впечатлений. Совершенствуя технику, мастер очень скоро нашел свою «манеру» и «почерк», определился с основными жанрами творчества – пейзаж и портрет.

Наследие живописных пейзажей создавалось Абылханом Кастеевым, Аубакиром Исмаиловым, Нагимбеком Нурмухаммедовым и многими другими живописцами. Также, в 1950-е -1960-е годы создавались полотна с актуальным содержанием - они были посвящены Целине и ее людям. 1970–1990-е годы продолжили творческое развитие художника в поисках новых впечатлений от встреч с людьми, внимания к человеческой натуре и раскрытия в своих произведениях характера человека. 2000-е позволили творить зрело и разнообразно.

Именно в процессе собственного развития и общения с мастерами, такими как, Абылхан Кастеев, формировалось у Уке Ажиева понимание своего «я» и сознательное решение выбора материала. Судьба подарила молодому художнику знакомство с Абылханом Кастеевым. Они часто вместе выезжали на этюды, где самым подходящим материалом была акварель. Уке Ажиев почувствовал ее и влюбился, позволяя себе любые сочетания и глубину цвета. Акварель в его руках была естественной, теплой, податливой, волнующей. Она стала его языком общения со зрителем и он не мог представить жизни своей без нее.

В фондовой коллекции Павлодарского областного художественного музея хранятся 44 акварельных и 3 живописных произведения, написанных Уке Ажиевым в разные годы. Закупленные у автора или переданные музею из Дирекции художественных выставок Министерства Культуры Казахской ССР,

они замечательно представляют творческие предпочтения художника.

25 пейзажей, созданных на родине и многочисленных поездках по самым разным уголкам мира, отличаются по цветовой гамме, плотности, ощущению и образности. На листах, созданных в поездках, действительно ощущаешь иной воздух и растительность, ландшафты и небо, строения и людей. Цвет кардинально меняется. Нет золотистых полей, бесконечной голубизны неба и белизны облаков, сине-фиолетовых очертаний гор. Все более театрально, красочно и контрастно, словно декорации другой жизни и других людей. Все понятно и доступно, но загадочно и неожиданно. Европейские пейзажи, будь то Черногория или Югославия, словно яркий карнавал плодородия в изобилии цвета и сюжетной плотности. «В Черногории» (1972), «Сплит. Набережная. Из серии «По Югославии» (1972). Художник вплетает в картинку сам образ жизни и деятельности людей, живущих в других странах.

В листах, созданных в путешествиях по африканским странам, цвет иной: пространство нейтрально и пустынно – небо может быть желтым или бесцветно-серым. Пейзаж оживляется цветными всполохами – глубокой голубоватой зеленью деревьев, красновато-коричневыми пятнами голой земли. При этом, цвет кожи африканцев оттеняется плотным бело-голубым и оранжево-желтым, выполненным непрозрачной гуашью. Городские улицы интересны именно людьми, здания непримечательны и практически не выделены цветом. «Улица в Лагосе», «Вечер в Лагосе», «Туземная улица в Лагосе» (1962), «Нигериец» (1962), «Вид на гору Ашанти. Из серии «По Гане и Нигерии»», «Озеро Боченги» (1962), «Мост через реку Вольта. Гана» (1964).

Совсем иное ощущение от родных пейзажей, опоэтизованных и загадочных с неброской красотой, чарующими мгновениями сиюминутного состояния дождливой сырости в горах, обволакивающей вечерней тишины или безмятежного простора предгорий и просторных степей. Словно плывет над землей чистая музыка с переливами, греющая душу и сердце. Эти ощущения раскрыты в работах: «Первые лучи» (1964), «Перед грозой. Предгорье Ала-Тау» (1964), «Родные мотивы» (1964), «Сырт» (1965), «Новолуние» (1968), «Долина Кортогай» (1970).

Портреты также являлись любимым жанром художника. Все они исполнены внимания и любви к человеческой натуре, к его характеру. В музейной коллекции их 22: 20 – акварельных и 2 – живописных. Как мастерски он подходил к изучению и передаче характера модели, настроения. Это история страны в лицах – портреты интересных людей разных профессий: известных рабочих, архитекторов, чабанов, музыкантов, писателей, а также детские портреты, написанные с нежностью и любовью. Замечательны своей правдивостью и естественностью и «Портрет молодых чабанов» (1965), «Старейший чабан» (1970), «Портрет чабана Джумабаева» (1970) и «Свинарь Черкасов» (1964). А какие вдохновенные детские портреты: «Ученица» (1960), «Сережка» (1961), «Ася» (1961) – великолепная образность, живой реализм, предельная искренность и душевность.

Уке Ажиев — по-настоящему народный художник, творивший для народа и о людях. Если считать, что Уке Ажиев создал около 10 000 произведений, то коллекция произведений Уке Ажиева в фондах музея – малая толика наследия мастера. Однако, для зрителя именно такие «крупицы» воссоздают

эпоху, людей и саму жизнь, через достоверно и мастерски схваченные, прозрачными красками, внутренние состояния: естество человека, природы и общества.

**Список литературы**

1. Укі Ажиев. Каталог выставки "Красота живых мгновений", Алматы, 2009, с. 4-5
2. Материалы фондов Павлодарского областного художественного музея. Личное дело Ажиева Уке. Переписка художественного музея с автором в 1975 - 1980 годах.
3. Буклет. Объединенная отчетная выставка Уке Ажиева и народного художника Казахстана Абылхана Кастеева. Алма-Ата, 1968 г.
4. Буклет "По странам мира. Акварели Уке Ажиева", посвящается V Конференции писателей стран Азии и Африки, Алма-Ата, 1975 г.
5. "100 лет казахстанскому портрету". - Алматы, 2002. с. 37, 45
6. Альбом Уке Ажиев. Серия "Мастера изобразительного искусства" - Алматы, "Өнер", 1984, с.19 - 29

**Беркімбаева Айман Бақытқызы  
«Өнертану» ғылымдарының магистрі**

**Аташ Берік Мұратұлы  
ҚазМемКызПУ, қоғамдық-гуманитарлық  
пәндер кафедрасының ас.проф.м.а  
Философия ғылымдарының докторы**

**Белтенов Жасулан Мәзуләұлы  
ҚР Мемлекеттік орталық музейінің  
Музейлік деректану және қолжазба  
болімінің жетекшісі, гуманитарлық  
ғылымдар магистрі**

### **ҚАЗАҚСТАНДЫҚ СУРЕТШІЛЕРДІҢ «ҰЛЫ ДАЛА» ТАБИГАТЫН ҚОРКЕМДІК ТҮРФЫДАН БЕЙНЕЛЕУІНІҢ ӨЗІНДІК ЕРЕКШЕЛІКТЕРИ**

*Бұл мақалада көшпенділердің дағамен өзара қатынасы, сайын сахарага деген сүйіспенешілігі т.б. философиясы мен эстетикасы зерделене келе, оны кескіндеме өнері арқылы бейнелеудің өнертанулық теориялық мәселелері талқыланады. Ол еліміздегі пейзаж жанры арқылы дәйектеледі. Отандық суретшілердің дала табигатын кескіндеуінің негізгі ерекшеліктері жинақталып көрсетіледі. Аman айтқанда, «дала архетипіне» байланыстырылығы; халқымыздың діліндегі дала табигатын бейнелеуге деген құштарлығы; халқымыздың эстетикалық танымын жариялауы; көпшілігінде ұлттық идея мен идеологияның көрініс табуы; таулар мен жайларды бейнелеуге деген құмарлық; Отандық суретшілердің дағамен тікелей қарым-қатынас жасауынан туған шынайылық және т.б.*

Еліміз тәуелсіздік алғаннан кейін ұлттық рухты өркендету аясында бұрынғы руханияттымызды қайта жандандыру маңызды мәселеге айналып келеді. Оның ішінде, өнер саласындағы жетістіктерімізді қайта саралау мен теориялық түрфыдан зерделеу бүгінгі таңда рухани жаңғыру бағдарымызға да сәйкес келеді. Рухани жаңғыру халқымыздың руханиятын «өткен-бүгін-балашақ» өлшемдері негізінде сараптаумен келіп жалғасын табуы тиіс.

Еліміздегі өнертану теориясы соңғы уақыттарда қарқынды дамып келе жатқан сала болғандықтан, оны ғылыми-теориялық түрфыдан жан-жақты зерттеу қолға алынып отырған шақта, отандық суретшілердің дала табигатын бейнелеуінің жалпы даму бағыттарын зерттеу бүгінгі қазақстандық өнертану үшін маңызды мәселеге айналып отыр.

Ұлы Қазақ Халқының байырғы түркілік дәуірден бері жалғасын тапқан басты құндылықтарының бірі, ұлттық іргетасының материалдық негізі, түптеп келгенде, тұтастай тарихи болмысының алғышарты – оның мекен еткен кеңістігі болып табылады. Ұл – жайғана физикалық координат, географиялық аймақ, менгерусіз ландшафт, меніреулік жайлаған құ жапан емес, тұтас «дала

философиясын» қалыптастырған, ұлтпен үндескен руханилық пен материалдылықтың бірлігіндегі табиғи құбылыс. Себебі, витальдік түрғыдан алғанда, дала көшпелінің өмірімен біте қайнасқан, тұтасқан, өмір сұру алаңы ретінде бүкіл тіршілігін жандандыратын оның болмысының маңызды бір бөлшегіне айналғандықтан, өзінің тұңғылғысының ішіне бүгіп жатқан философиялық пайымдаудың объектісі болып табылады.

Көшпелінің дүниетанымын тереңірек байыптаудың, байырғы атабабаларымыздың мәдени-рухани, материалдық-экономикалық, саяси-әлеуметтік тұрмысын таразылауда сол кезеңнің призмасынан қараудың, байырғы қазақтардың таным-түйсігін бүгінгі күнге, яғни, өзімізге проекциялаудың, дәуір тынысының демін сезінудің, архетиптер арқылы арғытұптік сана сезімді терең түйсінудің басты шарттарының бірі – Дала философиясын зерделеуге келіп тірелетін тәрізді. Бұл мәселені таразылау бағзы заманғы дүниені пайымдаудағы түйінді ойларымызды қайта жандандыруды, шегініс арқылы тарихи жадыны бағамдауды, өткен мен казіргінің және болашақтың өмірмәнділік негіздерін тұтастандыра айқындауды біріктіреді және қазақ философиясын, мәдениетін, әлемге көзқарасын зерттеуші субъектінің ішкі жан дүниесінің тарихымыздағы даналық ойтолғам иелерінің, рухымен үндесуіне жол ашады. Сөйтіп, халқымыздың шынайы тарихи болмысын көз алдымызға елестетіп, бүгінгі күнге тасымалдағандай боламыз.

Дала табиғатын визуалды түрде көз алдымызға алып келетін өнер салалары, театр, мұсін, сәулет, музыка және т.б. болғанмен, оның ішінде, бейнелеу өнері, нақтырақ айтқанда, кескіндеме өнерінің мүмкіндіктері молырақ екендігі сөзсіз. Отандық суретшілер көпшілігі осы туған жер табиғатын бейнелеуден мүлде тыс бола алмайды және олар бізге дала философиясын паш етіп бергендей болады. Осыған орай, қазіргі таңдағы еліміздегі пейзаж жанрының маңызын, өзіндік ерекшеліктерін былайша жинақтап көрсетуімізге болады.

1. Даланы аңсау. Қазақ халқының К. Оразқұлова айтқандай, өзіндік «дала архетипіне байланысты» аңсаулары еліміздегі суретшілерден анық байқалады және ол әр түрлі форматта көрініс тауып отырады, сонымен қатар, бұндай картиналар өзіндік бояулары арқылы да бәрібір дала табиғатын нақыштаумен келіп үштасып жатады [1,37-58 бб.]. Бұл бейнелер Кеңес дәуірі уақытында идеологияланған сипатта айшықталса, кейіннен, тәуелсіздік алған түста, ұлттық рух кейіпін бейнелеуге қарай көбірек көңіл аударды.

Қазақтардың пейзажды бейнелеуге деген құштарлығының да терең астарлы мәні бар. Өмір сүрудің мындаған жылдар бойы көшпенінділік салты, үнемі табиғат аясында өмір сұру, жазда жайлайуға, қыста қыстауға көшіп жүрген халқымыз дала табиғатының сұлулығын терең түйсіне білген. Олар үшін сылдырап аққан су, заңдар таулар, көк майса шөп т.б. барлығы тұтас бір органикалық бірлік құрап, тамаша табиғаттың әсем көрінісін бейнелеп түрғандай болады. Пейзаж тек, сондықтан, бейнелеу өнерімізде емес, әдебиетте, мұсін өнерінде, кейіннен, архитектурада да көрініс тапты. Қазақтар даланың табиғатына аса сүйіспеншілікпен қарап, онымен үйлесімділікте болудың өзіндік бір ұлгісін паш етті.

К. Оразқұлова халқымыздағы пейзажды бейнелеудегі ерекшеліктерді аша түсіп, өз ойын әрі қарай былайша сабактайды: «Шындығында, барлық адам өзін қоршаған ортасын бірдей жалпыадамзаттық призмадан көреді деп

айтуымызға болады. Мысалы, аспанды, көлді, өзенді, тау мен тастарды, ағаштарды, күн мен айды және т.б. әлем мен табиғат құбылыстарын сана сол күйінде адамзатқа тән таным бойынша объект ретінде пайымдай алады. Бірақ бұдан барлық халықтар әлемді жалпы бірлікте қабылдайды деген түсініктің қалыптасуы керек, демек, оларды түсіну әртүрлілігі - бір баска, ал әртүрлі жазықтықта көру - ол мұлде басқаша тұрғыдан айшықталады. Мысалы, бейнелеу өнерінде жиі кездесетін жанр – табиғат көрінісі. Табиғатты бейнелеу барлық халыққа тән, дегенмен, оны көру мен бейнелеу стилі әр халықтың түсінігінде әртүрлі мазмұнмен беріледі. Мәселен, Шишキン, Поленов, И.И Левитан тәрізді орыс пейзажист суретшілерінің туындыларындағы негізгі мотивтер: «кең жерлерді», «жуан емендерді», «орман мен егін алқаптардың бейнесін» көпtek кездестіруге болады. Ал Батыс Еуропа суретшілері табиғатты «идеалдауға» жақын деп айтуымызға болады. Демек, ол адамнан тыс, өз алдына оқшау және «әсем». Батыс Еуропа мен орыс суретшілеріне тән тағы да бір ерекшелік – табиғаттың бөлігін, яғни фрагментті суреттеу. Ал Қазақстан суретшілерінің түсінігіндегі табиғат фрагментті көріністен гөрі – шексіз кеңістіктегі табиғат көрінісі. Бұл дүниені біртұтас қабылдауға ұмтылған қазақтың ұлттық болмысы мен дүниетаным ерекшелігінен туындаған. Ал табиғатты осында қабылдау стилі қазақ ұлттық дәстүрлі өнерінің қазіргі кездегі Қазақстан суретшілері шығармашылықтарына тән спецификалық ерекшелік – табиғаттың архетиптік образы деп тұжырымдай аламыз».

Осы табиғат көріністерін бейнелеуді Қ. Оразқұлова архетиптік тұрғыдан қарастырады. Яғни, бұрынғы өткен ата-бабаларымыздың дүниетанымы мен эстетикалық талғамдары бүгінгі күнге дейін біздің бейсанамызда сақталып отыр деген қағиданы басшылыққа алады. Одан соң өз ойын әрі қарай былайша сабактайды: «Мәселен, Қазақстандағы кәсіби мектептің негізін қалаған суретші – Әбілхан Қастеев өз туындыларында қазақ даласының классикалық үлгісін жасады және қазақтың кең даласының бай табиғатын, ондағы географиялық ортаның ерекшеліктерін, тау-тастар мен ұшы-қыры жоқ жазық дала, ондағы төрт түлік мал мен киіз үй жанындағы адамдарды бейнелеу арқылы әлем мен адамды үйлесімділік бірлікте қарастырды. Ә. Қастеев шығармалары Кеңестік кезеңнің идеологиясы тұсында туғанымен, онда табиғат пен адам арасындағы тұтастық ұлттық дүниетаныммен ұштасып жатқандығын аңғару қын емес. Мұнда, біздің ойымызша, суретші «табиғат пен адам арасындағы үндестік зандаудың сақталған уақытта адамдар да молшылық пен берекеге ие болады» деген ұлттық руханилық жетілу мен мораль принциптерін негізгі табиғи қағида ретінде ұстанғандай болады».[1,41-42 бб.].

2. Халқымыздың ділі мен дүниетанымына сәйкес, көркемдік-эстетикалық таным ерекше орын алды. Сондықтан, халқымыз дала табиғатын бейнелеуге де құштар болды. Ол кейде, даладағы халқымыздың шынайы өмірін суреттеп те берді. Бұл бір қырынан, тарихи мәліметтер мен дәйектемелерге негіз болды. Көркемдік таным өз кенептерінде де шынайы тарихтан алшақтаған жоқ. Өйткені, бейнелеу өнерінде шындықты бүрмалауға болмайды. Отандық суретшілеріміздің дала табиғатын бейнелеуін эстетикалық категориялар бойынша жіктесек, трагедиялық, кейде, комедиялық, ал кей сәттерде әсемдік пен асқақтықты қатар алып жүрді. Трагедиялық, яғни, қайғы мен дала мұңзының персонаждары әр түрлі композицияларда берілді. Сұрғылт, қоңыр, қою қоңыр, тіпті қара бояулар, ал мазмұнында балбал тастар, иесіздік пен мекенсіздік және т.б. трагедиялық пейзажға айналды. Мәселен, Арап тағдыры туралы, тың игеру

мақсатындағы жерлер... Немесе, асқақтық үнемі таулар мен даланың үнсіз шексіздігін бейнелеумен келіп ұштасып жатты. Дегенмен, қазақстандық кескіндемешілерде көбіне, әсемдік пен сұлулық, шат-шадыман өмір, даланың көркем табиғаты біздің еліміздің қылқалам шеберлерінің негізгі обектісіне айналып отырды.

3. Шынтуайтында, әрбір кезеңде, пейзажды бейнелеудің өзіндік ерекшеліктері де болғандығы рас. Осыған орай, олардың төлтумалылығын ашып көрсетуіміз керек. Әрбір кезеңде де отандық суретшілеріміздің өзіндік сезімі мен отаншылдығы қылқаламмен көрініс тауып отырды. Осы тұста, өнертанушылардың мына бір пікірі еске түседі: «Қазақстан суретшілері өз түсінігіндегі дүниені бар қалпында көрсетеді. Қабылдау тәсілдері де басқаға ұқсамайды. Сондықтан, олардың полотноларындағы дүние адами сипатқа толы. Іс жүзінде оны сол суретшінің «автопортреті» деп қабылдау керек. Сондықтан олар көп жағдайда өз шығармаларындағы қисапсыз иллюзиялармен қоса, тұрмыс метафораларымен көзге көрінетін белгілерді сипаттай отырып, өмірді тұра қалпында суреттейді. Олар нақты бейнелеу мәтіндерін қаламайды. Тұындылары аз сөзді болса да, полисемантты әрі терең. Олар сезіну мен ойға шақырады, көрермендері мен дүниенің, өздерінің тағдыры туралы диалог орнатуға тырысады. Дүниені көркем тұрғыда игерудің халықтық бастауларына жүгінген. Олар да өзгелерден ерекшелену ниеті жоқ. Суретшілерге керегі – өз халқының мәдениетінің әлемдік мәдениеттер жиынтығындағы тең құқылышын нығайтуған» [2, 9 б.].

4. Зерттеуіміздің мақсаты осы отандық қылқалам шеберлерінің туындыларын әйгілендіру және оны жас ұрпаққа рәміздік нақыштармен түсіндіру, сонымен қатар, халқымыздың эстетикалық танымын жариялау негізге алынған. Ол үшін Елбасы Н. Назарбаев өз мақаласында айтқандай: «Ұлы дала» атты ежелгі өнер және технологиялар музейін ашуға толық мүмкіндігіміз бар. Оған озық өнер мен технология үлгілерін – аң стилінде жасалған бұйымдарды, «Алтын адамның» жараптарын, жылқыны қолға үйрету, металургияны дамыту, қару-жарак, сауыт-сайман дайындау үдерісін көрсететін заттарды және басқа да жәдігерлерді жинақтауға болады. Онда Қазақстан жерінен табылған құнды археологиялық ескерткіштер мен археологиялық кешендердің экспозициялары қойылады. Бұл заттар тарихи дәүірлердің қандай да бір кезеңіндегі әртүрлі шаруашылық салаларының даму үдерісін көрсетеді» [3].

5. Пейзаж тек қана даланы бейнелейтін бояулар емес, әрбір штрихтар, сзыбықтар, дақтар, иректер т.б. екпіні, әсері, эмоционалдық күйі, рационалдық тұрғыда берілуі, сенім мен сезімнің сыртқа шығарылуы сол еліміздің табиғатының әсемдігі мен жастарға отаншылдық сезімін оятатын шынайы туған елдің көркемдік бейнесі болып табылатындығына да аса мән берілген. Сонымен қатар, олар белгілі бір айғақтары немесе абстрактілі, жалпы табиғатты бейнелеумен келіп ұштасып жатты. Суретшілер кенептерінде, нақты қазақ даласының бір эпизодын алса, кейде, жалпылама көріністерді қиялдан бейнелеуге қарай ұмтылып отырды. Мәселен, «Алатау пейзаждары» деп атаяуға болатын шығармалар отандық суретшілердің де негізгі объектісіне айналып отырды. Немесе, олар табиғат аясындағы нақты бір ауылды кенеп бетіне түсірді. Ал кейде, жалпы ауыл, жалпы таулар, жалпы өзендер немесе жыл мезгілдері қылқалам шеберлерінің туындысынан көрініс тауып жатты. Бұларда нақты қай ауыл немесе қай тау екендігі турлы мағлұматтар берілмейді, кескіндемешінің өзінің фантазиясы арқылы табиғат құбыла түседі.

6. Пейзажды бейнелеу біздің халқымызда, оның ішінде, өнер иелерінде, атап айтқанда, кескіндемешілерде сезімдік түрғыдан тереңірек дамыған деп айтуымызға болады. Себебі, дала қазағы, суретшілер сол өзінің даласын, оның сұлулығы мен асқақтығын құрмет тұтып қана қоймайды, оған деген сүйіспеншілігін ерікті-еріксіз түрде сыртқы шығарады, бұдан тамаша композициялар туындейді. Дала табиғатын көркемдеуде суретшілеріміз оны әртараптандырып барып, комбинациялар жасайды және әртурлі эмоционалдық сезімдер жамайды. Сондықтан, кейбір туындылар терең философиялық мәнге ие болса, кейбірі балбаластар, қоңыраулар т.б. арқылы даланың тарихи келбетін суреттейді, кейбірі оның сұлулығына баса қоңыраударды.

Осыған орай, дала табиғатындағы сезімдерді былайша жіктең көрсетуімізге болады: мұнды, үнсіз кең дала; опимистік қоңыраудар, терең ойлылық т.б. Мұнды далада, отаны мен жерін қорғау үшін қаншама ел қорғаушы сарбаздарымыздың мәйіті жатқандығымен, осы далада қаншама жазықсыз жандар жапа шекендігімен, тіпті болмаса, малын іздеп адасып, иә болмаса шөліркеп қайтыс болған қазактардың тағдыры суретшінің қолтаңбасымен картинаға сіңірледі. Композиция қою, жабық, құнгірттеу бояулармен көмкеріледі. Мәселен, Байтенов Мажиттің «Бабалар» туындысы (Қараңыз 1 иллюстрация)

Сондай-ақ, даладағы, ауылдағы, қолдегі жайбарақат, бейбітшіл, тыныш өмір белгілі экзальтациялық шаттану қоңыраудар береді. Бұл тұстағы қоңылді, опимистік сезім ашық бояулармен, түрлі түстердің құбылуымен өзінің мазмұнын ашып береді. Мысалы, Әлиев Сарсенбайдың «Иманақ. Сәке туған ауылда» атты шығармасы (Қараңыз 2 иллюстрация) немесе С. Ахметовтың «Алакөл» атты кенебі (Қараңыз 3 иллюстрация) т.б. Кейбір дала пейзаждары терең ойға жетелеп, философиялық мағына жамайды, парасаттылық пен тұңғызық толғаныстың көкжиектері ашылады. Мысалға, С. Анарбековтың «Жарық түн» атты жұмысы (Қараңыз 4 иллюстрация).

7. Қазақ тарихында кескіндеме өнерінде пейзажды бейнелейтін арнайы кәсіби еуропалық деңгейдегі мектептер болмаса да, отандық қылқалам шеберлері өздерінің талантты мен білгірлігін, икемділігі мен эстетикалық талғамдарын көрсете білді, өздерінің туындылары қазақтардың әлемге де танымал бола бастады. Елімізде пейзажисттер мен пейзаждың мектеп өкілдері қалыптасып, олар қазақ түрде дала табиғатын көркемдік түрғыдан бейнелеудің өзіндік бір төлтума тәсілдерін игерді деп айта аламыз.

8. Отандық қылқалам шеберлері, бұрыннан да, көп жағдайда, ұлттық идея композициясын таңдап алып отырды. Осы уақытта туған шығармалардың көпшілігінде ұлттық идея мен идеология жатты. Бұл ойымыз О.В. Батуринаның мына ой тізбегінен туындейді: «Қазақстан кескіндемесі үшін пейзаж көп жақты. Бұнда қазақ мәдениетінің философиялық концепттері мен маңызды дүниеге көзқарстары жинақталған. Оның генезисі мен дамуы қазақ кескіндеме өнерінің эволюциясы мен қалыптасу үдерістерінен ажырамас бірлікте. Қазақ кескіндемесіндегі пейзаж жанрының мәнді негіздері этностың тарихи дамуымен детерминацияланған. Ұлттық сананың архетиптік константтары мен ментальді құрылымдары дәстүрлі қазақ өнерінде терең философиялық мағынаға ие болатын табиғат келбетімен ажырамас бірлікте. Қазақ кескіндемесіндегі табиғат кеңістігі адамның өмір сүруі ақылға сыймайтын өзінің туған үйінің бейнесіндегі, үйренген өмірлік ортасындағы, отанға деген ыстық махаббатындағы. Қазақ пейзажы ұлттық мәдениеттің бірегейлігін де орталық алаңға шығарады» [4,3 б.].

9. Таулар мен жайлауды бейнелеуге деген күмарлық. Шындығында да, әрбір дәуірдің өзіндік пейзаж тақырыптары болды, сонымен қатар, әрбір халықта да пейзаж персонаждары әр түрлі бағыттарда құрылды. Әрине, олардың барлығын бір бағытқа түбекейлі жатқызуға болмайды. Дегенмен, жалпы айырмашылықтарды айта кетуіміз керек. Мәселен, европалықтар кейінгі өркениет дәуірінде қалалық пейзаждарға құмар болса, шығыс халықтары далалық пейзаждарды көркемдеді. Ол да әр түрлі. Ресейдің географиялық ландшафтысына сәйкес, олардың еңбектерінде, орман мен ағаштар, деревнялар жиі көрініс тауып отыrsa, қазақ пейзажистерінде жайлау, кең сары дала, тау негізгі обектілерге айналдырған. Бұл да суретшінің өскен ортасы мен географиялық жағдайына байланысты болып келеді. Л.И.Нехвядовичтің «Пейзажная живопись Алтая 1960-1970-х гг» атты зерттеу жұмысында да суретшілердің тек Алтай тауларының сұлулығына ғана өздерінің шығармашылықтарын арнайтындығы айтылады, мәселен, оларда қала, өндіріс пейзаждары кездеспейді деуге де болады.

Демек, отандық пейзажистер әр түрлі мазмұндар мен идеяларды, жаңа тақырыптарды таңдап алады. Дегенмен, біз, пейзаж жанры қалыптасқаннан бергі, әсіресе, одан кейінгі 1980 жылдардан бастап, бүгінгі күнгі ақындарымыздың да толғану объектісіне айналған немесе оны кіріспе ретінде үнемі атап өтеді. «Бұлғыр да, бұлғыр бұлғыр тау, Бұлдырап тұрған құрғыр тау..» (Ер Тарғын жырынан), «Қаратудың басынан көш келеді» (Кожаберген жырау), «Асқар, асқар, асқар тау, Асқар таудың со буркіт ылдидан анын шалар ма» (Шалқиіз жырау), «Белгілі биік көк сенгір, Басынан қарға ұшырmas» (Қазтуған жырау), «Асқар таудың өлгені, Басын мұнар шалғаны» (Бұхар жырау) т.б.

Бұнда да осы таулардың асқақтығы мен сұлулығы поэтикалық мазмұннан көрініс табады. Яғни, таулардың сұлулығы мен асқақтығына тамсану қашанда архетиптік сұраныстарды қанағаттандыратын халқымыздың ділі деп айта аламыз. Қазақ эстетикасын зерттеушілер таудың асқақтығын былайша сипаттайды: «Табиғатты тұтасынан көркемдік таным аясына сыйғызған халықтық эстетиканың түпмәнді құбылыстарының бірі – Тау. Тау архетипінің бізге мәлім көркемдік образдары жыраулар поэзиясындағы көріністерден бастап, бүгінгі күнгі дейін сабактасқан өлең жолдарынан немесе бүгінгі бейнелеу өнеріміздегі «тауқұмарлық» композициялардан анық байқалады. Адамзаттың тұппанасы үңгір архетипінен бастап, ғұндардың Алтайы, сақтардың Алатауы, қыпшақтардың Оралы болған – тау, біріншіден, экзистенциалды-тұрмысмәнділік, екіншіден, космологиялық, үшіншіден, мистификациялық арналармен келіп тоғыса алады. [5,90 б.].

10. Отандық суретшілер даламен тікелей қарым-қатынас жасайды. Олар басқа пейзаждарды көшірмейді немесе теледидардан қарап, не фотолар арқылы емес, даға серуенде жүріп, нені, қалай нақыштайтындығы туралы терең ойға беріледі. Идея туған сәтте сол кезде эскизін жасап алады немесе көру жадысы

арқылы сол эпизодты есінде сактап қалады. Сондықтан да, бұл бейнелер объектімен қолма-қол қатынас орнататын тәжірибелік сипат алады. Бір қырынан ол, сол табиғат анасының аясында болса, екінші бір қырынан оны сырттан бақылайды. Бақылау кейде ұзак толғаныстармен келіп жалғасын тауып жатады.

Қорыта айтқанда, еліміздегі суретшілердің пейзаж жанрын көркемдеуі мен нақыштауының өзіндік ерекшеліктері мен қолтаңбалары бар, әрбір кескін демеші табиғат бейнелерін бояулар сырымен көрсете білуінде қазіргі таңда тек отанға ғана емес, әлемдік суретшілер мойындаитын туындыларды жасап келеді. Бұл – дала сұлулығын терең түйсінген өнер иелерінің төлтума шығармалары деп айта аламыз.

### **Әдебиеттер тізімі**

1. Оразқұлова К.С. Казақстан суретшілері шығармашылығындағы архетиптік образ бер үжымдық бейсана философиясы. Филос.ғыл.канд.дисс. А., 2010.-123б.
2. Моисеева Т.В. Русский пейзаж: альбом.-М.: Искусство, 2000. - 63с.
3. Назарбаев Н.Ұлы даланың жеті қыры/Егемен Казақстан.-2018.05.10. -26
4. Батурина О. Пейзажная живопись Казахстана.-А.: Арекет, 2009.-163с.
5. Аташ Б.М., Әлжан Қ.Ұ., Ұлттық дүниетанымдағы эстетикалық пайымдаудың категориялық концепттік негіздері//Қазақ эстетикасының құндылықтық-мағыналық негіздері.- А.: ҚР БФМ FK ФСЖДИ, 2014. – 234 б.

**Баженова Наталия Александровна  
СНС отдела прикладного  
искусства Казахстана  
Государственный музей искусств  
Республики Казахстан им. А. Кастеева,  
Член Союза художников Казахстана**

## **ГЕНЕЗИС И ИСТОРИОГРАФИЯ КАЗАХСКОГО ТКАЧЕСТВА**

*«Красота – главный критерий истинного искусства»  
Н.К.Перих.*

*В данной статье дается краткий историографический обзор литературных источников касающихся казахского народного ткачества. Приводятся имена исследователей, коллекционеров прошлого и настоящего, внесших свой вклад в дело изучения казахского ковра, как произведения искусства, функционально-бытовой составляющей. Приведены известные исторические события и сведения, о развитии ткачества, как одного из основных видов народного декоративно-прикладного искусства казахов. Несколько слов о значении тканых изделий и о коллекции ткачества ГМИРК им. А. Кастеева.*

Народное искусство – неотъемлемая часть этнической культуры. Оно ценно как исторический памятник, раскрывающий перед нами древнюю культуру народа, его духовный мир, художественное мышление, его этнические связи. Вместе с тем – это и художественное сокровище, на основе которого, строятся новые виды изобразительного искусства. Содержание народного искусства – это внутренний мир, воплощенный и материализованный во всем этническом облике народа. Важной составляющей казахского народного прикладного искусства является традиционное ткачество. Его история теряется в глубине тысячелетий и на протяжении многих веков играло значительную роль в кочевой жизни, представляя собой источник важной культурой информации. Многообразие и богатство этого вида искусства, его социальная значимость и место в духовном и художественном наследии казахского народа велико. В тканых изделиях реализовывался богатый творческий потенциал и трудолюбие казахского народа. Высокая степень развития ткачества и особая жизнестойкость этого вида ремесла определяется большой ролью ковровых изделий в быту у кочевников. Они заменяли мебель, использовались для украшения и утепления жилища. В зависимости от региона изготовления, ткачество имело свои отличительные особенности, которые выражались в технике тканья, композиции изделий, их колорита и характера орнамента. Богатейшая и разнообразная природа Казахстана оказала влияние на формирование и развитие цветового и содержательного облика казахского прикладного искусства.

Изначально ткачество на территории Казахстана, было рождено прямой хозяйственной необходимостью. Широкое применение тканых изделий определило особое место их в быту у кочевников. Следует отметить, что такой крупный регион как Казахстан, особо интересен для исследований народного

прикладного искусства в силу богатого художественного разнообразия с общеэтническими и локальными проявлениями, поли вариативностью форм и функциональных назначений, широтой знакового содержания, а также связями с традициями обширного круга народов.

Традиционное ткачество отражает развитие духовной и материальной культуры казахского народа, его сложной многовековой истории. Последний рубеж повсеместного изготовления предметов народного ткачества, остается достоянием XX в. Тема казахского ткачества, особенно в советский период, посвящена определенная литература, однако обобщающих сводных работ по ней пока нет. Имеющиеся публикации освещают некоторые аспекты ткачества и имеют описательный характер.

В ГМИ им. А. Кастеева имеются тканые изделия из всех областей Казахстана. Они созданы в период с конца XIX до 80-х годов XX века. На протяжении многих лет сотрудники ГМИ РК им. А. Кастеева занимались комплектацией и изучением коллекции казахского народного прикладного искусства, в том числе и предметов ткачества. Регулярные экспедиции сотрудников музея по районам республики позволили значительно пополнить фонд. Большая часть музейной коллекции состоит из предметов домашнего убранства: ковры, крепежные ленты, чехлы и сумы различного назначения. Материалы коллекции используют отечественные и зарубежные специалисты для более глубокого изучения традиций казахского ткачества. Казахское ткачество представлено во многих музеях мира, а также в частных коллекциях.

Начиная с эпохи ранних кочевников, в письменных источниках, встречаются данные о текстильных изделиях, изготовленных на территории Казахстана. Такие сведения имеются в трудах Геродота, Страбона. Ряд интересных сообщений о художественных изделиях, в том числе тканых, имеется в различных средневековых письменных источниках, оставленных послами, путешественниками, такими как Кастилия Клавихо, Фазлаллах Рузбихан, Гильом Рубрук, Плано Карпини и другими. Живописные текстильные изделия казахов описаны в отчетах и публикациях XVIII-XIX вв. российской просвещенной интеллигенции: А. И. Левшина, М. Красовского, В. Потто, Г. Н. Потанина, Р. Карутца, И. Сиверса, И. Фалька и других. С научной позиции исследования народного искусства начались только в XIX в. приоритет в этой области принадлежит русской науке. Г. Колмогоров, один из первых кого заинтересовали домашние ремесла казахов, он писал, что казахи «...приготовляют партиями немалое количество кошм..., ковров вроде бухарских...» [1, с. 4-5]. В 1868 г. в труде М. Красовского, где помимо истории и хозяйства казахского народа, были описаны и виды народно-прикладного искусства, автор подчеркивает, что «...с самых малых лет девочек приучали шить, ткать, валять кошмы и т.д., а чуть подрастут, с них уже требуют все это...» [2, с. 31].

Интересны сведения исследователя - путешественника И. Словцова, побывавшего в Северном Казахстане в 1878 г. В частности в путевых заметках автор помимо других сообщений из области материальной культуры казахов пишет следующее: «русский шерстобит в быстроте и умении с казахом не может соперничать». Автор также указывал на использование казахами четырех сортов шерсти разных домашних животных [3, с. 5].

В русской литературе первые сведения о ткачестве народов Средней Азии и Казахстана появились в середине XIX в., в виде небольших заметок информационного содержания путешественников, торговцев, членов посольств русского правительства в среднеазиатские ханства, участников военных походов. Эти исследования носили в большинстве своем односторонний характер. Например, изучая ковровые изделия, купцы рассматривали их не

как произведения искусства, а как товар, который можно было выгодно продать. Коллекционеры, описывая ковры по их назначению, регионам создания и художественным типам допускали неточные, и даже противоречивые данные. С конца XIX в. стали снаряжать специальные экспедиции, целью которых было изучение истории, хозяйства и народных промыслов населения. В итоге изучений были опубликованы труды географической, исторической и экономической направленности, содержащие сведения о хозяйстве, быте и культуре народов Средней Азии. Труд Н. Симакова «Искусство Средней Азии» был удостоен премии на выставке 1882 г. и с успехом демонстрировался на Международной выставке в 1888 г. в Копенгагене.

Несмотря на некоторое несовершенство публикуемой информации и неудачные изыскания, нужно отдать должное исследователям того периода, они заложили основание для дальнейшего изучения народного прикладного искусства. И сегодня при исследовании традиций казахского ткачества, не представляется логичным обходить стороной публикации, проливающие свет на некоторые важные аспекты данной тематики. Немаловажный вклад в изучение и пропаганду ковровых изделий Центральной Азии сделали и коллекционеры: Бурдуков, Михайлов, Арендаренко, коллекция последнего экспонировалась на международной выставке в Париже в 1900 г.

Генерал А.А. Боголюбов, был убежден в том, что традиции ткачества зародились в среде культуры кочевников-скотоводов Средней Азии. Кроме него все другие русские исследователи также единодушно отмечали яркую самобытность среднеазиатского ковроделия, по своему художественному облику резко отличавшегося от ковроделия народов Ирана, Турции, Кавказа.

Изучением коврового искусства народов Средней Азии занимались и российские столичные музеи, собравшие богатые коллекции. Большую работу по изучению среднеазиатского ковроделия проделал в начале XX в. А. Фелькерзам, изучив коллекции музеев и всю имеющуюся литературу, а также материалы исследования С.М. Дудина, создал труд «Старинные ковры Средней Азии», где приведено в определенной мере теоретическое обоснование становления и формирования структурных признаков среднеазиатских и казахских ковров: орнаментики, техники, красителей шерстей». Что же касается самого Дудина, то в его трудах в частности «Киргизская орнаментика» вышедшая в 1925 г., а также «Ковровые изделия Средней Азии» были опубликованы материалы по казахскому орнаменту и ткачеству ковров.

Не безызвестна Венская выставка восточных ковров, состоявшаяся в 1890 г. и открывшая перед европейским миром богатую культуру и высокое мастерство представленных стран. Выставка стимулировала исследовательский интерес у многих специалистов к этой теме.

Для конца XIX в. особенно значителен труд А.И. Добромыслова, так как он специально посвящен казахскому народному искусству с приложением в виде цветных иллюстраций орнамента некоторых предметов быта, чертежа узконавойного ткацкого станка и процесса навоя нитей основы. Его труд не освещает в полной мере все виды народно-прикладного искусства казахского народа, так как автор ограничился описанием производства армячины, кошмы, узких тканых полос и витья веревок, но это не умаляет исследовательского значения труда.

Судя по рассмотренной литературе, исследователи того времени обращали внимание лишь на ковры, игнорируя огромное множество других не менее важных тканых изделий. В трудах досоветского времени казахское народное ткачество рассмотрено лишь в самом общем виде, оно ограничено краткими сведениями о видах и способах обработки сырья, материале и некоторых видах изделий, фрагментарно приводятся данные о некоторых орудиях производства.

В современный период народное ткачество казахов, наряду с другими видами прикладного творчества, получило отражение в ряде научных трудов: монографиях, альбомах, статьях таких авторов как Т. Басенов, А. Оразбаева, А. Маргулан, У. Джанибеков. А. Кажгали, Н. Ибраева. Исследователи обратили внимание на технику и инструментарий прядения, приемам обработки волокон, орудиям ткачества, видам орнамента.

Большой вклад в изучение народного прикладного искусства внес М.С. Муканов, на протяжении двадцати лет принимавший участие в различных этнографических экспедициях, в том числе и организованных Институтом истории, археологии и этнографии им. Ч.Ч. Валиханова, сотрудники которого вели основную работу по изучению казахских народных ремесел и орнаментики. Начиная с 1955 г. институт ежегодно проводил экспедиции по территории Казахстана. М.С. Муканов собрал хороший материал и опубликовал такие труды как «Ковровое производство и его орнаментика», «Некоторые материалы по войлочно-ткацкому производству казахов Семиречья», «Казахские домашние художественные ремесла», «Ремесло» в книге «Культура и быт казахского колхозного аула» в соавторстве с А.Х. Маргуланом, «Казахская юрта» и другие. Им впервые описаны типы ткацких станков с их схемой, орудиями труда, необходимыми для ткачества, перечислены виды тканых изделий, названия орнаментов и их типы, а также приведены этнические названия.

Ткачество получило отражение в краткой форме в книге-альбоме «Казахская юрта», подготовленного авторским коллективом, а также монографии Тохтабаевой Ш.Ж. «Шедевры Великой степи», в которых рассмотрены в научно-популярной форме все другие виды казахского декоративно-прикладного искусства. В разделе, касающемся казахского ткачества, Тохтабаева Ш.Ж. особое внимание уделила обрядам и обычаям, связанным с производственным процессом.

Судя по различным археологическим находкам, история возникновения народного ткачества достаточно древняя. Результаты археологических раскопок, говорят о том, что еще в эпоху бронзы люди занимались прядением и ткачеством. Ткацкий станок и веретено использовали андроновские племена уже во II тысячелетии до нашей эры. Обнаруженные в погребениях каменные, глиняные, костяные пряслицы подтверждают это. В могильниках периода II тыс. до н.э. встречаются фрагменты различных изделий домашнего обихода, сотканных на ткацком станке из шерстяной и растительной пряжи. В 1949 г. С. И. Руденко и М. П. Грязнов в горах Алтая благодаря успешным раскопкам обнаружили ковер, получивший название Пазырыкский – по названию урочища, где были произведены раскопки. Этот ковер и фрагменты безворсовых килимов (5-й и 2-й курганы) считаются самыми древними находками, курган датируется IV – III вв. до н. э. Было отмечено, что узоры на них очень близки к современным орнаментам алтайцев, казахов и тяньшанских киргизов [4, с. 28].

Помимо ковра в Пазырыкском кургане были найдены каменные и костяные пряслицы от веретена, грузики от ткацкого станка и спицы, предназначенные для натягивания ткущейся основы. В другом кургане Горного Алтая, названном Башадарским (№ 2), найдены лоскуты ворсового ковра, нашитые на переднюю луку седла. Фрагмент ворсового ковра, выполненного полуторным узлом невероятной плотности – 7000 узлов на один квадратный дециметр. По свидетельству древних авторов (Геродот, Ктесий, Страбон) все предметы у народов, обитавших на территории современного Казахстана, имели декор. Геродот писал, что все изделия у них украшались орнаментом [5, с.190]. Именно в прикладном искусстве в эту эпоху, VIII-III вв. до н. э. складывается своеобразная «кантичность» орнаментики в виде реалистичных образов: баранов, оленей, львов, горных козлов, орлов и в виде стилизованных орнаментированных мотивов, дошедших до наших дней в народном творчестве, сохранив свой рисунок – элементы и композицию.

Развитие домашнего ткацкого ремесла считают одним из следствий перехода к скотоводству. В эпоху бронзы было развито плетение: сохранились образцы тесьмы, сплетенной вручную из шерстяных нитей, окрашенных мареной, найденные в могильнике Лисаковский, курган № 1 [6, с. 25]. Кроме тканых изделий издавна казахи ткали и сукно для одежды, о чем свидетельствует высказывание Ибн Рузбихана: «...из шерсти шьют сначала рубаху, а под конец делают саван и завертывают в него тело...» [7, с. 102, 103].

В Восточном Туркестане были найдены фрагменты ковра с такими же характеристиками, относящиеся ко II – III векам н. э. Искусство ткачества зафиксировано и другими литературными источниками – в записках Марко Поло (1254-1324), совершившего в 1271 – 1292 гг. великое путешествие и достигнув пределов Азии. Венецианский путешественник с восторгом описывает некоторые ковры, которые он видел [8, с. 44].

Эти свидетельства указывают на то, что в течение веков в Центральной Азии практиковалось искусство ручного ткачества, которое достигло достаточно высокого технического уровня, и было широко распространено. Очевидно, связи внутри очерченной территории наметились задолго до нашей эры. В дореволюционное время ткачество в Казахстане охватывало обширную территорию – от бассейна реки Сырдарьи на север, захватывая районы Прикаспия, Центрального Казахстана, до северных границ Кустанайской и Северо-Казахстанской областей.

Традиционный центр ворсового ткачества сосредоточен на юге Казахстана. Применение техник ворсового ткачества охватывало также западную и центральную часть Казахстана. В ареал безворсового ткачества входят территории Актюбинской, Северо-Казахстанской, Костанайской, Торгайской и Жезказганской областей, в целом оно было распространено почти повсеместно. Хронологические рамки исследования XIX–XX вв. – это период, охватывающий как веками сохраняемые традиции ткачества, так и влияние на них различных аспектов современного мироустройства. Избранное время показательно и значительными переменами в жизни и быту казахского народа. С переходом к оседлости какие-то виды утрачивали свою надобность, другие напротив, приобретали популярность и видоизменялись под действием новых веяний моды, вызванных проникновением другой культуры. Художественное своеобразие и предметный состав казахского ткачества сформировались применительно к условиям преобладающего кочевого образа жизни, природно-климатическим, ландшафтным особенностям, а также во взаимосвязи с историко-культурными, социально-экономическими и другими факторами.

Благодаря бережному отношению мастеров к сохранению традиций ткачества, эти экспонаты дают возможность заглянуть в далекое прошлое и получить достоверное представление об этом виде искусства.

Роль коллекционеров в мировой культуре значительна. История сохранила многие имена, благодаря которым мы сегодня имеем возможность прикоснуться к прекрасному. Частная коллекция интересна тем, что имеет яркий отпечаток индивидуальности человека формирующего свою коллекцию. На сегодняшний день одной из уникальных коллекций ковров является коллекция Даны Эрик, насчитывающая около шестисот ковров из разных областей Казахстана. Ее интересует сакральная составляющая ее коллекции. Постепенно ее интерес из собирательского перерастает в исследовательский. Она изучает композицию ковров, орнамент, анализирует, сравнивает, сопоставляет. «Для того, чтобы коллекция была доступна широкому зрителю, было бы целесообразно открытие в Казахстане музея ковра. Как, например, в Азербайджане, где ковер справедливо носит титул национального достояния и считается гордостью страны», - делится Дана Эрик. Надеемся, что она будет услышана.

**Список литературы**

1. Колмогоров. Г. О промышленности и торговле в Киргизских степях Сибирского ведомства. «Вестник Русского географического общества», кн. 1. 1855. – 38 с.
2. Красовский М. Область сибирских киргизов. – «Материалы для географии и статистики России, собранные офицерами Генерального штаба». Спб., ч. II. – 140 с.
3. Словцов И.В. Путевые записки, веденные во время поездки в Kokчетавский уезд Акмолинской области в 1878 г. Кн. 1. ЗЗСОРГО, Омск, Изд.: типография Окружного штаба, 1881. – 38 с.
4. Руденко С.И. Древнейшие в мире художественные ковры и ткани из оледенелых курганов Горного Алтая. М.: Искусство. 1968. – 136 с.
5. Геродот, Мельпомена. История в девяти книгах. Пер., и прим. Г. А. Стратановского. Л., Кн 4 с. 1972. – 600 с.
6. История искусства Казахстана. Учебник. Алматы: изд. Маркет, 2006. – 248 с., илл 32 с.
7. Рузбихан Ф. Михман-наме-йи Бухара. Записки Бухарского гостя. Перевод, предисловие и примечания Р. П. Джалиловой. М., 1976. – 200 с.
8. Книга Марко Поло. Серия: Путешествия. Открытия. Приключения. Алма-Ата: Наука, 1990. – 352 с.
9. Басенов Т.К. Прикладное искусство Казахстана. Казахское государственное издательство художественной литературы Алма-Ата 1958. – 48 с.
10. Баженова Н.А. Казахское ткачество. Монография. Алматы: «Национальный центр космических исследований и технологий». Изд. Гылымы Ордасы. Оформление, 2017. – 158 с.
11. Маргулан А.Х. Казахское народное прикладное искусство. Алма-Ата: Онер. Т. 1. 1986. – 256 с.
12. Мошкова В.Г. Ковры народов Средней Азии конца XIX-начала XX вв. Ташкент: Изд. «ФАН», 1970. – 256 с.
13. Муканов М.С. Казахские домашние художественные ремесла Изд. Алма-Ата: «Казахстан», 1979. – 120 с.
14. Рерих Н.К. Держава Света. Нью-Йорк, 1931. – 176
15. Рерих Ю.Н. Мир кочевников: исследования Ю.Н Рериха по истории Центральной Азии. Плоских В.М., Троянова Е.В. Предисловие к книге История Средней Азии. Том 1 – М.: МЦР, 2004. – 470 с.
16. Рерих С.Н. «Искусство и Жизнь». МЦР. Мастер-Банк. М., 2004. – 131
17. Тохтабаева Ш. Ж. Шедевры Великой степи. Алматы, «Дайк-Пресс», 2008 – 240 с.
18. Шалабаева Г.К. Энциклопедия искусства. Терминологический словарь. Под общей редакцией Алматы, 2010. – 432 с.

**Халитова Ильвира Ахметжановна,  
научный сотрудник  
ВКО музея изобразительных  
искусств имени семьи  
Невзоровых,  
Казахстан, Семей**

## **ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ СЕМИПАЛАТИНСКА КОНЦА XIX - НАЧАЛА XX ВЕКА**

*Актуальность исследования связана, прежде всего, с накопленным материалом, позволяющим дать системный анализ становления и развития изобразительного искусства в городе Семипалатинск, которое является составной и уникальной частью истории изобразительного искусства Республики Казахстан. Работа раскрывает новые факты в истории изобразительного искусства Казахстана. Тема интересна для искусствоведов, культурологов, историков, краеведов.*

Город Семипалатинск основан в начале XVIII в. Дворянин, царский воевода Василий Чередов вначале построил Колбасинскую крепость (165 верст ниже современного города), а в 1718 году он с отрядом поднялся выше по Иртышу и основал Семипалатинскую крепость ниже развалин Семи палат, то есть, семи зданий, которые были в прошлом ламаистским монастырем джунгар, известным под названием «Зордшинкит» (Доржинкит). С 2007 года город переименован в город Семей.

Благодаря географическому положению здесь было много встреч, знакомств и событий, связанные с интересными личностями. Первые даты, связанные с художественной жизнью, начинаются с 50-х годов XIX века.

Учёный, историк, этнограф, фольклорист, путешественник и просветитель Чокан Валиханов (1835-1865) является первым художником казахского народа. В 1855, 1859 годах Ч. Валиханов посетил Семипалатинск. Здесь состоялась его встреча с Ф. Достоевским, который отбывал ссылку. «...Первые уроки рисования Шокан получил у русских военных топографов, побывавших в их доме. Таким образом, работы Валиханова стали первыми изображениями казахской степи, сделанными её коренным жителем...»[1].

В 1884 году Семипалатинск посетил русский художник-баталист и писатель, участник Среднеазиатских походов Н. Каразин (1842-1908). Им выполнены рисунки с изображением Семипалатинской двухминаретной деревянной мечети. Летом следующего года в музее и библиотеке Семипалатинска побывали американский художник Джордж Альберт Фрост (1843-1907) и путешественник Джордж Кенан (1845-1924). С некоторых предметов, таких как, кобыз и подсвечник, художник Фрост сделал снимки для своего альбома.

Развитие изобразительного искусства в Семипалатинске берет свое

начало с 80-х годов XIX века. Уже в этот период город Семипалатинск был центром культурной и художественной жизни Казахстана.

Родина А. Кунанбаева, место ссылки Ф.М. Достоевского, народовольцев, усилиями, одного из которых, Е.П. Михаэлиса, в 1878 году был образован Областной статистический комитет, а в 1883 году по его же инициативе был основан подотдел Западно-Сибирского отдела Русского географического общества. С этими событиями и связаны первые, известные нам опыты создания произведений изобразительного искусства, участвовавших в первых выставках.

В 1887 году волостной Статистический комитет поручает художнику-любителю П. Лобановскому (1857-1887) подготовить серию рисунков к Уральской промышленной выставке, где предполагалась организация и этнопознавательного отдела. Лобановский выполняет 15 портретов в технике рисунка карандашом, в том числе и портрет Абая. Уникальность портрета Абая в том, что это единственный сохранившийся натурный портрет великого поэта. Зритель может представить Абая в повседневной обстановке. Автор не приукрашивает, не показывает поэта в момент создания им стихов или выступления перед людьми, а создает интимный портрет, который передает доверительные отношения между художником и моделью. Перед нами образ умного образованного, передового человека своего времени. Рисунок хранится в Государственном историко-культурном и литературно-мемориальном музее Абая в Семее.

Высланный из Ростова-на-Дону за политическую неблагонадежность, Павел Лобановский жил в городе с августа 1884 года. Известно, что им предпринято немало усилий по созданию общественной библиотеки и историко-краеведческого музея. Здесь он познакомился с Абаем Кунанбаевым. Павел Дмитриевич посещал дом поэта, ездил к нему в аул [2, с.8].

Истоки становления художественного образования в Казахстане связывают с творчеством Н.Г. Хлудова (1850-1935). « В 1920 году Хлудов организовывает художественную студию, в которой занимались С. Чуйков А. Кастеев А. Бортников, и др.» [3, с.29]. Однако в Семипалатинске уже с 1909-1910-х годов работала студия братьев Белослюдовых. Их было четыре брата. Николай (1880-1943), Виктор (1883-1916) и Алексей (1887-1939) работали учителями. Николай долгие годы преподавал в педагогическом училище, Федор (1885-1944) служил старшим уездным гидротехником. Профессиональное художественное образование получил Виктор Белослюдов. После окончания гимназии в Семипалатинске он учился в Императорском Строгановском Центральном художественно-промышленном училище в Москве. Во время учебы он принял участие в увеличении рисунка В. Васнецова «Георгий Победоносец» для украшения фронтона Третьяковской галереи. По приглашению художника К. Степанова принимал участие в росписи Чудова монастыря, работал совместно с С. Ивановым.

На свои средства братья Белослюдовые в 1906 году организовали музей [4]. Общий фонд музея составлял четыре тысячи предметов по разделам: геология и минералогия, доисторическая археология, нумизматика, палеонтология, антропология, этнография, отдел старинных вещей (книги, рукописи), изобразительное искусство.

К огромному сожалению, музей не сохранился до наших дней. «...Когда формировалась Казахская национальная художественная галерея в Алма-Ате (1935), из их семейной коллекции было приобретено одно из наиболее ценных произведений фонда западноевропейской живописи – полотно неизвестного итальянского художника XVII века «Милосердие самаритянина», украшающее собой экспозицию музея и сегодня. Кроме этого, еще два полотна из собрания семьи Белослюдовых, не менее значимые – «Пейзаж» Гаспара Дюге (XVII в.), «Мать и дочь» Луи Галле (XIX в.), – оказались в первом в республике музее изобразительного искусства.» [5, с.93]. Выше перечисленные картины братья Белослюдовы приобрели у золотопромышленников С. Попова и Ф. Степанова, которые в свою очередь эти картины привезли из Рима в первой половине XIX века.

Виктор Белослюдов занимался еще и организацией выставок, которые проходили в Семипалатинске еще в начале XX века. Многие источники указывают, что первые выставки Республики состоялись в 20-годы XX века. Но сохранившиеся каталоги, записи и дневники Виктора Белослюдова свидетельствуют, что первые выставки состоялись гораздо раньше и все выставки проходили именно в Семипалатинске. Так, например, в 1909 году состоялась «Выставка семипалатинских художников-любителей». Участниками были В. Белослюдов, В. Колмаков, Е. Рунин, В. Халдеев, В. Винокуров.

Благодаря записям Виктора Белослюдова нам впервые стали известны имена художников, которые жили и работали в Семипалатинске в конце XIX - начале XX веков. Это О. Васильев, П. Полинин, В. Винокуров, В. Халдеев, В. Колмаков, Е. Рунин, А. Белослюдов. Данные каталогов дают возможность представить, в каких жанрах работали художники: пейзаж, портрет, натюрморт, в основном все в акварельной технике. До наших дней сохранилась работа В. Колмакова "Вид на улицу с мастерской. 1918г." (х., м., 50x66), которая хранится в Восточно-Казахстанском областном музее изобразительных искусств им. семьи Невзоровых. В данной композиции запечатлена Большая Владимировская улица с расположенной на ней церковью Святого Александра Невского. Из архивных материалов известно, что храм был построен в 1882-1890 годах на средства семипалатинского купца Ф. Плещеева, в 1929 году был закрыт, здание переоборудовано под клуб, а позднее разрушили.

Виктор Белослюдов организовывал выставки не только местных мастеров, но и приглашал художников из России. В выставке 1913 года, проходившей в здании Общественной библиотеки города Семипалатинска, наряду с местными художниками участвовали мастера из Омска (И. Волков. «Алтай. Горная речка», К. Куртуков «К весне. Этюд», В. Конева «Огород»), Казани (Неизвестный мастер «Голова Христа»), Красноярска (Д. Карапанов «На Енисее.»), Саратова (А. Никулин «Дворик в Тюдрале. Алтай»), Москвы (И. Порфириев «Портрет»), Санкт-Петербурга (Н. Рерих «Эскизы костюмов к пьесе «Пер Гюнт», «Старый араб», «Оз»), Томска (П. Тарский «Вечер», М. Щеглов «Иллюстрация к роману Л. Толстого «Анна Каренина»). Всего на выставке экспонировалось 166 работ [6].

Виктор Белослюдов был участником выставок, организуемых Обществом любителей художеств в Томске. Во время учебы его считали лучшим

## Кастеевские чтения 2019

рисовальщиком училища. На сайте Строгановского училища среди образцовых работ выпускников, можно увидеть рисунок Виктора.

Часть рисунков мастера хранится в краеведческом музее города Семей, несколько альбомов – в центральной научной библиотеке Академии наук РК. В основном – это рисунки карандашом, пером, акварельные композиции. Из них большую группу составляют академические, учебные рисунки. В краевом музее города Владивосток вместе с акварельными листами сохранились и живописные полотна мастера.

Творчество художника развивалось в русле русского реалистического искусства. В пейзажных работах В. Белослюдова часто включает архитектурные сооружения. Кроме талантливого живописца, которому удавалось передать светоносность, эмоциональность, теплоту живой природы, в нем сидел исследователь, краевед, летописец. Ему были интересны стариинные здания, дома, соборы. Работы Виктора Белослюдова позволили определить место, где раньше находился музей братьев Белослюдовых.

В. Белослюдов занимался и иллюстрацией произведений сибирских писателей. Работая учителем после окончания учебы в Москве, стремился привить своим ученикам любовь к изобразительному искусству.

Один из любимых учеников В. Белослюдова Виктор Халдеев, в 1920-е годы работал председателем совета Художественно-промышленной школы Семипалатинска, которая открылась «...в воскресенье 14 ноября в 8 часов вечера по улице Потанина №82 ... Цель школы - подготовить как специалистов в отрасли промышленности, так и преподавателей-прикладников. Для этого были созданы мастерские: столярно-мебельная, декоративная, станковой живописи» [7]. В школу принимались лица обоего пола не моложе 16 лет. При школе планировалось открыть, возможно, и были открыты вечерние курсы рисования для рабочих и красноармейцев.

В это время в городе уже работал отдел народного образования и секции изобразительных искусств совета профессионального образования. Работы В. Халдеева в 1926 году приняли участие в VIII выставке АХРР в Москве «Жизнь и быт народов СССР».

В этот период в Семипалатинске работала и художественная студия, организованная Н. Крутильниковым.

Николай Иванович Крутильников – организатор первой в Казахстане передвижной выставки. Для того времени это поистине было крупное культурное событие не только для города Семипалатинск, но и для всей страны. Караваном верблюдов и лошадей художники отправились из Семипалатинска в Лениногорск, затем в Карсакпай и Петропавловск. Завершилось путешествие в городе Кзыл-Орде. В выставке приняли участие многие известные Казахстанские художники, среди которых и Ф. Болкоев, чье имя также связано с художественной жизнью города. Федор Иванович Болкоев работал секретарем губернского комитета и заведующим центропечатью, а с 1933 преподавал в Алма-Ате. На передвижной выставке он представил композицию «Кран», которая в данный момент хранится в областном историко-краеведческом музее города Семей.

Одним из юных участников первой передвижной выставки 1928 года, был семипалатинский художник В. Книжников (1912-1990). Он присоединился

к выставке в Риддере, на тот момент ему было всего 16 лет. В музее изобразительных искусств имени семьи Невзоровых хранятся 15 произведений Валерия Книжникова.

В студии Николая Крутильникова в 1924-26 годы учились Свинорев, В. Сухов, Шашин, Семинарев и др. У него был большой дом, где в 1926 году останавливались художники Н. Рерих, А. Бенуа.

В 1938 году Николая Крутильникова приглашают на преподавательскую работу в Республиканскую школу художников Казахстанского отделения СХ СССР (в дальнейшем Алма-Атинское художественное училище им. Н.В. Гоголя), где он проработал до пенсии до 1956 года. Произведения Николая Крутильникова хранятся во многих музеях нашей Республики, а также в Стокгольмском историческом музее.

Художники города принимали участие не только в городских мероприятиях, но и в выставках республиканского и всесоюзного масштаба. Так, например, в первой художественной выставке искусства Советского Казахстана (1934), которая проходила в Государственном музее восточных культур (Москва), среди 180 произведений были представлены и работы семипалатинских мастеров О. Белослюдовой-Жилинской, И. Ивачева, Н. Кашина.

Излюбленным жанром семипалатинских живописцев был и остается пейзаж. Реликтовый бор, широкий и могучий тогда Иртыш, по которому ходили пароходы, Святой ключ, остров Полковничий с удивительной природой – все это привлекало и притягивало многих местных мастеров. Немало ими выполнено и городских пейзажей.

И. Ивачев (1893-1955), живший в этот период, сохранил для нас облик Семипалатинска 20-30-х годов XX века. Работая в Управлении по делам искусств в 40-е годы, Иван Григорьевич принимал участие в подготовке и проведении смотра самодеятельных художников, в организации и оформлении многих городских выставок [2].

О том, что наш город был центром художественных событий, свидетельствуют и местные газеты, где отмечались все проходившие выставки. «Художественная выставка в помещении Семипалатинского музея открывается 2-го мая. Кроме картин, присланных из Третьяковской галереи в Москве, на выставке будут представлены работы местных художников Ивачева, Попова, Белослюдовой и др. Сейчас от художников поступило свыше 30 картин, и в которых сделан отбор лучших произведений этих художников». В декабрьском номере этого же года: «...в Семипалатинске организуется отдел Союза советских художников и кооперативное товарищество работников изоискусства...» [8].

Проведенное исследование показывает, что искусство семипалатинских художников отражает многообразие и развитие характерных для Казахстана социальноподкультурных процессов. Активная и динамичная художественная жизнь Семипалатинска конца XIX-начала XX века была – важным периодом истории культуры Казахстана в целом.

Творчество многих выше названных авторов, к сожалению, мало изучено. Но именно они представляли изобразительное искусство не только Семипалатинска, но и Казахстана в других регионах в самом начале становления изобразительного искусства в республике. Их биография и наследие составляют уникальную и значимую часть нашей истории.

## **Кастеевские чтения 2019**

### **Список литературы**

1. Вечно молодой: кем был на самом деле Шокан Валиханов. [Электронный ресурс]. – Режим доступа [<https://www.nur.kz/1462176-vechno-molodoy-kem-byl-na-samom-dele-shok.html>] – Дата обращения: 03.09.18.
2. Каталог. Художники города Семей конца XIX – нач. XXI вв. Вст.статья И.А. Халитова. – Семей, 2017. 261с.
3. Изобразительное искусство Казахстана. XX век. – Алматы, 2001. 332 с.
4. Дурново И.В. Андрей Николаевич Белослюдов – исследователь Алтая. [Электронный ресурс]. – Режим доступа [<http://e-arxiv.vko.gov.kz/>]: Государственный архив ВКО и его филиалы. URL: <http://e-arxiv.vko.gov.kz/ru/Page/Index/1617> – Дата обращения: 25.08.2017.
5. Сырлыбаева Г.Н. Михаил Гайдукевич: свой или чужой? Труды ГМИ РК им. А. Кастеева. Сб. научных статей. – Алматы: ГМИ РК им. А. Кастеева, 2018. – 240с.
6. Каталог картин и рисунков семипалатинских художников-любителей. 1909. Каталог выставки картин и рисунков. 1913. Составитель В. Белослюдов. Архив областного историко-краеведческого музея г. Семей.
7. //Степная правда. 1920. 17 ноября. С 2.
8. //«Прииртышская правда». 1935. 1 мая С 4.
9. Изобразительное искусство Казахстана. Вып.7: каталог/ сост.: Марченко Л., Петряева Н., Целлинская М.- М.: Сов.художник, 1971.-163 с., ил.
10. Изобразительное искусство Казахстана. XX век. – Алматы, 2001. 332 с.
11. Изобразительное искусство советского Казахстана. Альбом/ сост. Юферова И.П. – А.-Ата: Θнер, 1989.- 264 с., ил.
12. Канапин А.К. Искусство Казахстана/ Канапин А.К., Варшавский Л.И..- А.-Ата: Каз.гос.изд-во худ.лит., 1958.-311 с.,ил.
13. Каталог. Художники города Семей конца XIX – нач. XXI вв. – Семей, 2017. 261с.
14. Мастера изобразительного искусства Казахстана/ Сарыкулова Г., Рыбакова И., Габитова М., и др..- А.-Ата: Наука, 1984.-280 с., ил.
15. Очерки истории изобразительного искусства Казахстана/ от.ред. Сарыкулова Г.А..-А.-Ата: Наука, 1977.- 223 с., [97] с.ил.
16. Труды ГМИ РК им. А. Кастеева. Сб. научных статей. – Алматы: ГМИ РК им. А. Кастеева, 2018. – 240с.
17. Художники Казахстана: справочник по состоянию на 1 января 1985г./ сост.: Андрющенко Л.П., Жакбалиева А.М..- А.-Ата: Θнер, 1987.- 175 с.

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

## **РАБОТЫ МАСТЕРОВ ЦЕХА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КЕРАМИКИ ПРИ УСТЬ-КАМЕНОГОРСКОМ КОМБИНАТЕ СТРОИТЕЛЬНЫХ МАТЕРИАЛОВ В ФОНДОВОЙ КОЛЛЕКЦИИ ВОСТОЧНО- КАЗАХСТАНСКОГО ОБЛАСТНОГО АРХИТЕКТУРНО- ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО И ПРИРОДНО-ЛАНДШАФТНОГО МУЗЕЯ- ЗАПОВЕДНИКА**

*В статье дается краткая характеристика коллекции изделий цеха художественной керамики при Усть-Каменогорском комбинате строительных материалов, сформированной в фондах Восточно-Казахстанского областного архитектурно-этнографического и природно-ландшафтного музея-заповедника. Кроме того, она содержит историческую справку о данном производстве и развитии керамического ремесла на территории Казахстана в целом. Также в ней приводится подробное описание технологии изготовления изделий, которая применялась его сотрудниками.*

Керамическое производство – один из самых древних видов ремесла, который был освоен людьми еще многие тысячелетия назад. Обожженная в костре глина, возможно, была первым изобретенным человеком искусственным материалом, который получил впоследствии название керамики (греч. Keramike – гончарное искусство, от keramos – глина) [1, с.136]. Люди с незапамятных времен лепили из глины необходимые в быту предметы, прежде всего, посуду. С развитием техники отформованные и высушенные глиняные изделия стали обжигать уже не в кострах, а в специальных печах – горнах. На территории Казахстана, согласно археологическим данным, ремесло изготовления изделий из глины возникло на рубеже I и II тысячелетия до нашей эры, когда здесь существовала так называемая Андроновская культура [2, с.3]. В более позднее время, в эпоху железа, когда на смену андроновским племенам пришли кочевые племена саков, в V-VI вв. до нашей эры на территории нашей республики появляется гончарный круг (судя по материалам Иссыкского комплекса курганов). В изделиях данной эпохи преобладает принцип функциональной целесообразности.

На развитие керамического производства на территории Казахстана в период средневековья существенное влияние оказали рост и значение городов,

тесное и гармоничное развитие двух основных форм хозяйствования – оседло-земледельческой и оседло-скотоводческой, следствием чего стало бурное развитие городской культуры в южной части нашей страны. Интенсивнее развиваются такие города, как Тараз, Оттар, Суяб, Кулан, Испиджаб, Алтун и ряд других, находившихся вдоль Великого Шелкового пути, соединяющего Иран и Византию с Восточным Туркестаном. В ремесленном производстве этого времени, в том числе и керамическом, происходит процесс слияния многих традиций. Кроме того, керамике средневекового Казахстана было присуще большое своеобразие. Ее производство получает особенно широкие масштабы и находит применение в самых разных сферах – от бытовой до широкой архитектурно-строительной. В начале XIII в. (1218 г.) города и кочевья средневекового Казахстана и Средней Азии подверглись монгольскому нашествию, которое сопровождалось разрушением городов и страшными опустошениями. Керамическое производство, как и многие виды художественного ремесла, пришло в упадок. Из десятков разрушенных и опустошенных городов к концу века сумели возродиться лишь немногие. Среди них были Оттар, Туркестан, частично Талгар и ряд крупных поселений, которые и впоследствии неоднократно разрушались в периоды жестоких междуусобиц и нашествий различных завоевателей. Ведущим центром производства керамики позднесредневекового Казахстана является Оттар, где в XVI-XVII вв. возрождаются некоторые традиции средневековой керамики. Окончательно подрывают экономику Казахстана опустошительные нашествия новых врагов с Востока – Джунгарских племен. Их набеги начались в конце XVII века и продолжались в течение XVIII века. В период Столетней войны против джунгарских завоевателей производство керамики в Казахстане приходит в полный упадок. Его возрождение начинается только в XX веке, когда Казахстан в качестве союзной республики уже входил в состав СССР [2, с.34]. В этот период предприятия по производству керамики открываются во многих городах нашей страны. Особого расцвета оно достигает в 60-80-е годы прошлого столетия. В это время правительством СССР было выпущено постановление, согласно которому во всех регионах Советского Союза должно было быть налажено производство товаров народного потребления, к которым в том числе относились не только бытовая, но и художественная керамика (художественные керамические изделия – это изделия из обожженной глины с минеральными добавками – фарфоровые, фаянсовые, майоликовые и гончарные, выполненные в разнообразном стиле) [3, с.136]. Это послужило толчком к повсеместному открытию подобных производств. Не стал исключением и областной центр Восточного Казахстана – город Усть-Каменогорск. Здесь оно функционировало на базе комбината строительных материалов. В 1976 году по собственной инициативе тогдашнего директора предприятия Владимира Васильевича Соколова в его структуре была создана лаборатория художественной керамики, которую возглавил профессиональный художник В.Б. Самойлов, выпускник Харьковского художественно-промышленного института.

Вместе с ним здесь трудились профессиональный мастер Николай Геннадьевич Блаженов, выпускник Косовского техникума художественных промыслов (Западная Украина) и формовщик И. Попов. По информации,

данной самим Н.Г. Блаженовым и бывшими сотрудниками предприятия Т.Н.Владыкиной и Н. Комиссаровой, в течение первого года работы лаборатории мастерами на основе местного и частично привозного сырья был выведен состав огнеупорной глины, которая должна была стать основным материалом для продукции будущего керамического цеха. Наряду с этим ими были подобраны глазури, впоследствии использовавшиеся впоследствии для декорирования изделий. Результатом этого стало создание целого ряда образцов керамической продукции (разнообразные вазы, сувениры, подсвечники), с которыми мастера в 1977 году приняли участие на ВДНХ (Выставке достижений народного хозяйства) в городе Москве, где были отмечены грамотой. Благодаря показанным результатам, а также личному энтузиазму и непосредственному участию Владимира Васильевича Соколова на Усть-Каменогорском комбинате строительных материалов на базе вышеупомянутой лаборатории в 1979 году был открыт цех по производству художественной керамики, главным художником которого становится уже упомянутый нами В.Б. Самойлов. Основу коллектива цеха составили самодеятельные мастера, которые благодаря своему усердию смогли овладеть навыками керамического производства. Вначале в нем работало всего 10 человек, затем количество сотрудников возросло до 40 и оставалось неизменным на протяжении всей его дальнейшей истории. Первыми изделиями, которые он выпустил, были олимпийские мишки, пепельницы в виде лягушек и пепельницы-рыбки. В условиях господствующей тогда централизованной экономической системы план по производству изделий предприятие получало от вышестоящих органов. Всего в его ассортимент входило около 150 образцов разнообразных изделий: предметы посуды, декоративные и интерьерные вазы, разнообразные сувениры, образцы ландшафтной керамики. Продукция цеха отгружалась в торговые точки г. Усть-Каменогорска, а также близлежащих населенных пунктов, в том числе таких городов, как Семипалатинск (ныне Семей), Риддер, Шемонаиха, Талдыкорган (административный центр современной Алматинской области). Его сотрудники постоянно участвовали в разнообразных областных ярмарках-выставках декоративно-прикладного искусства. Отдельные партии продукции предприятий также поставлялись в города Сибири, а также в Молдавскую ССР.

К сожалению, в 90-е годы прошлого века в период всеобщего экономического кризиса, обусловленного распадом Советского Союза, производство в цехе керамических изделий было фактически полностью остановлено. С 2000 года он перешел в собственность ТОО «Востокогнеупор» и фактически прекратил свое существование. Персонал предприятия сократился до нескольких человек, которые занимались изготовлением ландшафтной керамики, копилок, напольных ваз, вазонов. В настоящее время здесь трудится только один мастер по керамическому производству – Тамара Николаевна Владыкина, которая занимается изготовлением разнообразных сувениров и ландшафтной скульптуры по индивидуальным заказам. Несмотря на свой пенсионный возраст, она продолжает воплощать в жизнь новые творческие идеи. Только благодаря ее энтузиазму производство в бывшем цехе художественной керамики до сих пор не кануло в лету.

Следует сказать, что вся его продукция производилась в технике шлиkerного литья в специальных гипсовых формах, эскизы для которых

изготавлялись уже упомянутым нами главным художником В.Б. Самойловым. При производстве керамических изделий подобным способом применяется пластиичная глиняная масса – шликер. Он основан на свойстве гипса впитывать влагу и способности глины при снижении влажности переходить из жидкого шликера в состояние пластического теста. Изделия формуют следующим образом. Шликер заливают во внутреннюю полость гипсовой формы, в результате чего происходит перераспределение влаги между шликером, который отдает влагу, и гипсовой формой, которая эту влагу впитывает. После перераспределения влаги на внутренней рабочей поверхности гипсовой формы из шликера образуется слой глиномассы, переходящий в состояние пластического теста. Когда форма «набрала» заданную толщину шликер выливают из внутренней полости формы, а слой глиномассы на внутренней поверхности формы остается. Этот слой загустевшего шликера представляет собой отформованное пустотелое керамическое изделие – сырец. По мере высыхания находящийся в форме сырец, уменьшаясь, отделяется от ее стенок [3, с.143].

После формования изделия высушивают на воздухе и обжигают. Обжиг производят, как правило, двукратно при температуре 700-1380 градусов. При первом обжиге происходит спекание черепка (черепку придается прочность). Затем на поверхность изделия в большинстве случаев наносят слой глазури и снова обжигают для ее приплавления или окончательного спекания черепка [3, с.143].

Следует отметить, что глазурование – это основной способ декорирования изделий, который использовали в своей работе сотрудники керамического цеха при комбинате строительных материалов (глазурь – водная суспензия тонкоизмельченных стеклообразующих материалов, таких, как кварцевый песок, полевой шпат, каолин и т. д.).

Кроме того, они очень часто украшали свою продукцию разнообразными орнаментальными налепами, а также вогнуто-рельефными и выпукло-рельефными цветочными композициями, изготовленными с использованием разнообразных штампов. Наряду с этим на предприятии широко применялся такой способ декорирования керамических изделий, как ангобная роспись, или ангобирование. Ангоб – покрытие из жидкой глины, которое наносят на поверхность изделия до его обжига в виде сплошного или частичного покрытия для получения более гладкой поверхности, маскировки нежелательной окраски изделий, создания рельефного рисунка и т. п. [3, с.144]. Роспись изделий ангобами производили работники специального участка, входившего в структуру цеха. Затем их покрывали прозрачной глазурью для того, чтобы красочный слой не повредился под воздействием воздуха и влаги.

Для декорирования части своей продукции сотрудники цеха в более поздний период его существования применяли самостоятельно ими освоенную технику зеркальной плавки, или напыление металлом, которое производилось при помощи специальной установки. Благодаря использованию этого приема глазурь, которой покрывали изделия, приобретала переливчатый цвет и яркий блеск.

На протяжении почти всего периода работы участка по производству художественной керамики на комбинате строительных материалов города Усть-Каменогорска его сотрудники, в том числе главный художник – В.Б. Самойлов,

плодотворно сотрудничали с областным этнографическим музеем (ныне ВК областной архитектурно-этнографический и природно-ландшафтный музей-заповедник). Главным результатом данного сотрудничества стала коллекция изделий предприятия, находящаяся в его фондах. Ее формирование происходило на протяжении целого ряда лет: с 1990 по 2003 год. Входящие в нее предметы были выпущены в 1985-1999 гг. и переданы в фонды музея со склада предприятия. Их общее количество превышает сто единиц хранения. В основном они представляют собой предметы интерьерной и бытовой керамики: вазы, салатники, горшки, графины, кофейные и чайные сервизы, пепельницы и т. д. Ряд из них заслуживает отдельного внимания и требует более подробной характеристики.

В первую очередь следует остановиться на ряде работ, украшенных объемными рельефными налепами и разнообразными скульптурными элементами. Так оригинальностью исполнения отличается покрытый глазурью кувшин с крышкой, выполненный в форме фигуры верблюда, который лежит, поджав под себя копыта (Рис. 1). Он поступил в фонды нашего музея в 1991 году. При этом голова верблюда представляет собой носик кувшина. Несмотря на стилизованный характер изображения верблюда, основные его элементы выполнены весьма тщательно. Дополнительную оригинальность изделию придает то, что горбы животного выполнены в форме традиционного казахского орнамента «кошкар мюиз» («рога барана»). Еще большую декоративность кувшин приобретает благодаря темному растительному орнаменту, покрывающему его тулово в центральной части. В целом, по замыслу автора эскиза данного изделия – В.Б. Самойлова, оно должно было соединить в себе традиционные национальные мотивы и современные на момент его создания элементы, придающие ему особую привлекательность. В то же время сложная и оригинальная форма сосуда не нарушает его конструктивной целостности и позволяет ему выполнять свою основную утилитарную функцию.

Одновременно с вышеупомянутым кувшином фонды музея пополнили кружка с крышкой и пепельница, ручки которых изготовлены в виде выполненных вполне реалистично фигурок соболей (Рис. 2). Изделия имеют подобную форму неслучайно, так как, по замыслу автора, они должны были использоваться не только как предметы быта, но и как своего рода сувениры.

Одно из центральных мест в фондовой коллекции изделий данного предприятия занимает чайный сервиз, выпущенный в 1994 году и тремя годами позже переданный в фонды музея (Рис. 3). Все его составные элементы украшены не только глазурью, но и покрыты напылением металлом, что придает им неповторимый металлический блеск и переливчатый цвет, который в зависимости от освещения варьируется от коричневого до фиолетового. Кроме того, входящие в набор большой и заварочный чайники, а также сахарница и конфетница имеют крышки, ручки которых выполнены в виде фигурок сидящих птиц. Наряду с этим чайники декорированы рельефным цветочно-растительным орнаментом, что придает им особенно колоритный и праздничный вид. Аналогичным образом украшена цветочная ваза, в передней Рисунок части которой помещен налеп в виде букета роз. Благодаря использованию металлического напыления изделие переливается всеми цветами радуги и обладает особым «магическим» блеском.

Обширный раздел в фондовой коллекции изделий цеха занимают предметы с подглазурной росписью ангобами и кобальтовыми красками. Так в 1990 году в фонды музея поступила целая партия разнообразных предметов посуды, покрытых белой глазурью и украшенных росписью кобальтовыми красками в сине-фиолетовых тонах (Рис. 4). В основном при их росписи использовались цветочные и геометрические мотивы, напоминающие узоры на гжельской керамике. Необходимо напомнить, что гжель – это русский народный промысел, вид русской народной росписи, также один из традиционных российских центров производства керамики. Основными чертами изделий гжельской керамики являются глазурованная поверхность, снежно-белый фон, узор растительного характера или в русском национальном стиле, выполненный вручную в синих или голубых тонах [3, с.146].

Также в фондовой коллекции музея широко представлены пополнившие ее в разный период времени изготовленные сотрудниками цеха цветочные вазы, украшенные многоцветными растительными и пейзажными композициями, выполненными в технике ангобной росписи. Всего их более десяти, именно поэтому мы предлагаем сосредоточиться на описании самых ярких из них. Первая ваза, на которой следует сосредоточить внимание, украшена растительным узором в виде синих ягод, напоминающих плоды черники и окружающих их коричневых листьев (Рис. 5). Благодаря тому, что рисунок на ней выполнен в теплых тонах, он передает все краски цветущей природы, и поэтому выглядит очень нарядно и празднично. Второе изделие, на котором нам бы хотелось остановиться, украшено пейзажной композицией в виде деревьев без листьев черного, розового и синего тонов, помещенных на бело-сиреневом фоне. По замыслу автора, данная композиция символизирует зимний лес, до наступления весны погруженный в спокойствие и безмолвие. Именно по этой причине для создания рисунка он выбрал столь холодные тона.

Не меньшей оригинальностью отличается ваза эллипсоидной формы, также украшенная рисунком в виде лесного пейзажа (Рис. 6). При его нанесении мастер использовал не только технику росписи, но и технику гравировки по глине, что придало изображению дополнительный объем и большую реалистичность.

В целом, данная серия изделий выполнена на высоком художественном уровне. При этом предметы столь высокого качества позволило создать не только мастерство автора эскиза данного изделия – В.Б. Самойлова, но и сотрудников участка ангобирования цеха, виртуозно владеющих мастерством ручной росписи.

В нашей статье мы упомянули лишь самые яркие творения мастеров цеха художественной керамики, находящиеся в фондах нашего музея, так как не имеем возможности подробно остановиться на описании каждого из них. Все остальные работы, которым мы не смогли уделить свое внимание, выполнены на не менее высоком уровне и отличается оригинальностью и своеобразием.

Таким образом, подводя итог статьи, следует подчеркнуть, что коллекция изделий цеха художественной керамики при Усть-Каменогорском комбинате строительных материалов, находящаяся в фондах ВК областного архитектурно-этнографического и природно-ландшафтного музея-заповедника, отличается заметным разнообразием и включает в себя большое количество изделий, имеющих не только практическое, но и художественное

значение. Именно поэтому, несмотря на достаточно большие масштабы производства на предприятии, основную часть из них не следует считать обычным штучным товаром, и необходимо отнести к изделиям декоративно-прикладного искусства. В этом заключается причина того, что они были очень популярны среди населения Восточного Казахстана, а также других регионов, куда они поставлялись. По сей день в домах многих жителей нашей области до сих пор можно увидеть разнообразные по назначению изделия мастеров цеха. Кроме того, часть их работ, находящихся в фондах музея, нашла свое место в ряде работающих в нем экспозиций, большая часть из которых посвящена быту и традициям многонационального населения Восточного Казахстана в советскую эпоху. Здесь они предстают перед посетителями как неотъемлемая часть интерьера жилища и органично выписываются в окружающее пространство.

Следовательно, производство художественных керамических изделий при Усть-Каменогорском комбинате строительных материалов, несмотря на непродолжительный период своего существования, оставил большой след в истории декоративно-прикладного искусства Восточного Казахстана. Хочется надеяться, что творческое наследие мастеров цеха и, конечно же, его главного Художника – В.Б. Самойлова, не будет забыто и останется в памяти следующих поколений. Непосредственно этой цели и должна послужить обширная коллекция их изделий, находящаяся в фондах Восточно-Казахстанского областного архитектурно-этнографического и природно-ландшафтного музея-заповедника.

#### **Список литературы**

1. Федотов Г.Я. Глина и керамика. – Москва.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2002 . – 160 с., илл.
2. Муратаев К., Мусаев А. Искусство керамики. Керамика өнері: Қолөнершілерге арналған оқу құралы. Искусство керамики: Пособие для ремесленников. – Алматы, 2011 – 120 с.: илл.
3. Бардина Р.А. Изделия народных художественных промыслов и сувениры. – Москва: «Высшая школа», 1990. – 302 с.

**Рахатова Жадыра Тоқтарбеккызы  
Шығыс Қазақстан облыстық  
сәулет-этнографиялық және  
табиғи-ландшафттық музей-қорығы  
кіші ғылыми қызметкер,  
Қазақстан, Өскемен**

## **ОЙЫНШЫҚТАР ЖӘНЕ КӘДЕСҮЙЛАР ӘЛЕМІ**

*Мақала ШҚО сәулет-этнографиялық және табиғи-ландшафттық музей-қорығы топтамасынан алынған материалдар негізінде жазылған. Қорда жинақталған бірқатар ойыншықтар мен кәдесүйлік бұйымдарымен (XX ғасырың өкініші жартастында жасалған) таныстыру, сондай-ақ олардың жасалу әдістерінің ерекшеліктерін анып беру. Кезінде жұмыс жасаған зауыттардың кәдесүйлары бүгінгі күнге дейін қолданыста екенін көрсетіп, сонымен-қатар қазіргі сәндік-қолданбалы өнер шеберлерінің туындылары сәндік өнерге айналғанын, келушілерге көрме арқылы жеткізу.*

Ойыншық әрқашан адаммен бірге жүреді. Ол сәндік-қолданбалы өнердің көне түрлерінің бірі болып табылады, біздің күнделікті өмірімізді бейнелейтін және көзімізді қуантатын өнердің бірі. Ойыншықты барлық балалар мен ересектер жақсы көреді, балалар үшін бұл көңілді ойын [2, 2 б.].

Ересектер ерекше қуанышпен әдемі ойыншықтарға шаттана қарайды, олар балалық шақтың шынайы, кіршіксіз әлемін қиялдаپ жүзіне құлқі сыйлайды.

Халықтық ойыншық біздің өмірімізге сәндік-қолданбалы өнердің жарқын құбылыстарының бірі ретінде танылады, жалпыға танылған кәдесый, қазіргі заманауи интеръерге көрік беріп жүр.

Көрме музей қорының бұйымдары мен шеберлердің жеке жинақтарына (коллекция) негізделген. Коллекциялар әртүрлі кезеңде облыстық этнографиялық музей-қорықтың қорында жиналуда. Қызықты және көңілді кәдесүйлар, ойыншықтар, қуыршақтар сәндік-қолданбалы өнер шеберлерінің қолынан шыққан туындылары.

Көрме Солжағалық кешенінің «Шеберлер қаласы» қалашығында №4 киіз үй павильонында алғаш «Балалық шаққа саяхат» атауымен ашылған болатын (2017 жылы). (Павильон - күмбезді келген бөлме, киіз үйге ұқсас салынған. Биіктігі – 4,72 м, диаметры – 9,5 м.).

*Көрменің мақсаты:* келушілерді сәндік-қолданбалы өнер шеберлерінің өнерімен (куыршақтар мен ойыншықтар жасайтындар) таныстыру. Этнос субъектісін (сегіз қырлы бір сырлы, жетілген, кемелденген адам) қалыптастыру. Шығармашылдыққа, қолөнерге деген қызығушылық оятып, танымдық және эстетикалық тәрбие беру.

*Көрменің міндеттері:* Әртүрлі тәсілдермен жұмыс жасайтын сәндік-

қолданбалы шеберлердің қуыршақтар мен ойыншықтарын таныстыру.

Әуесқойлардың, оқытушылардың, студенттер мен мектеп окушыларының және тамашалаушылардың назарын аудару.

Көрменің негізгі бөлігін қари шебер Татьяна Андреевна Перетокинаның бұйымдары алып тұр. Шебер 1928 жылы Ленинград облысының Гатчина қаласында дүниеге келген [1, 106 б.]. 1947 жылы ШҚО Өскемен қаласына қоныс аударады. Ол мектепке дейінгі тәрбиеші курсын бітіріп. Бүкіл ғұмырын тәрбиеші мамандығына арнаған адам. Балабақшада театрлық қойылымдарға әрдайым жұмсақ ойыншықтар тігіп жүріп, кейін келе қуыршақтар (этникалық), паннолар және ертегілердің кейіпкерлерін де жасай бастаған еken. Сондай-ақ шебер қиялышындағы қуаршактарды да тіге бастаған.

Татьяна Андреевнаның авторлық қуыршақтары қашанда әдемілігімен, тартымдылығымен және ішкі ерен қуатымен баурап тұрады. Ісмер үнемі әр халықтың костюмдері мен ертегі кейіпкерлерінің образдарын алдын-ала зерттеп, оларды ерекше шеберлікпен жасайды. Сондай-ақ, Татьяна Андреевна жасаған қуыршақтарына есім қояды. Шебер 1990-шы жылдардан бері музей-қорықтың қорына тапсырды.

Жасалу жолына қысқаша тоқтала кетсем; шебер қуыршақтардың бастарын папье-маше техникасында жасайды. Бұл үшін бастың моделі балшықтан немесе ермексаздан дайындалып, содан кейін папье-маше (қағаз беттері) қабат-қабат енгізіліп, каркасы қатайғанға дейін қалындастыла береді. Бұдан кейін қағазға қоңырқай немесе қызылт мата жапсырады, ол үшін PVA желімі пайдаланады, кейде қарапайым пастаны да қолданады еken.

Жұмсақ ойыншық дайындау процесі келесі қадамдардан тұрады: материалды таңдап, оны бөлшектерге қиу (негізгі және әрлеу бөліктері), оларды сәйкестендіре қосып тігіп, және бұйымды әсемдейді.

Татьяна Андреевна бірнеше тәсілдерді қолданады: тігін, кесте, аппликация. Костюмдерін шілтер, лента және фабрикалық тоқыма баулармен әсемдейді, және әртүрлі бас киімдерді де тігеді (шляпалар, орамалдар). Зауытта ең жаксы жасалған қуыршақтарға қарағанда біздің көрмедегі ойыншықтар соншалықты шынайы, қарапайым және қызылт мата сұлулықты дәріптейді.

Қуыршақтар мындаған жылдар бойы адамзат мәдениетінің ажырамас атрибуты болды. Біздің өмірімізде әрқашан талисман болып қалатын қуыршақтар бесіктен бастап мектеп табалдырығын аттағанымызша бізben бірге. Қоғамда қуыршақ жасау әрдайым ең керемет өнер ретінде танылды және ежелден бері қуыршақ жасайтын шеберлер бағаланып келді. Коллекционерлер мен әуесқойлар сүйікті қуыршақтарын сатып алып, коллекциясын толықтырып отырған және ол үшін көп ақша беруге дайын болған еken.

Қуыршақтар үш үлкен топқа бөлінеді: таслисман, ойын қуыршақтары және салтанатқа арналған қуыршақтар.

Өзгеше стильде жұмыс жасайтын Татьяна Андреевна қуыршақтарды айнытпай жасаған, тіпті бет-әлпеті де ұқсайды (1 сурет, КП нв 3-3497) ертегінің басты кейіпкери «Қызыл телпек» (авторы Шарль Перро), бұл ертекті білмейтін бала жоқ шығар, (қішкентай қыз, әжесі және сұр қасқыр туралы ертегі).

Келесі жәдігер композиция «Околица» (2 сурет, КП нв 3-3496), кавалер музыкалық аспап балалайкада ойнап тұр, ал оның қасында жас қыз бала тамсана тыңдал тұр.

Экспозицияда кәсіпқой суретші, сәндік-қолданбалы өнер шебері

Александр Иванович Коробковтың ағаштан жасалған жұмыстары қойылған. Балалар жіп байлап сүйретіп ойнайтын ойыншық-конструкторлар боялған геометриялық фигуralардан құрастырылып, тізбектелген (З сурет КП 9-17735, 36, 37, 41, 59). Бұл ойыншықтар балалық шақтын тәтті кездерін армандаған адамның қиялынан туындаған бұйымдар болып табылады. Сонымен-қатар облыстық этнографиялық музей-қорықтың энопаркінде бакшалық, ертегілік-сәндік мүсіндер – тауыс, көбелек, құстар (шебердің қолынан шыққан бұйымдар) бүгінгі күнге дейін көріп беріп тұр.

А. И. Коробков 1944 жылы Алтай өңірінің Рубцов қаласында дүниеге келген (2014 жылы дүниеден өтті). Шебер, ағаш ою, токарлық өндеу, айшықты сурет салу қолөнер түрлерін жетік менгерген. 1969 жылы отбасымен Өскемен қаласына көшіп келген. Александр Иванович 1976 жылдан бастап КСРО суретшілер одағының мүшесі болған. 1980-2000 жылдар аралығында жасалған композициялық мүсіндері, паннолары, конструктор ойыншықтары музей-корықтың қорында сақталған.

Кәде – әдет-ғұрып, жосын-жоралғылардың дағдылы, дәстүрлі жолмен атқарылуын білдіретін ұғым. Осы салттар барысында жасалатын сый-сияпат, алыс-беріс, ақы түрлерінің де жалпы атауы. Кәде сыйлау арқылы халқымыз бір-бірінің көңілін аулап, шынайы ниетін білдіріп, жиі қатынасып, өзара сыйластықты, ауызбіршілікті, татулықты, жақын қарым-қатынасты нығайтып отырған.

Мәдениеттің ең жарқын көріністерінің бірі кәдесыйлар - ұрпақтан-ұрпаққа қолөнердің дәстүрлі өнері болып жалғасын таба бермек. Ағаштан жасалған кәдесый ойыншықтары біздің өмірімізге ересектер мен балалардың өзара сенімі негізінде керемет қатынастар әкеледі. Ойылған және боялған ағаш туындылары, тігілген қуыршақтар немесе балшықтан мүсінделген кәдесыйлар шеберлердің өнеріне деген махаббатының арқасында туындастыны сөзсіз. Дәл сол сияқты экспозициядағы ұлттық нақыштағы ағаш және балшық кәдесыйлар - таптырмас қолөнер туындылары.

Сазбалшық - ерте заманда адам игерген, ең көп таралған табиғи материалдардың бірі болып табылады. Қолөнердің осы түрімен шұғылданатын шеберлер саусақпен санаарлық болса, соның бірі және бірегейі – 1966 жылы Өскемен қаласында дүниеге келген Лыкова Светлана Геннадьевна. Сурет салуға деген қызығушылығы бала кезінен басталған. Орта мектепті бітірген соң, балалар шығармашылық мектебінде де оқыған. Бірақ Светлана Геннадьевна сылақшы мамандығын алады, шығармашылыққа, өнерге деген ерекше ықыласы «Оютас» зауытында суретші болып жұмыс жасауға алған келеді. Бұл жерде ол әртүрлі кәдесыйларды балқыту және бедерлеу қолөнерімен шұғылданған. Кейін зауыт өз жұмысын тоқтатқанда көптеген шеберлер әрине оның ішінде шебер С.Г. Лыкова да жұмыссыз қалады. Содан бастап көп жылдардан бері сүйікті істерінің бірі – ол сазбалшықтан мүсіндеу. Ең алғашқы жұмыстарында шағын фигуralар мен көңілді жануарларды жасаған. Негізгі шебердің мүсіндері: жанураптар, құстар, адам мүсіндері, ертегі мен мультфильмдердің кейіпкерлері. Шебердің жасау әдісі: шағын мүсіндерді жасап болғаннан кейін оларды үй температурасында кептіріп, муфта пешіне салып күйдіреді, содан соң гуаш бояуымен бояп, лажымен лажылайды. Соңғы кезекте қосымша қолданатын заттар кәдесыйларға заманауи рух беріп тұратын ол – мата, үлбір, жасанды гүлдер, бұлдар. Шебер дәстүрлі бейнелердің арсеналына, біруақытта көп жана сюжеттік және тақырыптық образдар

жасауды менгерген. Ол кісінің ойыншықтары қызықты, ішкі жанрға толы, жұмсақ әзілмен, көркем түрде өз үйлесімін керемет көрсетеді. Келбетіне баса назар аударады, себебі тек бояумен ғана шектелмей оның көрнекілік бедеріне де ерекше қарайды. Оның ойыншықтары балалар ермегі ғана емес, олар - қәдесыйлар, үйлесімін тапқан замануи тұрмыстық интеръер (4 сурет КП 59-32455, КП 59-32453). Сондай-ақ Светлана Геннадьевнаның туындылары сәндік, образдық киімдерімен ерекшеленеді.

1970-80-ші жылдары токарлық ойыншықтар кеңінен тарапалды. Мынау 1980 жылы токарлық өндөуден өткен, боялған әдемі коллекцияны Алматы қаласының көркемсүрет қорының шеберлері сыйға берген (5 сурет). Көрмеде көрмермен назарына 1970-ші жылдары ағаштан жасалған қәдесыйлық бұйымдар қойылған. Олар қарапайым ағаш детальдардан құрастырылып, токарлық станокта жонылған адамдардың, жан-жануарлар мен топтық композициялардың таңдай қақтырарлық үлгілері.

«Оютас», көркем бұйымдар зауыты облысыныздың ірі қәдесыйлық кәсіпорнына айналған, ол 1962 жылы құрылып, 1990 жылы өз жұмысын тоқтатқан. 500-ге жуық атаулары бар көркем-кәдесий сыйлықтарын тастан, металдан, ағаштан, пластмассадан жасап шығарған. Лениногорск, қазіргі Риддер қаласында филиалы болған. Зауыт жабылған соң көптеген көркем суретшілер жұмыссыз қалып, әркім жеке шебер болып қалыптасуға бет бұрған. Сонымен-қатар олар плакеткалар, қабырғаға іletін әшекейлі заттар, кескіндеме және құйдіру техникасында әсемделген бұйымдар жасаған. Олар сондай-ақ қаламызға көрік берген ағаш тамырларынан сәндік мұсіндер жасаған, ал олардың түпнұсқасын 1970-ші жылдары Өскемен қаласындағы орталық әмбебап дүкенінің (ЦУМ) бірінші қабатында саудалаған.

Белгілі мультфильмнің кейіпкерлері «Қолтырауын Гена мен Чебурашканы» (Эдуард Успенскийдің жазған шығармасының негізіндегі мультфильм) (6 сурет КП нв 4-4854, КП нв 20-6734, 1980 ж.) және де «Бауырсақ» ертегісінің басты кейіпкері мен аюлар келушілер назарына ұсынылған.

«Түрлі ғажайып оқиғалар тек балалық шақта бастан өтеді», - дейді қазақтың ақының ақыны Мұқағали Мақатаев. Ендеше бүгінгі күні музейге келіп көрмемізді тамашалап, балалық шақтағы ғажайып ойыншықтар мен қәдесыйларды еске түсіріп, балалық шақты аңсамай, балалық кезді сағынбай тұру мүмкін емес.

### **Әдебиеттер тізімі**

1. «Очерки о мастерах». Черкашина В.А. Усть-Каменогорск, 2007.
2. «Мир кукол – мир игрушек». Мухамеджанова Р.Ч. Усть-Каменогорск, 2006.
3. Этнографиялық акпараттық сайттар

**Агейкина Яна Леонидовна,  
Председатель ВК филиала СХ РК,  
Директор частной галереи  
им. Л. Агейкина,  
Казахстан, Усть-Каменогорск**

## **АВТОРСКИЙ ПРОЕКТ «НОВАЯ МОДЕЛЬ ЦЕЛОСТНОЙ СИСТЕМЫ МУЗЕЙНОЙ РАБОТЫ»**

*Авторский проект «Новая модель целостной системы музеиной работы» создан для формирования, учета, исследования и пропаганды Регионального государственного творческого фонда «Культурное наследие Восточного Казахстана трех видов искусства» на базе Восточно-Казахстанского музея Искусств.*

Восточно-Казахстанский Музей искусств, реализуя Авторский проект взял на себя задачу: объединить творческие силы региона, создать региональную творческую инфраструктуру и возглавить процесс её развития, используя различные контактные формы работы с районами: ежегодные экспедиции, личные контакты с творческими людьми, газета «Мир искусства» и др.

Создание Авторского проекта «Новой модели целостной системы музеиной работы» – это большая и определенная закономерность, в которой усматриваются побудительные моменты. Так, к 90-м годам прошлого столетия замерла бурная художественная жизнь Восточного Казахстана. Уехали за границу или ушли из жизни многие художники – основоположники художественной жизни нашего края, их творческое наследие начало пропадать, исчезать – оно требовало особого внимания. Но общие условия жизнедеятельности в стране были очень сложные: пик перестроичного хаоса напрочь уничтожил СССР, превратил в ничто крупнейшие промышленные гиганты, культурное энергетическое пространство держалось на единичных авторитетах, незыблемость которых не по зубам даже масштабным историческим катаклизмам. Восточно-Казахстанский музей Искусств, этот родник из-под асфальта Перестройки, был тем местом, к которому прибегал оставшийся, наш восточно-казахстанский духовно-творческий растерявшийся мир. Итог тех трудных музеиных лет переломного момента в истории нашего государства – наименее полное, на сегодняшний день собрание творческих произведений региональных художников, писателей, поэтов, композиторов Восточного Казахстана. В первом государственном Реестре движимых памятников искусства и культуры Восточного Казахстана от 2006 года числилось 311 художников и мастеров декоративно-прикладного искусства, 234 литератора, 70 композиторов.

У разработанной Региональной программы есть одно неоспоримое достоинство – она способствует развитию регионального искусства:

1.

2. Творческие люди объединяются для профессионального роста и востребованности творческой личности, в первую очередь тех, кто профессионально занимается изобразительным и неизобразительным искусством, литературой, музыкой.

3. Государственная научно-исследовательская структура – Музейно-корпоративный комплекс «Квартал искусств», исследуя, консолидирует и пропагандирует результаты творческого труда авторов, созидающих по законам Добра и Красоты, способных сохранить нашу Землю.

4. Региональная программа тратит бюджетные средства, прозрачно используя их по назначению – это столбовой путь развития регионального искусства.

Изучение мировой музейной практики и собственные многолетние опытные накопления Восточно-Казахстанского музея Искусств перешли в определенное качество – Новую модель целостной системы исследования, сохранения, пропаганды и государственного учета движимых памятников искусства и культуры Восточного Казахстана, которая положила начало формирования Регионального государственного творческого фонда. Нами разработана Региональная программа «культурное наследие трех видов искусств Восточного Казахстана» и пятилетний план ее реализации, обуславливающий работу Восточно-Казахстанского музея искусств с пятнадцатью областями Восточно-Казахстанской области.

Программа долгосрочная, рассчитана на реализацию по пятилетним планам деятельности ВКМИ. Разработка данной программы продиктована насущной необходимостью создания научной искусствоведческой и практической базы для развития и изучения регионального традиционного и современного искусства Восточного Казахстана. Программа способствует объединению интеллектуальных и духовных сил человека, развитию его творческого потенциала, служит целенаправленному и качественному формированию РГТФ. Целостная система создания Регионального государственного творческого фонда основана на Фундаментальном принципе работы научных отделов музея. На каждого автора в РГТФ открыты Личный основной и Научно-вспомогательный фонды. Личный основной фонд автора открывается в при наличии созданных им творческих произведений. Личный научно-вспомогательный фонд открывается для сбора биографического, библиографического и другого информационного материала связанного с жизнью и творчеством автора.

Процесс пополнения Личного основного и личного научно-вспомогательного фондов осуществляется по фундаментальному принципу работы научных отделов Восточно-Казахстанского музея искусств – Новой модели формирования, учета, исследования, пропаганды РГТФ «Культурное наследие Восточного Казахстана трех видов искусств». Новая модель – это пятилетний план музейной деятельности. В течении пяти лет Личный основной и Личный вспомогательный фонды каждого автора максимально целенаправленно пополняются творческим, биографическим, библиографическим и другим информационным материалом, а в юбилейный год подводится итог его творческой деятельности. Определяются художественные качества созданных произведений и форма их популяризации: организуются юбилейные выставки, праздничные вернисажи, презентации, творческие встречи, издаются каталоги,

## Кастеевские чтения 2019

коллективные сборники и книги отдельных авторов, полные собрания сочинений, буклеты, проспекты и т.д. То есть очевидность собранного творческого материала в Личном основном фонде каждого автора и его научный анализ дают возможность проследить все метаморфозы сложного процесса развития таланта автора и, как следствие – диктуют форму его популяризации. В настоящее время должна быть четкая, конкретная плановая система исследования процесса динамического развития современного регионального искусства, придающая ему осмысленный и стабильный характер. Кроме того, новый подход к формированию авторских коллекций исключает случайное наращивание фондов и следует политике мотивированного, системного научного отбора. Краткие или отсутствующие атрибутивные и биографические данные должны дорабатываться и вноситься в справочник-каталог по мере их поступления.

Обязательный пакет документов собирается по следующим направлениям: плановые выставки, обменные выставки, выездные выставки-экскурсии, выездные выставки-лекции, научная обработка коллекции музея по юбилярам года, разработка анонсов, пресс-релизов, буклетов, аннотаций, экскурсий, лекций, сценариев к вернисажам, статей для СМИ, доклада к конференции, создание каталога, видеоматериал. Затем сдается в научно-вспомогательный фонд ВКМИ на государственном и русском языках. Подобная работа ведется по всем персоналиям-юбилярам, чьи выставки запланированы в течение года. Список юбиляров составляется в течение года. Базой для планирования научно-просветительной деятельности является научно-исследовательская работа с личным основным и научно-вспомогательным фондовым материалом авторов-юбиляров текущего года.

Проект реализации Региональной программы представляет собой стройную, логически выверенную взаимосвязь управлеченческих, научных, творческих, учебных и других государственных и общественных структур. Он имеет долгосрочную перспективу и осуществляется в несколько этапов по пятилетним планам научной деятельности.

### **Первый этап:**

Экспедиционно-исследовательский, связанный с выездами в 15 районов Восточно-Казахстанской области. В ходе экспедиции решаются следующие задачи: сбор, систематизация и изучение фактического творческого и сопряженного с ним профильного информационного материала; выявление и создание в 15 районах новых творческих объединений, открытие выставочных залов и проведение районных, областных, зональных и республиканских выставок; организация творческих встреч, выявление новых талантов в изобразительном искусстве, литературе, музыке. Издание справочника-каталога РГТФ в алфавитном порядке и количественном составе. Издание ежегодников «Новые экспонаты РГТФ». Каждые пять лет переиздание дополненного и исправленного справочника-каталога. Создание изостудии. Оказание методической помощи и информационных услуг творческим представителям трех видов искусств. Организация правовой базы по защите авторских прав.

### **Второй этап:**

Развитие созданной Новой модели системного формирования, изучения, сохранения и популяризации РГТФ произведениями художников, писателей, поэтов, композиторов Восточно-Казахстанского региона. Преобразование Восточно-Казахстанского музея Искусств в Музейный комплекс «Квартал

искусств», который объединит деятельность государственной структуры ВКМИ и общественных организаций для целенаправленной работы по формированию РГТФ и созданию полного собрания творческого наследия писателей, поэтов, композиторов, художников и мастеров ДПИ Восточного Казахстана. Развитие и укрепление материальной базы региональных творческих организаций, объединений и расширение их сети в рамках созданной единой информационной системы. Развитие правовой базы по защите авторских прав.

**Третий этап:**

Конструктивное развитие творческого потенциала Восточного Казахстана. Реализация различных проектов и программ, создание общественного института работников искусства и культуры, привлечение населения к активному участию в формировании культурной политики Восточного Казахстана, уменьшая количество дилетантов и временщиков. Создание художественных произведений, способствующих качественному повышению уровня социально-культурного климата Восточного Казахстана.

Последующие этапы Региональной программы осуществляются по пятилетним планам деятельности Музейного комплекса «Квартал искусств».

Региональная программа разработана для того, чтобы избежать кризиса интеллектуально-творческой сферы Восточно-Казахстанской области, так как фундаментальный принцип работы научных отделов ВКМИ создает и исследует теорию и историю искусства Восточного Казахстана, а Новая система целостной музейной работы разрабатывает и внедряет в практику профессиональный рост региональных художников, писателей, поэтов и композиторов Восточного Казахстана создавая комплексное полифункциональное научно-исследовательское и научно-просветительное учреждение с традиционными и экспериментально-новаторскими формами работы.

Будущее связано с комплексом «Квартал искусств», где в специализированных выставочных залах планируется проведение вернисажей, мастер-классов и лекториев современного искусства, функционирование зала постоянной экспозиции, представляющей лучшее из коллекции музея и, прежде всего, детальное, глубокое научное исследование творческого наследия уникального РГТФ ВК.

Четко определив свою сферу деятельности, ВКМИ, используя собственную аргументированную систему музеефикации движимых памятников культуры Восточного Казахстана – первоисточников, отражающих современный период развития регионального искусства, тем самым создает его реальную историю.

Следуя Новой системе целостной музейной работы, мы делаем значительный шаг вперед в развитии и достижениях художников, искусствоведов, литераторов, композиторов и критиков, решая самые актуальные на сегодняшний день вопросы обучения молодых кадров и их утечки за границу.

Таким образом, мы делаем все для того, чтобы внести свою лепту в процветание Казахстана, чтобы народ поднимался к своим творческим и духовным вершинам, был уверен в завтрашнем дне и жил счастливо во имя настоящего и будущего.

Автор проекта Агейкина Мария Владимировна  
Дилегерующее опубликование Агейкиной Яне Леонидовне

**Беркімбаева Айман Бақытқызы  
«Өнертану» ғылымдарының магистрі**

**Аташ Берік Мұратұлы  
ҚазМемҚызПУ,  
қоғамдық-гуманитарлық пәндер  
кафедрасының ас.проф.м.а  
Философия ғылымдарының докторы**

## **ОТАНДЫҚ КЕСКІНДЕМЕ ӨНЕРІНДЕГІ ПЕЙЗАЖ ЖАНРЫН ӨРКЕНДЕТУДІҢ ПЕРСПЕКТИВТІ БАҒДАРЛАРЫ**

Бұл мақалада кескіндеңе саласындағы пейзаж жанрын елімізде одан әрі қарай өрістеме түсудің перспективті бағдарлары өнертанулық, философиялық, әлеуметтанулық тұргыдан қарастырылып, ол 10 ұстаным бойынша ұсынылды: қазіргі заманауи ағымдарға да ілесіп отыру; пейзажды бейнелеуді философиялық тұргыдан алғанда, онтологиялық негізде өркендешу; елімізде арт-менеджерлердің жұмыстарын одан әрі күшайте тусу; атқарылатын шаралардың жасастарды отансуыншытікке тәрбиелеуде маңызды роль атқаруы қажеттігі; бейнелеу өнері мамандықтарында аударылуға тиіс 100 кітап бағдарламасына сәйкес оқулықтар дайындау; пейзаж, тұрмыстық, тарихи т.б. жанрлар туралы арнаіы айналысатын теоретиктер мектебін қалыптастару; «Цифрлы Қазақстан» деңгейіне көтерілуді мақсат етіп отырған кезде, бейнелеу өнерін де осы арнага бағыттауымыз керектігі т.б.

Қойылыш отырған мәселеміздің өзектілігі еліміздің тәуелсіздік алғаннан кейінгі ұлттық болмысымызды қайта жаңғырту мен бірегейлену сатысына өтуіне байланысты туындаған қазақ руханиятын қайта сараптап, тұтас мәдениетіміздің тарихын зерделеуге бет бұрып отырған беталыс аясында оның ішкі мағынасы мен мазмұнын ашып көрсету қажеттілігінен өрбіп шығады.

Өнерді өркендешу заман талабынан туындаиды. Бейнелеу өнеріндегі туындыларды ғылыми-теориялық тұрғыдан негіздеу, қазіргі кездегі адам мен табиғат арасындағы қайшылықтар, экологиялық зардалтар, өзіміздің туған даламызды құрмет тұтуды сұранып тұрады. Осыған орай, табиғатты бейнелейтін туындылар, оның ішінде, кескіндеңе өнеріндегі пейзажды зерттей отырып, ұрпақтардың санасында қазақ даласының сұлулығы мен табиғи ортаны құрметтейтін экологиялық сана қалыптастыру бағдарында және отаншылдық сезімін одан әрі өркендешу саласында бұл тақырып аса маңызды болып отыр.

Қазіргі таңда еліміз дамыған 30 елдің қатарына ену саясатын ұстанып отырған шакта, тек экономиканың ғана емес, ғылым мен өнердің дамуына да айрықша назар аударуымыз керектігі түсінікті жайт. Кез-келген әлеуметтік құбылыс, рухани мәдениет, яғни, саясат, экономика, өнер және т.б. қоғамдық өмірдің салалары әрі тұтас мемлекет қашанда өзінің қазіргі күйіне үңіліп, болашақтағы даму перспективасын, стратегиясын, тактикасын, өркендешу жолдарын анықтап алып, бағдарламалар мен тұжырымдамалар жасайды.

Ендеше, біз қозғап отырған тақырып, отандық өнер, оның ішінде, бейнелеу өнері мен пейзаж жанрын одан әрі дамыта түсудің перспективасын құрып, оны өркендетудің өзіндік үлгілерін ұсыну қажеттігімен келіп шартталады.

Сонымен қатар, пейзаж жанрын дамытудың мынадай эстетикалық бағыттарын ашып бере аламыз. Біріншіден, отандық пейзаж өнерін әлемге таныту мақсатында отандық суретшілердің тәжірибе алмасуы. Бұл өз кезегінде дала келбетін бейленейтін әлемге танымал суретшілермен кездесулер өткізіп, олардың негізгі идеясынан арқау етіп, өзіміздің де тың идеяларамызды паш ету. Себебі, бұл туындылар plagiatқа жатпайтын әркімнің өзіндік қолтаңбасы болып табылады. Ал көшірме болған жағдайда, оны кез-кезген суретші мен бейнелеу өнерінің теоретиктері ажыратса алады.

Екіншіден, қазіргі заманауи ағымдарға да ілесіп отыруымыз керек. Әркениетті елдердің барлығы жаман немесе барлығы жақсы деген ұғым түмайды. Себебі, өнер жаман және жақсы деген өлшемдерге бағына бермейді, сондықтан да, әлемдегі жаңадан қалыптасып келе жатқан ағымдардың негізгі, онды, тиімді қырларын пайдаланып отыруға тиіспіз деп айтқымыз келеді. Мәселен, ол үшін тек өнер иелері ғана емес, өнер теоретиктерін де қатыстырып, белсенді жұмыс жасауымыз керек. Соңғы уақыттарда пайда болған постмодернизм ағымындағы жалпы бағдарларды көрсетуіміз керек. Ол үшін жалпы постмодернизмнің негізгі мәнді ұстанымдарын ашып алайық.

Философтарға жүгінсек, олар постмодернимзді былайша түсіндіреді: «Постмодернизм ағымына бірлікке келген біртұтас аныктама беру қын. Тек бұл ағымнан кез-келген қалыптасып қатып қалған түрлі өмір пішіндеріне қарсы тұрудай ортақ ерекшелік байқалады. Бұл ағымның жалғасу уақыты жөнінде де біркелкі пікір жоқ. Негізінен, 1970-1990 жылдар аралығы олардың дәурендереген мезгілі деп есептеледі. Кезекте, архитектура, әдеби сын, психоанализ, зангерлік, педагогика, әлеуметтану, антропология, саясаттану қатарлы салалар өздерінің постмодернизмдік күйі туралы біршама жүйелі тұжырымдар жасады. Безендіру мен құрылымға қарата сынни көзқараспен қарау және қатып-семушілік пен табынушылыққа мазактау мәмілесін ұстанатын олар арнаулы әдіспен белгілі бір идея мен жүйеге тастай бекінуге түбекейлі қарсылық көрсетеді. Бұл мағынада оны "Изміздік" деп те атауға болады.

Олар көп түрлі өнердің тоғызынан қалыптасқан ағым ретінде ең алғаш философияда және архитектурада көрініс тапты. Әсіресе, 1960 жылдардың архитекторлары адами мағынасы солғын халықаралық үлгі (International style) атаулыға қарсы шығып, жүректілікпен жаңалық жасап, мағынасы ерекше, мазмұны көп өлшемді постмодернизмдік құрылыш жобасын сынқа етті.

Ал, философия саласында адами күйдің жаттанды үлгісінен босап, бәріне құрылымдық тұрғыда еркін қарайтын постмодернизмдік философиялық бейнелеу мәтінін сынқа етті. Олардың ең басты өкілдері Францияда өркендереген структурализм (құрылымшылдық) болды. Бүтіндікті бөлшектеп, қабықты сыйдырып, жүйені ыдыратып, өзгешелікке, айқындыққа, бірегейлікке ие жаңа бүтіндік, жаңа жүйе сынқа етілді [1]. Ал отандық философтар бұл бағыттың негізге белгілерін былайша атап өтеді:

- Мәтіндік талдау – мәтіннің негізгі бірден-бір мағынасы сол болуы болған күнде де бір мағынаны табу мақсатын қоймау керек.

- Номодология – оқиғаларды көшпелілердің жоспарсыз қозғалыстарымен, жоғары мақсатқа тағайындалмауымен, бағытталмауымен ұқсатып қарастыру керек.

- Генеалогия – тарихи процестегі сабактастықтың пен себептілікті жоққа шығарып, антиэволюционизм мен кездейсоқтықты, спонтанды ақиқаттылықты бекітеді.

- Симуляциялық тұрғы – қазіргі мәдениетте шындықты таңбалар шындығымен алмастыру жүрді, яғни, симулякрлармен (образ, ұқсас, типтес) Осыдан симулякрлар мен моделдер әлемі пайда болған, олар шындыққа еш сәйкес келмese де, шындықтың өзінен ғөрі неғұрлым шынайы әлдене ретінде қабылданды. Осындай әлем шындыққа емес, өзіне ғана сүйенеді деп пайымдайды. Бодрийар оны гиперреалдылық деп атады. Бұдан гипермәтін ұғымы туындаиды. Бұнда мәтінде өзіндік логика болмауы тиіс, ол еркін психологиялық ассоциациялар бойынша құрылуы керек, қойылған мәселе шешілмese де, айтуши мен қабылдаушыға тиімді түрде тақырыптар тез аудысып отыруы тиіс [2,194 б.].

Сондықтан да, отандық өнер саласына да еніп келе жатқан постмодернистік бағыттағы туындылар қатаң логоцентристік негізде ойлайтын адамдар мен қабылдаушылар үшін түсінікіздеу болып шығуы ықтимал. Қазіргі таңда әдебиеттегі еркін стиль, музыкадағы фольк-рокк, рок-опера сынды бағыттар осы модернизм мен постмодернизмнің белгілері болып табылады.

Ендеше, кескіндемедегі абстракционизм деп аталған бағыт осы постмодернистік ұстанымдарға сәйкес келеді. Сондықтан, кейбір суретшілердің туындылары, олар саналы түрде постмодернизм мамандары болмаса да, өздігінше бір ерекше туындылар жазады, бірақ бұл жалпы қөвшілік қауымға түсініксіз және мағынасыз сияқты болып көрінеді. Дегенмен, оны постмодернистік батыстық суретшілер қауымдастығы жоғары бағалауы ықтимал. Сондықтан да, біздің елімізде де, классикамен қатаң постмодернистік туындылар пайда болып, оның арнайы мекетебі ашылып, әлемдік суретшілер қауымдастығына ұсынып, отандық өнеріміздің келбетін әлемге паш етуі керек деп ойлаймыз. Мәселен, инсталляция бойынша пейзаж туралы жазылған еңбектер жоқтың қасы деуге де болады.

Үшіншіден, пейзажды бейнелеудің табиғаты да философиялық тұрғыдан алғанда, онтологиялық негізде өркендеуі тиіс. Ол дегеніміз табиғат аясының қеңеюіне байланысты. Философияда табиғат дегеніміз – адамдардың әлеммен тікелей қарым-қатынас жасайтын бөлігі болып саналады. Қазіргі таңда адамзат ғарышқы көз тігіп, әлем туралы түсініктерін қеңейтіп келеді: айға, марсқа ұшу және оларды игеру. Олай болса, олар да табиғаттың бөлшегі ретінде қабылданып келеді. Осыған орай, отандық пейзажистер Айды т.б. аспан денелерін бейнелеуге де назар аудару керек деп ойлаймыз.

Әрине, бұндай ғарышты бейнелеуге бағытталған туындылар елімізде жоқ емес. Мәселен, әлемге таныла бастаған пейзажист Жайлаубай Жұмамұратұлы жер табиғатын және ғарышты бейнелеп келеді. Ол туралы мынадай пікірлер де айтылып келеді: «Расында да автордың мінезіне тән жұмсақтық картинадағы бейнелерден де анық байқалады. Әсіресе, еліміздің әсем табиғаты бейнеленген «Көшпендерлір», «Ақай», «Байдан көпірі», «Машат тауы» сынды туындылары композициялық терендігімен ерекшеленеді. Ғарыш, зымыран, галлактика бейнеленген тамаша туындылары қыл қалам иесінің тұған жерге деген сүйіспенішілігінің көрінісі іспетті» [3,106.].

Төртіншіден, елімізде арт-менеджерлердің жұмыстарын одан әрі күшайте тұсуіміз қажет. Яғни, суретшілер өздерін өздері немесе өзгелерді халық пен көрермендерге насихаттауға аса құштар емес, себебі, олар өнер адамдары. Осыған орай, өркениетті елдерде арт-менеджерлік ұйымдар мен клубтар жақсы жұмыс істейтіндігін ескерсек, елімізде де осы бағыттағы

жұмыстардың қарқынды еместігіне көз жеткіземіз. Соңғы төрт-бес жыл төңірегінде Алматыда иғі бастамалар бой қөтерді. Кескіндеме туындылары, Бесіншіден, білім беру саласында да, өнер туындылары, оның ішінде, пейзаж жанры туралы да жастарымыз білікті болу керек. Осы мәселелермен, негізінен мемлекетіміз ресми түрде де айналысып келеді. Мәселен, «Қазақстан Республикасындағы көркем білім беру: ұлттық дәстүрлерді зерделеу және мәдениеттер үйлестігі» деп аталған бағдарламада мынадай нақты ұстанымдар қойылған: «Қазақстандағы көркем білім беру мен тәрбие жүйесіндегі реформаның негізгі қағидалары – білім беру мен мектептерде ұлттық бастамаларды дамыту және нығайту; жеке тұлға үшін тұған тілі мен мәдениетінің сөзсіз басымдылығын мойындау және қамтамасыз ету; білімді демократияландыру... білім берудің ұлттық жүйесінің көркемөнер саласындағы әлемдік тәжірибелегі барлық прогрессивті мәселеге ашықтығы мен бейімділігі...» [4, 176.].

Сонымен қатар бұл мәселенің теориялық жақтарын да назарға алған өнертанушылардың идеяларын да атап өтуімізге болады. А. Қороғлы мен С.Ж. Бодыков елімізде осындай түркілік өнер қауымдастыры арасында иғі шаралардың өтіп отырғандығын да көрсетеді: «Алғаш өтіп отырған бұл өнер апталығы бағдарламасыда түркі тілдес мемлекеттердің жоғары оқу орындары өнер факультеттерінің декандарының жиналышы мен педагог суретшілердің Гази университеттерінің студенттеріне шеберлік көрсетуі және бейнелеу өнері мамандықтары оқытушыларының шығармашылық көрмесі ашылуы жоспарланып жүзеге асты» [5, 83 б.].

Алтыншыдан, бұндай иғі шаралар жастарды отансүйгіштікке тәрбиелеуде де маңызды роль атқарады. Шындығында, пейзаж тек дала көрінісінің жай ғана келбеті емес, жастарды отансүйгіштікке тәрбиелеуде, тұған жерге деген сүйіспеншілігін оятуда өзіндік маңызды қызметтер атқарады. Себебі, бейнеленген дала, ол – халқымыздың өскен ортасы, Ұлы даласты, қасиетті мекені болып табылады. Сондықтан да, осы дала көрінісі арқылы жастардың бойында отаншылдық сезім қалыптасады.

Пейзаж арқылы жастардың бойында отансүйгіштікті одан әрі дамыту, негізінен «Тұған Жер» идеясымен келіп үндеседі. Себебі, суретші үшін оның әрбір элементінің маңызы зор және оны жастарға визуальді түрде паш етіп отыруы тиіс. Мәселен, Ж. Молдабеков айтқандай, «Қазаққа тұған жердің малжанымен қатар торғайы да сүйкімді көрінеді. Оған құндылықтың бәрі де бірдей. Оның ыңғайға деген құмарлардың онды жағдайда артты, сол жағдайға бейімделуінде өсті» [6, 59 б.], -деп халқымыздың дала философиясын сараптаған ой-пікірлер де осыған келіп саяды.

Осы өнер аясында жастардың бойында отаншылдық сезімін қалыптастыру туралы баяндаған С.Қ. Бейсенбаев пен А.Х. Мұхамеджан оны дизайн арқылы қалыптастырудың негізге бағдарларын ұсынған болатын: «Әрине, этнодизайн тақырыбы жөнінде сөз қозғалған соң, бұл саланың қалай қалыптасуы мен дамуына да тоқталуымыз керек. Этнодизайнның қалыптасуына қазіргі осы салада жүрген мамандар өз үлесін қосса, этнодизайнның дамуы үшін жас мамандар тәрбиелеу, оларды дайындау мәселесіне тірелеміз», -дей келе этнодизайн арқылы жастарды отаншылдықта тәрбиелеудің маңызды тұстарын атап өтеді [7, 19 б.].

Ал Г. Еркінбек бұл мәселені былайша зерделей түседі: «Гимараттың ішкі көрінісінің кез-келген элементі – мейлі ол картина, ілінген сағат болсын, жиһаз, қабырғаға жағылған бояу болсын адамның психикасына әсер етеді. Яғни, жастардың жеке басының қалыптасуына, қоршаған әлемді танып білуіне, сұлулықты сезініп, тұшынуына осының бәрі әсер етеді» [8, 176.].

Шындығында да, пейзаж бейнеленген картиналарды дизайн мен интерьерде қолдану, оларды іліп қою жастарға деген отансұйғаштік пен елдің табиғатына сүйсіндіру үшін аса маңызды қызметтер атқара алады. Бейнелеу өнерінің осындағы тәрбиелік қырларын, ондағы әрбір түстердің балаларға игі ықпалын көрсете келе, келешек ұрпақтарымызды өнегелілікке тәрбиелеуде де түстердің әсері мен түстік түзілімдерін кейбір педагог ғалымдар да атап өтеді [9,8-10 бб.].

Жетіншіден, пейзаж туындыларын шет елдіктерге жариялау, олардың арасында көрме ұйымдастыру т.б. жай ғана бейнелеу өнері туындыларын әйгілеу емес, Қазақстан даласы мен қаласын, экономикасы мен мәдениетін оларға таныстыру болып табылады. Бұл бір қырынан, елімізді әлемге таныта алса, екінші бір қырынан, қазақ даласына деген қызығушылық тудырып, практикалық жағынан да туризмді дамытуға деген қосылған үлес деп білуімізге болады. Шет елдіктер мен шет елдік қонақтар осындағы пейзаж көріністеріне тамсанып, біздің елімізді тамашалауға деген қызығушылықтары артып, отандық табиғатымызды көруге асығады деген сөз. Мәселен, Швецария табиғаты бейнеленген пейзажды тамашалған сәтте, кез-келген адамның оған деген баруға, өз көзімен көріп қайтуға деген құлышының пайдасы болатындығы белгілі.

Сегізіншіден, бейнелеу өнері мамандықтарында, оның ішінде, кескіндеме өнері бойынша білім алушыларда, қазіргі таңда, шындығында, қазақ тіліндегі оқулықтар мен оқу құралдары жетіспейді. Елбасы қоғамдық ғылымдар бойынша аударылуға тиіс 100 кітап бағдарламасын ұсынды. Осыған байланысты ағылшын тілінен аударылып келе жатқан шет елдік үздік оқулықтар тәрізді, кескіндеме өнері бойынша да осындағы кітаптар қазақшага аударылуы тиіс де ойлаймыз.

Сонымен қатар, кескіндеме өнері мен пейзаж жөнінегі жаңа оқулықтар мен оқу құралдарын, оқу-әдістемелік құралдар саны мен сапасын арттыруымыз керек. Мәселен, пейзаж туралы О. Батуринаның ғана орыс тіліндегі кітабы бар, тек пейзажға арналған қазақшалар мұлде жоқ деуге де болады.

Сондай-ақ, қазіргі таңда пейзажист суретші жас өнер иелерін де жоғары биікке көтеріп, жарнамалауымыз керек. Соңғы уақыттарда, ақырат журналы, Алматы ақшамы сияқты газеттерде жас суретшілердің өзіндік қолтанбаларын көрсетеді, оларға түсіндірмелер беретін рубрикалар мен парапашалар ашылып келеді. Бұл да игі істердің бірі. Мәселен, Ақырат журналының 2018 жылғы шілдедегі 7 номерінің соңғы бетінде Мақсат Дауылбаев туралы мағлұматтар берілген, оның пейзаждық туындылары жарияланған. Бірақ, бұл туындылардың атауы да, оған берілген түсіндірмелер де жоқ. Осыған сәйкес, біз, осындағы үздік туындылар туралы авторлардың өз ойлары мен картинкалар туралы қысқаша түсіндірмелер берілсе еken дейміз.

Тоғызыншыдан, елімізде өнертанушы теоретиктер жоқ емес, оның арнағы үлкен мектебі қалыптасып келеді деуімізге де болады. Сондықтан да, пейзаж, тұрмыстық, тарихи т.б. жанрлар туралы арнағы айналысатын теоретиктер мектебі қалыптасса еken дейміз. Себебі, отандық пейзаж жанры, басқа жанрларға қарағанда неғұрлым философиялық астары терең туындылар тудыру қажет етеді. Сонда бұндай туындылар көремендерді одан әрі қызықтырып, заман талabyна сай ыңғайластырылатын болады. Мәселен, С.В. Усачева атап өткендей, «Бүгінгі таңда дәуірдің көркемдік ортасындағы бөлшек ретінде кескіндеме пейзаждары мен «пейзаждық түйсінуді» одан әрі зерттеу неғұрлым перспективті болып көрінеді. Жанр құрылымы бұл орайда, шығарманы тудырушылар мен тапсырыс берушілердің біріккен күшінің нәтижесінен туындаиды [10,176 б.].

Оныншыдан, бүкіл қоғамдық өмір индустріалды-инновациялық және нанотехнологиялық даму бағдарын қолға алып отырған шақта, «Цифрлы

Қазақстан» деңгейінде көтерілуді мақсат етіп отырған кезде, бейнелеу өнерін де осы арнаға бағыттауымыз керек. Әрине, кескіндеме өнері қылқалам шеберінің таза табиғи туындысы болуы тиіс. Дегенмен, оның көркемдік жағы мен дизайнын арттыру, акпараттарды алу мен пейзаждың туындыларды жарнамалау, кез-келген объектінің эстетикалық негізде көркемдеу т.б. пейзаж жанрын өркендетудің заманауи үлгісімен келіп үндеседі.

Корыта айтқанда, өнер теориясы мен өнертану салаларын одан әрі дамыту кезек күттірмейтін мәселелердің бірі. Бұл тек теориялық-әдіснамалық мәселерді ғана емес, тәжірибелік ахуалдарды да жолға қойып ұсына алады. Сондыктан да, біз ұсынып отырған перспективті бағдарлар бір қырынан жалпы теория, екінші бір қырынан, еліміздегі пейзаж жанрын дамытуға ынғайласатын бағдарламалар мен тұжырымдамалар құруда септігін тигізетін үстанымдарымыз болып табылады.

### **Әдебиеттер тізімі**

1. Постмодернизм// <https://kk.wikipedia.org/wiki/> (Қаралған уақыты 16.03.2019) [Электронды ресурс]
2. Нұрышева Г.Ж., Аташ Б.М.-Ғылыми таным философиясы: оқу құралы.-Алматы, 2015.-320 б.
3. Тілегенұлы Н. Қыл қалам гарышқа ғашық//Білімді Ел.-№8 (165) 26 ақпан.-2019.-10 б.
4. «Қазақстан Республикасындағы көркем білім беру: ұлттық дәстүрлерді зерделеу және мәдениеттер үйлестігі» деп аталатын ғылыми-сараптамалықбаяндама/ (Қаралған уақыты 16.03.2019) [Электронды ресурс]
5. Короглы А., Бодыков С.Ж. Ұлттық дәстүрлердің көркем білім берудегі және бейнелеу өнеріндегі жақындастын саралау//Вестник КазНПУ им. Абая. – Серия «Художественное образование», №4 (41) 2014.- 83-8566.
6. Молдабеков Ж. Төлтуманың рухани бастаулары// Проблема духовности в современном мире. Сборник материалов международной научно-теоретической конференции, посвященной 70-летию К.Ш. Шулембаева. 16-17 марта 2007 года. КазНПУ им. Абая, ИФиП МОН РК, АСНК, Алматы.-Издательство «Саға».-2007.-560с.-58-63 бб.
7. Байсенбаева С.Қ., Мұхмеджан А.А. Этнодизайн арқылы жастарды отансуýгіштікке тәрбиелу//Вестник КазНПУ им. Абая. – Серия «Художественное образование», №4 (41) 2014.-16-1966.
8. Еркінбек Г. Қазақ халқы бар жерде ұлттық өнер ешқашан өлмейді//Дәстүр журналы.-2014.-наурыз-сауір, №2 (33).-16-1966.
9. Ғұмырзак А. Бейнелеу өнері арқылы бала бойында қалыптасатын психикалық ерекшеліктер//Жантану,2008.-№4.-8-11 бб.
10. Усачева С.В. Пейзаж в русской художественной культуре XVIII века: Особенности жанра и его бытование.-канд.дисс.искусствовед.-М, 2001.-187с.

**Сальникова Мария Алексеевна  
Научный сотрудник отдела  
зарубежного искусства  
ГМИ РК им. А. Кастеева**

## **ЭЙДОС [10] - ВОСПРИЯТИЕ. ЖИВОПИСНЫЕ ПРИНЦИПЫ РУССКОГО АВАНГАРДА, НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ КОЛЛЕКЦИИ ГМИ РК ИМ. А. КАСТЕЕВА**

Государственный музей искусств РК им. А. Кастеева обладает уникальной коллекцией изобразительного искусства стран ближнего и дальнего зарубежья XX-XXI века. Казахстанский музей один из немногих на постсоветском пространстве, в котором можно увидеть основные этапы формирования и развития изобразительного искусства обозначенного периода. В данной статье предлагается рассмотреть три наиболее значимых произведения русского авангарда, которые составляют гордость музейной коллекции.

Что парадоксального происходило в мире искусства в начале ХХ века? Почему изучение эпохи авангарда [12] не теряет своей популярности, лишь постоянно меняя дискурс своего осмысления, в чем феномен авангарда?

Поиски визуализации метафизического смысла, был основным лейтмотивом художников – лидеров того времени. Полностью удаляясь от публики, художники-авангардисты стремились высоко поднять уровень своего искусства, одновременно сужая и вознеся его до воплощения Абсолюта, в котором все относительности и противоречия нашли бы свое разрешение, либо утратили всякий смысл. Так рождается «искусство для искусства» или «чистая поэзия», в то время как предмет становится чем-то второстепенным. Поиски привели авангард к «абстрактному» и «беспредметному» искусству. Ведь, художник-авангардист или поэт-авангардист пытался подражать Богу, создавая свое «нечто», что не поддается обоснованию, подобно тому, как природа находит обоснования в самой себе. Философ Ж. Ф. Лиотар сказал [2] – «Искусство играет в игру – ты меня не поймаешь». Авантгард — это проект, интеллектуальная игра, которая в ХХ веке проходит под знаком психоанализа, базирующегося на раскрытии смысла в образах.

Провозглашалось торжество электричества, техники, науки, скорости. Поэзия строилась на принципе «Слов на свободе», пренебрегая синтаксисом. Живопись изображала предмет в нескольких ракурсах, фазах движения. Поэты, созданной в 1912 г. группы «Гилея» (братья Бурлюки, Василий Каменский, Велимир Хлебников, Алексей Крученых, Владимир Маяковский) называли себя «Будетлянами», в сборнике кубофутуристов «Пощечина общественному вкусу» появляется манифест нового искусства, написанный Бурлюком, Крученых и Маяковским [13]. Большую роль в футуристическом движении сыграл «Союз молодежи», созданный в Петербурге в 1909 году по инициативе художника Матюшина и его жены поэта Елены Гюро. Художник отныне стал работать и в форме текста, он мог быть автором не только картин и стихов, но и манифестов, проектов.

Русский авангард тесно переплетается с французским футуризмом, в котором поэзия, живопись, перформанс, политика, теория и поведенческие стратегии сплавлены воедино. Примером тому служит известная футуристическая опера «Победа над солнцем», 1913 года [12].

Художник авангарда перестает мыслить отдельными произведениями и

выступает с проектом, авторство которого выходит за пределы одной личности. И манифестами этих проектов становятся картины, трехмерные объекты, жесты, тексты, фотографии.

Все это привело к тому, что в 1919 году Казимир Малевич и группа художников - супрематистов сосредотачиваются на написании теоретических и философских работ. Малевич требовал от нового художника «знать теперь что и почему происходит в его картинах» [7]. В то же время он предлагал новые законы, определяющие беспредметное творчество: «...искусство – это умение создать конструкцию, вытекающую не из взаимоотношений форм и цвета и не на основании эстетического вкуса красоты композиции построения, - а на основании веса, скорости и направления движения». Благодаря этой свободе – автономии абстрактных форм, – пластика беспредметности утверждала свое превосходство (отсюда термин супрематизм) освободившись от поработления сюжетом (повествованием) и предметами, т.е. иллюстративным реализмом, новая живопись считала необходимым сформулировать свои собственные законы.

Несмотря на последовательное – декларативное и практическое – отрицание традиции, авангард (периода становления и самоидентификации модернизма), разумеется, имел глубокую корневую систему. Опираясь на эксперимент, доведенный до уровня самоцели, как на основу художественной динамики, художники авангарда изучали и традиционную культуру: древне-русскую иконопись, народное искусство; использовали опыт наиболее радикальных мастеров конца ушедшего века – Поля Сезанна, Винсента Ван Гога, символистов и примитивистов. С чуткостью, умением ощутить свою индивидуальность, русское художество мгновенно аккумулировало в себе достижения европейского, только зарождающегося авангарда и соединило со своим опытом и интуицией.

Коллекция ГМИ РК им. А. Кастеева располагает возможностью исследования основополагающих направлений искусства начала XX века.

Кубофутуризм — направление в искусстве 1910-х гг., наиболее характерное для русского авангарда, стремившееся соединить принципы кубизма (разложение предмета на составляющие структуры) и футуризма (развитие предмета в «четвертом измерении», т. е. во времени).

Кубофутуризм принято считать результатом взаимовлияния поэтов-футуристов и живописцев-кубистов. Действительно, литературный футуризм был тесно связан с авангардными художественными группировками 1910-х годов, такими, как «Бубновый валет», «Ослиный хвост», «Союз молодежи». Активное взаимодействие поэзии и живописи, безусловно, явилось одним из важнейших стимулов формирования кубофутуристической эстетики.

Картина поступила в ГМИ РК им. А. Кастеева от дочери художника М.А.Лентуловой (Москва) в 1969 году. Экспонировалась в центре большой персональной юбилейной выставки художника в здании новой Третьяковки на Крымской набережной.

Хулиганский нрав мастера проявился уже при попытке поступить в Академию художеств в Петербурге. Однажды, сдавая вступительный экзамен, он писал натуращицу. Проходивший мимо преподаватель съязвил: «Где же это вы, молодой человек, увидели на носу у модели зеленый цвет?». Лентулов в ответ нахально заявил: «А вы разве не видите? В таком случае мне вас жаль!». Таким образом, одним из первых, Лентулов оказался на границе фигуративности и беспредметности, цветом изображая то, что Вл. Маяковский словом.

Произведение раскрывает основные принципы построения кубофутуристической композиции. Еще угадываются реалистические черты натуры и пейзажа. Но художника уже не столь интересуют, собственно проблемы правдивости самой натуры и достоверное ее отражение. Ни выстраивание свето-воздушной перспективы, или способность уловить «красоту и мимолётность

ускользающего момента», ни тонкие нюансы света и тени... Художника притягивало предчувствие меняющейся действительности и само ощущение взволнованности, меняло его творческое восприятие. Лентулов, буквально видит природу «изнутри»: из чего она состоит, какую энергию несет в этот мир и как от этой энергии сияет позади портрета «мозаичный» фон, как гармонично и органично они сосуществуют вместе. Природа и сам колорит произведения, буквально выкипевают на холсте, выстраиваются как некая конструкция, стараясь постичь мир образов и предметов со всех сторон, расчленяя его на составляющие. Зарождается новый пластический язык.

**Супрематизм** был самым радикальным явлением 1910-х годов. И это было финальное «*tutti*» [10], точкой невозврата и одновременно началом нового летоисчисления в искусстве, чего и добивались сами художники.

Супрематизм значит «наивысший» - так в декабре 1915 года Казимир Малевич охарактеризовал свои работы, показанные на «Последней футуристической выставке „0,10“» [12]. «Черный квадрат» открыл новое поле опытов — геометрическую беспредметную форму.

Живопись, доведенная до Абсолюта, «космизм» [12] - размышления о внеземном пространстве и космосе, воплотилось в картине.

Поступила из ГТГ в 1936. Картина репродуцировалась в изданиях Лондона, Берлина, Москвы. На обороте сохранилось авторское название «Супрематизм», была передана из ГТГ в 1936 году как «Беспредметная композиция» под таким названием вошла в каталог, сопровождающий книгу «Ольга Розанова 1886-1918 Москва, Хельсинки 1992».

В начале XX века женщины в искусстве занимали значительное место. Сам термин «амазонки русского авангарда» принадлежал западным исследователям, после большой выставки в 1999-2001 году Берлин-Нью – Йорк, Бильбао, Москва, организованная музеем Гуггенхайма.

Однако, сами авангардистки «амазонками» себя никогда не называли. С ними художниц сравнил переводчик и поэт-футурист Бенедикт Лившиц, который в 1930-х восторженно писал о Гончаровой, Розановой и Экстер: «Эти три замечательные женщины всё время были передовой заставой русской живописи и вносили в окружавшую их среду тот воинственный пыл, без которого оказались бы немыслимы наши дальнейшие успехи. Этим настоящим амazonкам, скифским наездницам, прививка французской культуры сообщила только большую сопротивляемость западному „яду“, и если ни одна из них не вырезала у себя правой груди, чтобы заменить её досекинской тубой (тюбиком краски фабрики Досекина. — Прим. ред.), то удержали их от этого главным образом соображения эстетического порядка».

Сравнение Лившица всплыло к концу 1990-х, когда империя музеев Гуггенхайма организовала выставку «Амазонки авангарда» с работами Гончаровой, Розановой, Экстер, Поповой, Степановой и Уdalьцовой. Экспозиция открылась в Берлине, а потом побывала в Лондоне, Венеции, Бильбао, Нью-Йорке и Москве — и везде произвела фурор: на работы художниц пришли посмотреть миллион человек (для сравнения — прошлую Венецианскую биеннале собрала полмиллиона) [11].

Ольга Розанова была самой обсуждаемой и неординарной среди всех женщин-художниц ее круга, так называемых амазонок русского авангарда; В своем творчестве прошла все этапы от импрессионизма к беспредметности. Но в своем творчестве она превосходит все стили и не вписывается ни в какие рамки. Спокойная снаружи, с бунтарским художественным духом, Розанова прожила короткую жизнь, но оставила после себя богатое живописное наследие. Ее мечтой было «украсить Москву светом» — соорудить световое оформление из больших геометрических конструкций (что-то близкое мы можем встретить в современном городском оформлении). В процессе создания этого оборудования на стадионе она или О. Розанова сильно заболела и скончалась

скончалась в 1918 году.

Ольга Розанова словно объединила теорию супрематизма Казимира Малевича и экспрессивную абстракцию Василия Кандинского. Цвет она чувствовала интуитивно, рационально выстраивая свои композиции.

В «Беспредметной композиции» превалирует динамика геометрических форм и энергия контрастных цветовых зон. Медитативное состояние бесконечности пространства. Можно пофантазировать, что на первом плане угадывается форма солнца, и гор... Но главным действующим героем остается спектр цвета, рефлексирующий от «объектов», он занимает основную часть картины. Как бы показывая свою значимость и монументальность на фоне небольших псевдореалистических объектов. Зрителя не отвлекают здесь от чистого искреннего созерцания именно духовной живописи (или живописи, у которой есть душа), не призывают искать схожесть или достоверность изображаемых предметов, идентифицировать натурное совпадение. Супрематическая композиция Ольги Розановой призывает наслаждаться существованием и самим фактом живописного «космоса», вневременным, внеземным и таким тонким миром изобразительного искусства.

**Конструктивизм.** Официально стиль был обозначен в 1922 году в одноименной книге художника и теоретика искусства Алексея Гана. «Зачем нужны философские теории, если революция уже победила, необходимо транслировать ее конкретную идеологию», говорили художники-конструктивисты.

Конструктивизм рас пространился в самых разных сферах художественного творчества: изобразительном искусстве, театральных декорациях и костюмах, книжном оформлении, архитектуре.

Поступила от вдовы художника Т.Ф. Редько (Москва) в дар в 1969.

«Завод» - одно из очень немногих сохранившихся произведений, созданного художником собственного художественного направления «Электроорганизм», по своим основным задачам близкого футуризму. В это время Климент Редько был настолько увлечен химическими изысканиями в области цвета, что Главнаука предлагала ему для исследований лабораторию.

В 1921 году он, Соломон Никритин, Александр Лабас, Александр Тышлер объединились в группу проекционистов, иначе называемую – по теории Редько – «Электроорганизмом». В период существования группы, Редько интересовался вопросами энергии, света как его воплощения, конструкцией как выражением формы, осознанно или нет. Соответствующую декларацию художник написал в 1922-м. Электроорганизм в духе времени, и не без влияния Кандинского — говорит, с одной стороны, о чуткости искусства к научным изысканиям, с другой — о психическом воздействии, которое автор транслирует через картину. Редько называет энергию «будущей культурой жизни» и электричество, световой луч считает способом передать время и пространство. В 1924-м группа стала называться по-новому – «Метод». Именно изобретение художественного метода было характерным для творчества группы - они создали индивидуальные способы проецирования натуры на холст, изучая при этом науку и технику.

В «Композиции» прослеживаются основные задачи конструктивизма. Четкость линии, лаконичность цвета, геометрическая расстановка фигур, будто все они сведены к одной единой формуле. Как кадр современного фантастического фильма, или предчувствие перемен, Редько именно научно «вычислял» свои произведения. Глубокий синий цвет, в сочетании с ярким красным кругом, будто свет прожектора освещает «транспорт будущего», тем самым выделяя его значение. В композиции «Завод», Редько создал некое конструктивистское моделирование будущего.

Три направления, три ярких образца русского авангарда, авторы которых во многом перевернули мировоззрение и изменили восприятие живописи. Поставили своей задачей «отныне говорить со зрителем прежде всего через краски,

## Кастеевские чтения 2019

цвет и цветоформу, как музыка разговаривает с нами через звук, а литература через слово» (В. Кандинский) [3].

Утопические идеи модернизма привели к кардинальным изменениям в искусстве XX века и тем самым, вскрыли революционное поле, предложили (с правом творческой свободы той поры) создать новую, именно живописную независимую реальность, выделив квинтэссенцию цвета и тем самым, незатейливо обозначив «альфу и омегу» истории искусств.

Кандинский писал, о силе краски: «...Результат ее наблюдения — это психическое воздействие, в котором рождаются вибрации души. И, первая элементарная физическая сила, превращается в путь, по которому краска достигает души» [3].

Таким образом, понятия сформированные Аристотелем в «Поэтике» [1] - презентационность (способность точно отображать всё то, что нас окружает) и иллюзорность (возможность убедить зрителя/слушателя в том, что содержание произведения «реально»), которые с древности были фундаментом искусства, авангард нивелирует, предлагая свою модель восприятия, возводя в наивысший ранг искусство чистого медитативного созерцания картины, как воплощение истинного цвета, затрагивая струны человеческой души.

### **Список литературы**

1. Аристотель «Поэтика». Мультимедийное издательство Стрельбицкого; Киев; 2017.
2. Лиотар Ж.Ф. «Состояние постмодерна». Изд. Захаров. Москва. 1998.
3. Кандинский В. В. «О духовном в искусстве. Живопись». Из архива русского авангарда. Ленинград. 1989.
4. Герман М. Ю. «Модернизм. Искусство первой половины XX века» Азбука-классика. Санкт-Петербург. 2005.
5. Розалинда Краусс «Подлинность авангарда и другие модернистские мифы». Художественный журнал. Москва. 2003.
6. Подорога В. А. «Мемесис». Культурная революция. Логос. Москва. 2006
7. Малевич К. С. Собрание сочинений в пяти томах  
Том 4. Трактаты и лекции первой половины 1920-х годов.
8. Деготь Е. «Русское искусство XX века»
9. Большой словарь афоризмов <http://www.bibliotekar.ru/encSlov/15/110.htm>
10. Электронная энциклопедия <https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc1p/53098>
11. <https://www.wonderzine.com/wonderzine/entertainment/art/227676-amazons-of-the-avant-garde>
12. Энциклопедия русского авангарда <http://rusavangard.ru/>
13. Маяковский В., Давид Бурлюк и др. «Пощечина общественному вкусу». Москва, Издание Г. Л. Кузьмина, 1912

**Карибаева Шинар Мерсаликовна,  
Заведующая информационно-  
образовательным отделом  
Восточно-Казахстанский областной  
архитектурно-этнографический и  
природно-ландшафтный  
музей-заповедник  
Казахстан, Усть-Каменогорск**

## **МУЗЕЙНАЯ ПЕДАГОГИКА ОДНА ИЗ ФОРМ СОВРЕМЕННЫХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ**

В настоящее время в обществе и в образовании происходят большие изменения. Речь идет о модернизации образовательного процесса. Новое должно органично сочетаться с хорошо проверенным старым. Тема, которую мы сегодня затрагиваем далеко не новая, но играет большую роль в образовательно-воспитательном процессе. Дело в том, что возможности музейной педагогики используются по разным причинам в школе недостаточно.

Тему эту нельзя назвать неисследованной, по ней имеется много публикаций. Понятие «музейная педагогика» было сформировано и введено в научный оборот в начале XX века в Германии. Первоначально оно трактовалось, как направление музейной деятельности и было ориентировано преимущественно на работу с учащимися. В нашей стране понятие музейной педагогики начало употребляться с начала 1970 г. И постепенно получало все большее распространение. Современная музейная педагогика развивается в русле проблем музейной коммуникации и направлена в первую очередь на решение задач активизации творческих способностей личности и важнейшим институтом социализации детей и подростков.

Мы рассматриваем музейную педагогику, как одну из форм современных образовательных технологий и возможности использования в современном образовательно-воспитательном процессе школы.

**Суть музейной педагогики** – системное использование в учебно-педагогическом процессе созданной в образовательном учреждении культурно-исторической среды. Образовательная система, в которой взаимосвязаны различные формы и методы организации учебно-воспитательного процесса: экспедиции, экскурсии, походы, встречи, поисково-исследовательские конференции, литературно-исторические вечера, открытые уроки, викторины, конкурсы детского творчества (сочинений, стихов, рассказов, сценариев, поделок, рисунков), где совершенно обоснованным и закономерным является использование современных педагогических технологий: проектных, игровых, информационно-коммуникативных, поисково-исследовательских - это и есть современная школа. В программе основного общего образования сказано, что это "один из тех путей повышения мотивации и эффективности учебной деятельности в основной школе является включение обучающихся в учебно-исследовательскую и проектную деятельность".

Сейчас уже ни у кого не вызывает сомнения, что приобщение к культуре, искусству, традициям, истории следует начинать с самого раннего детства, когда ребенок стоит на пороге открытий. Будущее определяют сегодняшние

ученики и от того, какими они вырастут, какие приоритеты выберут, будет зависеть состояние общества и его дальнейшее развитие, поэтому гражданское, духовно-нравственное, эстетическое воспитание в изменившемся мире и общество выступают на первый план и становятся приоритетными и в этом деле **Музеи** играют не последнюю роль.

Актуальным является и то, каким будет человек 21 века: жестким pragmatиком, отрицающим принципы морали и нравственности, не признающим ничего кроме собственного благополучия и не принимающим никаких ценностей кроме материальных, не говоря уже о долге защиты Родины, о патриотизме и национальной гордости, или человеком способным понимать и принимать другую веру, другую культуру, помнящим и уважающим традиции своего народа, способным стать на защиту своей страны?

Особенности музейной педагогики:

- музейная деятельность является одной из ведущих направлений деятельности образовательного учреждения, включается в план учебно-воспитательной работы школы и выходит за рамки школьной жизни, таким образом музей становится центром просветительской деятельности как в школе, так и вне ее;
- многогранность интересов учащихся определяет необходимость создания на базе школы музея, который располагает большими возможностями для активного участия школьников в познавательной, поисково-исследовательской, творческой, трудовой, экскурсоводческой деятельности;
- музейная деятельность способствует расширению форм организации учебно-воспитательного процесса на базе музеиного комплекса: проведение уроков, в том числе по теме экспозиции, экскурсии, внеклассных мероприятий, лекционных встреч, тематических вечеров;
- направленность деятельности музейной педагогики: культурно-просветительская, методическая, информационная, обучающая;
- активизация методов деятельности современного образовательного учреждения способствует воспитанию у учащихся интереса к исследованиям, социально значимой деятельности, расширяет возможности школы в расширении сфер деятельности, включающей в образовательную практику таких форм и методов как экспедиции, встречи, экскурсии, вечера, конференции, разнообразную проектную деятельность;
- школьный музей – центр углубленного изучения истории родного края.

**Принцип личностной ориентации**, в его основе лежит знание личностных качеств субъекта, его ценностных ориентаций, духовных потребностей, мотивов поведения и деятельности.

**Принцип учета индивидуальных и возрастных способностей;**

**Принцип развития личности**, который исходит из понимания необходимости активного участия учащихся в музейном образовательном процессе.

В основе музейно-педагогического процесса лежат исторически сформированные принципы:

- **интерактивность**, ибо человек запоминает только то, что делает;
- **комплексность**, означающее включение всех каналов восприятия (чувственный, логико-аналитический, психомоторный),
- **программность**, которая обеспечивает усвоение информации и приобретение умений на основе специально разработанных программ.

К сожалению, в настоящее время в нашей стране практическое применение музейной педагогики в современном воспитательно-образовательном процессе явно недостаточно для более полной реализации возможностей музейной педагогики, но это вопрос времени, так как роль самих школ и музеев неуклонно возрастает, следовательно, возрастает и роль музейного специалиста как посредника между школой и музеем.

Однако для приобретения методических навыков в музейно-педагогической деятельности необходимо четко представлять цель и задачи работы в каждом из указанных направлений, а также продумывать наиболее оптимальную форму работы с музейной аудиторией и методы педагогического воздействия.

Организация учебно-исследовательских и проектных работ школьников обеспечивает сочетание различных видов познавательной деятельности. В этих видах деятельности могут быть востребованы практически любые способности подростков, реализованы личные пристрастия к тому или иному виду деятельности.

Деятельность в рамках музейной педагогике включает в себя: поисково-исследовательскую деятельность, информационно-познавательную, экскурсионную.

Различные формы, которые используются в образовательном учреждении стали основой музейно-педагогических программ. Рассмотрим основные направления:

1) Информирование - это первая ступень освоения музейной информации, т.е. первичное получение сведений о музее, составе и содержании его коллекций или об отдельных музейных предметах, а также по вопросам, связанным с профилем музея, различными направлениями его деятельности. Оно осуществляется с помощью таких традиционных форм, как лекция и консультация. Информационное обслуживание включает в себя самые разнообразные способы представления информации посетителям с помощью компьютеров, начиная от качества указателей, планов и путеводителей, как для взрослых, так и для детей, и заканчивая использованием информационных киосков, установленных в холле или залах музея с подключением к Internet. Информационные системы содержат качественные изображения экспонатов с указанием их местоположения, сопроводительную и разъяснительную информацию.

2) Обучение - вторая ступень освоения музейной информации на качественно новом уровне, включающая в себя передачу и усвоение знаний. Обучение в музее предполагает получение дополнительных, либо альтернативных знаний, которые невозможно или не в полной мере можно получить в других образовательных учреждениях. Этому способствует и внедрение музейно-педагогических программ, основанных на знакомстве и изучении предметов - подлинников. Особенностью обучения в музее является возможность максимально реализовать свои способности и удовлетворить интересы, оно стимулируется экспрессивностью, разнообразием и подлинностью музейных предметов. Обучение может осуществляться в форме экскурсий, музейных уроков, занятий в кружке.

3) Развитие творческих способностей - третья ступень постижения музейной информации. Развитие творчества предполагает использование потенциала музея, сосредоточенного в памятниках материальной и духовной культуры, для выявления наклонностей и раскрытия творческих способностей личности. Можно предложить такие формы, как творческая лаборатория, фестиваль, сопровождающиеся показом и просмотром различных видов искусства или работ, выполненных участниками студий, кружков, иных творческих групп.

4) Общение - установление взаимных деловых или дружеских контактов на основе общих интересов, связанных с тематикой музея, содержанием его коллекций. Музей предоставляет широкие возможности как для общения с музейной информацией, так и для содержательного, интересного и неформального межличностного общения. Оно может быть организовано в форме встречи, клуба, олимпиады, посиделок, либо в какой-то нетрадиционной форме.

5) Отдых - организация свободного времени в соответствии с желаниями и ожиданиями музейной аудитории, удовлетворение потребности в отдыхе в музейной среде.

Чаще всего удачные формы имеют комплексный характер. Как и направления, формы подвижны, они совершенствуются и развиваются. Они складывались десятилетиями и изменялись с течением времени под влиянием исторических обстоятельств, научных поисков и разработок, запросов социума. Основной принцип любой формы культурно - образовательной деятельности - предоставление посетителям возможности заниматься тем, что их интересует, создание условий для самореализации. При этом важно учитывать психологические особенности различных типов и категорий музейных посетителей. Эффективность этой работы зависит и от взаимодействия музея со школой, интеграции школьной и музейной педагогики.

В настоящее время культурно - образовательная деятельность - одно из ведущих направлений музейной работы, прежде всего, с детской и подростковой аудиторией.

Тенденция последних лет - внимание к культурно-образовательной среде, которая становится одним из приоритетных направлений деятельности школы и главная их цель - образование человека культурой.

#### **Список литературы**

1. Гогиберидзе Г.М., Чесняк Г.М. Формирование музейной педагогики. Преподавание истории в школе. №8. 2007.
2. Косова И.М., Медведева Е.Б. Отечественное музейное дело в русле международных тенденций. Музей для всех. М.2003
3. Кузнецова С.А. Воспитание эстетического восприятия школьников. Сб. научных статей. Выпуск 1 СГПИ, 2000г.
4. Морозова И.А. Музейная педагогика в Сети. Преподавание истории в школе. №8. 2007.
5. Музейная педагогика / Под ред. Н.М. Ланковой / Работа со школьниками в краеведческом музее. - М., 2001. - С.34-37.
6. Медведева Е.Б., Юхневич М.Ю. Музейная педагогика как новая научная дисциплина. Сб. творческой лаборатории. Музейная педагогика. Кафедра музейного дела. М. 1997.

**Горовых Ольга Евгеньевна,  
хранитель ткачества,  
современного прикладного искусства  
ГМИ РК им. А. Кастеева**

**СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ТРАДИЦИОННЫХ КАЗАХСКИХ  
ПРЕДМЕТОВ ИЗ ДЕРЕВА - АСАДАЛ И КЕБЕЖЕ, НА ПРИМЕРЕ  
ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ДПИ ГМИ  
ИМ. А. КАСТЕЕВА**

Государственный музей искусств РК им. А.Кастеева, на материалах которого основывается настоящая работа, располагает значительным количеством деревянной мебели (62 экз.) Изучение и сравнительный анализ этих экспонатов позволяет отметить некоторые характерные черты в истории развития народного художественно - бытового творчества казахов. Для того, чтобы получить верное представление о традиционном казахском деревянном искусстве, необходимо широко ознакомиться с кругом разнообразных бытовых изделий, составлявших жизненный уклад кочевника. Юрта, ее обстановка, костюм, утварь, орудия труда, мебель, предметы культа - весь вещественный быт в целом является той реальной основой, которая отражает всю стилистическую и техническую многогранность казахского художественного ремесла. Из дерева делали остов юрты, ее двери и косяки. Двери покрывали резьбой и росписью, инкрустировали пластинами из кости. Кровати, шкафы, вешалки для одежды, сундуки для хранения одежды, белья, подставки для тюков, ковров, кошм и постели, подголовники, миски и мутовки, черпаки для кумыса - все эти предметы были украшены резьбой и росписью, фигурными пластинами из кости и металла. Искусство было возведено на все ступени жизни во всем ее богатом разнообразии. Несложный жизненный уклад был обогащен искусством, ибо каждая вещь, входящая в небольшой и стесненный бытовой круг, служила объектом художественного внимания и труда.

Казахское деревянное ремесло имеет давние традиции. Первые мастера по изготовлению предметов быта деревянного зодчества появились в областях Центрального Казахстана, Алатау, северо-восточных и северо-западных районах. Северные районы Казахстана, славящиеся своими величественными лесными массивами, давали замечательную возможность искусственным резчикам тех лет воплощать свои самые смелые идеи. В этом деле особую роль сыграли торговые отношения с соседними государствами и близкое территориальное расположение с соседями разнообразной, богатой культуры.

«Казахи издавна занимались плотничьим делом. Согласно народному преданию самые прославленные мастера - резчики по дереву происходили из племен кереев, аргынов, кипчаков, алимов, жагалбайлы и конгратов. В народе сохранилась древняя поговорка: «Коль родился сын у керея, и дерево увидит свет». Плотники и резчики по дереву Тургайской, Кокчетавской, Акмолинской, Павлодарской областей до середины 19 века продавали свои изделия жителям Южного Казахстана-на Сырдарье, в Кызылкумах и в Приаралье. С севера на юг - в Казалинск, Сауран, Туркестан ходили большие караваны, нагруженные юртами, арбами, посудой и хозяйственной утварью, в которых нуждались сырдарьинские игинчи - земледельцы» [1].

Вследствие разнообразных потребностей в повседневной жизни, казахское ремесло технически усваивало различные материалы. Дерево, металл и кость подвергались особой обработке, что способствовало появлению длинного ряда своеобразных технических навыков и приемов. Предметы казахского деревянного ремесла - подставки, сундуки, кровати, шкафы, столы воспринимаются современным человеком как редкость. А ведь в прошлом столетии эти вещи были довольно широко распространены в быту. Кебеже и Асадал - эти предметы мебели были широко распространены среди казахского общества.

Кебеже - деревянный сундук, предназначенный для хранения продуктов, посуды, использовался для перевозки выюков на верблюде. Как правило, традиционная форма короба - прямоугольная, слегка вытянутой формы, на четырех ножках. Резьба и роспись лицевой части кебеже, применяемая мастером, с технической стороны была достаточно разнообразной. Поверхность покрывалась контурной резьбой, росписью с контуром, плоскорельефной резьбой, и выемчатой - трехгранной резьбой.

Резные полуокружия, солярные розетки, растительный орнамент украшают лицевую поверхность трех экспонатов схожих по стилю, манере исполнения, и технического приема: кебеже (3-дпик), изготовленного XX вв. в Чимкентской области, кебеже (5-дпик) XX в. Чимкентская область, и кебеже (9-дпик) конец XIX - начало XX вв. Чимкентская область. В данных экспонатах применен вид плоскорельефной резьбы, разделяющийся на три подвида: резьба с заоваленным контуром, заоваленным с подушечным фоном и заоваленным с подборным фоном.

От других видов резьбы этот вид отличается тем, что мастер придает контуру узора более округлую, смягченную от поверхности вглубь конфигурацию. Резьба с подушечным фоном - это разновидность резьбы в которой линии заovalиваются и со стороны контура, и со стороны фона, в результате чего фон приобретает вид подушечек. Со стороны фона контур заovalивают отлого, со стороны рисунка - более круто, каждому просвету фона придана закругленность. При подборном фоне рисунок более рельефный, фон снимается на большую или меньшую глубину. Яркое цветовое решение, выделение орнамента и рельефа с помощью сочетания различных оттенков применяемой в подкраске древесины, и природная поверхность дерева в сочетании с растительным орнаментом, передает неповторимую индивидуальность, усиливает впечатление достигаемое совокупностью с резьбой. Розетки и круги, выполненные мастером в лицевой поверхности кебеже - древний сакральный символ солнца. Система кругов, их секторов и сегментов, в разнообразных соединениях и комбинациях, в своем чисто идеальном содержании, являлась символическим изображением величественного явления природы. В простом ремесле, в спокойных чертах и порезах, в повторяющихся орнаментальных знаках, отразился культ солнца, в котором заключалось глубокое и целостное мировоззрение язычества.

В лицевой части кебеже (32-дпик), сделанного мастером в начале XX в. в Мангышлакской области использована контурная резьба. Графика этой резьбы отличается четкостью и твердостью линий. По контуру рисунка резец уверенно очерчивает на доске тонкий контур изображения, прокладывая на поверхности дерева узкую двугранную канавку-порезку. Несложная орнаментация в виде треугольников, ромбов дополняющие изображения повторяющегося орнамента в данном случае «қошқар мүйіз». В этом случае орнамент играет доминирующую роль в эстетике мастера. Отмечаются и чистые мотивы зооморфного характера, и геометрические построения. Кайма и орнамент соединяются в

одно декоративное построение. Цветовое решение выделяет и в тоже время, объединяет все композиционное решение мастера. В руках бывшего мастера рельеф орнамента достигается классической строгости и максимальной выразительности. Основные художественные черты - декоративность и орнаментальность, сливаясь в каждом элементе, воедино давали творчеству твердое и крепкое художественное основание и утверждали за ним неоспоримое право именоваться искусством.

Особо можно отметить разновидность выемчато-трехгранной резьбы, применимую резчиком в кебеже (53-дпик) изготовленных в конце XIX в. в Уральской области и кебеже (68-дпик) XIX в. в Алма-Атинской области. Этот вид резьбы наиболее распространенный, простой, связанный исключительно с геометрической орнаментацией. Выемчато-трехгранной техникой богато разработаны фигуры квадратов, треугольников, полукружий, окружностей и линий. В исследуемой резьбе большую роль играет треугольник, как простейшая геометрическая фигура, дающая возможность при употреблении простого и прямого резца, сделать выемки на доске. Из поверхностного слоя доски вырезаются в ритмическом порядке трехгранные линии. Глубина вырезок незначительна, но разнообразна, в зависимости от строения узора. Различная глубина и порядок трехгранных выемок усиливают богатую узорчатость. Плоскость поверхности, геометрически разграфленная и углубленная трехгранными выемками, получает разнообразную и живую игру теней, продолжая сохранять свою художественную цельность как плоскость. Декоративное решение привносит поверхности изделия большую четкость и строгость формы. Формы приобретают выражение некоторой суровости, конструктивной чистоты, художественной непосредственности и простоты. Резьба придает примитивному бытовому дереву органически построенное орнаментальное, плоскостное великолепие.

Индивидуально и максимально художественно выражено по своему исполнению рельефная резьба и роспись с контуром, используемая в лицевой части кебеже (410-пр.) Начало XX в. и кебеже (414-пр.) Конец XIX в. Основные этапы данной рельефной резьбы заключаются в такой последовательности как: нанесение рисунка, надрез и подрезка контура орнамента, выборка фона, выявление форм рельефа орнамента, зачистка фона, выявление мелкого рельефа орнамента, чеканка фона. От резчика требовалось не только техническое умение владения инструментом, но и художественный и эстетический вкус, талант, дарование в создании произведения искусства, в его неповторимой индивидуальности. В кебеже фон рисунка несколько углублен, растительная орнаментация выполнена низким рельефом. Свой замысел мастер воплотил в гармоничном сочетании резного узора с плавно переплетающимися линиями. Усиливает динамику восприятия красочная роспись. Мастер использовал три цвета: красный, черный и белый. Пышный растительный узор выделяется своей экспрессией, живым ощущением растения, наполненного могучей жизненной силой.

Использовалась так же плоскорельефная резьба, выполненная в двух произведениях: кебеже (411-пр) датированного XIX века и кебеже (413-пр) выполненного также в конце XIX века. Неглубокий рельеф резьбы сохраняет одинаковую высоту при равной глубине основного фона. В технике используется широкие стамески. Для придания глубины выборку фона резчик начинает с самых больших участков поверхности, при выполнении крупной резьбы фон подрубается с помощью киянки (деревянного молотка). Резанье производится

в разных направлениях волокон древесины. Резьба поражает пластичностью, динамизмом, незаурядностью таланта мастера. Фон поверхности дерева более темный. В орнаментальной поверхности чрезвычайно редки незаполненные узором пространства. Мастер тщательно стремился заполнить отрезок декорируемой основы, намерено создает однородную и сплошную орнаментальную поверхность. Создается впечатление густоты, насыщенности, тесноты форм. Волнистые и переплетающиеся линии, вся композиция воспринимается цветущим, сложным в резьбе узором. Он украшает и покрывает всю поверхность лицевой части кебеже. Движение плавного контура, его экспрессию дополняет роспись - растительный орнамент и металлические гвоздики-накладки.

Художественные черты: декоративность и орнаментальность, сливаясь в каждом отдельном деревянном изделии воедино, являются характерным суммарным признаком, по которому можно выделить высокую одаренность мастера. Заинтересованность в моем изучении техники исполнения орнамента кебеже стал еще один вид традиционной мебели - в данном случае асадал, где также прослеживается схожесть приемов резчика.

Асадал – деревянный шкаф для хранения продуктов и посуды. Прямоугольной формы, на четырех ножках, верхняя часть представляет собой ящик с крышкой для запирания на замок, внизу большая камера, закрывающаяся двустворчатой дверью. Лицевая часть декорируется костью в технике инкрустации. Резьба как способ декоративного оформления является исходным моментом в расширении круга декоративных приемов мастера. В резной орнаментике воплощены вкусы, созерцание и стремление мастера к совершенству. Там где сама форма неподвижна и безмолвна, говорит узор, орнамент. Являясь по художественному замыслу декорацией плоскости, она всегда ровна, спокойна, размеренна, украшает лицевую поверхность предмета. Часто свои изделия мастера декорировали инкрустацией из кости. Сам по себе процесс был трудоемким. Как правило, использовались кости коров, лошадей и верблюдов. Широко применялись рога архара, сайгака. Обезжикирование, распиловка, шлифование, отбеливание, полирование - все перечисленные технические процессы были только подготовительным этапом. Все детали кости подбирались по толщине и цвету. На пластину наносились детали рисунка, поэтому же шаблону делали рисунок и на инкрустированной поверхности. На кости также выбиралось углубление под рисунок. Детали выпиливаются лобзиком. Если предполагалось наличие в одном гнезде нескольких вставных кусочков кости, то устанавливался сначала один, а все остальные подгонялись последовательно под него. Излишнюю древесину удаляли стамеской. Далее поверхность изделия шлифовалась наждачной шкуркой и полировалась.

Асадал (48-длик) датируемый XIX в., Карагандинская область. Лицевая часть декорирована в технике инкрустации костяными и металлическими пластинами со сквозным узором растительно-зооморфного характера. В этом случае применен самый сложный вид резьбы - сквозная или резьба на проем. Эта техника требует большого опыта и знаний материала. Малейшее неосторожное движение и вся композиция тонкого по рисунку узора может быть испорчена. Резьба на проем прорабатывается с дополнительной моделировкой поверхности посудного шкафа. Резчик постепенно делает углубление фона. Эта же техника применена в лицевой поверхностью кебеже (45-длик), изготовленного в начале XX века в Карагандинской области. Орнамент геометрического характера: прямоугольники, ромбы. Углубление фона допускает значительную

свободу в наилучшем использовании дополнительных фонов, подчеркивающих красоту орнамента. Отдельные элементы зооморфного характера с гравировкой в виде кругов, их углубленный штрих, как и геометрические элементы ярко контрастируют с основным фоном костяных пластин. Так же мастер использовал чисто конструктивные детали в качестве декоративных элементов. Металлические скрепы, накладки, гвоздики, крепившие костяные пластины на деревянную основу являются дополнительным элементом к украшению орнамента. В народном сознании предмет из дерева, инкрустированный костью - это произведение драгоценное по своему материалу, выполненное особой красотой, требующего к себе бережного отношения, высокого мастерства обработки.

Асадал (33-дпик). Начало XX в. Джамбулская область. Узор стилизованный, растительно-зооморфный. В этом случае применена контурная резьба с росписью и тонировкой, имеет сходство друг с другом по своему художественному и техническому приему с кебеже 32-дпик. Коричневая с красным отливом древесина выгодно оттеняет тонкий, как кружево, узор лицевой части шкафа. Белые цветочные розетки в сочетании с черными и красными растительными ответвлениями передают неповторимый и оригинальный орнамент. Боковые стороны лицевой части украшены ажурной накладной резьбой. Детали этой резьбы вырезались отдельно от изделия, далее наклеивались на его поверхность. Процесс изготовления мастера этого вида резьбы очень трудоемкий. Работает резчик особенно сосредоточено и аккуратно, так как в процессе изготовления деталей дерево может расколоться. На поверхность заготовки переносится рисунок предварительного орнамента, далее следует обрезка по контуру. Контур орнамента защищают, заovalивают его края и прорабатывают рельеф орнамента. Схожий вид резьбы применен в Асадал (49-дпик), датированного XIX в. Карагандинская область. Этот вид резьбы представлен в более упрощенном варианте. Шкаф разделен на две камеры, прямоугольный бордюр, проходящий по лицевой поверхности, простой в своем исполнении. Декоративным элементом является накладная резьба «бусы» - незатейливый орнамент, состоящий из полуовалов и продолговатых элементов. Резьба так же повторяет линию бордюра. Периметр лицевой поверхности украшен цветными балаясинами. Тем не менее, при своей простоте исполнения, с технической точки зрения, это сложный вид резьбы. Для приготовления балаясин применялся массивный брус или доска. Последовательность этой работы заключалась в том, что за первичным этапом размягчения и распилювания следовала кропотливая работа, требующая от мастера навыка и умения. Мастер лобзиком вырезал нужный орнамент по подготовленному контуру, затем все края обрабатывал при помощи резцов и наждачного полотна. Для усиления эстетического восприятия мастер выделяет балаясины цветом. Лицевая поверхность лишенная орнаментального узора, тем не менее, не потеряла своей привлекательности и индивидуальности.

Искусство резчиков по дереву на протяжении столетий остается предметом изучения и восхищения. Древесина всегда привлекала к себе внимание мастера. Податливый, прочный и живой материал принимает любые формы, превращаясь в разнообразнейшие по формам и видам произведения искусства. Сравнительный анализ, позволяет сделать вывод, что технические приемы исполнения орнамента в различных видах асадала и кебеже были тесно взаимосвязаны между собой, из-за чего прослеживаются сходные черты в их оформлении, дающие четкое представление о главных особенностях великого и неповторимого мастерства традиционных ремесленников. Стремление к прекрасному ремеслу воплотилось в поразительное умение людей сделать из

## **Кастеевские чтения 2019**

природного материала настоящее произведение искусства. Великолепные предметы Казахского народного искусства, несмотря на существенные различия выполняемых ими функций, имеют схожие черты в художественном исполнении, тем самым подчеркивая единство своих духовных истоков, а также давая прочувствовать всю невероятную гармоничность многовековых традиций ремесленного мастерства нашего народа. Это наследие огромного количества поколений, оставляющие те или иные характерные черты и особенности своего времени и места.

### **Список литературы**

1. Маргулан А.Х. Казахское народное прикладное искусство том 1.- А.:«Өнер» 1986 г. [с. 190]. Раздел «Резьба по дереву и кости».
2. Маргулан А.Х. Казахское народное прикладное искусство. Том 1. - А.:Өнер, 1986.
3. Маргулан А.Х. Казахское народное прикладное искусство. Том 3. –А.:Өнер, 1986.
4. Гусарчук Д.М. 300 ответов любителю художественных работ по дереву.- М.: Лесная промышленность, 1977.
5. Матвеева Т.А. Мозаика и резьба по дереву. – М.: Высшая школа, 1989.
6. Абросимова А.А., Каплан Н.И., Митлянская Т.Б. Художественная резьба по дереву, кости и рогу. – М.: Высшая школа, 1984.

**Бекеш Толғанай Бақбергенқызы,  
Ә. Қастеев атындағы ҚР МӨМ  
кор сақтаушысы**

## **ЗАМАНАУИ ҚАЗАҚСТАН ӨНЕРІНІҢ ҚАЛА КЕҢІСТІГІНЕ ӘСЕРІ (ARTBAT FESTIVALI НЕГІЗІ)**

*Мақала қоғамдағы және оның барлық салаларында, соның ішінде бейнелеу өнерінде диалог пен қарым-қатынастың жаңа формаларын енгізетін заманауи қоғамдағы жаңа өзгерістерді өнер тұрғысынан түсінуге арналған. Заманауи өнер қоғамда үлкен рөл атқарады: олар шығармашылықтың қажет етпейтін немесе шығармашылық, іздеу және навигациялық ойлауды дамытатын жаңа идея жасаушы сана қалыптастыра алады. XXI ғасырдағы білім беру креативті, жаңа шылдықты, технология мен білімді байланыстыратын диалогтық және коммуникативті аспекттермен сипатталатын желілік модельге сәйкес әзірленуі керек. Заманауи өнердің басты артықшылығы ой түсігінің ашиқтығы және өзін-өзі үйымдастыру мүмкініді.*

*Заманауи Қазақстан өнері қоғамда уақыт тапшылығына бағынбайтын, еркіндік пен ізденүшіліктің қажет етпейтін әлі зерттеліп үлгермеген, дегенмен қоғамның айнасы ретіде тың жұмыстары арқылы танылыш келді. Тәуелсіздік алғаннан кейінгі соңғы 10 жылдықта қала кеңістігі мен қоғами көзқарастың өзгергені бейнелеу өнеріндегі өнер туындыларынан көрініп келеді. Заманауи өнер немесе «Кон temporari art» деп атап жүрген өнердегі нақты әрі жалпы ұғым қазақ өнерінде де өзіндік дәрежеде дамып келеді. Гылыми жұмыстың тақырыбына айналып отырған Арбат фестивалі негізінде заманауи қазақ өнерінің даму барысы, тың жалагы, бейнелеу өнердегі жаңа ізденістері, оның әлемдік аренадағы орны қаралады. Бір гана фестиваль соңғы 10 жылдықтағы бейнелеу өнеріндегі заманауи ізденістердің көрсететін ауқымы үлкен объект болып табылады.*

XIX ғ. II-жартысында «өнер фестивалі» көлемі үлкен, бірнеше өнер саласын біріктіретін феноменге айналды. Бейнелеу өнері, музика және театр фестивальдері, кинофестивалдер мен фотофестивалдер бір ағымда астасып дамып келеді. Ең алдымен өнер бағыттарының ішіндегі фестиваль тарихы музықадан басталған. XIX ғасырда Германияда Вюртемберг хоры мерекеге байланысты 1827 ж. жиналып музыкалық ансамбль күрған болатын. Бұл үрдіс жылда кайталанып фестивалге айналған-ды. Тарих белесінде Германияда 1826-1846 жж. 355 астам фестиваль өткен. XIX ғ. II-жартысында Франция жерінде де алғашқы фестивальдер өткізіле бастады. Үлкен жынынды мереке Париж қаласында өткізіліп, Напелеон III өзі қатысқан. Сарайда 1857 ж. өткен айтулы кешке 3 мың әнші, 172 астам өнер иелері болған.

Заманауи Өнер фестивальдері: форум, биеналле, көрме, манифест, документа т.б.атаулармен тығыз байланыста. Олардың белгілі-бір ережесі жоқ, жылда жіктелім жүйесі мен құрылымы тәжірбие барысында негізделетін өнер стратегиясы болып табылады.

Бейнелеу өнерінің жылына бір рет болатын заманауи өнер мерекесіне айналған «Арбартфест» фестивалі 9 жыл бойы дамып, өз бағытында жұмыс жасады. Фестивалдің атауы Алматы қаласының «Арбат» деп аталып кеткен Жібек Жолы көшесімен байланысты. Дәл осы Арбатта алғаш өнер туындылары

қойылып, бастау алғандықтан Art (өнер), Art+Bat (өткізілген жері) и Fest (фестиваль) атаяу пайда болды. Арбатфест заманауи өнер фестивалі – суретшілер, кәсіпкерлер, театр т.б өнер саласын біріктіретін көлемі үлкен арт жоба.

Арбатфест фестивалінің мақсаты: Қазақстан азаматтары немесе азаматшаларына, қала қонақтарына сапалы мәдени өнімді әлемдік деңгейде, Алматы қаласынан шықпаяқ көргө мүмкіндік беру. Бұл дегеніміз біздің республикамыздың әлемдік аренада дамыған мәдениеті мен өнерінің ықпалын көрсетеді. Біздің қаламыз заманауи өнерді қызықтыратын және айналысуға барлық адамдар үшін білім беру аланы. Бұл Қазақстанда өмір сүретін заманауи өнер шеберлерінің де, біздің еліміздің жас суретшілерін де шығармашылық процесті іске асыруға мүмкіндік беру. [1] Өнер фестивалі әр жылы ауқымды тақырыптарды көтеріп, қоғамдық өзгерістерді сол тақырып аясында жасалған өнер туындыларымен көрсетуге тырысты.

Заманауи өнер фестивальдері контемпорари арт өнерінің көрсеткіші болып табылады. Себебі олар эмоциональды-эстетикалық және коммуникативті функцияны бірге алып жүреді. Олардың актуалды тақырыптарының өзі қала кеңістігі мен оның тұрақты көрermenімен тығыз байланыста. Мәселен: саясат, демократия, постколониализм, глобализация, урбанизация, терроризм секілді т.б. күрделі тақырыптарды өнер сатысында көрermenге өнер туындылары арқылы жеткізеді. Қазіргі өнер фестивальдерінің қала кеңістігімен астасуы: флюксус, энвайронмент, хэппенинг, перформанс, өнер демонстрациясы сынды өнер процессындеңін концепцияларға суретшілердің жиі оралуы себепкер. Ал, Арбатфест фестивалінің қазіргі сәттегі қарқынына ең алғашкы 2010 ж. жасалынған «Манифест» атты мереке себепкер.

Егер жалпы фестивальге типологиялық синтез жасасақ онда ол: уақытша, кеңістікті, кеңістікті-уақытша деп 3-ке бөлінеді. Арбатфест фестивалі кеңістікті-уақытша ретінде қаралады. Себебі жылына 1 рет нақты бір уақыт аралығында өнер иелерінің басып қосып, жаңа туындыларды қала ішінде көрermenге ұсынылады. Фестиваль тақырыбы: «Экология және қоршаған ортаны қорғау» деп негізделіп, Молдақұл Нарымбетов, Георгий Трякин-Бухаров, Сакен Нарынов, Алексей Филимонов, шығармашылық бірлестік Nebula, Руслан Кадиров сынды өнер иелері қатысты. Негізгі мақсат: қазіргі заманғы өнердің бейнелері мен көркемдік әдістерінің көмегімен тұрмыстық қалдықтардың қаланың ластануы және оларды қайта өңдеу, табиғатқа антропогендік шабуыл сияқты проблемаларды анықтау болды.

Алматылық суретшілер қала кеңістігіне енді. Олар үшін мөлшер немесе көлем соншалықты маңызды болмады, басты мақсат қала ішінде өнер туындылары мен оларды көру, сезіну, ұнату, бірге жасау.

Молдақұл Нарымбетов керексіз қоқыс материалдан - ескі автомобиль дөңгелегінен перформанс пен артефактілер жасайды. Суретші өзінің алдыңғы буын өкілі, британдық мұсінші Тони Крэггтен айырмашылығы, алпауыт балалар бейнесі немесе пирамида бейнесін қара дөңгелектерден жинамайды, бірақ материалдың керемет пластикалық мүмкіндіктерді пайдаланып, күрделі бейнелік конфигурацияларды жасайды. Суретші фигуративті өнер немесе трансавантаждық акциясы, бақсызың негізіндеңі перформенстері мен видео арттары арқылы танымал. Дегенмен, арбатфест фестивалі негізінде көрсетілген, қазіргі кезде Э. Қастеев КР МӘМ алаңында орнатылған «Көкпар» жұмысы драмматикалық және күш жігерге толы етіп жасалған. Ұлттық ойынды барынша резенкелер арқылы икемге келтіріп, барынша ерекше етіп жасаған. Сонымен қатар, «Адам және Ева», ирониялық жұмыстары «Так», «Барахолка», және мифологиялық және философиялық тылсымдыққа толы «Күн қозғалтқыш» қара доңызы сынды жұмыстары қала ішіне қойылды.

Әркениетті қоқыстардан артефакттар жасау арқылы тазарту қазіргі заман өнерінің ерекшелігінің бірі. Сонымен, суретшілер табиғаттың тазалығын бұзатын қоқысқа назар аударады. Олар әркімнің бойында шығармашылық

тұлғаны оятады: кез-келген адам өзінің қиялына сәйкес келетін нәрсені жасай алады. Тек прагматикалық көзқарастан арылып, қайта ойланып, дүниені өзгерту кажет.

Георгия Трякина-Бухаровтың нысандары кез-келген материалдан мағынасы бар өнер туындыларын жасауға болатындығын дәлелдейді. Оның арбатфест фестивалінде көшілік назарына ұсынған алып «Нуф-нуф» туындысы тоқаңтыштан жасалған. Метофоралық сәйкестікпен туындыларын ерекшелендіріп кез-келген темір бөлшектер арқылы өнер туындысын жасайды. «Глобус көзі» туындысы да керексіз, қоқысқа айналған темір-тесектен ішкі жан дүниесі бай, көзге көргенге жағымды нысандар жасайды.

Сәкен Нарынов - сәүлетші және қала құруышысы. Оның нысандары үшін мықты болаттан жасалған сымдар мен табақтар қажет, ол Мёбиус жолағы немесе Клейн бөтелкесі сияқты қызықты нысандар қатарынан әдемік конструкциялар жасайды. Кейбір нысандар кеңістікте шебер бұралған перпендикуляр-параллель туннельдер секілді архитектуралық пішіндерге ұқсас болып табылады. Сызықтардың, жазықтықтардың және бұрылыштардың кеңеюі қоршаған ортаны жандандырады, әсер ету аймағын кеңейтеді. Оның «Қазақ бөтелкесі», «Гарыш жағалауында» немесе геометриялық шешімдегі нысандары қоршаған орта мен оның қала архитектура арасындағы үйлесімділік пен гармонияға толы болуын көрermenге жеткізеді.

Фестивальге қалыптасып, көрermenге шығармашылығы таныс суретшілерден басқа шығармашылық топ Небула қатысты. Руслан Кадиров және Алексей Филимонов басшылығымен «Эмилия муха» жұмысы көпшілікті арт нысанның көрermenге ұсынылу форматы жағынан көп қызықтырған жұмыс еді. Олар табиғаттың өзара тылсымы қандай материалды болса да тесіп шығып өзінің тіршлігін жалғастыра беретіндігін көрсеткісі келген еді. Мұнда да қалдық болып қалған машина қаңқасы өнер туындысына айналған.

Аталған суретшілер мен олардың жұмысы Алғашқы арбарт фест фестивалінің эксперименттік фестивальдардан айырмашылығын арттырып, жылма-жыл өткізілуге тиіс шара екендігінің көрсеткіші болды.

Баян Барманқұлова:

Екінші ARTBAT FEST 2 өз өмірін 2011 жылы 28 мамырда бастады. Қазіргі заманғы өнерді сүйетіндердің бәрінің көңілінен шығу үшін оның мәртебесі өзгерді: ол қалалық өнер фестивалінен халықаралық дәрежеге көтерілді. Енді оған алматылықтардан басқа, алыс-жақын шетел суретшілері қатысады.

Бұл жолы көше экспозициясы аумағы Жібек Жолы көшесінің үштен бір бөлігін алды. Орнатылған нысандар белсенді көруді қажет ететін қызықы объектілер мен олардың ерекше композициялық шешімімен көрermenге ұсынылды. Ашылу салтанатында Молдағұл Нарымбетовтың номадтық негізде машина дөңгелектерінің киындысынан жасалған «Женіс» туындысы немесе «Балбал» сынды жұмыстары қойылды. Оның «Тұрген алмасы» инсталляциясы, тамыры Шардара су қоймасынан алынған тастандардан жасалып, Алматы қаласына әкелуі, әлемге апорт алмасымен тараптады Алматы қаласының тарихымен астасқанымен ерекшеленді. Суретші өзінің жұмысына: «Мен қазақтын, мың өліп, мың тірілген» деген патриоттық негіздеме бергендей әсер қалдырады.

Сахи Молдақұлұлының «Байқоңыр» жұмысы темір параллелепипедтен жасалып, петроглифтік таңбалар арқылы әсемдеген. Экологиялық, тарихи, мәдени объект болып табылатын Байқоңыр өлкесін уақыт ағымында суреттеуге талпынған.

Ермек Сапаровтың «Герника» жұмысы темір, ағаш, сүйек сынды бірнеше материалдарды біріктіріп тақырып аясында көшпендейлер өмірін жазған. Туындыдан автордың Пикассо жұмыстарына деген қызығушылығын да көруге болады. «Қозғалыс процесі» жұмысымен Сергей Глебова, Қазіргі кезде Абай көшесінде орнатылған «Қызыл адам» жұмысымен Андрей Любинск т.б.

суретшілердің жұмыстары қойылды. Мифологиялық жұмыстар қатарына Бахыт Бубикановтың «Адам және Ева» Смаил Баялиевтің «Будда», Макс Эренстің «Жалған айна» немесес Рене Магриттің туындыларына ұксас Сәкен Нарыновтың «Жарық дөңгелегі» туындысын ерекше атауға болады. Мұнда суретшілердің басын көпшілігінің тақырып аясында көптеген тақырыпшалар мен маңызды нысандарды басты назарға алғанын көрге болады.

Жанат Баймұхамедов:

Алматы Арбатында өткен II Халықаралық заманауи өнер фестивалі жалпыхалықтық мереке сипатына ие болды. Барлығы қазіргі заманғы өнер, шығармашылық жобалардың арқасында баяу, бірақ сөзсіз еуразиялық мәдениеттің кеңдаласынан өтіп бара жатқандығына күэ болды.

Шетелдік суретшілердің концептуалды туындыларының аясында танымал қазақстандық суретшілер Молдақұл Нарымбетов пен Смаил Баялиевтің, танымал «Қызыл трактор» шығармашылық тобының өкілдері, сондай-ақ жас қазақстандық суретшілер Ермек Сапаров, Сәкен Нарымбетов, Сахи Молдақұлұлы және Бақыт Бубикановының жұмыстары ерекше мәнге ие болды. Олардың негізгі шығармашылық ниеті - өз отанында заманауи өнердің мәдени институтын нық орнату.

Молдақұл Нарымбетовтың автомобиль дөңгелектерінен құралған, резенкеден жасалған балбалдарды ұсынуы көшпенді қазақ тарихының тереңдігін сезінүү, оны жас ұрпаққа жеткізу үшін жасалған еді. «Женіс» туындысы да көпшілікке суретшінің жеке шығармашылық ізденісін ғана емес тарихи-мәдени білімінің көрсеткіші ретінде қаралды.

Біздің жас қазақстандық суретшілердің алғашкы жұмысын атап өткім келеді. Олар философиялық тақырыпта қазіргі уақытта жастар қабылдауының ерекшеліктеріне әсер ететін өте өткір нысандарды ұсынды, мысалы, «Жылан» арт-объектісі, бұл бірнеше ондаған метрге созылған металл жақтау, диаметрі ауыспалы ілмектер арқылы жасалған, кез-келген адам жүріп өтетін нысан. Тағы біреуі, «Көз» зергерлік жұмыс ретінен, үш метрлік мұнара болды, оны үлкен адамның көзімен қоруге болады, оның көзіндірігі ежелгі қазақ күнтізбесіндегі жануарлар бейнесімен безендірілген. Бұл жұмыстар архитектуралық байланысы бар кеңістікті жұмыстар. Миғтік кейіпкерлер тобына Бақыт Бубикановының «Адам мен Ева» жұмысы, граффити элементтері арқылы қазіргі заманғы интерактивті түсінік беруде. Энергия мен импульстарға толы кеңістік символдық ерекшеліктер мен түсіндірмелерге ие жұмыстар бар.

Қазіргі заманғы суретшілердің туындылары әлеуметтік-саяси сипаттағы катализмдердің алдын-алу мақсатында жасалады, бұл кезде жоғарыдан (нәсілдік, мәдени, ұлттық, таптық және т.б.) барлық сәйкестіктерден бас тарту керек және әрқайсысымьыза көптеген басқа «мен» бар екенін мойындау керек. Шексіз ғарыш кеңістігіне ұмтылған адам жасаушының сарқылмас әлеуеті ретінде. Дәл осы кеңістікте «Байқоңыр» деп аталатын өнер нысаны бағытталған, ол ежелгі түрік жазулары бар қара металл жылтырымен әсемделген ракета. «Байқоңыр» - адамзат жаратушысының бұрын-соңды болмаған ғарыш кеңістігін игеру мен игеруге деген ұмтылышының тірі ескерткіші. Сондықтан суретшілер бұл тақырыпты актуалды деп санайды.

Кеңістікте өнер туындылары бір ғана суретші тарапынан ғана емес, қала ішіне ортатылатындықтан бірнеше аспект бойынша қаралады: жарық, көлем, тұс, ырғактылық секілді компоненттерден бөлек: ұтимдылық, жаңашылдық, сәнділік, үйлесімділік, қала архитектурасымен сәйкестік, атмосфера секілді қоғамдық көркем құбылыстарды орындау қажет. Ал, арбатfest фестивалі осы құбылыстарды бір мереке аясында көрерменге ұсынынып, жан-жакты қаралған туындыларды Алматы қаласының әкімдігінің қолдауымен қала кеңістігіне орнатады.

ARTBAT FEST 3 кураторы Наила Аллахвердиева (PERMM Қазіргі заманғы өнер мұражайының жетекшісі) фестивальға «Әлем бастауы» метафорасын ұсынды. Көшеде жүріп, қала тұрғындарымен тікелей байланыста

болған суретшілер қазіргі заманғы өнеріне байланысты сұрақ қойып, қаланы жеке және қоғамдық ігілік ретінде қарауды үйретуге шакырады. Алматы посткенестік тарихтан жаңа кезеңінде тәуелсіздік алғаннан кейін тез өзгеріп жатыр. Сондыктан «қаланың тіліне» қаланың жаңашылдығына деген қызығушылық пен оған үлес қосу фестивальдің мақсаттарына кірді. [2]

Арбаттың жаяу жүргіншілер алаңында және жаңа Алмалы алаңында қазақстандық суретшілер мен шет елдерден - Ресейден, Қыргызстаннан, Грузиядан, Италиядан келген қонақтар жасаған ауқымды және сан алуан өнер туындылары пайда болды. Қазіргі заманғы өнері тәжірбие жасау алаңы ғана емес, ол өнер туындылары арқылы болашаққа деген көзқарас пен үмітті көрсете алады. Фестиваль негізі де қала тұрғындарын тек Қазақстандық суретшілерді ғана емес, шетел азаматтарының өнерін көрсетіп болашақта жаңа сатыға қөтерілетін заманауи Қазақстан өнерімен болісу. 2011 жылдың сонында фестиваль аясын кеңейту және халықаралық байланыстар орнату үшін Алматыда «Еуразиялық мәдени альянс» құрылды, ол сол кезден бастап ARTBAT FEST-тың барлық кейінгі фестивальдерінің реєсми ұйымдастырушы болып табылады. Бұл жас өнер иелерінің әлемдік өнер аренасына шығу және тәжірбие алмасу жолындағы батыл қаламдардың бірі болды.

Паблик-арт бағдарламасы бойынша Георгий Трякин-Бухаровтың Молдақұл Нарымбетовқа арналған «Қолбасшы» жұмысы қойылды. Дәл осы жылы кескіндемеші, суретші-радикал, қазақ авангардының негізін салушы Молдақұл Нарымбетов дүниеден өткен еді. Әртүрлі керексіз материалдардан жасалған туынды атты сарбаз негізінде жасалған. Өзінің әріптесіне деген құрметі мен оның қазақ бейнелеу өнеріндегі орны дәл осы нысандағыдай ерек еді. Сахи Нарымбетов өзінің стиліндегі кезекті психологиялық және мифологиялық шешімге толы жұмыстарын қойды. Оның «Ата-бабалардың шақырыу» темірден «Жел әні», «Әлем әскері» туындылары машина дөңгелектрінен жасалды. Шығармашылық топ Nebula құрделі тақырыптармен эксперименттік жұмыстарының қатарын толықтырды. Олардың «Құдай сүйектермен ойнамайды» жұмысы төртбұрышты кубик-рубик ойыншықтары негізінде сипатталып әсемделді. Эдуард Казарянның «Реактивті құс», Анатолий Колесниковтың (Қыргызстан) «Балбалдар», Смаил Баяливтің «Көшпендейлер», Арт-топ 5 «Калейдоскоп», Мурат Дильмановтың «Көшпендейлер», Тушар Жоаг (Индия) «Торана», Оксана Кан и Павел Мокичтің геометриялық нысандары, Расул Кочкорбаев (Қыргызстан) «Ньюорглифтер», Александр Филимонов (Ресей) «Супермен жұдырығы» жұмыстары қойылды.

Кезекті фестиваль нәтижесі Арбатfest фестивалінің 3 негізгі типтік құрылымын көрсетті. Бірінші көрме кеңістігі. Бұл фестиваль аясында өткізілетін жеке галереялар мен музейлерде т.б. жерлерде өткізілетін көрмелер. Мәселен 3 арбатfestте Жібек Жолы метро бекетінде болған Екатерины Сисфонтестің (Швеция) жеке көрмесін айтуға болады. Екінші типологиялық - синтез. Мұнда бұқаралық құралдар, кино, театр, музыка, бейнеле өнері секілді өнер бағыттары фестивалдің ашылу кезіндегі жеке шоу бағдарламасы. Үшінші проблемалық тақырыптар негізінде эксперименттік емес өнер нысандары. Бұл өнер сатысындағы актуалды проблемаларды қозғай отырып, қала кеңістігіне орнатылған нақты объектілер. Оған фестиваль аясында өткізілген Professors art тобының «ANONYMOUS» сериялдық жұмыстарын айтуға болады. Әр қаланың топонимиясы, архитектуралық ерекшелік, графикалық көрнекі белгілер және шартты «белгішелер» арқылы посткенестік кеңістіктен кейінгі өзгерістерді әртүрлі жеткізеді. Әлеуметтік компьютерлік желіні пайдаланушының негізгі анонимді қолданылуын еске түсіретін шартты кейіпкер, жобаның бас кейіпкері етіп психологиялық және архитекторлық шешіммен өнер туындыларын жасайды.

Арбатfest фестивалі - өнер фестивальдерінің ішінде хронологиялық принципке жүгінеді. Оның даму мен қалыптасу кезеңін қарастырғанда дәл осы хронологиялық типте қарастырамыз. Бастапқы 3 жылында қалыптасу, даму,

танилу процесінде жүзеге асты. Мысалы, 2010 жылғы алғашқы бастамада қатысушы суретшілер мен олардың идеялары нақты болды. Арнайы фестиваль аясында жасаған жұмыстар емес, автор шығармашылығындағы ізденіс барысында жасалған жұмыстарды мереке аясында көпшілікке танытты. Экология мен қоршаған органды қорғау тақырыбы таңдалғанымен, әлі де өнер иелерінің белсенділігі, жан-жакы жаңа идеяларды қажет етті. Сол себепті де Арбатфест кейінрек бұл тақырыпқа тағы да оралды. Бұл уақыт әлі көпшілікке таңсық немесе жылма жыл өткізіліп, кейін ұмыт болатын фестивальдерден Арбатфестің маңыздылығын көрсете алмады. Тек жаңа форматта, көпшілік жастар жүретін мекенге батыл қадаммен елімізге әлі түсініксіз заманауи өнерді дәріптеу негізінде ғана айқындалды. Фестиваль ашылудың бақсызың үнінде перформанстар, пантомимо жанрындағы қойылымдар мен этно стиліндегі музикалық шоу қозтартарлықтай әсер берді. Ал, 2011 жылды фестивальге ХАЛЫҚАРАЛЫҚ статусы берілгеннен кейін, заманауи өнер мерекесі территориялық ерекшелікке емес, әр елдің дамушы өнерінің көрсеткіші боларлықтай сатыға көтерілді. Себебі фестиваль аясында тек қазақстандық суретшілердің көрмелері ғана емес, шетелден келген өнер иелерінің де көрмелері өткізіліп, дамушы елдерден кураторлар шақыртылды. Бұл кезең тәжірбие алмасу процесіндегі келсімшарт жасау уақты еді. Еліміздегі жас суретшілердің басын қосып, олардың өнерін көрсетуге мүмкіндік жасау басты мақсат болды. 2012 жылғы кезекті ARTBAT FEST З институциональды қолдау принципі бойынша ерекшеленді. 2013 ж. бастап (2011 құрылған) нақты әрі тұрақты жас суретшілерге қолдау көрсететін ұйым ретінде «Еуразиялық мәдени альянс» бекітілді. [3]

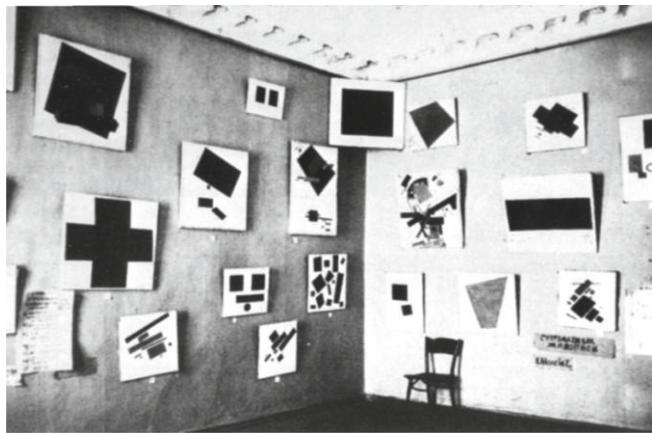
EMA-ның негізгі мақсаты - қазақтың әлеуметтік-мәдени саласын модернизациялау және Қазақстан Республикасында және одан тыс жерлерде қоғам үшін маңызды жобаларды жүзеге асыруға қабілетті біртұтас мәдени орта күру.

Қорытындылай келе Арбатфест фестивалі тоғыз жылда жас суретшілер мен заманауи өнерді дәріптеушілерді бір орталыққа біріктіре отырып, әлемдік өнер ортасында Қазақстан заманауи өнерін танытуға мүмкіндік берді. Шетел суретшілері мен танымал кураторлармен тығыз байланыс, қала және қала кеңістігіндегі ізденіс, фестиваль аясында ашылған көркем қымыл мектебі, бағдарлама бойынша: перформанс, инсталляция, видео және фото арт, стит арт, нео арт және жеке шығармашылық көрмелер, театр және музикалық қойылымдар сынды әр бағыттағы әр жанрдағы өнер саласын бір негізге сыйдырды. Бұл дамушы Қазақстан бейнелеу өнеріндегі заманауи өнер фестивалінің ықпалы мен оның даму процесінің көрсеткіші болды.

#### **Әдебиеттер тізімі**

1. Назарбаев Н.Ә. Тәуелсіздіктің бесжылдығы. Алматы, 1996 – 292 б.
2. Халықаралық Еуразия қазіргі заман образдары атты көрменің каталогы. Алматы, 1982 – 32 б.
3. Гульмира Шалабаева. М., 1969 – 7 б.
4. Марғұлан Ә.Х. және т.б. Орталық Қазақстанның ежелгі мәдениеті. Алматы, 1968
5. Болашаққа көзқарас жас суретшілер көрмесі. Альбом Алматы, 2017
6. Очерки Казахского изобразительного искусства. Алматы, «арда», 2008
7. Республикалық «...бүтінгі, ертегі...» атты көрменің каталогы. Алматы, 2009
8. Резникова Е. И. «Синтез искусств в контемпорари арт Казахстана и формы его презентации».
9. <https://www.Arbat.kz>

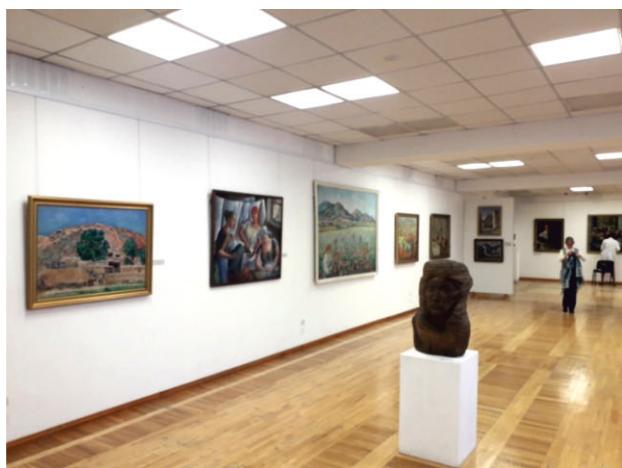
*Иллюстрации к статье Джадайбаева А. Ж.*



Экспозиция выставки произведений К. Малевича  
Фото 1920-х гг.



*Современная экспозиция раздела европейского искусства 17-18 вв.  
в Национальной галерее в Вашингтоне (США). Фото автора*

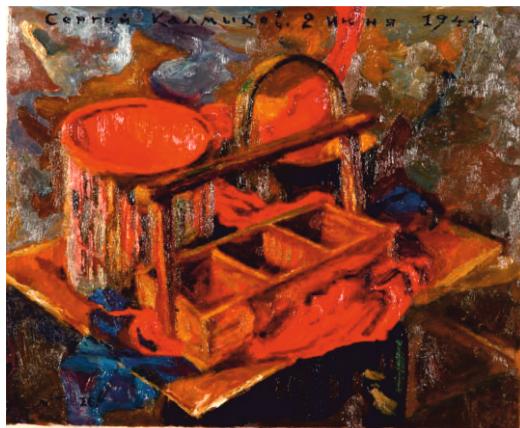


Экспозиция раздела  
«Зарубежное искусство 20 века».  
ГМИ им. А. Кастеева. Фото 2019 г.

*Иллюстрации к статье Сырлыбаевой Г. Н.*



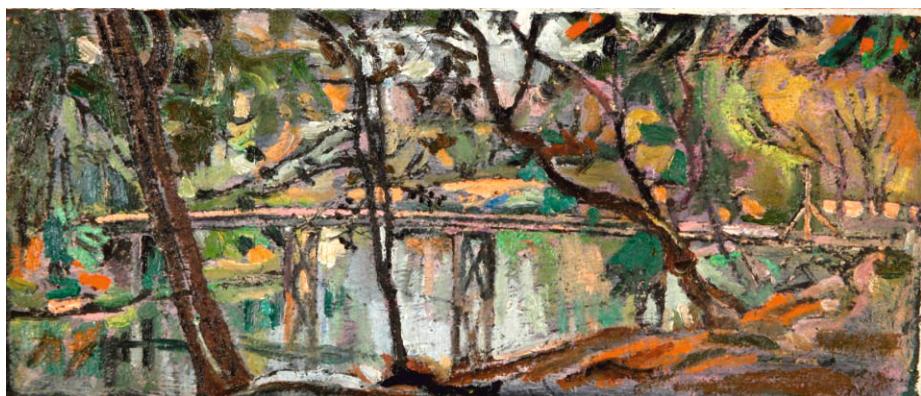
Сергей Калмыков. Уголок парка. 1944



Сергей Калмыков. Натюрморт. 1945



Сергей Калмыков. Архитектурный фрагмент



Сергей Калмыков. Озеро в парке. 1944

*Иллюстрации к статье Жумабековой Г. М.*



*Браслеты. XIX в.  
Кзыл-Ординская область  
Серебро, зернь, штамп*



*Перстень Свахи. XIX в.  
Западный Казахстан  
М.б.цв. стекло, штамп, зернь, скань*

*Височные Украшения. XIX в.  
Чимкентская область  
М.б.цв. эмаль, чеканка, штамп*



*Перстень. XX в.  
Западный Казахстан  
М.б.цв. зернь, скань*



*Нагрудное украшение. XIX в.  
Западный Казахстан  
Серебро, стекло, штамп*

*Иллюстрации к статье Копелович М. М.*



1. Лоренцо Штраух  
Младенец Иисус 1595 год



3. Портрет Принца Фридриха  
из Baden-Durlach, ca.1599



4. Школа Лукаса Кранаха  
Младенец Иисус



2. Лоренцо Штраух  
Автопортрет 1617 год



5. Младенец Христос  
на ходунках Вероним Босх 1480 год

*Иллюстрации к статье Ажаровой Н. Б.*



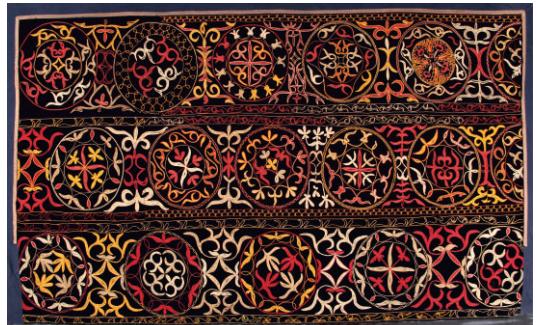
1. Тускииз 1914 г. Тулегенова Уалипа.  
Талды-Курганская область  
Бархат, тамбурный шов.



2. Тускииз Начало XX в.  
Илакова Мариям (1877-1946)  
Семипалатинская область  
Бархат, кораллы, посеребренные пластины,  
вышивка гладь.



3. Тускииз Середина XX в.  
Бейсембаева Айша (1868-1962)  
Талды-Курганская область  
Бархат, сукно, тамбурный шов.



4. Тускииз. 1960 г. Восточный Казахстан  
Бархат, сукно, тамбурный шов.

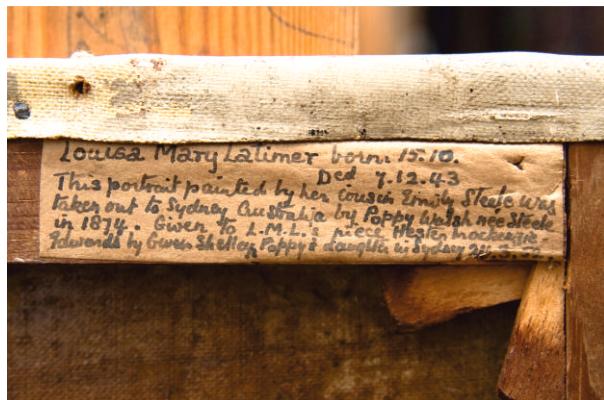


5. Тускииз. 1960 г. Восточный Казахстан  
Бархат, сукно, тамбурный шов.

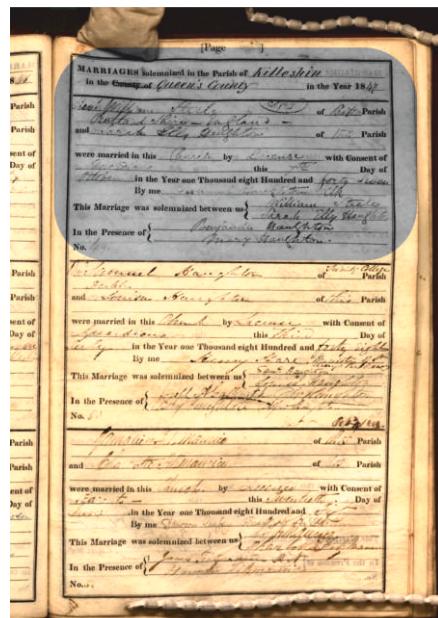
*Иллюстрации к статье Рекиды И. М.*



1. Эмили Стил. (1860 — 1913)  
Портрет кузины Луизы-Мери Латимер



2. Оригинальная этикетка  
на оборотной стороне  
портрета Луизы Мери Латимер



3. Свидетельство о браке Вильяма Стил  
и Сары Элли Хотон 1847г.



4. Теодор Готлиб Граверт (1821 — 1881)  
Пейзаж с коровами 1852г.

**Г.К. Жұбаниязованың мақаласына иллюстрациялар**



Илл.-1. Кісе белдік XIX ғ. Семей өнірі



Илл.-2 Кісе белдік XX ғ. Торғай өнірі



Кісе белдік XX ғ. Талдықорған өнірі



Фрагмент. Кісе белдік XX ғ. Торғай өнірі



Фрагмент

*Иллюстрации к статье Исабаевой К. К.*



*Aspara. Айдара Калиева*



*Древо изобилия  
Гульжанат Кабижсанова*



*Звуки бубна. Гульжанат Кабижсанова*



*Равновесие. Гульжанат Кабижсанова*

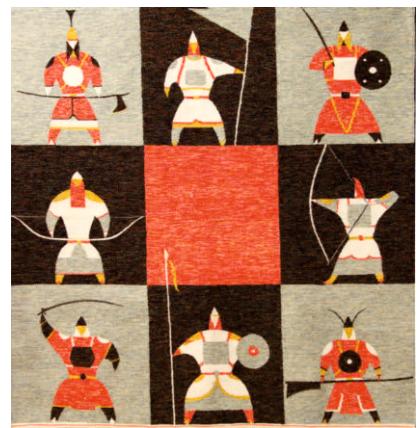


*Цветущая степь. Гульжанат Кабижсанова*

*Иллюстрации к статье Мартыновой Л. И.*



*M. Муканов. gobelen из серии  
Колоритная степь, 130 x130*



*Б. Досжанов воины, 130 x 130*



*Алатай, 200x350*



*Б. Досжанов Жанасу  
Прикосновение, 150x150*



*Пазырыкский мотив  
День.Ночь, 140x230*



*Б. Досжанов Жанасу  
Приобщенность, 150x150*

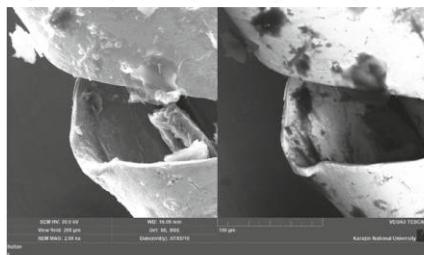
*Иллюстрации к статье Крупы Т. Н.*



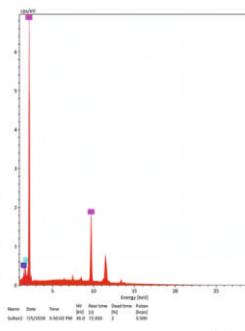
*Puc 1*



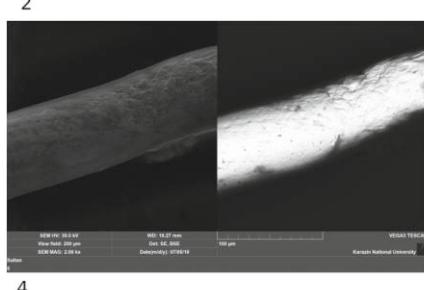
**1**



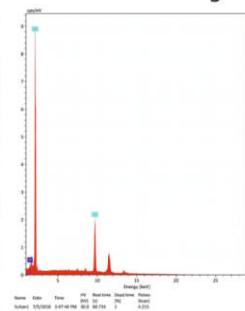
**2**



**3**



**4**



**5**

*Puc 2*



**1**



**2**

*Puc 3  
208*

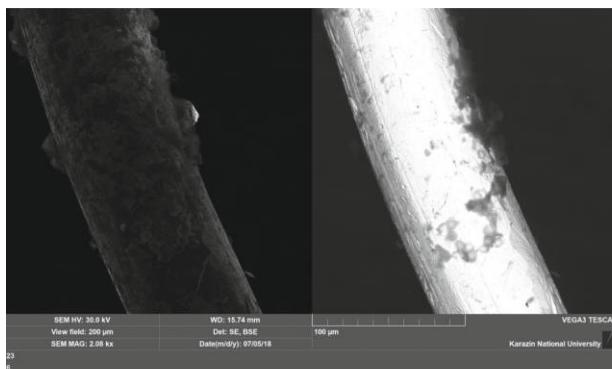


1

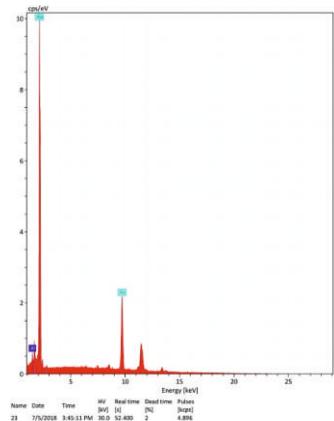


2

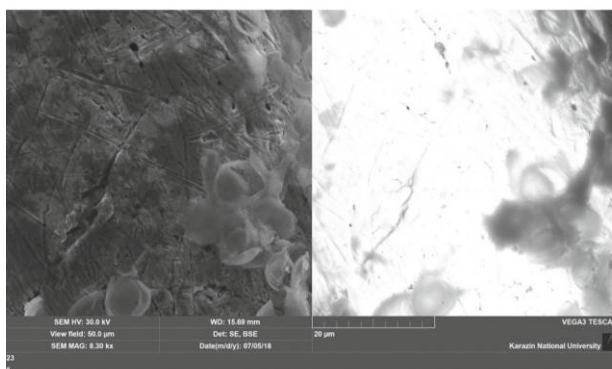
Puc 4



1



3



2

Puc 5

*Иллюстрации к статье Вологодской В. А.*



*фото 1*



*фото 2*



*фото 3*



*фото 4*



*фото 5*

*Иллюстрации к статье Пашко О. В.*



*Портрет Азербаева, 1977  
холст, масло, 60x60 см., 729-ж*

*Старый хивинец, 1973  
бумага, акварель, 61x47,7 см., 3131-гр*



*Яки, бумага, акварель, 38 x 59,8 см., 1912-гр*



*Первые лучи, 1964, бумага, акварель, 21,1 x 40,2 см., 855-гр*

*Иллюстрации к статье Халитовой И. А.*



*Выставка картин и рисунков  
Семипалатинских художников  
1909. В. Белослюдов*



*г. Семипалатинск. ул. Достоевского. 2 дома  
принадлежавших семье Белослюдовых  
нач. XX в.*



*Семипалатинск. 1913. Б.акв 33x40  
Краевой музей. г. Владивосток*



*Выставка картин и рисунков  
Семипалатинских художников  
1909. В. Белослюдов*



*Семья Белослюдовых. Фото 1903г.*



*Экспонаты музея братьев Белослюдовых  
1913. Б.акв. 33x40. Краевой музей  
г. Владивосток*

*Иллюстрации к статье Бемм М. А.*



*Рисунок 1*



*Рисунок 2*



*Рисунок 3*



*Рисунок 4*



*Рисунок 5*



*Рисунок 6*

*Ж.Т. Рахатованиң мақаласына иллюстрациялар*



2 сурет КП нв 3-3496



3 сурет КП 9-17735, 36, 37, 41, 59



4 сурет КП 59-32455, КП 59-32453



6 сурет КП нв 4-4854, КП нв 20-6734



5 сурет Алматы қаласының көркемсүрет қоры

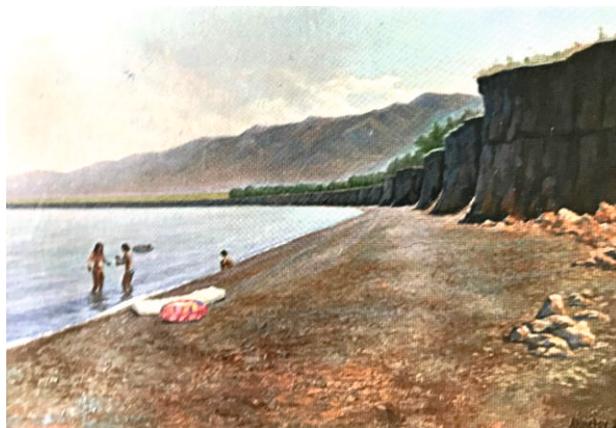
*A.B. Беркімбаева мен Б.М. Аташтың мақаласына иллюстрациялар*



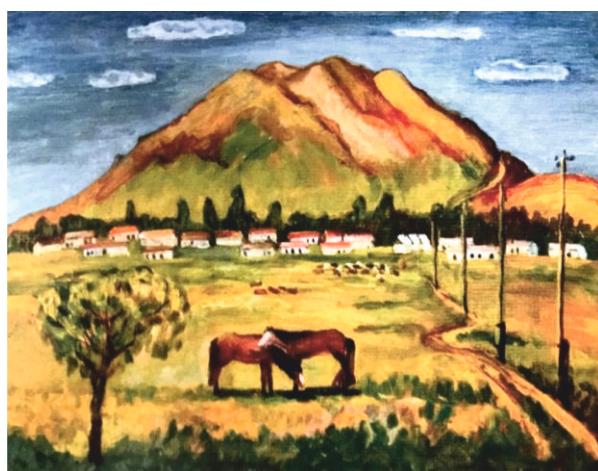
*Байтенов Мәксүт, «Бабалар», 2003*



*Иллюстрацияс. Анарбекеев  
«Жарық түн», 1997 ж.*



*Иллюстрация Ахметов С. «Алакөл», 2010 ж.*



*Әлиев Сарсенбай, «Иманақ. Сәке түганд ауылда», 2010 ж.*

*Иллюстрации к статье Сальниковой М. А.*



Кибальников А.  
«Портрет В.В. Маяковского»  
бронза 1956



Лентулов А.В. «Портрет матери»  
1919. Холст, масло. 111x87



Климент Редько. Композиция (Завод)  
1922. Холст, масло. 69,5x101



Ольги Розанова.  
Беспредметная композиция  
1916. Холст, масло. 86x55

*Иллюстрации к статье Горовых О. Е.*



(3-ДПИК) Кебаже-ларь для продуктов  
(лицевая часть) Конец XIX в.  
Чимкентская область Дерево, резьба,  
роспись 86,3x5,7 Пост. в 1971



(32-ДПИК) Кебаже-ларь для продуктов  
Начало XX в.  
Мангышлакская область Дерево, резьба,  
роспись 80x41,5x53 Пост. в 1973



(410-пр) Кебаже-ларь для продуктов  
Начало XX в.  
Дерево, резьба, роспись 45x48x88  
Пост. в 1936



(411-ДПИК) Кебаже-ларь для продуктов  
Конец XIX в.  
Дерево, резьба, роспись 50x55x89,5  
Пост. в 1936



(48-ДПИК) Асадал-посудный шкаф XIX в.  
Карагандинская область Дерево, кость, металл,  
насечка серебром, резьба,  
инкрустация 82x62 Пост. в 1975



(49-ДПИК) Асадал-посудный шкаф Середина XX в.  
Карагандинская область  
Дерево, резьба,  
роспись 105x64,9x38 Пост. в 1975

**Т.Б. Бекештің мақаласына иллюстрациялар**



Молдакул Нарымбетов



Сырлыбек Бекботаев



Александра Али



Владимир Потапов



Сауле Сүлейменова



Анвар Мұсірепов