

ӘБІЛХАН ҚАСТЕЕВ АТЫНДАҒЫ
ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫНЫҢ МЕМЛЕКЕТТІК
ӨНЕР МУЗЕЙІ

ЖАҢА ҚАЗАҚСТАННЫҢ МУЗЕЙІ: ЗЕРТТЕУЛЕР, ТӘЖІРИБЕ, ПЕРСПЕКТИВАЛАР

МУЗЕЙ НОВОГО КАЗАХСТАНА: ИССЛЕДОВАНИЯ, ОПЫТ, ПЕРСПЕКТИВЫ

Қастеев оқулары
Кастеевские чтения
2022

Қастеев оқулары
Кастеевские чтения
2022

Ә. ҚАСТЕЕВ АТЫНДАҒЫ ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫНЫҢ
МЕМЛЕКЕТТІК ӨНЕР МУЗЕЙІ

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИСКУССТВ
РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН ИМ. А. КАСТЕЕВА



ЖАҢА ҚАЗАҚСТАННЫҢ МУЗЕЙІ
зерттеулер, тәжірибелер, перспективалар

МУЗЕЙ НОВОГО КАЗАХСТАНА
исследования, опыт, перспективы

Алматы 2022

УДК 069 (574)
ББК 79.1 (5Қаз)
Қ44

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

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

Директор	Жумабекова Г.М.
Директордың ғылыми жұмыс жөніндегі орынбасары, Заместитель директора по научной работе	Кобжанова С.Ж.
Құрастырушысы, составитель	Резникова Е.И.
Қазақ тіліндегі редакторлар, Редакторы казахского языка	Абильдаева Л.О., Али Г., Мырзабекова С.К.
Беттеген, верстка	Байрамов Л.А.
Дизайн	Ли Д.М.
Шығаруға жауапты, ответственный за выпуск	Сатыбалды Н.Н.

Қ44 Қастеев оқулары-2022. «Жаңа Қазақстанның музейі: зерттеулер, тәжірибелер, перспективалар»: ғылыми-практикалық конференция материалдары – Алматы, 2022. – 230б.
Кастеевские чтения-2022. «Музей нового Казахстана: исследования, опыт, перспективы»: материалы научно-практической конференции. – Алматы, 2022. – 230с.

ISBN 978-601-7090-29-6

Жинақ 2021 жылы 20 қазанда Алматы қаласында, Ә. Қастеев атындағы ҚР Мемлекеттік өнер музейінде өткен жыл сайынғы музейлік «Қастеев оқулары» ғылыми-практикалық конференциясы жұмысының нәтижесін көрсетеді. Конференция қарқынды өзгеріп жатқан әлем жағдайында мәдени мұраны дамыту мен сақтаудың өзекті мәселелерін көтереді. Жинаққа енген мақалалар музей ісі теориясы мен практикасының әртүрлі аспектілерін, өнертанудың өзекті мәселелерін қамтиды, ғылыми-зерттеу жұмысының нәтижелерін, аймақтық өнер мектептерінің дамуын талдауды ұсынады. Жинаққа Ресей, Өзбекстан, сондай-ақ, Қазақстанның бірқатар қалалары: Алматы, Астана, Семей, Өскемен, Түркістан ғалымдарының материалдары енген. Басылымға мақалалар авторлық редакциямен енгізілді.

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

Сборник представляет результаты работы ежегодной научно-практической музейной конференции «Кастеевские чтения», которая состоялась в Алматы, в ГМИ РК им. А. Кастеева 20 октября 2022 г. Конференция поднимает актуальные вопросы развития и сохранения культурного наследия в условиях стремительно меняющегося мира. Статьи, вошедшие в сборник, охватывают различные аспекты теории и практики музейного дела, актуальные вопросы искусствознания, представляют результаты научно-исследовательской работы, анализ развития региональных художественных школ. В сборник включены материалы ученых России, Узбекистана, а также ряда городов Казахстана: Алматы, Нур-Султан, Семей, Усть-Каменогорск, Туркестан. В издание вошли статьи в авторской редакции.

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

ISBN 978-601-7090-29-6

УДК 069 (574)
ББК 79.1 (5Қаз)



© Ә. Қастеев атындағы ҚР Мемлекеттік өнер музейі
© Государственный музей искусств Республики Казахстан им. А. Кастеева

Мазмұны/Содержание

Джадайбаев А.Ж.	Художественный музей сегодня. Проблемы и перспективы	5
Школьная И.А	К вопросу атрибуции произведений западноевропейской графики из фондов Государственного музея искусств РК им. А. Кастеева	13
Шарипова Д.С.	Тема дома и семьи в творчестве молодых мастеров живописи Казахстана	27
Ахмедова Н.Р.	Мифологемы эпохи и художественный дискурс искусства Узбекистана 1930-х – 1950-х гг.	33
Резникова Е.И.	Мастера искусства Узбекистана в коллекции ГМИ РК им. А. Кастеева	39
Гюль Э.	Текстильные ремесла Узбекистана в контексте гендерной динамики	46
Баженова Н.А.	Композиционные параллели в казахском текстиле. На примере коллекции Государственного музея искусств имени А. Кастеева	54
Шевцова А.А.	Идентичность под фатой: свадебная мода через призму традиционного казахского костюма	62
Мырзабекова С.К.	Қазақстан суретшілері шығармашылығындағы «Алаш» зиялыларының көрінісі	75
Сырлыбаева Г.Н.	Александр Риттих – казахстанский Рафаэль или «отрицательный» герой? Некоторые аспекты деятельности художника в 1936-1937 годы. Алма-Ата	81
Әбілдаева Л.О.	Қазақстан мүсіншілерінің шығармашылығындағы балалар бейнесі	89
Вологодская В.А.	Переосмысление традиций гончарного искусства Японии XX века. Японская керамика из фонда ГМИ РК им. А. Кастеева, к вопросу атрибуции	94
Алимхожина. Қ.И.	Ғасырлар тоғысы. Қалиолла Ахметжан	101
Бекбаулиева Г.М.	Қазақстандағы 1950-1960 жылдардағы портреттік кескіндеме	107
Горовых О.Е.	Художественное наследие скульптора С.Т. Коненкова (1874-1971) в коллекции ГМИ РК им. А. Кастеева	111

Әли Ғ.Е.	Ж.Үмбетов пен А. Иханова шығармашылығындағы ұлттық көркемдік дәстүрдің дамуы	118
Рекида И.М.	К вопросу атрибуции графических листов из книги Александра де Лаборда «Путешествие по живописным и историческим местам Испании» в собрании ВКО музея изобразительных искусств имени семьи Невзоровых	124
Пашко О.В.	Пленэрно-выставочный проект «Қасиетті жерлерге саяхат»	128
Кистаубаева А.К.	Жетысу (Семиречье) второй половины XIX – первой четверти XX в. в фотографиях фотостудии «Лейбин и сыновья» из фондовых материалов Центрального Государственного музея РК	134
Мартынова Л.И.	Багет для четвёртого измерения	138
Исабаева К.К.	Выдающийся подвижник казахстанского изобразительного искусства периода Независимости	146
Сулейменов А.Б. Аскарова П.А.	Ықылас атындағы халық музыкалық аспаптар музейі және мультимедиялық дәстүрлі музыка орталықтарындағы интерактивті және ақпараттық технологиялар	151
Айдарова М.С.	Перспективы развития цифровой живописи в РК	155
Бексадық А.	Тарихи тақырыптағы картиналар	167
Самандаров М.Ю.	Развитие голландского портрета первой половине XVII века на примере коллекции ГМИ РК им. А. Кастеева	172
Афонин Г.А. Морозова Е.А.	Материалы к биографии Сергея Калмыкова в фондах личных и Государственных архивов	177
Тауасарова Д.Р. Мирзабекова А.Ү.	Инновациялық технологиялар музейлер кеңістігінде	191
Лабецкая В.П.	Почему современной молодёжи важно читать литературные произведения Ф. М. Достоевского?	196
Рахатова Ж.Т.	Әсемдікпен үйлескен қолөнер	201
Ибраев О.К.	Музей қызметі контекстіндегі жаңа технологиялар: Әлеуметтік-мәдени процестер мен үрдістер	207

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

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ СЕГОДНЯ ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ

В статье рассматриваются актуальные вопросы функционирования художественного музея в период глобализации. Автор дает краткую ретроспективу эволюции художественного музея с античных времен до современности и анализирует состояние и перспективы его развития в будущем.

В данном докладе мне бы хотелось кратко обозначить приоритетные направления развития художественного музея в период глобальных геополитических, социальных и культурных перемен, свидетелями которых мы являемся сегодня. Приступая к раскрытию данной темы необходимо подчеркнуть, что все, что происходит в настоящее время во всех сферах человеческого социума, является результатом и продолжением судьбоносных событий 20 века. Первая мировая война, революция 1917 года, вторая мировая война, конец колониальных империй, распад СССР, третья промышленная революция повлияли и во многом определили характер мировой истории на десятилетия вперед. В периоды подобных политических и экономические пертурбаций особая роль принадлежит культуре, как области определяющей и отражающей духовно-нравственное состояние общества. Одним из значимых элементов современной культурной парадигмы является художественный музей. Говоря о его возможности воздействовать на общество, стоит помнить, что сам музей как институт является интегрированной и производной частью развития мировой цивилизации, функционирование которого во многом определяется объективными историческими, экономическими и иными условиями определенного исторического этапа. В связи с этим можно сделать вывод о том, что, к сожалению, воздействие на музей «извне» всегда было и будет намного сильнее, чем влияние самого музея на окружающий его мир. По словам директора Государственного Эрмитажа М. Пиотровского сегодня «мы живем в обществе ненависти, абсолютного недоверия друг к другу. И музеи во всем мире пытаются как-то это стушевать» [1]. Художественный музей как место максимальной концентрации различных, часто взаимоисключающих другу друга культурных реалий, сегодня сталкивается с большим объемом проблем как собственно институциональных, так и социально-культурных. Можно сказать, что все те вызовы, которые стоят перед музеями сегодня, являются прямым отражением и результатом процессов, существующих в глобальном мире. Рыночные условия, в которых оказались современные постсоветские художественные музеи, заставляют часто кардинально менять свою стратегическую и тактическую линию работы, что в будущем, неизбежно внесет изменения и в сам профиль того или иного музея.

Последние события в мире утвердили положение о приоритете политических факторов над экономической рациональностью, что, как ни странно, повышает роль художественного музея в обществе как носителя и выразителя идеологических, религиозных и других значимых для государства и нации концепций. Вышедшие на первый план вопросы национальной идентичности, гендерный дискурс, преодоление прежней однополярной структуры мира напрямую касаются культуры, отражающей фундаментальные духовные, этические и эстетические нормы и воззрения наций и народов. Об актуальности этих проблем свидетельствует то, что на внеочередной 25-ой генеральной ассамблее ИКОМ, прошедшей в Праге в этом году, были внесены изменения в утвержденное 50 лет назад определение термина «музей». В нем появились такие понятия как «инклюзивность», «доступность», «устойчивость» и «этика» [2].

Многим сегодня становится ясно, что традиционная концепция публичного художественного музея, утвердившаяся в период Просвещения более 300 лет назад, требует пересмотра своего формата, и его адаптации к требованиям времени. Прежде чем приступить к анализу современной ситуации в сфере функционирования художественного музея необходимо сделать небольшой исторический экскурс. Как известно наиболее ранними прообразами современных художественных музеев были античные мусеи, храмы, посвященные девяти древнегреческим богиням, воплощающим различные виды наук и искусств. Эти храмы располагались на лоне эллинской природы, среди садов в предгорьях, у источников, возле которых собирались поэты и художники. Созданные ими произведения аккумулировались в мусеях, которые как пишет советский музеевед Ф. Шмит «с течением времени становились музеями в нашем понимании этого слова, т.-е. собраниями художественных произведений» [3, с.10]. Из античных источников мы также узнаем о существовании коллекций картин (пинакотек) в Александрии и Пергаме [4], формировании богатых художественных собраний при дворах правителей эллинистических городов [3, с.14].

В римской империи была продолжена эллинская традиция коллекционирования древностей и произведений искусства, которая реализовывалась в основном путем разграбления покоренных ими греческих городов и других частей света. Как пишет Ф. Шмит, в то время появилось много «грабителей-полководцев, которые возили в Рим художественную добычу, чтобы украшать ею храмы, площади, улицы, частные дома и помещичьи усадьбы» [3, с.15]. В период Средневековья также продолжался процесс накопления редких образцов античности и других произведений искусства. Таким образом можно сделать вывод о том, что художественные собрания до эпохи Нового времени выполняли задачу демонстрации высокого статуса их владельцев, свидетельствовали о политическом могуществе государства.

По словам Ф. Шмита «Первый публичный музей произведений искусства был учрежден папою Павлом II в Риме на Капитолии» [3, с.37] и открытый широкой аудитории по указу Папы Сикста IV в 1471 году. По другим источникам первым в мире общедоступным художественным музеем стал Музей искусств в Базеле (1661) [5]. В XVII веке в период укрепления в государствах

Европы абсолютистской власти начался процесс формирования больших художественных коллекций, ибо каждый монарх желал следовать моде и блистать в качестве мецената и знатока. К примеру, большими любителями и знатоками живописи были испанские короли, в коллекциях которых были картины Тициана, Рубенса, Эль Греко и других выдающихся мастеров того времени. Родившаяся в эпоху Просвещения идея национального музея, реализовавшаяся после Великой Французской революции 1789 года, явилась основанием значительного увеличения в Европе количества художественных музеев, открытых для общего посещения. Большая часть подобных институтов была образована на основе имперских собраний. Примерами этому можно назвать Дрезденскую галерею (1765), музей Прадо в Испании (1819), Эрмитаж в России (1852), а также часть музеев Италии, Австрии, Германии и других государств. Одним из основных прообразов современного художественного музея стал парижский Лувр, фонды которого формировались на первом этапе посредством конфискаций художественных ценностей, осуществляемых в ходе наполеоновских войн [6]. Лувр был открыт для общего посещения как национальный музей в 1793 году. Вследствие широкой колонизации имперские музеи сформировали чрезвычайно разнообразные и масштабные по объему собрания, получившие впоследствии название универсальных музеев.

Во второй половине 19 века начался процесс формирования художественных музеев нового типа. Их создателями становились представители нового буржуазного сословия, ряд представителей которого стали известными коллекционерами и меценатами. По их инициативе и при поддержке правительства Англии была создана и открыта в 1838 году для публики Национальная галерея в Лондоне. Типичным образцом такого вида института стал музей Метрополитен в Нью Йорке, основанный в 1870 году по инициативе общественного объединения Клуб союзной лиги [7, с.10]. Целью создания музея было обозначено «поощрение изучения изящных искусств и использование их в промышленности и в быту, для развития общих знаний в смежных областях обучения и организации досуга широких масс» [8]. Баварский король Людвиг I в 1853 году в Мюнхене основал на базе собственной коллекции Новую Пинакотеку, считающуюся первым музеем современного искусства в мире. В России в 1867 году для посещения была открыта Третьяковская галерея в Москве. Там же в 1909 году для всех желающих открыл двери своей уникальной коллекции современного западного искусства С. Щукин. Русский Музей Императора Александра III (ныне Государственный Русский музей) стал публичным в 1898 году.

С конца 19 и в первой половине 20 века в Европе и США стали формироваться так называемые корпоративные художественные музеи. Они основывались крупными промышленниками и банкирами при активном содействии со стороны общественности и государства. Основой Галереи Тейт в Лондоне открытой для публики в 1897 году стало собрание промышленника Генри Тейта. Национальная галерея в Вашингтоне была учреждена в 1937 году Конгрессом США на основе уникальной коллекции финансиста Эндрю Меллона. Данный вид художественных музеев служил целям утверждения изобразительного искусства как выражения общечеловеческих ценностей, объединения нации, духовной преемственности прошлого и настоящего.

Социальный и духовный кризис, охвативший мир в начале 20 века стал результатом смены экономических и культурных парадигм, «эпистемологического разрыва» (М. Фуко) на фоне ускоренного индустриального развития и неизбежном при этом разрушении традиционных основ жизни общества. Немецкий философ О. Шпенглер в своей книге «Закат Европы» (1918) писал о том, что «Современность есть фаза цивилизации, а не культуры» [9, с.89]. В знаменитом Манифесте футуризма, опубликованном в 1914 году, итальянский писатель Т. Маринетти призывал во имя созидания нового мира разрушить «музеи, библиотеки, учебные заведения всех типов» [10, с.107]. Он утверждал, что «ревущая машина прекраснее, чем статуя Ники Самофракийской» [10, с.106]. Т. Маринетти писал: «Мы намереваемся освободить ее (Италию – А. Д.) от бесчисленных музеев, которые, словно множество кладбищ, покрывают ее» [10, с.108]. Французский художник-фовист Морис Вламинк всю жизнь хвастался тем, что его нога ни разу не переступала порога Лувра. Он призывал «сжечь Лувр к чертовой матери» [11]. Обращаясь к писателю И. Эренбургу, известный французский художник Ф. Леже с удивлением спрашивал: «Зачем ты ходишь в музеи? Ты — молодой поэт, смотри лучше на самолет, на спортсменов, на заводы, на акробатов в цирке…» [12]. Все эти примеры свидетельствуют о том, что в этот период обозначился серьезный кризис (существующий по сегодняшний день) классического художественного музея, который отныне стал восприниматься как консервативное и не отвечающее современности учреждение.

Особый тип художественного музея сложился в этот период в СССР. Крупные музеи были созданы на основе имперских и других оставшихся в наследство от царской России и национализированных пролетарской властью частных коллекций. В 1919 году в Москве был основан Музей новой живописной культуры, один из первых не только в СССР, но и в мире государственный музей современного искусства. Миссией музея просуществовавшего до 1929 года было представление лучших «образцов живого искусства» [13, с.5]. В создании данного музея принимал участие известный супрематист К. Малевич, который писал: «В новой организации музея лежат основы, которыми не пользовалось научно-художественное музееведение. Здесь нет места ни времени, ни истории, ни эстетическим переживаниям, ни реальной трактовке» [14, с.27]. К. Малевич был убежден «что всякое собирание старья приносит вред» и цель нового искусства «двигать к новому и новому». [15, с.2]. Но руководство СССР отвергло радикализм Пролеткульта и других авангардистских концепций. Строительство новой пролетарской культуры по мысли В. Ленина, было невозможно без усвоения «знаний всех тех богатств, которые выработало человечество» [16]. В связи с этим перед советским художественным музеем была поставлена задача сохранения, изучения и пропаганды мирового художественного наследия.

В рамках реализации программы культурной революции в 1930-е годы в СССР началась работа по построению новой культурно-просветительской инфраструктуры, значимым компонентом которой должен был стать художественный музей. Как писал Ф. Шмит «С точки зрения государственной музеи должны быть общественно-просветительными учреждениями, куда бы люди охотно ходили, потому что им „интересно", но в которых бы эти люди,

сами того не замечая, просвещались в желательном для государства направлении» [3, с.82]. В 1930 году в столице СССР был проведен Первый музейный съезд, на котором были сформулированы главные цели и методы работы советского музея. В основу экспонирования произведений был положен научно-исторический принцип. Всем музеям была поставлена задача построения так называемой «марксисткой экспозиции», базирующейся на «показе истории искусства как специфической истории классовой борьбы, выражающейся как борьба стилей» [17, с.66]. В тезисах съезда говорилось о том, что «научная работа художественных музеев, неразрывно связанная с их просветительными функциями, … должна быть направлена на разрешение очередных задач социалистического строительства» [18, с.3].

В столицах советских республик в середине 1930-х годов были образованы художественные галереи, целью которых была пропаганда нового социалистического уклада среди широких слоев населения бывших «царских окраин». В СССР сеть художественных музеев расширялась и финансировалась государством. Советский художественный музей исполнял функцию политического «рупора», пропагандирующего средствами искусства утопические коммунистические идеи. В одном из изданий середины 1970-х годов говорилось о том, что сотрудники художественных музеев «должны бороться за высокий идейно-теоретический уровень пропаганды искусства, крепить связи художников с трудящимися, способствовать созданию глубоких образов рабочих и колхозников, вдохновенных произведений об их героическом труде, активно влиять на современную жизнь, на процессы коммунистического строительства» [19, с.4].

После распада СССР и с окончанием холодной войны перед бывшими советскими художественными музеями встали задачи, обусловленные необходимостью переформатирования их работы в соответствии с новыми экономическими условиями и идеологическими установками. Нарастающая глобализация, геополитическая трансформация мира, экологические проблемы, постпандемический синдром кардинально видоизменили бытие и сознание человека, сместили его ценностные ориентиры, породили эсхатологические ожидания в обществе. Одним из наиболее значимых явлений нашей эпохи, безусловно, является приближение четвёртой промышленной революции. По словам К. Шваба: «Мы стоим у истоков революции, которая фундаментально изменит нашу жизнь, наш труд и наше общение. По масштабу, объему и сложности это явление не имеет аналогов во всем предыдущем опыте человечества» [20, с.8].

В данных условиях современный постсоветский художественный музей находится на историческом распутье. Усиливающаяся конкуренция с передовыми информационными формами коммуникации, экономические проблемы, неопределенность собственной миссии в перманентно меняющемся мире – все эти вызовы приводят музеи к точке институциональной бифуркации. Безусловно, в данной ситуации нет, и не может быть одного универсального средства решения возникающих проблем. При этом важно сказать, что кризис выявил множество недостатков и слабых мест в самих музеях, среди которых можно назвать консерватизм мышления, экономическую неустойчивость, неспособность эффективно реагировать на вызовы времени. При этом художественные музеи имеют сильную зависимость от государства или своих спонсоров. Расширение коллекций также становится практически неосуществимой задачей в

силу недостатка финансовых средств, а также отсутствием четких критериев в определении художественной ценности предмета искусства. Интересен опыт крупных художественных музеев России, Европы и США в разрешении стоящих перед ними проблем. Директор Государственного Эрмитажа М. Пиотровский видит миссию современного художественного музея в воспитании у людей «хорошего вкуса и чувства собственного исторического достоинства» [1]. По его мнению «Место музея – посередине между храмом и Диснейлендом». Художественный музей, по убеждению М. Пиотровского относится к «фундаментальной части культуры» и он «существует не для того, чтобы показывать что-то публике, а для того, чтобы собирать культурное наследие, сохранять, изучать и передавать следующим поколениям» [1]. Директор Государственной Третьяковской галереи З. Трегулова полагает, что сегодня «Нам нужны какие-то гораздо более сильные эмоции, ощущения и впечатления, чем те, что мы ожидали, придя в музей 30 лет назад» [21]. В последнее десятилетие ГТГ сделало ставку на масштабные выставочные проекты, среди которых можно назвать ретроспективные монографические выставки В. Серова (2015), И. Айвазовского (2016), И. Репина (2019), М. Врубеля (2021), Ю. Пименова (2021), Г. Семирадского (2022). В октябре 2022 года в ГТГ планируется открытие выставки посвященной 150-летию И. Грабаря. О результатах этих проектов говорят цифры. Так выставку В. Серова посетило 485 тысяч человек, а экспозицию И. Айвазовского более 600 тысяч человек.

Художественные музеи Европы и США концептуально отличаются от постсоветских музеев. Их более стабильное положение объясняется тем, что то они обладают значительными финансовыми ресурсами, и тем, и что для них рыночная среда является естественной. Такие известные американские музеи как Метрополитен в Нью Йорке и Национальная галерея искусств в Вашингтоне сегодня проводят выставки, отражающие актуальные запросы общества, касающиеся проблем гендера, этнического разнообразия.

По моему убеждению, изучение и сохранение артефактов прошлого осуществляется не ради них самих, а ради того чтобы лучше понимать настоящее. В классических произведениях заключен бесценный опыт мастеров ушедших эпох, которые помогают нам понимать и создавать культуру нашего времени. Художественные музеи Казахстана в большинстве своем были сформированы в советское время и изначально ориентированы на решение идеологических задач. За прошедшие годы после обретения республикой независимости казахстанские художественные музеи научились работать в условиях рыночной экономики, обрели умение сотрудничать с современной аудиторией. Но, несмотря на определенные успехи, все художественные музеи сталкиваются с серьезными проблемами, преодолеть которые возможно лишь совместными усилиями всех тех, кто заинтересован в успешном развитии современной национальной культуры. На мой взгляд, для решения стоящих перед художественным музеем задач необходимо соблюдение следующих условий:

1. Музей должен сохранять свои институциональные рамки. Должен следовать высокой миссии просвещения, гуманизма и культурного развития общества, заложенные в его основание еще с античности.

2. Каждый музей должен определить свою миссию. То есть иметь собственный институциональный кодекс, в котором конкретно определяются цели и задачи его работы.
3. Важнейшим аспектом успешной работы ХМ является качество и подготовка специалистов. Современные ресурсы и технологии позволяют сформировать высокопрофессиональный контингент кураторов, хранителей, реставраторов, администраторов и т.д. ХМ должен стать центром подготовки интеллектуальной элиты государства.
4. Современный художественный музей должен и имеет возможность использовать опыт ведущих музеев мира для эффективной реализации проектов в области научной работы, экспозиции, реставрации, образовательных программ и т.д.
5. Важнейшей составляющей успешной работы музея является высокий уровень проводимой в нем научно-исследовательской работы. От ее качества зависят результаты всех остальных направлений его функционирования.
6. ХМ должен стремиться к пополнению коллекции новыми экспонатами. Для этого, помимо финансовых ресурсов, необходимо определить качественные параметры экспоната имеющего музейную ценность.
7. В ХМ необходимо применять все современные технологии.
8. ХМ должен быть релевантным, то есть стать интегрированной частью социума, в котором он существует. Он должен уважать интересы всех социальных групп населения, отвечать их запросам.
9. Музей должен интегрироваться в мировую систему художественных музеев, стать ее частью, участвовать в международных научных и выставочных проектах.

В начале 21 века Казахстан, как и страны всего мира, оказался на переломе мировой и собственной истории. Нашей приоритетной задачей сегодня является построение Нового Казахстана, сильной, независимой, процветающей, социально ответственной демократической республики. Для осуществления этой непростой, но судьбоносной цели каждый гражданин должен стремиться к наивысшим результатам в своей профессиональной области. В этом процессе особая роль отводится культуре, в которой художественный музей может стать одним из главных центров духовного возрождения нации.

Список литературы

1. Пиотровский М. Место музея – посредине между храмом и Диснейлендом // Ведомости. 2019. URL: https://www.vedomosti.ru/lifestyle/characters/2019/10/03/812835-mihail-piotrovskii. (Дата обращения 5.09.2022).
2. Сеймур Том Принято новое определение понятия «музей» // The Art Newspaper Russia. 26.08.2022. URL: https://www.theartnewspaper.ru/posts/20220826-jord/. (Дата обращения 5.09.2022).
3. Шмит Ф. Музейное дело. Вопросы экспозиции. / Государственный институт истории искусств. – Ленинград: Academia, 1929. – 245 с.
4. Филострат (старший и младший); Картины. Каллистрат; Статуи. / Пер. и введение С. Кондратьева. – М.- Л.: Огиз-Изогиз, 1936. – 192 с.

5. Художественный музей / Википедия. URL: https://translated.turbopages.org/proxy_u/en-ru.ru.850ab924-6318177b-a60dd7a1-74722d776562/https/en.wikipedia.org/wiki/Art_Museum/ (Дата обращения 7. 09. 2022)
6. Формирование публичного музея в первой половине XIX века. // Искусствоед.ру.2018. URL: https://iskusstvoed.ru/2018/07/14/formirovanie-publichnogo-muzeja-v-perv. (Дата обращения 5. 09. 2022)
7. Панас К. Художественный музей Метрополитен. – М.: Искусство, 1982. – 264 с.
8. Hoving T. The Light Bulb Reaction. – "Bull. of the Metropolitan Museum of Art", 1967, summer.
9. Мамонтов С.П. Основы культурологии / уч. пособие для вузов. – М.: Олимп, 1999. – 317 с.
10. Маринетти, Ф.-Т. Футуризм / Маринетти. - СПб.: Прометей Н.Н. Михайлова, [тип. Т-ва печ. изд. дела «Труд», 1914]. – 15 с.
11. Фовизм. Первый авангардистский «изм», повлекший появление всех остальных. // AdIndex. 5. 05. 2011. URL: https://adindex.ru/publication/gallery/2011/05/5/65287.phtml. (Дата обращения 5. 09. 2022)
12. Эренбург И. Люди, годы, жизнь. / В 3 т. – М.: Сов. писатель, 1990. – 443 с.
13. Авангард. Список №1: К 100-летию Музея живописной культуры / Гос. Третьяковская галерея. – М.: 2019. – 360 с.
14. Малевич К. Ось цвета и объема. // Изобразительное искусство. – Петербург — № 1 – 1919.
15. Малевич К. О музее. // Искусство коммуны. – Петербург – №12. – 23 февраля. – 1919.
16. Ленин В. Задачи союзов молодежи. / Собрание сочинений в 55 тт. – М.: Издательство политической литературы, 1967.
17. Федоров-Давыдов А. Советский художественный музей. – М.: Огиз-Изогиз, 1933. – 90 с.
18. Тезисы доклада к 1-му музейному съезду. / Сектор науки Наркомпроса РСФСР. – М.: 1930. – 9 с.
19. Художественные музеи и эстетическое воспитание трудящихся. / Труды научно-исследовательского института культуры. – М.: 1974. – 140 с.
20. Шваб К. Четвертая промышленная революция. – М.: ЭКСМО, 2018. – 285 с.
21. Трегулова З. Сейчас в музее нам нужны более сильные эмоции и впечатления // The Art Newspaper Russia. 22.09. 2021. URL: https://www.theartnewspaper.ru/posts/20210916-sfsh/?ysclid=l7pskiq1g5197103233. (Дата обращения 6. 09. 2022).

Школьная Ирина Арьевна,
руководитель отдела по учету
и хранению фондов
ГМИ РК им. А. Кастеева,
Казахстан, г. Алматы

К ВОПРОСУ АТРИБУЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ГРАФИКИ ИЗ ФОНДОВ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ИСКУССТВ РК ИМ. А. КАСТЕЕВА

Научная атрибуция музейных предметов является одной из приоритетных задач, стоящих перед сотрудниками музеев различных профилей и направлений. Атрибуция начинается с момента поступления предмета в фонды музея и может длиться на протяжении многих лет, десятилетий, а, в отдельных случаях, даже спустя столетия открывается новая информация, новые сведения о музейном предмете.

Атрибуция — увлекательное исследование. Процесс определения авторства или, например, идентификация имени изображенного на портрете персонажа нередко гораздо увлекательнее, чем окончательный вывод. Исследование истории одного музейного предмета или целой коллекции наполнено неожиданными открытиями и иногда напоминает детектив. У каждого музейного предмета, особенно это касается произведений старых мастеров, своя жизнь, своя история, свой долгий путь, который он прошел, прежде чем осесть в музейных хранилищах. Атрибуция захватывает, увлекает, доставляет музейщику истинную радость, когда в процессе поиска приоткрывается некая завеса тайны, окружающая изучаемый предмет, как, например, обнаруживается имя его творца, выходят на свет факты из истории создания или бытования культурного объекта.

Как известно, существует много способов экспертизы произведений искусства: документальные, визуальные, технико-технологические. Наука движется вперед, и на сегодняшний день разработаны принципы новейшей методологии исследования объектов искусства, в том числе, и с помощью компьютерной томографии. Применение этого метода значительно расширило возможности анализа произведений, позволяя записывать информацию о них с высокой, недостижимой до сих пор, точностью изображения. Однако и сегодня, в эпоху высоких технологий, взгляд специалиста, его интуиция и опыт нередко остаются решающими в вопросах экспертизы.

Мы не будем сегодня говорить о технических и лабораторных способах экспертизы. Тем более, что для нашего музея они, к сожалению, не доступны, но это отдельный, «больной» вопрос. Речь пойдет о новых, неизвестных прошлым поколениям музейщиков способах экспертизы, которые подразумевают под собой исследования с помощью современных, доступных всем методов – Интернет-ресурсов. Сегодня Интернет — один из самых мощных источников получения информации. В сети можно ознакомиться с коллекциями различных музеев мира, электронными каталогами известных аукционных домов, с новыми публикациями и исследованиями в области искусствознания. Все

более и более активное внедрение в музейную среду новейших информационных технологий позволяет дистанционно просматривать предметы, хранящиеся в фондах мировых музеев. Музейные базы данных, интернет-каталоги коллекций, вовлечение в общий доступ огромного количества оцифрованных материалов представляют широкие возможности для исследователей и простых пользователей. Все это помогает при атрибуции музейных предметов, дает возможность более глубоко и всесторонне их изучить.

Музейная работа неразрывно связана с инвентаризацией и каталогизацией хранящихся в фондах предметов. Отработанный многими поколениями процесс внесения данных о музейном предмете в инвентарь зачастую приводит к неожиданным открытиям, которые позволяют взглянуть на них в совершенно ином ракурсе.

В 2018 году в ГМИ им. А. Кастеева, как и во всех музеях Республики Казахстан, началась большая работа по созданию электронной базы данных Государственного каталога предметов, хранящихся в музеях РК. Государственный каталог представляет собой единую информационную систему государственного учета музейных предметов и музейных коллекций, включенных в состав Музейного фонда Республики Казахстан, созданную в целях обеспечения их правовой защиты и государственного контроля, а также для создания доступа граждан Казахстана к информации о культурном наследии Республики. Какие сведения о музейных предметах входят в Государственный каталог? Это стандартные каталожные данные: инвентарный номер, автор, название, год создания, материал, техника, размер, описание предмета, состояние его сохранности, источник и год поступления, и, наконец, изображение музейного предмета. Вопрос о доступности Государственного каталога для всех желающих пользователей пока остается открытым. Возможно, будут доступны не все функции и сведения.

Внесением сведений в Государственный каталог в нашем музее занимаются сотрудники отдела фондов. Заполненные таблицы в электронном виде отправляются единому оператору Государственного каталога, которым является Национальный музей РК (г. Нур-Султан).

В 2019 году мною было начато внесение в Государственный каталог произведений фонда западноевропейской графики. Всего данная коллекция насчитывает 860 единиц хранения. Ее формирование берет свое начало с самых истоков организации Казахской Национальной художественной галереи, а именно, с 1936 года, когда в галерею было передано 58 графических листов XVII-XIX веков из Государственного музея изобразительных искусств (Москва), ныне – ГМИИ им. А.С. Пушкина. Чуть позже, в 1939 году, поступило 23 произведения мастеров прошлых эпох из Ленинградской закупочной комиссии, которая в свое время занималась приобретением предметов искусства у частных лиц и коллекционеров, а затем передавала их музеям бывшего СССР. С 1936 по 1955 год было передано 22 произведения из Государственного Русского музея (Ленинград), а в период с 1955 по 1965 год коллекция галереи пополнилась 107 графическими листами старых мастеров из Государственного Эрмитажа (Ленинград). В 1950-е годы из Государственной Публичной библиотеки (Ленинград) в библиотеку КГХГ поступило более 300 произведений графики, выполненных в начале XIX века итальянскими мастерами в технике резцовой гравюры и отпечатанных в мастерской галереи Уффици (Италия, Флоренция). Эти листы в 2000 году из библиотеки были переведены в основной фонд музея.

Иные источники поступлений – это дары и приобретения через Фондово-закупочную комиссию.

На заре существования Казахской Национальной художественной галереи, а также все последующие годы шел очень активный процесс формирования фондов из самых различных источников. Так, с 1935 по 1941 год общее количество предметов составило около 2000 ед. хранения, а к началу 1960 года собрание насчитывало уже более 6000 уникальных и высоких по своим художественным достоинствам произведений искусства. Передаваемые в большом количестве из других музеев произведения принимались в фонды и заносились в документы чаще всего под теми же данными, под какими они значились в списках или актах приема-передачи. Долгие годы произведения не подвергались тщательному изучению, а их каталожные данные в инвентарных книгах ограничивались сведениями, известными на момент поступления. И этому есть свое объяснение: у прошлых поколений музейщиков практически не было возможности детально анализировать каждый поступающий в фонды предмет и заниматься его атрибуцией – не хватало времени, опыта, возможностей и, наконец, штатных единиц.

Работая над Государственным каталогом зарубежной графики с картотекой и Инвентарными книгами фонда, я обнаружила, что у многих предметов, особенно это касается произведений старых мастеров, отсутствуют сведения, касающиеся даты создания, названия, в некоторых случаях – авторства, иногда неверно указана техника исполнения. В процессе работы пришло понимание того, что сегодня, благодаря Интернет-информации, многие пробелы можно заполнить. И то, что я хотела сделать за несколько месяцев, растянулось на 2,5 года. Но каким ярким и увлекательным был этот период, каким насыщенным и интересным стал сам процесс поиска! И невозможно описать ту радость и профессиональное удовлетворение, когда находилась нужная информация, пусть даже она состояла из нескольких цифр или всего пары слов. В общей сложности мне удалось обновить или найти недостающие данные на более чем 200 графических листов прошлых столетий. В полном объеме эти сведения будут вынесены на обсуждение Ученого совета музея, где будет решаться вопрос о внесении изменений и дополнений в Инвентарные книги и картотеки музея. Сегодня же я хочу представить вашему вниманию лишь несколько примеров, касающихся атрибуции произведений зарубежной графики посредством Интернет-ресурсов. В своих поисках я опиралась на электронные базы данных многих мировых музеев. Но огромную помощь в этом вопросе мне оказали сайты Британского музея (Великобритания, Лондон) с его очень насыщенной базой данных, Государственного Эрмитажа (РФ, Санкт-Петербург), Метрополитен музея (США, Нью-Йорк) и многих других музеев и аукционных домов.

В 1966 году у известного казахстанского художника-графика, Заслуженного деятеля искусств КазССР Константина Яковлевича Баранова (1910-1985) было приобретено несколько графических листов неизвестных, предположительно, немецких художников XV-XVI веков. Здесь необходимо сказать о том, что Константин Яковлевич – участник Великой Отечественной войны. В его биографии достаточно скудные данные о том, где он служил, лишь отмечается, что воевал в рядах действующей Красной Армии с 1941 по 1946 год, был

награжден медалью «За отвагу», орденами Красной Звезды и Великой Отечественной войны I и II степени. Можно предположить, что Баранов в рядах Красной Армии победно дошел до Берлина, и что именно из Германии им были привезены домой трофейные предметы, которые впоследствии время от времени приобретались галереей или передавались им галерее в дар. Одна из таких гравюр, приобретенная галереей за 25 рублей, была определена сотрудниками как лист одного из величайших германских художников XVI века Лукаса Кранаха Старшего (1472-1553) «Искушение Христа» и под этой атрибуцией занесена в Инвентарную книгу. Композиция изображает сцену, когда Сатана, обращаясь к Иисусу Христу, говорит: «Если Ты Сын Божий, скажи, чтобы камни сии сделались хлебами. Он же сказал ему в ответ: написано: не хлебом одним будет жить человек, но всяким словом, исходящим из уст Божиих» (Толкование от Матфея 4:3).

Однако столь смело определенное сотрудниками галереи авторство Лукаса Кранаха, которому приписывается гравюра, вызывает определенные сомнения. Наводит на размышления и проставленная в инвентарной книге датировка - XVI век, так как уже в самом описании, занесенном сотрудниками в Инвентарную книгу, гравюры скрыта истина: «На обороте круглая печать с надписью «Facsimile-Reproduction der Reichsdruckerei Berlin», и: «на лицевой стороне, на поле внизу, слева, отпечатана цифра 433 и выбита тисненая надпись: «Reichsdruck». Круглая печать с надписью – не что иное, как штамп типографии, и переводится как «Факсимильная репродукция Берлинской Имперской типографии». Конгревное тиснение в виде слова «Reichsdruck», которое означает «Имперское редкое издание».

Таким образом, как свидетельствуют надписи, мы имеем дело не с оригиналом, а с факсимильной репродукцией. Теперь необходимо определиться со временем создания гравюры. Как известно, уже с XVI века в Европе для тиражирования предметов, имеющих историческую и художественную ценность (в основном – для копирования книг, рукописей, карт, гравюр и пр.), использовалась техника «facsimile», что в переводе с латинского обозначает «сделай подобное», и связана она с высокими достижениями в области гравюры. Копии печатались с оригинальных досок (как с авторских, так и выполненных другими граверами с авторских изображений) небольшими тиражами вплоть до середины XIX века, когда получили распространение фотомеханические способы тиражирования произведений. Но на нашей гравюре есть печать Берлинской Имперской типографии, дата основания которой известна – 1876 год. Типография главным образом занималась выпуском банкнот, марок, бланков. С 1884 года в Имперской типографии стали применять технику фототипии для изготовления высококачественных репродукционных гравюр. [1] С 1921 года в Имперской типографии начали производить оттиски с оригиналов старых мастеров, которые получили название «REICHSDRUCK» и отличались максимальной «документальной точностью» изображения. [2]

Такие оттиски, выполненные на бумаге ручного производства, имитирующей старинную, даже признанные знатоки могли легко принять за оригинал, сделанный с авторской печатной формы, в случае, когда на них были срезаны поля с печатным или тисненым штампом типографии. Этим, кстати, грешили и до сих пор грешат многие нечестные арт-дилеры, выдавая покупателю репродукции с обрезанными полями за желанные экземпляры гравюр. Надо сказать,

что в 1929 году Берлинской Имперской типографии была присуждена европейская награда за высокое качество воспроизведений. Репродуцирование и тиражирование предметов старины позволили по-новому взглянуть на саму возможность изучать памятники мировой художественной культуры, хранящихся в музеях или частных коллекциях, не выходя, как говорится, из дома. Поэтому факсимильные репродукции часто изготовлялись по заказам различного рода библиотек, учебных заведений, а также для розничной продажи. Во многих случаях листы объединялись в малотиражные альбомы и сборники, листы которых нумеровались. Цифра «433» на нашей гравюре – не что иное, как страница альбомного издания.

Свою деятельность Берлинская Имперская типография прекратила в феврале 1945 года. Таким образом, опираясь на доказательства, а именно, - круглую печать на обороте и тисненую – на лицевой стороне листа, гравюру из музейного собрания «Искушение Христа» можно смело назвать факсимильной репродукцией и датировать периодом с 1921 (когда на гравюрах появились тисненые надписи «REICHSDRUCK») по 1945 год, когда типография перестала существовать. В 1949 году ее обязанности взяла на себя Государственная типография Федеративной Республики Германии. [3]

Вернемся к теме авторства оригинала гравюры. Музейные сотрудники отнесли ее к творчеству Лукаса Кранаха Старшего, хотя прямых доказательств этому нет. Но, если приглядеться, то по нижнему краю оттиска, в центре, мы заметим монограмму с латинскими буквами «L Cz». Среди монограмм, которые Кранах оставлял на своих гравюрах, похожей монограммы нет, они имели несколько другой вид. Поиск по картинке на сайтах коллекций мировых музеев увенчался успехом. Так, на сайте Британского музея была найдена аналогичная гравюра, где в графе авторства стоит имя – «Monogrammist LCz», и датируется британский лист периодом с 1490 по 1500 год. [4]

Кто же он, этот загадочный «Monogrammist L Cz»? Находим сведения о нем здесь же, на сайте Британского музея, где не отрицается, что лист может быть ранней работой Лукаса Кранаха Старшего, либо, «что это может быть немецкий художник Лоренц Катцгеймер» [5], о творчестве которого практически ничего не известно.

На сайте Рейксмюсеума (Нидерланды, Амстердам) находим идентичную гравюру также под авторством «Monogrammist L Cz», которого здесь относят к художникам школы Мартина Шонгауэра (1450-1491). [6]

Из Википедии мы узнаем, что этот мастер – «Monogrammist L Cz» - работал в Германии, в городе Бамберге, период активной работы – с 1480 по 1550 год. На этой же странице есть факсимиле его авторской подписи, которая как две капли воды, аналогична подписи на нашей гравюре. Ниже мы находим похожий оттиск, который датирован периодом «около 1500» года. [7] Возможно также, что это гравюра выполнена с несохранившегося живописного оригинала какого-то немецкого мастера XV столетия. На сайте Британского музея оригинал данного оттиска относится к периоду между 1490 по 1500 год, Рейксмюсеум датирует свой оттиск так же - с 1491 по 1500 год. Эту дату создания можно отнести и к листу из музейной коллекции, но обязательно делая ссылку на то, что это факсимильная репродукция.

Согласно тем же источникам, сохранилось всего двенадцать видов гравюр, сделанных рукой этого талантливого мастера, имеющих аналогичные

монограммы-подписи. И «Искушение Христа», которая дошла до наших дней примерно в двадцати оригинальных оттисках (один из них хранится в Британском музее, другой – в Рейксмюсеуме), - самая известная из них. Это произведение, по мнению исследователей, «знаменует стилистический переход от Мартина Шонгауэра к Альбрехту Дюреру. В частности, образ Дьявола напоминает демонов из «Мучений святого Антония» Шонгауэра, обеспечивая при этом заметный прецедент для изображения Сатаны Дюрером в «». [8]

Таким образом, опираясь на авторитетные Интернет-источники, мы приходим к выводу, что

а) данная гравюра – это не оригинал, а высокого качества факсимильная репродукция первой половины XX века, выполненная на бумаге ручной работы;

б) авторство ее нельзя отнести однозначно к творчеству Лукаса Кранаха Старшего, и более правильным будет определить гравюру следующим образом:

Автор: «Монограммист L Cz» («Monogrammist L Cz») (работал в 1485-1500), Германия

Название: Искушение Христа

Дата создания: между 1490-1500

Материал, техника: бумага, факсимильная репродукция.

Печать: Берлинская Имперская типография, Германия

Первая половина XX века

Размер: 22x16; 38,5x28

В 1936 году из Государственного музея изобразительных искусств (Москва) был передан весьма интересный графический лист, выполненный в технике резцовой гравюры. В Книгу поступлений он вошел как «Неизвестный мастер. Жертвоприношение Приапу». Позже, уже в 1950-е годы, в Инвентарную книгу лист был записан как «Верини, Вендетто». На чем была основана такая атрибуция – неизвестно. На обороте листа сохранилась чернильная надпись прописными буквами на итальянском языке, к которой мы позже вернемся.

Гравюра изображает сцену жертвоприношения Приапу – сыну бога Диониса и богини Афродиты, античному «деревенскому» божеству плодородия, покровителю садов, полей, домашнего скота и рыбной ловли. Символические изображения Приапа в эпоху античности ставились среди садов, виноградников, на пасеках, дорогах, пристанях. В римскую эпоху в честь Приапа весной устраивали празднества, которые сопровождались неистовым весельем. В центре графической композиции мы видим изваяние Приапа в виде гермы, которому преподносят цветочные гирлянды, корзины с фруктами, кувшины с вином, а также жертвенного козла, изображенного у подножия статуи. Слева – фигура Вакха с гроздьями винограда в подоле, возле него – Сатир, у края – персонаж с двойной флейтой – символическим атрибутом Приапа. Под оттиском, справа и слева, - отпечатаны два четверостишья на латыни. Вероятно, это цитаты из так называемой «Приапеи» - «Книги Приапа» - античного сборника стихотворений, посвященных этому божеству.

В центре листа выгравированы имена Филиппа Томассена (1562-1622) и Джованни Джакомо де Росси (1627-1691) – известных римских граверов, печатников и издателей второй половины XVI – начала XVII века. («Philippus Thomassinus excudit Roma» — «издал в Риме», «Jacomo de Rossi le stampa» –-

«напечатал в Риме»). Интересно обратить внимание на даты их жизни: эти два человека принадлежат к разным поколениям – Филипп Томассен уже умер, когда Джакомо де Росси родился. Можно предположить, что первоначально эта гравюра издавалась Томассеном с вырезанной им же доски, но, возможно, и с оригинальной авторской доски некоего мастера XVI века. И уже позже была повторно распечатана в типографии Росси. Француз по происхождению, Томассен в 1585 году переехал в Рим, где оставался до конца своих дней. Активно работал как гравер, сотрудничал с различными издательствами, которые помимо выпуска книг гравировали произведения с живописных и графических оригиналов известных мастеров для «розничной и оптовой торговли». Работал Томассен и для типографии Росси. [9]

Типография Росси с середины XVI века считалась самой известной и популярной в Италии. Ее основал отец Джовани Джакомо – Джузеппе де Росси (1570-1639), который был изобретателем нового, прогрессивного для своего времени, печатного станка. Эта типография под разными названиями просуществовала вплоть до 1945 года, то есть почти 400 лет. И сегодня бывшая типография Росси продолжает жить в качестве Calcografia Nazionale – Национального Института калькографии в Риме, коллекция гравюр и печатных форм которого считается одной из крупнейших в мире. [10]

Итак, вернемся к имени автора гравюры, как он записан в Инвентарной книге, – Вендетто Верини. Поиск в интернете по этому имени ничего не дал. Но к нему мы, тем не менее, еще вернемся. Зато поиск по картинке увенчался успехом – нашлось довольно много похожих изображений, причем на сайтах крупнейших мировых музеев.

На сайте музея Метрополитен мы находим абсолютно идентичную нашей гравюре композицию под названием «Жертвоприношение Приапу в форме статуи в центре, Бахус и Сатир слева». Причем в графе «Автор» здесь выступает некий «Master of the Die», словосочетание, которое можно перевести как «Мастер штампа», «Мастер кубика» или «Мастер игральной кости». Здесь же узнаем, что этот Мастер активно работал в Италии с 1530 по 1560 год. Дата создания стоит такая же – с 1530 по 1560 год. [11]

На сайте Британского музея есть несколько аналогичных гравюр под именем того же «Мастера игральной кости» и с той же датировкой. [12]

Так кто же он такой, этот загадочный «Master of the Die»? Что нам известно о нем? Сохранилось очень мало информации об этом итальянском гравере, да и те скудные сведения, которые мы сегодня имеем, весьма противоречивы. Известно, что он работал в Италии в середине XVI века в стиле знаменитого гравера, популяризатора искусства через рисунки и гравюры - Маркантонио Раймонди (1480-1534) и, возможно, был его учеником. В основном делал гравюры с оригиналов Рафаэля (1483-1520), Джулио Романо (1499-1546) и Бальдассаре Перуцци (1481-1536). Поэтому некоторые искусствоведы полагают, что гравюра «Жертвоприношение Приапу» была тоже сделана с утраченной живописной картины Рафаэля или Джулио Романо, но это не доказано.

В разделе об авторах Британского музея находим информацию о том, что этот гравер маркировал свои работы штампом в виде литеры «B». [13] И, если приглядеться внимательно, то, действительно, на гравюре из Британского музея в правом нижнем углу мы видим кубик с латинской буквой «B». Такой же кубик

есть и на работе из нашего музея. Именно из-за этих кубиков – игральных костей, которые художник помещал практически на каждой из своих гравюр, безымянный гравер и получил условное имя, данное ему исследователями.

«Мастера игральной кости» пытались идентифицировать с разными художниками-графиками XVI столетия – Томмазо Андреа Винсидором (1493 - ок. 1536), Николя Беатризе (француз, работал в Риме, род. ок. 1520 – ум. после 1560), Джованни Франческо Забелло (работал в середине 16 века) и, наконец, Бенедетто Верино (1512-1570). На последнем имени мы остановимся. Выше упоминалось, что гравюра была занесена в Инвентарную книгу музея под именем Верино Вендетто и, скорее всего, сотрудник галереи, заносивший его в графу «автор», имел в виду именно Бенедетто Верино. Справедливости ради стоит сказать, что чуть позже, в 1960-е годы имя было изменено на «Бенедетто», но изменения остались в авторской карточке, в Инвентарную книгу внесены не были. На тот момент истории, как мы убедились выше, действительно, предполагалось, что за именем «Мастера игральной кости» могут скрываться несколько граверов, в том числе и Бенедетто Верино. Однако впоследствии все эти версии были отвергнуты исследователями как несостоятельные, так что подлинное имя «Мастера игральной кости» и сейчас остается загадкой.

К вопросу о подлинности гравюры. Поля вокруг оттиска, там, где мог бы быть штамп с указанием на то, что это факсимильная репродукция, не обрезаны, они имеют практически тот же размер, что и гравюры из других музеев. Судя по сохранности гравюры, ее «ветхости», желтизне бумаги, можно также с большой долей вероятности сказать, что она оригинальная, выполнена «в своем времени». Что касается даты создания, то, опираясь на сайты Музея Метрополитен и Британского музея, можно датировать ее временными рамками между 1530 и 1560 годом – периодом активной работы «Мастера игральной кости». В пользу того, что гравюра старая, выполнена не позднее XVII века, говорит и тот факт, что издатель Джакомо де Росси, чье имя стоит под оттиском, скончался в 1691 году, и после его смерти типография перешла в другие руки. И еще один факт. В надписи на обороте хорошо читается город – «Рим» и год – «1803», то есть позже этой даты, когда во второй половине 19 века появились фотомеханические методы репродуцирования, она выполнена быть не могла. Кстати, дословный перевод остального текста, выполненного на итальянском языке быстрым почерком прописными буквами, звучит следующим образом: «appartiene» - «принадлежит», «Alessandro» - «Александр», «maggiore» - «начальник», «майор», «comprato» «Roma, 1803» - «купивший в Риме, в 1803 году». Вероятно, эту надпись сделал человек, приобретший эту гравюру в 1803 году.

Таким образом, опираясь на авторитетные источники, мы приходим к выводу, что автором гравюры «Жертвоприношение Приапу» был не Вендетто Верини, как записано в Инвентарной книге, а некий «Мастер игральной кости». Гравюру необходимо переатрибутировать, а также датировать следующим образом:

Автор: «Мастер игральной кости» («Master of the Die») (ок. 1512 – ок. 1560), Италия

Издатель: Филипп Томассен (1562-1622), Франция, Италия

Издатель: Джованни Джакомо де Росси (1627-1691), Италия

Название: Жертвоприношение Приапу

Дата создания: между 1530-1560
Печать: вторая половина XVII века
Материал, техника: бумага, резцовая гравюра
Размер: 16х29

В 1939 году из Ленинградской закупочной комиссии в Казахскую Национальную художественную галерею было передано 56 произведений русской и зарубежной живописи и графики. Как уже упоминалось выше, роль Ленинградской Государственной закупочной комиссии Всесоюзного комитета по делам искусств заключалась в том, чтобы приобретать у частных лиц художественные произведения и исторические реликвии, а затем передавать их музеям страны.

К слову сказать, среди переданных из этой серии казахстанской галерее работ – произведения Л. Бакста, А. Бенуа, Ф. Бронникова, В. Борисова-Мусатова, В. Верещагина, А. Головина, М. Добужинского, В. Коновалова, Б. Кустодиева, К. Маковского, Г. Мясоедова, И. Репина, И. Шишкина и других выдающихся русских художников, составляющих сейчас «золотой фонд» музейной коллекции. Западноевропейское искусство было представлено произведениями старых мастеров 17 – первой половины 19 века. Среди переданных работ был и выполненный акварелью графический лист, который числился в актах передачи и вошел в Инвентарную книгу под авторством Панини, Кр. с названием «Руины», датировка отсутствует. При увеличении в правом нижнем углу видна плохо читаемая надпись, к которой мы еще вернемся. Следует сразу сказать, что это не авторская подпись. Авторской подписи работа не имеет. Попытки в определении даты создания вызвали большие сомнения и в авторстве, и в названии работы. По виду изображенного архитектурного строения можно определить, что это не просто руины, а руины Храма Согласия в Риме.

Если искать в Интернет-источниках художника по фамилии «Панини», как записано в Инвентарной книге, то можно легко выйти на очень известного итальянского живописца и графика эпохи рококо Джованни Паоло Панини (1691-1765). Джованни Панини по праву считается одним из родоначальников жанра т.н. пейзажа-«ведуты» - детально выполненного городского пейзажа, а также пейзажа с изображением сохранившихся или разрушенных памятников архитектуры прошлых эпох. Панини жил и работал в Риме, оставил после себя большое количество произведений с изображением римских достопримечательностей, в том числе, и античных руин. Его пейзажи были очень популярны в свое время, с них делалось много копий и открыток. [14]

Исходя из этого, можно, конечно, согласиться с тем, что автором этого графического листа, действительно, является Джованни Панини, хотя есть несовпадения в имени – «Кр.», как записано в инвентаре. Но, если мы начнем рассматривать произведения Джованни Панини, то без труда обнаружим огромную разницу в художественной манере его оригинальных работ с листом из музейной коллекции. Они исполнены более «мастерски», «филиграннее», «прихотливее», они намного сложнее по композиции, насыщены большим количеством персонажей, богаче по цветовому решению. А его акварельные листы более «утонченны», более «легки» и «невесомы». Поэтому версию, что эта работа принадлежит руке Джованни Паоло Панини можно легко отвергнуть. Но у Джованни Панини был сын – Франческо Панини (1745-1812), который

учился у отца, работал в его мастерской. Может, его имели в виду бывшие владельцы или сотрудники Ленинградской закупочной комиссии, атрибутируя произведение? Может, надо читать не «Кр.», а «Фр.» - Франческо? Однако, если смотреть галерею работ Франческо Панини, можно также увидеть, как сильно отличается его манера, схожая с техникой и стилем отца, от манеры исполнения музейной работы. [15]

Поиск по картинке приводит нас на сайт Британского музея, где мы видим абсолютно идентичный пейзаж, авторами которого здесь выступают два художника – Луи Дюкро и Джованни Вольпато. Произведение называется «Храм Согласия», что соответствует действительности, датируется периодом с 1748 по 1810 год, выполнено на бумаге акварелью поверх «выгравированного контура», то есть, это резцовая гравюра, раскрашенная акварелью, ее размеры: 51,2x73,1. [16] К слову сказать, размеры работы из Музея им. А. Кастеева с учетом, вероятно, немного срезанных (на 5 см) боковых полей (это, кстати, отчетливо видно, если внимательно рассмотреть и сравнить два изображения), составляют 51x67 см. То есть, они практически равны, а значит можно предположить, что произведения имеют одну историю происхождения.

Кто же они, эти художники – Луи Дюкро и Джованни Вольпато? Здесь же, на сайте Британского музея, в разделе «Авторы» узнаем, что Абрахам-Луи-Родольф Дюкро (1748-1810) – акварелист, гравер, является «одной из главных фигур «предромантического» направления». Родился в Швейцарии, с 1777 по 1793 годы работал в Риме, до 1799 года – в Неаполе. В 1807 году вернулся в Швейцарию. [17]

Джованни Вольпато (1740-1803) - итальянский художник, рисовальщик и гравер, археолог и антиквар, коллекционер произведений античного искусства. Особой популярностью пользовались его работы с видами современного и античного Рима. [18]

На страничке Луи Дюкро в Википедии мы получаем сведения о том, что он «в сотрудничестве с гравером Джованни Вольпато опубликовал в 1780 году двадцать четыре гравюры, изображающие виды Рима и его окрестностей». Дату публикации гравюр, 1870 год, нам стоит взять на заметку. [19]

На странице Вольпато в Википедии мы также узнаем о том, что он активно сотрудничал с Луи Дюкро, вырезая гравюры на меди для его акварелей. Таким образом, Вольпато резал гравюры, возможно, со своих рисунков, а, возможно, с рисунков Дюкро, т.е. делал как бы контур для будущей живописи, а Дюкро затем раскрашивал их акварелью. [20]

Для чего же нужен был такой совместный опыт творчества? Надо сказать, что в XVIII веке Рим, как и вся Италия в целом, – место очень популярное среди туристов и паломников. Это эпоха расцвета т.н. «Гранд тура», когда в образовательную программу молодой европейской знати, а также начинающих художников, архитекторов и скульпторов обязательно входили поездки в Италию, целью которых было знакомство с культурным наследием античности и эпохи Возрождения. Каждый путешественник «на память», либо в качестве доказательства выполненного образовательного долга привозил с собой сувенир в зависимости от своей финансовой состоятельности – от простого иллюстрированного путеводителя до целых ящиков, наполненных произведениями искусства, книгами и различными культурными артефактами. А что может лучше служить этой цели, чем приобретение пейзажа с

изображением тривиальных уличных сценок на фоне величественных руин античных храмов, помпезных триумфальных арок или развалин незыблемых громад общественных зданий, подобных Колизею? Поэтому такой метод тиражирования гравюр с целью их продажи был довольно прогрессивным и прибыльным для своего времени. Многие известные издатели и художники занимались такого рода «арт-бизнесом». Гравюры – это печатный вид графики, но, раскрашенные акварелью и гуашью, они приобретали статус оригинальных живописных произведений.

Если мы увеличим акварель или, правильно сказать, раскрашенную акварелью гравюру из Британского музея, то в правом нижнем углу мы увидим абсолютно идентичную по содержанию и почерку надпись, а именно: «Temple De La Concorde», причем на французском языке (в итальянском переводе это название выглядело бы как: «Tempio Della Concordia»). Вполне возможно, что Дюкро, француз по происхождению, мог подписывать работы на своем родном языке.

Аналогичные музейной работе произведения есть не только на сайте Британского музея. Так, на странице информационного сайта об аукционных продажах MutualArt мы встречаем идентичный лист в технике «акварели поверх гравировки» под авторством Луи Дюкро, с названием (также на французском): «Vue du temple de la Concorde a Rome», с таким же размером – 51x73 см и с такой же подписью в правом нижнем углу (тоже плохо читаемой, как на музейной работе). [21]

Подобную акварель под авторством Дюкро и Вольпато мы находим на сайте аукционного дома Bonhams с гравированными авторскими подписями и «надписью «Храм Согласия» внутри листа, справа». [22]

Что касается даты создания произведения, то здесь мы можем опереться на сайт Британского музея, где работа датируется периодом с 1748 по 1810 год – то есть датами жизни Луи Дюкро. Но, исходя из полученных нами данных из Википедии о дате публикации гравюр с видами Рима работы Дюкро и Вольпато, а именно – 1780 год, временные рамки можно значительно сузить, и датировать произведение периодом около 1780 года.

Исходя из вышеизложенного, графический лист, который был занесен в Инвентарную книгу КНХГ как Панини, Кр. «Руины», без даты, бумага, акварель, 51x67, необходимо переатрибутировать как:

Автор: Дюкро, Авраам-Луи-Родольфо (1748-1810)

Автор: Вольпато, Джованни (1735-1803)

Название: Храм Согласия в Риме

Дата создания: около 1780

Материал, техника: бумага, резцовая гравюра, раскраска акварелью

Размер: 51x67

В 1936 году у гр. В.Н. Мельникова Казахская Национальная художественная галерея приобрела акварельный лист с изображением прибрежного морского пейзажа. Авторство и датировка были не установлены. И в Книгу поступлений, и в Инвентарную книгу акварель была занесена под условным названием «Вид Неаполя» работы неизвестного художника итальянской школы XIX века. Современные возможности увеличения фотографии позволили нам

увидеть то, что трудно было разглядеть невооруженным глазом. А именно: в левом нижнем углу имеется авторская подпись и дата: Vincent Courdouan. 1843. (Винсент Курдуан. 1843). Найти это имя в интернете не составило труда. Из Википедии мы узнаем, что Жозеф Винсент Франсуа Курдуан (1810-1893) был французским художником, специализирующимся на изображении морских пейзажей и сцен. Известно, что он много путешествовал, много творил, часто выставлялся и имел звание Кавалера ордена Почетного Легиона. Здесь же, в Википедии, есть информация о том, что он в 1844 году отправился в Неаполь. [23] Музейная акварель датируется 1843 годом, из чего следует, что вероятность того, что на работе изображен именно Неаполь, достаточно сомнительна. Вполне возможно, что это французское побережье.

Итак, опираясь на новые данные, касающиеся обнаружения авторской подписи и даты создания, произведение неизвестного художника необходимо атрибутировать как:

Автор: Курдуан, Жозеф Винсент Франсуа (1810-1893), Франция
Название: Вид Неаполя (?)
Дата создания: 1843
Материал, техника: бумага, акварель
Размер: 17,5х32

В 1955 году из Государственного Русского музея (Ленинград) было передано выполненное пастелью на холсте произведение, условно названное «Портрет девочки». Портрет подписной: в левом нижнем углу присутствует авторская подпись латинскими буквами: Cahen R. Под этим авторством произведение и было занесено в Инвентарную книгу – Каэн Р. Это лист оригинальной графики – пастель на холсте, поэтому поиск по картинке результатов не принесет. Ищем по имени автора и находим, что в январе-феврале 2020 года в Париже, в Музее искусства и истории иудаизма проходила выставка французской художницы Розин Каэн (1857-1933). [24]

О ней сохранилось очень мало биографических сведений. Известно, что она родилась в Дельме – небольшом городке в Лотарингии, где с конца XVII века жила еврейская община. В 1871 году ее семья переехала в Париж. Розин изучала искусство в частной Академии Жюлиана – единственном в то время учебном заведении в области художественного образования, которое принимало в свои стены женщин. С 1884 года она активно принимала участие в выставках французских художников, а в 1921 году была награждена золотой медалью за серию графических работ, посвященных Первой мировой войне. Дело в том, что в период с 1916 по 1919 годы Розин Каэн регулярно навещала в госпиталях в Монте-Карло и Этане тяжелораненых на полях войны солдат, рисуя их портреты углем и пастелью. Рисунки эти долгое время пролежали в забвении, и только в 2020 году были выставлены на обозрение широкой публике. [25]

Но нас в данном случае интересуют не сами рисунки, хотя, надо признать, они исполнены большого трагизма, физической и нравственной боли. Для нас представляют интерес авторские подписи на этих рисунках. При увеличении мы видим, что подписи, оставленные на работах, совершенно идентичны авторской подписи на произведении из фондов ГМИ им. А. Кастеева. И, вероятно, в более поздние годы художница стала писать свое имя

полностью, а не просто с инициалом «R». Исходя из биографических данных художницы, глядя на платье, прическу изображенной девочки, можно примерно определиться и с датой создания, а именно – периодом с 1880 по 1910 год. К сожалению, имя портретируемой для нас пока остается загадкой.

Исходя из вышесказанного, опираясь на Интернет-источники, мы можем атрибутировать данный музейный предмет как:

Автор: Каэн, Розин (1857-1933), Франция
Название: Портрет девочки
Дата создания: между 1880-1910
Материал, техника: холст, пастель
Размер: 56х43,5

Таким образом, мы рассмотрели примерный механизм атрибуции графических произведений, когда среди набора средств и методов исследования в наличии имеются только компьютер и Интернет. Это лишь пять примеров из более двухсот листов западноевропейской графики, которые удалось атрибутировать в процессе работы над Государственным каталогом с разной степенью сложности – от авторства, года создания, названия до уточнения техники исполнения. На сегодняшний день этот метод исследования можно считать большим прогрессом, ведь еще лет 15-20 назад мы и представить не могли, что такое будет возможно. Но наука и технологии стремительно движутся вперед, и можно только позавидовать грядущим поколениям музейных работников – сколько возможностей будет у них, когда пространство Интернета обогатится еще более насыщенными и разнообразными базами данных о произведениях и художниках, дополнится текстами новейших исследований и открытий в области изобразительного искусства. Это позволит вывести атрибуционную работу на новый уровень, что станет важным шагом в деле изучения и сохранения мирового культурного наследия. И, наконец, можно гордиться тем фактом, что в коллекции ГМИ РК им. А. Кастеева имеются произведения, аналоги которых хранятся в крупнейших музеях мира.

Насколько убедительными были вышеизложенные доводы, покажет время, ведь они не являются аксиомой, не требующей доказательств. Наоборот, это большой плюс, когда в конце атрибуционного исследования есть место для знака вопроса, а значит, остается повод для дальнейшего углубленного изучения музейной коллекции.

Ссылки:

1. https://de.wikipedia.org/wiki/Reichsdruckerei
2. https://de.wikipedia.org/wiki/Reichsdruckerei
3. https://de.wikipedia.org/wiki/Reichsdruckerei
4. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1854-0513-37
5. https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG141667
6. https://www.rijksmuseum.nl/en/content-search/?q=Monogrammist%20LCZ%20

7. https://en.wikipedia.org/wiki/Master_L._Cz.
8. https://en.wikipedia.org/wiki/Master L.Cz
9. https://en.wikipedia.org/wiki/Philippe_Thomassin
10. https://en.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Giacomo_de_Rossi
11. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/396032
12. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1873-1213-255
13. https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG37609
14. https://en.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Paolo_Panini
15. https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Francesco_Panini
16. https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1952-0403-6
17. https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG25800
18. https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG49975
19. https://en.wikipedia.org/wiki/Abraham-Louis-Rodolphe_Ducros
20. https://en.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Volpato
21. https://www.mutualart.com/Artwork/Vue-du-Temple-de-la-Concorde-a-Rome/91ABCDC5F73DB27F
22. https://www.bonhams.com/auctions/22647/lot/281/?category=list
23. https://en.wikipedia.org/wiki/Vincent_Courdouan
24. https://mahj.org/en/node/75358
25. https://lilith.org/articles/rosine-cahens-drawings-from-the-great-war-/

Интернет-источники:

1. Википедия: свободная энциклопедия (https://en.wikipedia.org/wiki)
2. Государственный Эрмитаж (https://collections.hermitage.ru)
3. Bonhams Fine Art Auctioneers (https://www.bonhams.com)
4. The British Museum (https://www.britishmuseum.org/)
5. The Metropolitan Museum of Art (https://www.metmuseum.org/)
6. Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme. Paris (https://www.mahj.org/fr)
7. MutualArt.com (https://www.mutualart.com)
8. Rijksmuseum (https://www.rijksmuseum.nl/en)
9. Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki

Шарипова Диляра Сафаргалиевна.
Кандидат искусствоведения,
ассоциированный профессор,
зав.отделом изобразительного искусства
Института литературы и искусства
им. М.О. Ауэзова КН МОН РК

ТЕМА ДОМА И СЕМЬИ В ТВОРЧЕСТВЕ МОЛОДЫХ МАСТЕРОВ ЖИВОПИСИ КАЗАХСТАНА

В статье исследуется разработка темы дома, семьи, детства в живописи молодых мастеров Н. Нурахмета, Б. Слекенова, О. Кабоке. Рассмотрено, как хрестоматийные образы получают совершенно неожиданное пластическое и эмоциональное воплощение в творчестве этих художников. Ставится вопрос о роли наследия, использовании достижений мирового искусства, советской живописи в становлении современных казахских живописцев. Выявлено, что новации в художественном языке сопряжены с активной социальной позицией молодых авторов, их стремлением транслировать через традиционные жанры значимые философские и общественные идеи.

Одной из важных тенденций в живописи Казахстана последнего десятилетия стало обращение молодых мастеров как к концепту «Дом», столь значимого для предыдущих поколений живописцев, так и к теме семьи.

Разработка образа родины как семьи, рода связана с поисками нового живописного языка, которая станет предметом нашей статьи.

Самым распространенным в бытовом жанре последних десятилетий, посвященных изображению дома, явилось новое отношение к пространству картины. Среди различных живописных впечатлений, полученных молодыми нужно отметить частое обращение к экспериментам в советском искусстве 1920-х годов, наследию Общества станковистов – ОСТ.

Участники ОСТа использовали достижения авангардного кинематографа этого времени, добившись нового видения на новую советскую реальность через соединение разнопространственных зон, применение монтажа. Характерно, что монтажные принципы всегда востребованы в периоды слома старых приемов и поисков новых путей отражения времени и пространства. Так и сегодня монтажные приемы вновь позволяют выйти за привычные рамки современной жанровой живописи и показать современность в ином ключе. Поэтому художников, которые к нему обращаются, отличает острота художественного зрения, ярко выраженное личное начало. Не случайно, мастера «сурового стиля» использовали эти приемы для отхода от соцреализма.

Нурбол Нурахмет показывает фигуры сверху, общим планом, в сложных позициях и поворотах («Ас бөлме», «Курак корпе», «Түс», 2012-2013гг.). У каждого героя имеется свое пространство. К примеру, в картине «Курак корпе» любому из изображенных отводится отдельная цветовая зона. Таким образом, персонажи не связаны друг с другом единым действием. В картине нет сюжета,

их объединяет только общий ритм и перекличка цвета, общее чувство переживания мига бытия.

Кинематографичность сразу же выделяет ранние композиции Н.Нурахмета, в особенности, если сравнить их со статичными картинами других современных художников. Она придает им свободу и напряженность. Срезанные фигуры или словно летящие в узком пространстве комнат персонажи стали отличительной чертой его творчества. Обыденные сюжеты поэтизируется художником через монтаж, так как между героями возникают более сложные связи, чем участие в обычном событии – сон, трапеза, наблюдение за мастерицей.

Монтажная структура как принцип композиционного построения полотен. Н. Нурахмета позволяет ему сознательно нарушать последовательность ряда событий, переводя происходящее в поэтический строй, раскрывающий более общую тематику: размышление о духовном ядре семьи, о национальных ценностях и характере.

Рафаэль Слекенов избрал позицию наблюдателя за родной природой через призму народного искусства. Эволюция художника явственно отражает путь от большого цветового пятна, главенствующего в характеристике вещей сельского дома, к окончательному превращению пейзажных планов в полосы казахского орнамента.

Распластывая фигуры и формы на плоскости, художник создает свое особое условное пространство. Здесь опция мастера традиционной культуры и видение современного живописца сливаются. А дальше в его творчестве вдруг происходит резкий взрыв, скачок к динамичному миру, в котором не осталось ни грамма от прежнего величавого спокойствия природы. Формы дробятся множеством мелких цветных осколков. Высокая концентрация то крохотных, то удлиненных мазков приводит к чрезвычайно подвижной взнервленной плоскости, к ощущению мгновенной изменчивости. Посредством этих ритмических цветовых вибраций художник достигает редкой по красоте орнаментальности пейзажа, его декоративности.

Работы Р. Слекенова, если их сравнивать с привычными описаниям казахской глубинки в искусстве, находятся в совершенно в другом измерении, Образ степи явлен в его живописи не в привычном своем размеренном последовательном охвате пространства с четким разделением цветовых зон, а в виде пространства с головокружительными ракурсами, показанного с разных точек. При этом воссоздается единая панорама аульского пейзажа, обладающая осязательностью, тактильностью. Осколки бытия складываются в яркие орнаменты на живой дышащей поверхности холстов, а затем орнаментальные формы деревьев с метелками крон, сверкающих кустов, цветов собираются в единую картину мира номада. Почти каждый его пейзаж наполнен ощущением изумления и радости от красоты окружающего мира, он обладает способностью увидеть и показать в аульских локусах одухотворенную материю.

Р. Слекенов в своих интервью часто говорит о мечтах, фантазиях, о своем удивительном восприятии мира в детстве: «я родился у Жайыка, мое детство прошло на берегу этой реки. Мы бегали босиком по берегу реки, ловили рыбу… я с детства мечтал стать ихтиологом. До сих пор помню, как жалел, когда видел умирающую рыбу на берегу. На моих картинах изображен сон маленького мальчика. Этот ребенок отпускает рыбу обратно в воду. В целом, в жизни человек должен быть готов распрощаться даже с тем, что он добился. Здесь кроется

глубокий философский подход. Жизнь объясняет, что к родному нужно относиться с добротой. В картинах показаны мои не сбывшиеся мечты, это лишь память о прошедших днях» [1]. В своих пейзажах художник смог передать эту особенность видения ребенка, хаотичные мгновенные впечатления, в то же время уравновешенно и методично, как прикладник, «подгоняя» разбегающиеся виды реальности в единое целое.

Живописец, оставаясь, по его словам, «космополитом в своей религиозности», много говорит о синтоизме, близком его мировидению.

Концепт «Дом», воспоминания детства являются важным смысловым центром произведений Р. Слекенова. Дом является крепостью, спасительным местом. Внутренний мир дома со светящимся окном, трогательным цветком на подоконнике противопоставлен громадному внешнему тёмному пространству, так как сохраняет чистоту и внутренний свет. «Согласно синтоистским представлениям, мир многообразен и един одновременно, пронизан божественными эманациями, – пишет востоковед Т.П. Григорьева, – потомкам остается поддерживать порядок и чистоту в храмах, жилищах, в Природе, а главное – в собственном сердце, не забывая о ритуале Очищения. Очищению, усмирению неистовых душ японцы посвятили не только обряды (мацури), но и искусство» [2, с.203].

Необычные, фэнтезийные пейзажи, созданные уральским художником, близки картине мира великого японского режиссера аниме Х. Миядзаки, в творчестве которого синтоистский идеал очищения является одним из главенствующих. Для Р. Слекенова важно хранить детское качество воспринимать мир чистым взглядом, открыто выражать свои мысли и эмоции, т.е. обладать синтоистскими качествами «кокоро» и «макото», т.е. чистотой и искренностью.

Японские «основы» Р. Слекенова отражаются в том, что в его произведениях тесно сплетены мир людской и мир животных. Художник стремится показать первопространство, не тронутое и не запятнанное цивилизацией. Родная с детства река Жайык (Урал) дарует необходимое ощущение чистоты, позволяя очиститься сердцу и глазу, увидеть и передать ничем незамутненную яркость цветовых сочетаний в пейзаже, словно очищенную от слоя грязи и копоти – последствий человеческого вмешательства в природу.

Особое строение пространства и композиции для обостренного видения семьи демонстрирует и творчество Оралбека Кабоке. Художник родился в Китае. В его работах, изображающих старца, окруженного со всех сторон младенцами, можно увидеть параллели благопожелательным маленьким скульптурам Будды, облепленного детьми. Так же близок к любимому молодым автором образу дедушки с детьми восходящий еще к шаманизму образ Белого старца, несущего людям плодовитость и благоденствие. В столице Калмыкии Элисте даже открыт памятник этому мифологическому персонажу.

В то же время, ориентируясь на буддистскую иконографию, О.Кабоке создает искусство глубоко национальное, уходящее корнями в глубь казахской традиции. Это происходит благодаря четкой художнической установке наводить мосты, соединять разрывы между сознанием современного горожанина и нравственно-этическим пространством прошлого. Поэтому главной его темой и стала темы обычного, ординарного существования казахской семьи, его работы можно объединить в сагу, цикл о

взаимоотношениях внутри семьи, в первую очередь родителей и детей Детство и семья становятся частью памяти о прошлом, которая вбирает в себя и ранние воспоминания, и общие представления о роде и родине.

В соответствии с активной позицией художника, который мыслит не только категориями эстетического порядка, но и задает общественные ориентиры своему творчеству, его манера также рассчитана на быстрый отклик. Он стремится добиться психологического эффекта минимумом живописных средств. Для О.Кабоке характерны плоскостность, графичность, выделение и укрупнение смыслового центра, работа с пятном, ритмическими повторами, взгляд героя, обращенный прямо на зрителя. Его живопись по воздействию близка плакату, семейные стереотипы отражены в столь же формульных плакатных композициях. Под натиском простых и действенных приемов мы попадаем под обаяние его обыденного мира, глубоко-эмоционального, часто сентиментального описания, в котором вместе с щемящей нежной нотой складывается сильный и властный образ рода.

О.Кабоке не боится вновь и вновь повторять найденные приемы: совмещение ракурсов, вид сверху, с точки зрения стоящего человека, внимательно рассматривающего узоры ковров и возлежащих на них персонажей, стремление через подобные «текеметные» сцены, когда мы видим, спящих, отдыхающих, словно прилепившихся к земле, черпающих от нее силы людей, показать значимость обыденного.

Часто у него встречается и буквальная демонстрация единства, когда семейная группа показывается в виде сложносоставного матрёшечного конструктора, в котором автор выстраивает персонажей по росту от самого маленького – к самому большому. Как пример можно привести портрет стоящей в полный рост бабушки, обнимающей маленькую внучку, держащую игрушечного плюшевого медведя. Эта троица составляет одну фронтальную плоскость, единое «тело». Использование одной схемы, ее повторяемость, некоторая монотонность, простота мотива дают возможность О.Кабоке глубже высвечивать естественный и незамысловатый ход вещей, отражая общие законы жизни в целом.

Он опирается на фольклорное начало, обращаясь, во-первых, к казахскому декоративно-прикладному искусству, отталкиваясь от него в композиции, уделяя ему столько же внимания, сколько и портретируемым. Его младенцы симметрично рассыпаны по текемету как части одного общего узора Спящее сладкое дитя на декоративном ковре не просто сентиментальная сцена – мы видим сближение родительства и творчества, радостные плоды и того, и другого. Творец созидает, дает жизнь миру, организуя хаос. Это мифологическая константа архаического мира получает зримое воплощение у молодого художника. И идеал семьи он показывает с точки зрения патриархального порядка, где мужчина главенствует и берет на себя ответственность за благополучие рода, четко устанавливая вертикаль, идущую от мужского родителя. Как мы уже говорили выше, дедушка в окружении внуков – любимый мотив художника. Он постоянно включен в сцены, которые наглядно визуализируют одно из определений семьи у казахов – урпак – поколения, потомство.

Еще одним важным свидетельством значимости фольклорного начала, архетипов и основ национального менталитета становятся наивно-сказочная подача материала, активное использование гипербол.

В картине «Вместе» (2016) словосочетание уй-іші; те, кто внутри дома, также использующееся для обозначения семьи, получает свою развернутую живописное интерпретацию. На картине представлен группой портрет молодой семьи. Вся группа смотрится единым организмом благодаря тому, что находится внутри одной «оболочки» – герои надежно укрыты рыжей дубленной курткой с меховым воротником. Дубленка как сказочный дом, внутреннее пространство которого может бесконечно расширяться, вмещает всех детей и взрослых.

Гиперболизация вместимости этого пространства носит и сказочный характер, и в то же время рифмуется с ренессансной живописью, с Madonna della Misericordia Пьеро делла Франческо, которая укрывает и защищает изображенных у ее ног донаторов (которые изображены гораздо ниже ростом) и вместе с тем – всех молящихся мира своим огромным плащом. Она – Мадонна милосердия, которая может остановить все бедствия, обрушившиеся на человечество, даруя ему безопасность и веру в чудесное спасение. У казахского же художника сакрализируется семья, род, коллективное единство.

О.Кабоке представляет зрителю не просто красочную эмблему крепкой и счастливой семьи. Он показывает заложенные в основе исконно национальной картины мира оппозицию большого мира и мира малого, частного, индивидуального.

На это архаичное бинарное противостояние накладывается и понятное зрителю чувство тревоги, вызванное нестабильностью сегодняшнего мира, подверженного эпидемиям и войнам. Внешний мир, агрессивный и опасный, от которого защищает «волшебная» шуба, воплощает все трудности, которые стоят перед молодой семьей в нашем обществе.

На выставке «Birtutas» художник предложил разные вариации единения. Изображая лежащих молодых людей, художник отражает идеал слияния двух половинок, объединяя их солярным орнаментом – декоративным круглым мотивом. Они, словно стрелки часов, проходят эти складывающиеся в вечность временные круги вместе.

Форма круга существенна для осмысления композиционного строя О.Кабоке. Его картина «Ақ дастрахан» с собравшейся семьей под сенью огромного дерева сделана как показательный синтез всех важных национальных мифопоэтических триггеров – древа жизни; дастрахана как средоточия домашнего очага, как отражение достатка и изобилия, входящих в единый концепт «құт»; гнезда как дома, еще одного синонима слово семья – жануя, гнездо души. Кабоке находит ясное пластическое решение для соединения разных ассоциаций в единое философско-символическое ядро. Он вновь применяет совмещение разных оптик. Зритель, вслед за художником, словно находится в полете – видит все сразу с птичьей точки зрения, кружит над пышными шарообразными разветвлениями кроны, затем стремительно приближается к сидящим и вновь устремляется ввысь. Динамичный монтаж, а также контраст глубокой тени и яркого света, заливающего все пространство, становятся романтическими акцентами в целом спокойной композиции, внося в нее эмоциональную взволнованность и динамику.

Художник проговаривает чрезвычайно простые правильные вещи с такой убеждающей силой, что они вновь обретают важный смысл и не выглядят затертыми истинами. Он не боится казаться несовременным, простодушным и архаичным: ценности семьи, впитанные с молоком матери, – это его внутренняя

память, которую он хранит, и которая служит ему охранной памятью от нестыковок его представлений о благополучном мире с современностью.

Ценности семьи превалирует над стихией окружающего, делая родственные связи заслоном от всех бед. Стоящие фронтально, неподвижные старшие члены семьи становятся своего рода оградой, закрывающей доступ чужеродным силам внутрь родного дома. Бабушки, дедушки как представители старшего поколения или стилизованные изваяния-балбалы, – все то, что символизирует предшественников, служит защитным бастионом для счастливого детства внуков, для будущего. Их мнение, их опыт, как в целом, общественное благословление или, наоборот, осуждение неблаговидных поступков, ограждает нынешнее поколение от неверных шагов, закладывает основы, главные правила жизни, законы чести и порядочности.

Используя поэтику фольклора и весь арсенал мировой живописи, монтажное построение, вид сверху О. Кабоке акцентируют внимание на красоте незамысловатой обыденности и семьи как связующего звена, преемственности духовной связи своего поколения с нравственными уроками прошлого. Семья является не просто предметом авторского восхищения, а выставляется как один из ценностных полюсов человеческого бытия.

Изображение дома, семьи, детства, столь распространенные в современном искусстве Казахстана, становится путем обретения духовного равновесия в сложном клубке проблем современной жизни. Художники показывают картины детства в поисках точек идейной и этической опоры, чтобы через заложенные в раннем возрасте ценности и стереотипы, нравственные устои разобраться в сегодняшней турбулентной, сбивающей с ног современности.

Список литературы

1. Цит. по: Суретші Рафаэль Слекенов: «Леонардо да Винчи де тапсырыспен сурет салған» // Ақ Жайық // https://azh.kz/kz/news/view/566
2. Григорьева Т.П. Япония: путь сердца. М.: Новый акрополь, 2008. – 392 с.

Ахмедова Нигора Рахимовна
Институт искусствовознания
Академии наук РУз,
академик АХ РУз,
доктор искусствоведения
Узбекистан, Ташкент

МИФОЛОГЕМЫ ЭПОХИ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ДИСКУРС ИСКУССТВА УЗБЕКИСТАНА 1930-Х – 1950-Х ГГ. ТВОРЧЕСТВО Н. КАРАХАНА

Доклад посвящен малоисследованным тенденциям утверждения соцреализма, которые проходили в искусстве Узбекистана в 1930- 1950- егг. Раскрывается специфика данного процесса в республике, факторы его особенностей, показаны трансформации образно- тематического ряда в сравнении с живописью 1920- х гг. Данные тенденции раскрываются на примере творчества Н.Карахана.

В последние десятилетия началось обновленное изучение искусства Узбекистана XX века, были обоснованы новые взгляды на проблемы генезиса, основных этапов, творчество ведущих мастеров. Между тем, обращая внимание на художественные трансформации, которые происходили в искусстве Узбекистана во второй половине 1930-х годов в ходе утверждения сталинской идеологии, мало кто пытается их исследовать. Чаще всего, они не то чтобы намеренно замалчиваются, но, их аккуратно опускают или обходят, обращая внимание на периоды до или после. Однако не признавать их невозможно, ведь разворот искусства был настолько серьезен и очевиден, что в результате изменилась линия его развития, приостановились перспективные тенденции, не говоря о драматичности судеб художников.

В западной историографии идеологические мифологемы сталинского времени давно получили свое освещение. В основном их рассматривали как некий феномен cultural studies в философском дискурсе неомарксизма и постколониальности, а так же мифологической традиции. В конце 1980-1990-е годы на подъеме критического отношения к советскому периоду были выпущены сборники «Избавление от миражей. Соцреализм сегодня» [1], более поздние издания, такие как, «Соцреалистический канон» [2] и «Советское богатство» [3], посвященные изучению феномена соцреализма. Новый аспект в исследовании этого явления связан с попытками эстетической реабилитации социалистического реализма в контексте постмодернистического плюрализма в художественном проекте соц-арта и теоретических трудах Б. Гройса [4] и В. Паперного[5]. Е. Дёготь отмечала, что после этих трудов «можно считать доказанным, что искусство социалистического реализма реализовывало проект авангарда «другими средствами»[6]. Имея в виду, что оно сохранило и развило в новом контексте его догматическое, нормативное содержание, чтобы можно было его использовать как орудие политического давления на искусство. На соцреализм, как утверждали эти исследователи, повлияли и такие черты авангарда как стремление объединить искусство и власть в единое пространство.

Процесс утверждения в Узбекистане нового направления - соц. реализма в качестве основного государственного стиля имел специфические черты, которые определялись спецификой историко - культурного контекста региона. Особенности генезиса и позднее освоения европейских форм, отсутствие национальных кадров постоянно влияло на темпы и характер преломления тенденций советского искусства.

Во второй половине1920-х и начале 1930-х гг. в республике плодотворно работали А.Волков, М.Курзин, Н.Кашина, Е.Каравай, .Уфимцев, П.Беньков, а также молодые художники бригады А. Волкова – У.Тансыкбаев, Н.Карахан, П.Щеголев, Б.Хамдами. Многие из этих художников оказались в Средней Азии не из-за романтической тяги к Востоку, как это было до революции. Теперь - чаще по политическим, или по каким- то другим причинам, вызванным беспокойным, послереволюционным временем. И хотя эстетические пристрастия, творческий потенциал каждого из них были очень разными, тем не менее, они были приобщены к идеологическому «экспорту революции» в республику и оказывались ангажированными ее задачами. Их активная деятельность, и то, как они понимали свою роль в новом обществе, отразили творческие группы и объединения, такие, как "Мастера Нового Востока", ТашАХРР, "АРИЗО", Изофабрика. Естественно, что многие из них, особенно молодые, ощущали притягательность революционных идей, ориентированных на созидание новой культуры, свободного мира, своей утопией питатавших их вдохновение. У каждого мастера проявлялась тенденция к самостоятельной интерпретации реалий Востока. Однако не только яркая индивидуальность вышеупомянутых мастеров определяла специфичность авангарда в Узбекистане. Проблемы формирования молодой национальной школы решались в острой полемике о двух путях развития – реализме и авангарде. Важно подчеркнуть, что при отсутствии традиций европейского искусства в регионе приезжие мастера не отрицали местный культурный пласт, а искали с ним связи и первыми протянули нити преемственности в поисках продолжения традиций узбекского искусства в станковой живописи. Характерно, что и в художественной критике 1920-х гг. ведущими также были идеи преемственной связи с наследием. Разнообразие тенденций и свобода поисков художников в первое десятилетие после революции, были связаны с тем, что новая власть старалась преодолеть остатки великодержавных идей русской колонизации, поэтому официальной идеологией первоначально поддерживалось национально особенное, "национальная физиономия" в искусстве республик, что, в частности, проявлялось в организации в Москве выставок "Искусство народов СССР". Учитывался закономерный для молодых культур рост самосознания наций, выражавшийся в актуализации вопросов национального своеобразия. Вместе с модернизацией региона идеи авангарда и в Узбекистане стали актуальными. Первоначально почти все "левые" течения воспринимались и поддерживались властью как подлинно революционные, их задачей было формирование живописи республики. Их понимание ее будущего развития предполагалось свободным и разнообразным по тенденциям.

В этой обстановке период 1928-1934 г., так называемой «культурной революции» [7], был отмечен подъемом искусства. Культурная революция в начале 1930-хг. понималась как часть больших преобразований общества и народного хозяйства, связанных с индустриализацией и коллективизацией. Для

республик Средней Азии наряду с коренной ломкой традиционной жизни, культурная революция подразумевала, прежде всего, распространение грамотности, просветительство, приобщение женщин Востока в новой жизни Активно продвигались социалистические формы в быту, на производстве, сельском хозяйстве, что стало находить отражение в тематике работ. Придя на смену поэтической интерпретации образов феодального Востока, тенденция к обновлению сюжетно - тематического ряда отразилась в живописи А.Волкова («Портрет колхозника», 1932, «Девушка с хлопком» ,1932) Н. Карахана («Строят дорогу» ,1932, «Строят плотину, 1932), У. Тансыкбаева («Привод басмача», 1933), А.Николаева (Усто Мумин) («Белое золото», 1933), П.Бенькова («Восьмое марта на Регистане» 1933), М. Курзин («Ударная женская бригада», 1934, «Бай агитирует 1930). Как писал В.Чепелев, «в этот период художникам пришлось многое забыть и многому научиться. Теперь центр тяжести тематики лежит не в старых феодальных городах, не у медресе Биби ханым, …борьба за хлопок . за воду . совхозы . колхозы – вот группа главнейших тем…[8].

Давление сталинской идеологии и утверждение соцреализма Узбекистане началось позже, чем в центре, где в 1934 году после ликвидации всех творческих группировок, было утверждено идеологическое понятие соцреализм. Освоение советской тематики еще не мешало художникам продолжать присущие каждому из них пластические искания, сохраняя свою индивидуальность. Относительная свобода творчества тех лет породила в искусстве оригинальную ветвь модернизма и неожиданные для «периферии» пластические открытия, которые убедительно продемонстрировало искусство Узбекистана на московской выставке 1934 года. Однако триумф искусства республики, который отмечала столичная пресса, после выставки обернулся давлением идеологии и противоборством различных сил, обострившихся с укреплением сталинской власти. После разгрома книги В.Чепелева «Искусство советского Узбекистана» (1935), и начала давления, искусство оказалось под прицелом партийной критики. В книге московского искусствоведа, при анализе всего спектра тенденций утверждалось , что пластические «отклонения» от реализма в искусстве республики объясняются особенностями быта, природы и вековыми традициями народа. В. Чепелев так же впервые поставил вопрос о национальном своеобразии не только в связи с наследием местной культуры, но и влиянием европейского модернизма. На эти позиции стали давить общими требованиями создавать политически выверенные, «правильные » по идеям и формам выражения произведения, которые отвечали требованиям соцреализма и тематической картины.

К концу 1930-х г. творчество А. Волкова, В. Уфимцева, Н. Кашиной, Н. Карахана, А. Николаева, У. Тансыкбаева под идеологическим давлением менялось в сторону более традиционных форм. Поворот проходил в результате того, что соцреализм первоначально выдвигавшийся как единый творческий метод, вместе с осуждением всех европейских открытий, объявленных в советском искусстве запрещенными, был переведен в категорию единого стиля. Если в 1920-е гг. ярко проявлялась тенденция к самостоятельной концепции Востока, привычными были творческие дискуссии, то к концу 1930-х гг. усилилось официальное давление на искусство, начали проявляться тенденции нивелирования индивидуальности мастеров. Согласно новому вектору идеология начала определять культурное наследие народов Средней Азии как отсталое, "темное феодально-байское прошлое", от которого необходимо

отказаться ради "светлого будущего". Для репрезентации сталинской пропаганды требовалось разработать соответствующий визуальный язык, который в доступной форме показывал жизнь советского Востока. Начиналась разработка мифологического нарратива о героике социалистического труда, о благополучной и насыщенной жизни «нового человека Востока» на основе некоего канона образа рабочего и колхозника, женщины-ударницы. Таким образом, требования партийной критики фокусировались на пропагандистской функции искусства.

Интересным примером для исследования вышеотмеченных тенденций и воплощения мифологем эпохи может служить творчество Н. Карахана. В нем сложно, но с присущей художнику искренностью и оригинальностью, отразились метаморфозы живописи Узбекистана 1930- 1950-х гг. Безусловно, как и другие мастера в этих идеологических условиях он менялся, отказываясь от многих достижений своего творчества. Художник начинал в конце 1920-х гг. ярко и самостоятельно, был постоянным участником выставок. Его имя упоминалось в публикациях, оно, правда, всегда появлялось после У.Тансыкбаева, с которым у них было много общего: в поколенческом плане, общих интенциях к народным основам, работе в бригаде А.Волкова. Его судьба характерна для многих, кто начинал вместе с формированием искусства республики. Н.Карахан еще в детстве переехавший с семьей из Нагорного Карабаха в Узбекистан и нашедший здесь свою вторую родину, получил художественное образование и был сформирован в годы советской власти. У него сложились соответствующие представления о задачах революционного искусства, что привело его в 1928 г. в Ташкентский АХРР. Но он быстро вышел из нее - его оттолкнул их убогий реализм, конъюнктура. Н.Карахан, как и его современники, выросшие «на советском воздухе», жил в эпоху судьбоносных преобразований традиционного Востока и искал средства воплотить рождение нового общества. Его привлекал монументальный язык фрески, с повышенной звучность локального колорита, крупным масштабом пластики фигур. Так написаны «Выход на работу» (1929), «Уборка пшеницы»(1930), « Прокладка водопровода» (1932), «Поливальщик» (1932), « Возвращение жнецов» (нач. 1930 г.), отражающие формирование оригинального стиля молодого художника. Главный эффект этих монументальных картин - в масштабах атлетических фигур, впечатлении крупного плана. Своеобразные по пластике, они будто освещены ярким светом, выражение лиц сведено к некоему этническому типу, все это привносит в обычные сцены труда эпический настрой. Слабый рисовальщик Карахан часто использовал свой излюбленный прием геометризации носа и бровей, упрощал однообразные, грубоватые лица колхозников, их эмоции, как например, в картине «Сбор хлопка» (1934), «Идут на работу» (1934). В итоге сложился узнаваемый карахановский иконографический тип лица и крупной монументально вытянутой фигуры. Вместе с тем, он обладал обостренной как у самоучки восприимчивостью и фантазией, и первоначально не боялся выражать эту особенность. Последняя была характерна и для примитивов, на которые опирались любимые им мастера постимпрессионизма и мексиканские монументалисты А. Сикейрос и Д. Ривера, отсылки к которым отмечал еще Р. Такташ [9]. Бесхитростные на первый взгляд полотна о колхозниках, социалистических стройках в полной мере передавали эпический дух времени, культ силы, борьбы. В них могучие дехкане, мускулистые рабочие выражали коллективный трудовой экстаз, были

заняты словно титаническим трудом. Н.Карахан нашел свой собственный язык и искреннюю интонацию для выражения этой коллективной утопии. Однако в контексте смены курса и давления идеологии на искусство его свободное, не регламентируемое творчество приходило в противоречие с новыми требованиями. Он также был подвержен критике за приобщение к «вредной теории декоративизма» В. Чепелева, в результате в 1937 году Н.Карахан, и У.Тансыкбаев были объявлены «горе - теоретиками декоративизма». На обсуждениях выставок конца 1930-х г., когда шли дискуссии о развитии живописи республики, Н.Карахану немало доставалось от критики - его называли ремесленник, самоучка, ругали за деревянность форм, отсутствие мастерства... [10].

В эти годы у Н.Карахана начались метаморфозы стиля, ему от многого пришлось отказаться. Хотя как художник, он не отличался особой рефлексией своих творческих интенций, но он многое интуитивно понимал и воплощал. Ему, как можно видеть по картинам « Утренняя зарядка» (1934) «Самолеты в небе» (1935). «На холмах»(1937), « Новый Узбекистан»(1938) были близки задачи показать образы светлые, оптимистичные, современные. Художник как никто другой из его коллег смог передать идеологию коллективистского мира, где человек представлял собой «винтик слаженной системы», был некой полезной функцией социалистического соревнования, трудовых подвигов на полях и заводах. Образы картин художника подсказывают и наглядно показывают, что этот новый человек Востока - результат идеологической селекции, созданный для новых отношений в семье, в быту, в хозяйстве. Об этом картины художника «Обеденный перерыв. Слушают музыку» (1935), «Вон из колхоза» (1935). « Читают газету» (1938), . «Чирчик строй»(1935), «Открытие северного ташкентского канала» (1942).

Примечательно, что Н.Карахана не привлекало создание портретов партийных деятелей и ударниц, широко растиражированных в прессе и советской фотографии тех лет. Хотя сложившаяся в фотографии типология образа женщины сформировала определенные требования и в портретном жанре. В портретах художника «Девушки с тюльпанами» (1938), «Жницы» (1938) можно отметить распространенный прием показа модели с низкого ракурса, придающий фигурам монументальность, разворот лица с устремленным вдаль взглядом (навстречу светлому будущему, новым достижениям!). Несколько наивная репрезентация идеи очевидна: образы социально окрашены, девушки спортивны, формы фигур упругие, они здоровы и готовы к новым подвигам. Присущие живописи раннего Н.Карахана плоскостная трактовка форм и локальный колорит, напоминающий цвета народного текстиля, в новых сменились на здоровую чувственность форм, новою телесность, переданную мягкими переходами и высветлением цвета. В то же время в творчестве Н. Карахана, как у многих художников можно отметить, по верному замечанию А. Морозова, что отображение современной жизни все больше распадалось на «камерный» и «парадный» реализмы [11].

Со временем, в особенности в живописи послевоенных лет формальные и сюжетные приемы становятся однообразными, появляется иллюстративность, наивная и прямолинейная трактовка патриотических чувств. Среди пейзажей есть такие как « Родной край (1948), « Весна в горах»(1958), которые удивляют какой то искусственностью природного ландшафта, В других, несмотря на реальный мотив, художник словно

воспроизводит некий образ или символ, порой декорацию. Его пейзажи «Дорога в Нанай»(1954), «Золотая осень» (1957), «Пшеничные поля» (1958) - это волшебная страна, в которой царствует фантастически голубой цвет и сияет желтый. Горы вырастают у вас словно на глазах, как и гигантские фигуры сеятельниц, жниц.

Творчество Н.Карахана развивалось на перепутье судьбоносных исторических событий, которые он, как всякий большой мастер переживал и отражал, меняясь вместе с жизнью. Многие идеологические нарративы эпохи художник искренне воспевал, порой заблуждаясь, но творчески и оригинально. К его примеру можно отнести замечание философа о том, что «искусство дает нам видеть.. идеологию, из которой оно рождается, в которой оно пребывает, от которой оно, будучи искусством, себя отделяет и на которую оно намекает» [12]. Ведь идеология по существу, затрагивает все стороны общественной, культурной и политической жизни, создавая идеологическую природу самого понятия образности, что, в частности, отмечал У.Т.Дж. Митчел [13]. Но в советском контексте исторически сложилось так, что сконструированные каноны соцреализма и мифологемы эпохи были продуктом тоталитарного государства и имели тоталитарный характер внедрения. И как видно по выше исследованному периоду, их универсальный диктат оказывался преградой между человеком и миром, между сознанием и реальностью.

Список литературы

1. Избавление от миражей: Соцреализм сегодня: [Сб. ст. / Сост. Е. А. Добренко]. - М. : Сов. писатель, 1990. – 413.с.
2. «Соцреалистический канон» / Сборник статей под общей редакцией Х. Гюнтера и Е. Добренко — СПб.: Академический проект, 2000 — 1040 с., илл.
3. Советское богатство. - М., 2002. 466 с.
4. Гройс Б. Стиль Сталин. В кн.: Б. Гройс. Утопия и обмен. М.: «Знак», 1993.
5. Паперный В. Культура 2. М.:«Новое литературное обозрение», 2022-416 с.
6. Деготь Е. Трансмедиальная утопия живописи социалистического реализма. // Советская власть и медиа. Сб. ст. под общей редакцией Ханса Гюнтера и Сабины Хэнсген. СПб: «Академический проект», 2006. С. 204-216.
7. Период 1928-1932 гг., так называемой «культурной революции» в Узбекистане несколько отодвинулся до 1934 г. Многие явления и тенденции проявлялись позже, с отставанием.
8. В.Чепелев. Искусство советского Узбекистана. Л, 1935. с.49.
9. Такташ Р. Искусство Советского Узбекистана, М, 1972, с.110.
10. Стенограмма общего собрания СХ Узбекистана от13апреля 1937 г. ЦГА РУз. Ф.2320, опись №1, ед.хр.35.
11. Морозов А. Конец утопии. Из истории искусства в СССР 1930-х годов. М, 1995.-224 с илл.
12. Альтюссер.Л. Об искусстве. – М: V-A-C Press Artguid Editions. 2019 -112 с.
13. МитчеллУ.Дж.Т.Иконология. Образ. Текст. Идеология - М; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2017 - 240 с.; ил.

Резникова Екатерина Ильинична,
кандидат искусствоведения,
Гос. музей искусств РК им. А. Кастеева,
ученый секретарь

МАСТЕРА ИСКУССТВА УЗБЕКИСТАНА В КОЛЛЕКЦИИ ГМИ РК ИМ. А. КАСТЕЕВА

За почти 90-летнюю историю существования Государственный музей искусств Республики Казахстан им. А. Кастеева признан наиболее значимым художественным собранием искусства Казахстана, одной из крупнейших коллекций Центральной Азии, численностью свыше 26 тысяч единиц хранения. Благодаря широкому охвату тематических разделов как казахстанского, так и мирового искусства, музей характеризуется как собрание энциклопедического типа. Значительный раздел коллекции представляет республиканские художественные школы XX века, в том числе и творчество выдающихся мастеров Узбекистана. Музейное собрание представляет широкую амплитуду стилистических тенденций – от классики до авангарда, позволяя проследить различные периоды в становлении и развитии узбекской живописи XX столетия через наиболее знаковые имена нескольких поколений, в числе которых: Александр Волков, Урал Тансыкбаев, Рахим Ахмедов, Николай Карахан, Медат Кагаров и др.

Целью статьи является наглядная репрезентация произведений мастеров Узбекистана в коллекции ГМИ РК им. А. Кастеева, являющихся частью мирового художественного наследия. Общее число произведений мастеров искусства Узбекистана в коллекции ГМИ РК им. А. Кастеева составляет около 70 произведений, включая живопись, оригинальную и печатную графику. Работы выдающихся мастеров узбекской живописи – Александра Волкова, Урала Тансыкбаева – являются частью постоянной экспозиции музея, цель которой представить особенности национальных республиканских школ XX столетия. Живопись Узбекистана характеризуется высокопрофессиональной школой, развитым сюжетным началом, декоративностью цвета, органичным синтезом реалистических и авангардных установок. Во многом становление и развитие узбекской живописи идет по схожему пути с казахстанской художественной школой. В обеих республиках прослеживается ускоренный темп освоения нового для региона творческого метода, то же значительное влияние на начальном этапе приезжающих русских художников, та же необходимость консолидации творческих сил и энергии для идеологии молодых государств, тот же поиск вдохновения в традиционном бытовом укладе и региональных орнаментальных мотивах.

Увлечение идеями ориентализма вдохновляет русских и европейских художников еще со второй половины XIX века. Многие из них направляются на Восток в поисках новых художественных впечатлений, экзотики, навеянной азиатскими красками и затейливыми орнаментальными мотивами, образами монументальной архитектуры и, шире, иным взглядом на мир.

В живописи Узбекистана 1920–1930-х годов – времени, «когда регион менял политическую и культурную модель своего будущего развития, создавая изобразительное искусство европейского типа» [1, с. 141] – значительную роль сыграл народный художник Александр Николаевич Волков (1886-1957). Он, как и другие мастера, стоящие у истоков зарождения узбекской живописи, задавал вектор ее развития. Следуя традициям русских художников и осваивая опыт французских кубистов, Волков создавал собственную живописную концепцию Востока в индивидуальной живописно-пластической интерпретации. Александр Волков стремился сочетать неповторимый живописный строй, «своеобразную ритмику и богатую красочность востока с приемами «парижской школы» первой четверти XX века. Автобиография Александра Волкова свидетельствует, что с 1916 по 1928 год темами его картин оставались чайханы, караваны верблюдов, старый город и тому подобное» [2]. Эти темы и сюжеты трактуются им в кубическом и экспрессионистическом плане.

К жемчужинам коллекции музея относится произведение Волкова «Три музыканта» (1921-1922), в котором соединились основные поиски мастера – обобщение формы, принцип геометризации формы, подчеркнутая плоскостность фигур и локальность цвета. Музыканты погружены в состояние строгой сосредоточенности. Их изображения сводятся к геометрической основе – излюбленным треугольникам, чередующимся с дугообразными линиями и плоскостями – их ритм, контур, цвет трансформируется художником в звуки медитативной музыки.

Полнотой жизни, насыщенностью красок Востока выражают два других произведения художника: «Киргизы» (1926) и «Везут хлопок. Певцы» (1932), которые поступили в собрание музея от сына Волкова в 1969 году. Локальность цвета и условность формы в картине «Киргизы» превращает бытовую сцену в возвышенную, опоэтизированную модель рая на земле, где человек живет в полной гармонии с собой и окружающим миром.

Композиция «Везут хлопок. Певцы» строится ритмическим отношением круглящихся форм – бубны, колеса арбы, тюбетейки, изгибы плеч и рук. Все персонажи связаны воедино общим действием, образуя неразрывное целое. Обобщение форм и звучание цветовых отношений превращает каждодневный труд в праздник.

Картина «Колхозная чайхана» (1942) – многофигурная композиция, наполненная динамикой, строится на сложной градации цвета и света и отвечает стилистическим поискам импрессионизма. Связывая героев общим действием, художник выражает многокрасочную красоту бытия и наслаждение жизнью. В основе собственной живописной системы Волкова – сплав кубизма с приемами футуризма и орнаментальной основой локальных традиций.

В коллекции музея находятся два крупноформатных натюрморта Волкова, написанные в 1945 и 1947 гг. Композиции строятся по схожему принципу, открывая зрителю изобилие даров земли, дополненных творениями рук человеческих – глиняной посудой, драпировками ткани, архитектурными элементами. Открытый сочный колорит, сила и контраст цвета, активизация его декоративных качеств имеют здесь прямую отсылку к народным орнаментальным мотивам, обнаруженным художником в коврах, сюзане, керамике. Именно в соединении богатого наследия народов с новейшими явлениями XX века художник видел путь развития узбекской живописи.

Волков сформировал круг учеников и последователей, авторитет и смелость его открытий оказывает влияние на молодых У. Тансыкбаева, Н. Карахана, А. Подковырова и др. Истоки творчества Тансыкбаева и Карахана в концепции постимпрессионизма. Величественность и панорамность произведений Урала Тансыкбаева раскрываются в серебристых просторах образов ГЭС, плотин. В немногочисленных мотивах, строящихся на знании и понимании натуры, ее развитии в постоянной изменчивости, мастер через умелую комбинацию находил искомое разнообразие.

Преемственная связь авангардных установок с традиционным наследием, заложенная Волковым в 1920-30-е, проявилась и в творчестве Николая Карахана, близкого и к творческим установкам Тансыкбаева. Будучи увлеченным природой горного Узбекистана, Карахан разрабатывает в этюдах и картинах сюжеты, связанные с сезонными полевыми работами сельских тружеников. Он варьирует мотивы весны и осени, утра и вечера, соединяя пленэр и жанр в одно живописное целое. В коллекции нашего музея представлены две живописные композиции Карахана, строящиеся по схожему композиционно-колористическому принципу. «Осень» (1942) и «Сбор пшеницы» (1960) представляют наполненные светом и воздухом открытые пространства, переходящие в высокие холмы и горы, где на первом плане предстает человек. В картинах присутствует этюдное начало, опора на натурные впечатления, мастер опоэтизированного пейзажного жанра с особой индивидуальной подачей, колористической собранностью. Человек и природа предстают в органичном единстве, создавая образ рая на земле.

Характерной особенностью узбекской живописи является развитие жанровой картины на природе, где приоритет отдается людям – их занятиям, чувствам, интересу к лицам, улыбкам, общению. Такой оригинальный жанровый синтез портрета и пейзажа, предложенный П. Беньковым, в дальнейшем получил развитие в творчестве художников нового поколения послевоенных лет. 1950-е – период важных изменений в живописи национальных школ, связанный с приходом в искусство нового поколения профессиональных художников, подготовленных в вузах Москвы и Ленинграда [3, с. 74]. Полноценное существование культуры невозможно без приобщения к мировому опыту, одной из форм которого было знакомство с европейской художественной школой через образовательную систему высших учебных заведений России.

К числу выдающихся мастеров периода относится народный художник СССР Рахим Ахмедов. Обучение в ЛИЖСА им. Репина, в мастерской Непринцева, определило творческую манеру Ахмедова, основанную на синтезе академического образования и импрессионистских установок. Процесс интеграции наиболее ярко проявил себя в это время на примере обмена художественным опытом между Азией и Россией, где особую роль в формировании и развитии искусства сыграла русская художественная школа. «Обмен художественными традициями, их взаимовлияние способствовали появлению новых тенденций, форм, методов, средств художественной изобразительности в различных видах искусства, что привело к взаимообогащению культур. Полноценное существование культуры невозможно без приобщения к мировому опыту, одной из форм которого было знакомство с европейской художественной школой через образовательную систему высших учебных заведений России» [4, с. 113].

Для Рахима Ахмедова характерно жанровое разнообразие – тематическая картина, пейзаж, бытовой жанр. В собрании музея находится небольшая этюдная работа, выполненная темперой. Зимний пейзаж с фигуркой девочки написан alla prima – глубокое понимание цвета, чуткость и восприимчивость к натуре, умение передать состояние момента выражено в камерном этюде с искренностью и мастерством. Особое внимание художник уделяет образу человека, планомерно развивая жанр портрета, чаще всего изображая модель в привычной природной среде.

«Портрет старика» 1954 года, написанный вскоре после окончания художником ленинградского института, был передан в коллекцию нашего музея самим автором. Интерес к облику человека, его судьбе в соединении с высоким уровнем живописного мастерства создает своего рода портрет-биографию. Внимание к лицу пожилого мужчины, выражению его глаз выражает личностное отношение художника, стремящегося через индивидуальные черты и облик простого человека раскрыть типическое в образе современника. «Развитие традиций импрессионизма, постимпрессионизма в индивидуальные декоративные стили в творчестве Волкова, Ахмедова определяло одну из характерных тенденций в среднеазиатской живописи 1930-80х» [3].

К одному поколению с Ахмедовым принадлежал народный художник Узбекистана Чингиз Ахмаров, переехавший в Ташкент в начале тридцатых годов, где он познакомился и творчески сблизился с художниками А. Волковым, Н. Караханом, А. Подковыриным, и У. Тансыкбаевым. Фрески в театре оперы и балета им. А Навоий стали первой значительной работой в творчестве Ч. Ахмарова, художника-монументалиста и яркой страницей в истории монументального искусства Узбекистана. Наряду с монументальными работами Чингиз Ахмаров создавал живописные портреты, вдохновленные эстетикой средневековой восточной миниатюры. «Портрет юного Навои» (1967) представляет в полный рост юношу в чалме и белом халате с книгой в руке на фоне цветущего сада. Композиция выполнена в бело-голубой гамме с приемами характерной стилизации – утонченность рисунка, плавность линий, сведение гаммы к нежной пастельной тональности, условность и плоскостность изображения, композиционная ритмичность. Произведение пронизано состоянием поэтики восточного романтизма. «…весьма важными для узбекской живописи оказались поиски этнокультурной доминанты Ч. Ахмарова на основе наследия, понимаемого художником как самостоятельная историко-поэтическая концепция» [3, с. 95].

Другой портрет запечатлел «Поэтессу Надиру» (1971) – женский образ, преисполненный красоты внешней и внутренней. Печальный взгляд миндалевидных глаз, мягкая округлость юного лица, обилие украшений, обозначенных линейным контуром, определяют индивидуальность изображенной модели, прогрессивной просветительницы своего времени, покровительницы искусств. Декоративность композиций, изысканность, изящество, музыкальность рисунка, идущие от классических традиций Гератских миниатюр Ч. Ахмаров обогатил приемами европейской живописи графики от В. Серова и Матисса до С. Герасимова и В. Фаворского. В этом соединении он сумел найти и выработать собственный узнаваемый язык, что определило его принадлежность к числу выдающихся мастеров узбекской живописи. Искусство стран Центральной Азии в XX в. получило свое наиболее активное развитие, встало на мировой

уровень и успешно развилось на основе диалога этнокультур Востока и Запада.

Три других произведения разных мастеров – Юрий Талдыкин, Владимир Бурмакин, Бахтиар Бабаев – датированы 1971 годом, демонстрируя широкую стилистическую амплитуду разных художников одного периода.

Юрий Талдыкин, выпускник художественного училища им. Бенькова, стремился в своем творчестве найти образную выразительность Востока, выразить ее при помощи визуальных средств живописного инструментария. Композиция «Ак-Таш» относится к характерным для художника пейзажно-жанровым мотивам и представляет многосюжетное действие, которое словно бы нанизывается на вертикаль реки, являющейся композиционным и смысловым центром картины. По каменистым берегам извивающейся водной ленты располагается множество топчанов с людьми – они отдыхают, едят, общаются. Сведенные к знаку стилизованные фигуры, созвучие ритма в изгибах линий реки и стволов деревьев написаны в характерной для автора манере с использованием подчеркнутого контура, экспрессивной пластики, энергичной живописности.

Владимир Бурмакин (1938-2002), заслуженный деятель Узбекистана, обучался различным видам искусства: от ганча до живописи (в том числе у Рахима Ахмедова), одинаково легко создавал камерные и монументальные художественные формы, совмещал преподавательскую и творческую деятельность. Стал одним из ярких новаторов 1960-х, активно внедрявших новую изобразительность в экспериментальные поиски поколения шестидесятников. В нашем собрании представлен работа «Гранаты с кумганом» (1971). Почти вертикально развернутое на зрителя блюдо с гранатами, изящная форма кумгана, складки плотной синей драпировки – общее органичное единство ритма и пластики формы, насыщенности и плотности цвета образует почти осязаемую зримость символов Востока.

Картина Бахтиара Бабаева является характерным примером изображения человека в привычном для него окружении. В картине «Ата Палванов. Народный мастер на фоне города» изображен выдающийся мастер резьбы по дереву из Хивы. Силуэт стоящего в полный рост старца в белом одеянии контрастно выделяется на фоне охристого пространства древнего города, которому человек каждый день жизни дарил результаты своего созидательного труда. Художественное решение картины трансформирует образ в символический диалог человека и окружающего его мира.

Народный художник Узбекистана Леким Ибрагимов соединяет в своем творчестве живопись, графику и каллиграфию. Эти принципы находят наглядное выражение в произведении «Новый день» 2004 года из коллекции нашего музея. Вдохновляясь иллюстрированием легендарных сказок «Тысяча и одна ночь», автор разрабатывает собственный узнаваемый почерк с характерными стилизациями формы и линии, построением воображаемых пространств, где разворачивается сказочное действие. В картине образ юности главной героини уподобляется рождению нового дня, который приветствуют цветение природы, полет птиц, всеобщее ликование жизни.

Значительный раздел коллекции представляет авторскую печатную графику народного художника Узбекистана (1940-2011) Медата Кагарова, родившегося в Алма-Ате, окончившего в 1965 году МВХПУ им. Строганова. В творчестве Кагарова соединились живопись и графика, школа европейской живописи с восточными стилизациями, энергичный цвет и выразительная

линия. Сам автор выделил четыре линии в своем творчестве: «восточные миниатюры, авангард, бытовые сюжеты и суфизм» [5], которые нередко соединяются в контексте произведений.

Принадлежит к числу графиков, в совершенстве освоивших различные техники печатной графики. Собранию ГМИ РК им. А. Кастеева принадлежит 15 листов конца 1980-начала 1990-х годов в технике литографии и линогравюры, выстраивающихся в серии: «Времена года», «Театр кукол и марионеток», «Прикосновение», «Поэзия Олжаса Сулейменова». Художественный мир Медата Кагарова наполняется метафорическими образами и символикой ушедших цивилизаций, произведения отличает повествовательность и нарративность, высокий уровень исполнения. Каждый лист – отдельная история, философское размышление о мире и месте человека в нем, где фантазия и реальность, древность и современность, Запад и Восток сплавляются воедино.

Иллюстрирование поэзии и прозы позволило Кагарову, опираясь на конкретный сюжет, создавать визуальные метафоры, уходя от прямого литературного цитирования, сохраняя при этом выразительную образность первоисточника. В системе художественных поисков сам автор так отмечает характерный для него дуализм: «Я люблю диаметрально противоположные категории: инь – янь, черное – белое, он – она, он грубый – она нежная, – пояснял Кагаров. – Я люблю противопоставления: дряхлый дервиш и красавица, огонь и вода…». Главными героями в творчестве Кагарова всегда были мужчина и женщина. Но больше – женщина. На картинах художника можно найти много женских образов. Часто они условны. Таким образом, он решал «пластические задачи». Даже в графике для него важна экспрессия цветового пятна, поэтому автор обращается к языку цветной литографии.

Визуализация серии произведений к поэзии О. Сулейменова побуждает художника обратиться к технике линогравюры – подчеркнутая контрастность и силуэтность, стилизации, отсылающие в сакскому звериному стилю и сюжетам петроглифов, сводящие изображения к лаконичному выразительному знаку, образному и экспрессивному. Его философская художественная система опирается на исследование религий мира, духовные установки суфизма и собственные истоки уйгурского народы.

В нашем музее хранятся также две живописные работы супруги Кагарова Инны Васильевой, с которой он познакомился во время обучения в Москве. Их сын также выбрал творческую профессию, пойдя по стопам родителей. Живопись Инны – выразительная, немного печальная, полная раздумий при кажущейся простоте сюжета становится философскими художественными размышлениями о времени, мире и человеке.

В 2002 году коллекция ГМИ РК им. А. Кастеева пополнилась новым произведением, переданным в дар нашей современницей Гулей Громовой (Джумагари), художником, чье творчество соединило Узбекистан и Казахстан. В 2018 году в музее состоялась ее персональная выставка «Игра в равновесие», вызвавшая большой интерес зрительской аудитории. В центре внимания Гули – человек, центр ее художественной вселенной. Используемые в живописи элементы гротеска представляют сложный путь постижения опыта, взросления ее персонажей. В работе «Отторжение. История Арала» (2006) автор показывает два разных поколения – любовь и взаимопонимание между двумя стриками и маленькой девочкой, связанных не только семейными узами, но и трагической судьбы безвозвратно погибшего моря. Автор искусственно состаривает холст,

уподобляя его древней фреске, словно подчеркивая красоту человеческих отношений и незыблемость вечных гуманистических ценностей.

Обзор живописных и графических произведений узбекских мастеров Узбекистана из коллекции ГМИ РК им. А. Кастеева не только обозначает круг имен и характерных тенденций регионального арт-процесса, но и позволяет проследить основные этапы эволюции искусства Узбекистана как одной из ведущих художественных школ в Центральной Азии.

Список литературы

1. Ахмедова Н.Р. Узбекистанский авангард: опыт типологической интерпретации / Central Asian Journal of Art Studies. Volume 6. Issue 2. 2021. – с. 140-152.
2. Байметов Б. Б. История развития изобразительного искусства Узбекистана. https://cyberleninka.ru/article/n/istoriya-razvitiya-izobrazitelnogo-iskusstva-uzbekistana/viewer Дата доступа 15 июля 2022.
3. Ахмедова Н.Р. Живопись Центральной Азии XX века: традиции, самобытность, диалог. – Ташкент, 2004. – 226 с.
4. Мелехова К.А. Национальные художественные школы в контексте интеграции культур в XX веке / Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2016. № 3(65): в 2-х ч. Ч. 2. С. 113-118.
5. Медат Кагаров. Капля солнечных красок Азии в холодный средиземноморский день или когда картины, как молитвы. https://syuzani.livejournal.com/117338.html Дата доступа 15 июля 2022.

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

ТЕКСТИЛЬНЫЕ РЕМЕСЛА УЗБЕКИСТАНА В КОНТЕКСТЕ ГЕНДЕРНОЙ ДИНАМИКИ

До последней четверти 19 века в развитии текстильного производства Центральной Азии наблюдалась гендерная сегрегация, связанная с недопущением женщин в ремесленные структуры, а также с оторванностью женщин от рынка. Они реализовывали свой потенциал исключительно в домашнем рукоделии. С 1870-х годов, в связи с социально-политическими изменениями в обществе, женщины включаются в товарно-денежные отношения, получая возможность реализовать продукцию своего труда на рынках. С установлением в регионе советской власти получают доступ к работе в текстильных артелях и фабриках, в том числе тех, которые выпускают традиционно «мужские» виды текстиля. На протяжении 20 – начала 21 веков именно женщины являются основным гарантом сохранения традиционных текстильных практик.

В мусульманском средневековом обществе ремесла были отражением гендерной стратегии. Эта стратегия, закрепленная Кораном, с одной стороны, признавала фактическое равенство полов, с другой – подтверждала их социальную дифференциацию и закрепляла зависимость женщины от мужчины (мужа, опекуна и проч.) [Сиражудинова, с. 56]. «Мужские» ремесла оформились в социальные институции – ремесленные цеховые братства, и были непосредственно вовлечены в рыночные отношения (продукция выполнялась по заказу или была предназначена для реализации на рынке). Членов цеховых объединений связывали не только профессиональные интересы. Их союз превращался в духовно-нравственное братство, построенное на иерархии, строгом подчинении выборному главе – авторитетному аксакалу (шейху) [Гордлевский, с. 241]. Каждый цех, помимо главы, имел также пира – духа-покровителя из числа исторических или легендарных личностей. Внутренние отношения членов объединения и их обязанности регулировались письменным уставом – рисоля (араб, буквально «послание», «письмо») [Гаврилов, с. 1].

Цеховая культура была той средой, где формировалось профессиональное искусство мусульманского Востока. Элитной ее частью были придворные мастерские, где работали лучшие художники, каллиграфы и мастера эпохи. Как отмечал Л.И. Ремпель, «ремесленные изделия мастеров – членов цеховых корпораций – это уже не плод народной стихии, вековое безымянное творчество масс. Это творчество художественных школ… Они исходят из высочайших образцов, создают классические творения…» [Ремпель, с. 258].

Женская организация труда, в свою очередь, не знала цеховых объединений. Она традиционно существовала в формате семейно-родовой деятельности, продукция которой обеспечивала потребности домочадцев и не предназначалась для реализации на рынке. В сферу домашнего рукоделия была вовлечена

каждая женщина, поскольку значительная его часть представляла собой приданое дочерей этой семьи, то есть не выходила за пределы семейного круга. Впрочем, женщинам были присущи такие формы общественного труда, как взаимопомощь, которая оплачивалась не финансово, а ответной аналогичной помощью, по принципу «услуга за услугу».

К числу исключительно мужских видов ремесла в период узбекских ханств (18 – начало 20 века) относились керамика, чеканка, ювелирное искусство, изготовление музыкальных инструментов, некоторых видов художественного текстиля, резьба и роспись по дереву и ганчу. Женские виды рукоделия – в основном изготовление различных видов художественного текстиля. Женщины могли заниматься также производством недорогой лепной посудной керамики и игрушек-свистулек, не предназначенных для рынка.

В целом женское рукоделие существовало в известной изоляции от мужских ремесленных организаций (городских цехов, придворных мастерских). Однако связь между «мужским» и «женским» миром все же была – на уровне художественных идей, взаимообмена творческим опытом.

Экономика центральноазиатского региона была многоукладной и не замыкалась лишь на городской и сельской культуре. Изготовлением разного рода изделий быта, в том числе – художественно оформленных, занималось и население степных районов – скотоводы, которые вели кочевой и полукочевой образ жизни. Как и у оседлых жителей, у них различались мужские и женские «профессии». Считается, что первые требовали большей физической силы, вторые – усидчивости и кропотливости. Были и исключения – изготовлением изысканных украшений из металлов занимались исключительно мужчины, а физически тяжелым катанием войлоков – женщины. В виду того, что основным занятием населения все же было скотоводство, большая часть «профессий» существовала в формате домашнего рукоделия и промысла – к ним прибегали время от времени, по мере бытовой необходимости. Мужчины, вовлеченные в промыслы, не селились в одном месте и не работали под одной крышей. Соответственно, в среде степняков не практиковалось разделение труда, отсутствовала узкая специализация. В силу территориальной разобщенности каждый мастер, вне зависимости от пола, в совершенстве владел всеми этапами трудового процесса.

Собственно ремесла стали выделяться из натурального хозяйства скотоводческой части населения довольно поздно, со второй половины 19 века. В условиях политики изъятия земель в переселенческий фонд, проводимой царизмом [Брежнева, с. 626], для многих степняков занятие ремеслом стало единственным способом существования [Тохтабаева, с. 14]. С этого же времени можно говорить о формировании института цехов в том формате, который сложился в городах (до сих пор он отсутствовал [Тохтабаева, с. 17]).

Рассмотренное гендерное разделение существовало в обществе на протяжении веков, отражая консервативность экономических отношений, незыблемость социальных устоев, обеспечивая стабильность ремесленного производства (мужская сфера) и домашнего рукоделия (женская сфера). По мере того, как Центральная Азия становилась более открытой для внешних влияний, в социально-экономической сфере, в том числе – в ремеслах, стали происходить изменения. Наиболее ярко они стали проявляться в текстильном деле. Текстиль был той сферой, в которую были вовлечены и мужчины, и женщины. При этом все, что было связано с репрезентаций, публичной демонстрацией статуса, выходом во внешний мир, было мужской частью работы. Это

роскошные шелковые и полушелковые ткани, бухарские златотканые и вышитые шелком парадные халаты, обувь, попоны и прочее. Женщины трудились в той сфере, которая была связана с миром внутренним – предметы для домашнего интерьера, семейных обрядов, исключительно для собственного пользования, в кругу семьи, чаще как часть приданого невесты (интерьерная вышивка, сумки для домашнего скарба, тканые и войлочные ковры, недорогие хлопчатобумажные и шерстяные ткани, лоскутное шитье курок, циновкоплетение – изготовление узорных циновок с обмоткой стеблей чия шерстяными, частично шелковыми нитями). Соответственно, текстиль «мужской» работы производился членами цеховых объединений (городских и придворных мастерских), на заказ или для рынка, на продажу. Производство таких видов текстиля требовало соучастия художников и мастеров узкой специализации. К числу более демократичных видов «мужского» текстиля относились набойка, батик, окрашивание шелка методом перевязки – узелковое крашение – при изготовлении платков-калагаев (в Бухаре этот вид ремесла был известен также как гульбанд). Женщины участвовали в «мужском» виде ремесла – шелкоткачестве – как подсобная рабочая сила: занимались выращиванием шелковичных червей и размоткой коконов.

Нельзя не заметить, что вышивкой занимались и мужчины, и женщины, но виды вышитой продукции и организация труда у разных гендерных групп также была различна.

Помимо гендерного разделения, текстиль делился по культурно-хозяйственному типу – на «городской», «сельский» и «степной». Горожане и сельчане работали с хлопком и шелком, создавая ткани и крупную интерьерную вышивку типа сузани (от тадж. сузан – игла; букв: «сделанное иглой»), в то время как степнячки имели в изобилии шерсть, ткали ковры и шерстяные ткани, валяли войлоки. Впрочем, вышивка тканых и войлочных ковров, небольших по размеру текстильных сумок и деталей одежды также достигла у них вершин художественного совершенства. Такое разделение привело к налаживанию успешного и взаимовыгодного обмена – горожане и сельчане покупали тканые и войлочные ковры у степняков, а те, в свою очередь, высоко ценили и любили шелка и иные виды тканей, вырабатываемые земледельческим населением.

Дифференциация текстиля по гендерным и культурно-хозяйственным группам весьма показательна для понимания узбекистанского художественного наследия в целом – исторически оно было представлено продукцией насельников городов, сельских пригородов и степей. Эта особенность связана с ландшафтом Узбекистана – плодородные оазисы, где располагались древнейшие центры городских цивилизаций, сочетались со степными, предгорными и полупустынными ареалами.

Каждый вид текстиля показателен с точки зрения его гендерной привязанности. В 19 в. золотошвейное ремесло развивалось исключительно в столичной Бухаре и достигло статуса придворного искусства. Об этом, в частности, свидетельствует тот факт, что при Музаффар-хане (1860–1885) и Абдулахад-хане (1885–1911) главная мастерская золотного шитья, выполнявшая заказы двора, располагалась прямо на территории Арка, городской резиденции эмиров [Сидоренко, с. 9]. Этим видом искусства занимались исключительно мужчины, объединенные в цеховую структуру. Отстранение от золотного шитья женщин находило разные объяснения – от надуманного «в руках женщины или от ее дыхания золото темнеет» до красивой легенды, будто бы золото меркнет от

женской красоты и потому этим ремеслом должны заниматься только мужчины. Однако в реальной жизни многие мастера обучали этому искусству своих жен и дочерей на дому, чтобы переложить на них часть своих обязанностей. Так, из письменных источников известно, что, когда «в мастерских скапливалось много заказов и мастера не справлялись с ними, часть работы рассылали по домам, женам и родственницам мастеров. Их имен в мастерских не знали, и говорили о них так: жена такого-то, дочь такого-то» [Сидоренко, с. 8]. Такая ситуация подчеркивала дискриминацию женщин в искусстве золотного шитья.

Еще одним исключительно мужским видом текстильного дела было шелкоткачество. Как и в любом другом «мужском» ремесле, в ткачестве существовала узкая специализация. Особенно важна она была при производстве тканей резервного (абрового) крашения (икатов), где особая роль отводилась рисовальщику узоров – абрбанду. Что касается женщин, то им было запрещено даже входить в помещение шелкоткацкой мастерской [Нуруллаева, с. 10]. Такой запрет выглядит парадоксальным, если учесть, что женщины были единственными, кому дозволялось носить чисто шелковые одежды. Так, российский ориенталист Пётр Демизон, посетивший Бухару в 1834 г. с дипломатическими целями, писал, что шелк «могли носить только женщины, так как считается, что, если во время молитвы мусульманин будет одет в одежды из чистого шелка, его молитва не дойдет до Аллаха» [Емельяненко, с. 352].

Особая ситуация складывалась с вышивкой шелком, чем занимались как мужчины, так и женщины. Крупноформатная интерьерная вышивка и разного рода упаковочные емкости были непременной составляющей свадебного приданого и самого свадебного обряда, и потому их изготовлением занимались женщины, в кругу семьи. При этом существовало определенное разделение труда –одни работали над эскизом будущей вышивки, другие – вышивали. Эскиз был прерогативой специально приглашаемой художницы – чизмакаш (каламкаш) (от чизма – рисунок, калам – перо). Создание узоров вышивки было редким примером профессиональной занятости женщин. Нет информации, что рисовальщиц объединял цеховой союз, но, как и мужчины-художники (орнаменталисты-наккоши), они считали своим покровителем-пиром святого Бахауддина Накшбанди [Бикжанова, с. 12]. Профессия была наследственной, с обязательным обрядом посвящения – получением разрешительной молитвы фотиха. Без благословения заниматься рисованием узоров сузани «считалось неэтичным и даже опасным – духи умерших рисовальщиц могли наказать болезнью» [Сухарева, с. 44]. Также было чревато оставить занятие рисованием, если благословение было получено. Эти особенности посвящения в «профессию» аналогичны существовавшим во многих районах Узбекистана традициям посвящения шаманок и знахарок (фолбин, жахрчи), что вводит вышивку в круг магическо-обрядовых феноменов народной культуры.

При всей избранности чизмакаш отношение к ним в обществе было неоднозначным. С одной стороны, рисовальщица была окружена почетом и уважением всего села или города, с другой – к ней относились как к хосиятсиз – неудачнице по жизни: считалось, что ей угрожала болезнь, опасность оказаться бездетной, ее дети могли родиться с физическими или психическими недостатками (узб. ишкастлих – ущемленный) [Бикжанова, с. 12]. Причина таких несчастий в народе истолковывалась по-разному. Возможно, в негативном со стороны общества отношении к профессии рисовальщицы крылось обывательское неприятие женской самостоятельности, неодобряемой в патриархальном мусульманском обществе.

Очевидно, потребности в вышивке двора обеспечивали мастерские, в которых работали только мужчины-вышивальщики. Согласно документальным данным 1871 г. (каталог Туркестанского отдела Русского Императорского географического общества), профессиональные гильдии мужчин, занимающихся золотым шитьем и вышивкой, существовали в Бухаре, а затем распространились в Коканде и Ташкенте [Gibbon and Andrew Hale, с. 89]. На одной из фотографий в Туркестанском альбоме (коллекция Национальной библиотеки Узбекистана имени А. Навои) можно видеть мужчину, вышивающего на пяльцах. Под фотографией надпись: «шитье шелками / юрмадусъ» (т.е. мастер-вышивальщик тамбурным швом – юрма). Учитывая дату создания альбома – 1872 год – можно утверждать, что мужчины действительно занимались этим видом ремесла в последней четверти 19 века.

С последней трети XIX века женщины получают все больше свобод и постепенно включаются в рынок и товарно-денежные отношения. Так, вышивальщицы Самарканда стали продавать свою продукцию как минимум с 1870-х годов [Сухарева, с. 40]. Выход женщин на рынок был связан с растущей социальной дифференциацией местного общества: «состоятельные семьи шире пользовались наемным трудом вышивальщиц-профессионалок, кадры которых поставляли численно растущие бедные слои городского населения. …С появлением профессионалок, вышивавших сузани на заказ, была выработана и система оплаты их труда» [Сухарева, с. 41]. Как отмечала Г. Чепелевецкая, «текстильные» заказы бекского и эмирского двора выполняли женщины Шахрисабза [Чепелевецкая, с. 33].

Вовлечение текстильных изделий в коммерческую сферу сняло с них покров сакральности – бывшие важными свадебными атрибутами, теперь они становятся обычным товаром.

Что касается ковроткачества, с конца XIX века на рынках Бухары и Самарканда можно было без труда купить килимы арабок Кашкадарьи – большие, рассчитанные на просторные городские помещения. Они получили рыночное название – араби гилам (арабский ковер), сами арабы называли их базар гилам. Работа на рынок привела к вовлечению в процесс ткачества всех членов семьи, в том числе мужчин, которые выполняли вспомогательные работы.

Рынок ковров в Бухаре предлагал также продукцию туркменских ткачих из южных районов эмирата – селений Башир, Бурдалык, Чакыр и других Ходжамбасского, Халаджского и Бурдалыкского районов [Мошкова, с. 223] (ныне территория Туркменистана). Эти ковры явно демонстрируют навыки женщин в маркетинге. Их размеры соответствовали площади богатых мехмонхона (гостиных) и айванов (веранд) в домах местной знати [Мошкова, с. 193], а декор учитывал бухарские вкусы – доминировали композиции, созданные в подражание абровым тканям (икат) и интерьерным вышивкам (сузани).

С конца XIX в. на рынок активно выходят ткачихи Ферганской долины. Если для домашних нужд они по-прежнему ткали небольшие бытовые изделия с традиционной для них «степной» орнаментикой, то на продажу стали выделываться большие постилочные килемы, в том числе подражающие рисункам «модных» привозных тебризских «садовых» ковров. Появляется «бренд» сарай килем – «дворцовые ковры» [Мошкова, с. 88]. Название не случайно, так как среди потребителей этой продукции был и ханский двор в Коканде [Антипина, с. 65].

После установления в регионе советской власти, вхождением его в состав СССР, традиционный уклад претерпел еще более радикальные изменения. Социализация экономики, отмена частной собственности на средства производства резко подкосили фундамент цеховых объединений. Число мужчин-ремесленников сокращается, многие переходят в иную сферу занятости. Вскоре цеховые структуры трансформируются в более высокую экономическую форму труда – артели. В артелях наряду с мужчинами начинают работать женщины. Так приходит радикальное изменение вековых стереотипов о «мужских» и «женских» ремеслах.

Интересно, что во многих культурах проникновение женщин в закрытые мужские союзы рассматривалось как крах последних. Общеизвестен вывод Г. Шурца о разрушении принципов мужского союза в тех случаях, когда женщин допускали в мужские собрания и позволяли заниматься делами, считавшимися сугубо мужскими. Он писал: «Вторжение женщин в мужские дома и клубы составляет вполне естественное явление повсюду, где старинные общественные формы начали разрушаться и терять свой смысл» [Шурц, с. 160].

Изменения происходят и в ремесленных артелях Узбекистана. Уходят в прошлое институциональные основы, скреплявшие союз представителей одного вида ремесла, необходимость жить по правилам, предписанным рисоля, осваивается социалистическая система плановой экономики. Однако эти изменения были связаны не с женщинами, а с общими изменениями, затронувшими общество.

Какую же роль сыграли женщины, проникнув в сугубо мужские «ремесленные» профессии в 20 – начале 21 века? После некоторого спада, вызванного известными историческими событиями, в прошлом придворные золотошвеи объединяются в промысловую кооперацию. Создаются новые цехи, в которых поначалу работали мужчины. Со второй половины 1920-х годов к ним присоединяются и женщины. Среди них – Ачилова Шамси (1898–1967), работавшая в артели с 1926 года [Сидоренко, с. 96], Пулат Хакимова, которая познала навыки золотного шитья с 12 лет благодаря своей тете [Сидоренко, с. 91], Мубашира Атабулаева (1905 г. рожд.) и многие другие. Более того, в 1930-е годы была создана артель «Красная женщина» [Сидоренко, с. 10], название которой говорит само за себя. В 1940-х – 60-х годах женщины уже составляют большинство. В 1960 году золотошвейная артель «40 лет Октября» была реорганизована в Бухарскую золотошвейную фабрику. К началу 1980-х годов здесь работало 400 мастеров, почти все – женщины. В 20 в. именно женщины представляют значительную часть золотошвеев – факт, ранее немыслимый, в том числе, в силу предрассудков.

Изменения происходят и в шелкоткачестве – ремесле с четко регламентированной системой разделения труда. Одной из самых важных фигур в этой системе был абрбандчи – художник, создававший узор будущей ткани, известной как икат (ткани резервного крашения). Первая в Узбекистане женщина-абрбандчи появляется в 20 в. – это наманганская мастерица М. Худайбердиева, которая прошла шестилетнее обучение у известного рисовальщика абровых узоров Абдухалила Джалилова [Махкамова, с. 25]. За ткацкими станками на любом шелковом производстве превалируют женщины. Вышивка шелком полностью стала прерогативой женщин, но до конца 20 века так и не стала профессией.

На протяжении 20 в. система артелей постепенно экономически устаревала и лишалась жизнеспособности. Горожанки стали забывать навыки ремесла, однако женщины периферийных, сельских районов все еще оставались верными хранительницами вековых традиций.

Новая волна кардинальных изменений в сфере текстиля последовала вслед за распадом СССР и обретением странами региона независимости. Развал экономики на постсоветском пространстве привел к необходимости поиска новой работы – женщины вновь активно включаются в сферу ремесленного производства. В ситуации экономической дестабилизации обращение к традиционным ремеслам стало логичным выходом из кризиса. Происходят революционные изменения – женщины-ремесленницы окончательно завоевывают рынок. Выбор, сделанный женщинами в пользу ремесленничества, был поддержан на государственном уровне. С одной стороны, власти решали вопросы трудовой занятости населения, с другой – реализовывали стратегию возрождения традиционных форм культуры. Законодательная поддержка ремесленничества со стороны государства привела к укреплению положения женщин-ремесленниц. В обществе формирует новый социальный слой – женщины-предприниматели, чья деятельность связана с ремеслами. Они создают различные кооперативы, производящие продукцию как для туристов, так и для местного потребителя, возрождают забытые технологии, обучают молодежь навыкам золотошвейного дела, ковроткачества, тамбурной и ручной вышивки. Большую поддержку женщинам-ремесленницам оказывали международные организации.

В целом в Центральной Азии сфера производства многовидового текстиля вплоть до конца 19 в. была ярким выражением общественных гендерных стереотипов. Разрушение этих стереотипов происходило в два этапа. Первый – с 1870-х годов, когда женщины стали включаться в товарно-денежные отношения. Второй – уже в 20 в., когда женщины освоили ремесла, веками находившиеся в руках мужчин – золотное шитье и шелкоткачество. Одновременно мужчины сдавали свои позиции в вышивке, но по-прежнему оставались активны в производстве шелковых тканей. Распад мужского профессионального братства не оказал негативного влияния на состояние кустарных ремесел, наоборот, способствовал их сохранению в турбулентный 20 век. В наши дни активная позиция женщин является гарантом сохранения традиционного искусства центральноазиатского региона.

Список литературы

1. Gibbon, Kate Fitz and Hale, Andrew. Uzbek Embroideries in the nomadic tradition. – Minneapolis Institute of Arts. 2007.
2. Антипина К.И., Махова Е.И. Безворсовое узорное ткачество // Народное декоративно-прикладное искусство киргизов. Труды киргизской археолого-этнографической экспедиции. Т. 5. – М.: Наука, 1968.
3. Бикжанова М.А. Ташкентская вышивка XIX–XX вв. Рукопись ИИ АН РУз. Инв. Б-60. 260, 124.

4. Брежнева С.Н. Отражение идеи аккультурации в переселенческой политике Российской империи в Туркестане на рубеже XIX−XX вв. // Вестник РУДН. Серия: История России. 2018 Vol. 17, № 3. С. 608–638.
5. Гаврилов М. Рисоля сартовских ремесленников. – Ташкент: Типография при канцелярии генерал-губернатора, 1912.
6. Гордлевский Вл. Из жизни цехов в Турции. К истории «ахи» // Записки коллегии востоковедов при Азиатском музее. Том 2. – Л.: Издательство Академии наук СССР 1927.
7. Емельяненко Т. Традиционные ткани у таджиков. Электронная библиотека Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН http://www.kunstkamera.ru/lib/rubrikator/03/03_03/978-5-88431-277-7/ 2008. С. 352. Обращение 6.01.2022.
8. Махкамова С. Узбекские абровые ткани. – Ташкент: 1962.
9. Мошкова В.Г. Ковры народов Средней Азии конца XIX – начала XX века. – Ташкент: 1970.
10. Нуруллаева Ш. Традиционная одежда узбеков хорезмского оазиса (конец XIX – первая половина XX века) // Диссертация на соискание ученой степени кандидата исторических наук. – Ташкент: 2011.
11. Ремпель Л.И. Далекое и близкое. Страницы жизни, быта, строительного дела, ремесла и искусства Старой Бухары. – Ташкент: 1982. – С. 258.
12. Сидоренко А., Артыков А., Раджабов Р. Золотое шитье Бухары. – Ташкент: Издательство литературы и искусства им. Гафура Гуляма, 1981.
13. Сиражудинова С.В. Гендерная система мусульманского общества: на примере республик Северного Кавказа // Женщина в российском обществе. 2021. № 1. – С. 56.
14. Сухарева О.А. Сузани. Декоративная среднеазиатская вышивка. – М.: 2006.
15. Тохтабаева Ш. Шедевры Великой степи. – Алматы: Дайкпресс, 2008. 240 с.
16. Чепелевецкая Г. Сузани Узбекистана. – М.: 1961.
17. Шурц Г. История первобытной культуры. Т. 1. Основы культуры. Общество. Хозяйство / Пер. с нем. Э.К. Пименовой и М.П. Негрескул. Изд. 2. – М.: КРАСАНД, 2010.

Баженова Наталия Александровна
руководитель «Отдела прикладного искусства Казахстана»
ГМИ РК им. А. Кастеева

КОМПОЗИЦИОННЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ В КАЗАХСКОМ ТЕКСТИЛЕ НА ПРИМЕРЕ КОЛЛЕКЦИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ИСКУССТВ ИМЕНИ А. КАСТЕЕВА

Цель данной статьи: на основе сравнительного метода, провести параллели, выявить сходства и различия в композициях войлочных, тканых и вышитых ковров, находящихся в коллекции Государственного музея искусств имени А. Кастеева. Художественный стиль казахских текстильных изделий создается благодаря синтезу таких основополагающих принципов, как техника, материал, композиция, орнамент. Казахский текстиль имеет много общих композиционных характеристик, но каждому виду присущ свой почерк, выраженный в специфическом композиционном строе, своеобразной трактовке орнаментальных мотивов и колористического решения.

Дело молодости – учиться ремеслу
Дело мастера – создавать красоту.
Казахская народная пословица

Коллекция произведений казахского декоративно-прикладного искусства ГМИ РК им. А. Кастеева была сформирована в период с 1970 -1980-е годы, во время экспедиций по Казахстану и приграничных областей, где проживали этнические казахи. В экспедициях принимали участие научные сотрудники «Отдела прикладного искусства Казахстана».

«Большой художественный и научный интерес представляет коллекция художественного текстиля, вторая после ювелирных украшений по своему объему» [1, с. 96].

В данной статье рассматриваются композиционные схемы войлочных ковров - текеметов, сырмаков, тканых ворсовых и безворсовых ковров, вышитых ковров тускиизов, находящихся в коллекции ГМИ РК им. А. Кастеева. Их изучение позволило выявить основные композиционные приемы, характерные для каждого вида. Проводятся параллели художественно-орнаментальных, колористических составляющих. А также влияние технологических принципов на композиционные характеристики.

Основой казахского прикладного искусства является орнамент. Орнаментальное искусство представляет собой значительную часть этнической культуры казахского народа. На протяжении многих столетий оно занимает особое место в духовной, культурной, эстетической, художественной, обрядовой сфере. В своем труде «На притоке реки Токрау», Г.Н. Потанин пишет: «Киргизский (казахский) орнамент считается богатым; он проникает во все щели домашней обстановки; в <…> юрте, благодаря работнице хозяйке нет ни

единого войлока, ни одного кусочка кожи, ни одного вершка деревянной поверхности, который бы не был покрыт орнаментом. <…> Гений трудолюбивой казашки превратил каждую юрту в картинную галерею, или точнее сказать, в выставку орнамента [2, С. 505].

В народе существует множество разновидностей тканых ковров, названия которых происходят от используемых в композициях орнаментов, техники ткачества. Называли ковры и по таким признакам, как место производства их первоначальных образцов, родоплеменная принадлежность. Женщины сполна обеспечивали свою семью всеми необходимыми текстильными изделиями. Богатство и разнообразие орнаментального декора произведений, их колористические характеристики отражают богатый внутренний мир кочевого народа, подчеркивают тонкое чутье и неисчерпаемую фантазию казахской женщины, которая в нелегких условиях кочевого быта находила в себе силы и желание творить.

Композиция, орнамент в совокупности с материалом и техникой создают своеобразный, узнаваемый художественный стиль казахских текстильных изделий. В этой связи композиционно-декоративные характеристики следует рассматривать в едином аспекте с технологическими приемами. Можно выделить открытые и замкнутые, статичные и динамичные композиции, с редкой или плотной заполненностью орнаментальными мотивами, их прерывистостью или непрерывностью, соотношение с фоном. А так же количественный признак построения орнаментальных форм – одночастные, двучастные и т.д. Известный русский этнограф С.М. Дудин в своем исследовании о среднеазиатских коврах писал: «для среднеазиатских ковровых изделий … древней компоновкой является равновесие фона и орнамента, а еще более древней – одинаковость того и другого до полного совпадения их площадей, но относящихся друг к другу как позитивное изображение к негативному» [2, с. 243].

Богато разнообразие предметов домашнего текстиля по функциональному назначению, художественным характеристикам, техникам исполнения. Войлок является универсальным материалом, широко применявшимся кочевыми племенами еще в I тысячелетии до н. э. Прекрасные войлочные ковры с орнаментальными и жанровыми композициями были обнаружены в Пазырыкских курганах (V век до н. э.). Интересно, что казахские мастерицы используют в орнаментации сырмаков аналогичную технику инкрустации и аппликации. Для войлочных ковров из музейной коллекции характерны вихревидные, ромбовидные, солярные розетки [67-в] (Рис. 1). Но преобладающим мотивом является орнамент кошкар мюиз, представляющий роговидные завитки в их разнообразном сочетании. Метод создания войлочного ковра в значительной степени влияет на композиционные характеристики. Для создания войлочных ковров текеметов применяют несколько методов. Орнамент вырезается из свалянной наполовину шерсти. В этом случае контуры декора имеют относительно четкий абрис [80-в]. В случае же, когда орнамент выкладывается из шерсти, его контуры более размыты [92-в]. В Западном Казахстане чсто встречаются композиции, в которых орнамент наносится на фоновую часть шерсти контурной линией с последующим заполнением ячеек цветом [126-в, 72-в]. Он напоминает витраж или мозаику. Геометризация орнамента, характерная для тканых произведений, в войлочных и вышитых коврах относительна [1, с. 97]. В большинстве случаев для текеметов характерно наличие центрального поля и

окаймляющего его бордюра. Но встречаются не редко и безбордюрные композиции [30-в, 81-в, 180-в]. Как и в тканых коврах, расположение основных орнаментальных модулей осуществляется в один, два, три ряда [18-в] (Рис. 2). Так же характерны и фрагментарные композиции [86-в].

Что же касается аппликационных войлочных ковров сырмаков, то для их декора всегда характерна четкость линий, симметричность деталей орнамента, композиционная и колористическая завершенность. Это, прежде всего, связано с технологией изготовления. Зачастую используется прием, который условно называют «позитив-негатив», когда из двух полотен готового войлока разных цветов, одновременно вырезается один и тот же орнамент [211-в]. Затем, вырезанные детали меняют местами и сшивают стык в стык. Шов декорируют скрученным шерстяным шнуром – жиек. Цвет шнура обычно контрастен по отношению к цвету узорных и фоновых частей ковра, что задает определенный графический ритм в общем композиционном строе. Зачастую шнур повторяет контур по линии орнамента, но встречаются экземпляры сырмаков, в которых шнуровая нить образует самостоятельный рисунок, дополняющий декоративное оформление ковра [185-в, 174-в]. Войлочный ковер хуннов, найденный в кургане Ноин-Ула, Монголия, датируемый 1 в. до н. э. – началом 1 в. н. э., декорирован подобным методом, в виде спиралевидных завитков [2, с. 379]. Эта находка подтверждает древность такого вида оформления.

«На территории современного Казахстана способ декорирования типа «позитив-негатив», зародился еще во времена ранних кочевников – скифов и саков. Принцип равенства площадей рисунка и фона сохранил свою преемственность и в последующие века, когда на историческую арену последовательно выходили тюрки и тюргеши, печенеги и кипчаки, ногайцы и казахи» [2, с. 243].

Существует несколько техник изготовления сырмаков, которые влияют на композиционный строй ковров: «1 – инкрустация ковра разноцветными пластинами войлока; 2 – аппликация тонким цветным войлоком или однотонными тканями по белому войлочному полю; 3 – шнуровая вышивка по однотонному войлоку; 4 – орнаментальная стежка верблюжими нитями – шуда жип; 5 – смешанная техника, сочетающая в разных вариантах инкрустацию, аппликацию, стежку, нитяную вышивку, шнуровую вышивку, шалу, тканевую, орнаментированную кайму» [3, с. 71]. В сырмаках распространены композиции, как с бордюром, так и без него. В отличие от тканых ковров, соотношение ширины бордюра и центрального поля, варьируется то в пользу центральной композиции, то в пользу бордюра (100-в). Иногда стороны бордюра значительно отличаются друг от друга по ширине [206-в] (Рис. 3).

Распределение орнаментальных мотивов в казахских тканых и войлочных коврах осуществляется по традиционной схеме – это наличие центрального поля – көл, и окаймляющего его бордюра – қорған, қоршау.

Известно более 25 видов тканых изделий и около четырнадцати техник ткачества и способов выявления орнамента, таких как: ворсовое ткачество, терме, кежим теру, бескесте, орама, баспа, смешанная техника и д. р. Все перечисленные техники значительно влияют на композиционные характеристики изделий. Основу композиций казахских тканых изделий составляют геометризованные мотивы зооморфного, предметного, растительного, космогонического, антропоморфного характера.

Композиции тканых изделий – это всегда грамотно выстроенная

компоновка с чувством пропорции и ритма. Узор придает отдельное значение участкам тканой поверхности, которые без его помощи выделить сложно. Немаловажное значение для художественного стиля в казахских тканых изделиях имеет соотношение между уточными нитями, нитями основы и узорообразующими нитями. В некоторых коврах наблюдаются незначительные отклонения от традиционных норм. Но судя по коллекции ГМИ РК им. А. Кастеева, мастерицы старались придерживаться установившихся традиций. Интересно отметить, что ни одно произведение не копирует другого. Женщины, возможно, намеренно старались изменить незначительные детали композиции, чтобы подчеркнуть оригинальность ковра. Да и повторить столь сложное, в технологическом плане, изделие крайне сложно [4, С. 125].

Небезынтересной является тема использования казахскими мастерицами трафаретов. В своей книге «Этнографический атлас казахского орнамента» Ералы Оспанулы приводит различные литературные свидетельства и старинные фотографии с образцами картонных и кожаных трафаретов. «То, что трафареты вырезали из кожи и бумаги подтверждает известный казахский этнограф С. Касиманов, который первым приводит их казахское название – үлгі (образец)» [2, с. 505].

Трафареты чаще применялись мастерами ағаш ұста в резьбе по дереву. Нередко они передавались по наследству. Но в большинстве своем казахские мастерицы прекрасно воспроизводили орнамент по опыту и памяти, о чем свидетельствуют архивные документальные фильмы и фотоматериалы. В ткачестве мастерицы тоже использовали своеобразные «подсказки» в виде орнаментальных ковровых розеток, вышитых стежками на светлой ткани, которую мастерицы, во время ткачества, помещали около себя.

Трафаретом пользовались и для нанесения узоров на ткань, предназначенную для вышивки настенного ковра тускииза. Бумажный трафарет по контуру рисунка прокалывался иглой, создавая частые отверстия, после чего мастерица припорашивала наложенный на ткань трафарет мукой или толченым мелом, которые оставляли рисунок на ткани. Этот же способ использовали мастера для росписи и резьбы по дереву. Старинный же метод нанесения орнамента на поверхность ткани для вышивки, состоит в следующем: обмакивая заостренной палочкой в подсоленное молоко или молоко, с примесью муки, мастерица наносила раствор на ткань. После высыхания он оставлял белый след, по которому и делалась вышивка [5].

Вышитые ковры тускиизы можно разделить на 2 основные композиционные группы: 1. Наличие центрального поля окаймленного с трех сторон орнаментированным бордюром, в виде широкой прямоугольной арки [тк-155]. 2. Центральное поле полностью заполнено орнаментом и обрамлено с четырех сторон бордюром, аналогично композициям тканых ковров [тк-181, тк-89]. Первая группа включает в себя и вариации с многослойным бордюром, обрамляющим небольшое центральное поле [тк-175] (Рис. 4) и с двумя композициями центральной части, вписанными друг в друга [тк-176].

Нижнюю часть ковра первой группы, по традиции закрывали одеяла и подушки, так как ковер обычно вывешивали на кереге юрты над кроватью. Поэтому не было необходимости заполнять орнаментом часть, которая не видна. Этим же можно объяснить декорирование мебели, предназначенной для юрты, лишь с лицевой, видимой части. Хотя в современном искусствоведении имеются и символическое объяснение такой формы вышитых ковров тускиизов.

В отличие от тканых и войлочных ковров в орнаментике тускиизов используются растительные орнаменты в сочетании с солярными розетками [тк-97]. «В основе растительных мотивов, часто прослеживается элемент бодом или шугла (восточный огурец), его трансформированные очертания составляют декор многих вышитых изделий [тк-84]. Колористические решения построены на контрастных и тонально сближенных сочетаниях, в которых цвета поддерживают друг друга либо в контурах, либо положены рядом» [3, с. 77].

«Тускиизы декорировали вышивкой, в основном, тамбурным швом с помощью специальной иглы с крючкообразным концом – кесте біз [тк-94] (Рис. 5). К другому распространенному способу вышивания относится гладь (баспа). Нередко тамбурный шов сочетался с гладью в прикреп (бастырма). В старинных тускиизах Восточного Казахстана применялся декоративный верхошов (олбыр кесте), закреплявший по контуру аппликативный узор тонкими, переплетающимися стежками» [тк-150] [6, с. 361]. Нередки и аппликативные композиции с применением тканей, а также сочетание вышивки с лоскутной техники курак [тк-77].

Подбор цвета – это один из наиболее важных моментов в подготовительном процессе изготовления текстильных изделий, от которого зависит их художественный облик. Мастерицы прикладывали окрашенную пряжу или шерсть одну к другой, находя наиболее созвучные цветовые сочетания. В вышивке таким же образом подбирались нити, учитывая цвет фоновой ткани.

Для казахских тканых ковров характерна разнообразнейшая палитра красного цвета: рубиновый, гранатовый, коралловый, морковно-розовый, охристо-красный, кирпично-бордовый и другие. Никогда в казахских традиционных коврах цвета не были слишком яркими и «ядовитыми». Лишь после появления искусственных анилиновых красителей, палитра изделий стала претерпевать колористические изменения. Бирюзовый цвет встречается в небольших количествах, чаще его использовали для контура и выявления других деталей, на которых нужно было акцентировать внимание [тк-518], реже в качестве фона в ведущих модулях и самих орнаментов [тк-512]. Белый цвет в композициях ковров в большей или меньшей степени присутствует всегда. Чаще всего это мелкие детали, контуры, окантовки. В бордюре белый цвет появляется через определенное расстояние, чередуясь с другими цветными мотивами. Своеобразно смотрится насыщенно-фисташковый цвет в ворсовых коврах на терракотовом теплом фоне. Обычно зеленый цвет и его оттенки сложно сочетаются с красным, но благодаря умению мастериц чувствовать цветовые нюансы, палитра ковров гармонична и ассоциируется с весенней цветущей степью [тк- 649] (Рис. 6).

Композиция казахского ворсового ковра – это сложная замкнутая система, развивающаяся по строго определенным внутренним законам. Ворсовым коврам присуще контрастное сочетание теплых и холодных тонов. Такие художественные особенности как графически четкая композиция геометризированного узора и колористическое согласование теплых и холодных цветовых сочетаний, обведённых контурным цветом, придает узору четкую выразительность и изысканность.

Рисунок центрального поля тканых и войлочных ковров подчинен традиционному композиционному «сценарию». Ведущий мотив представляет собой раппортное повторение одного, реже нескольких геометрических фигур, расположенных в один, два и более ряда. В ткачестве они заполняются узорами.

В тканых коврах можно выделить несколько часто встречаемых композиционных схем. Декор центрального поля украшен ступенчатыми фигурами ромбовидной формы по три, четыре, пять модулей, расположенных в один ряд и обрамленных общим контуром [тк-505] (народное название самауырын гүл). Поле ковра украшено шести, восьмиугольными медальонами, соединенными между собой, с вписанными по центру орнаментированными ромбами, розетками жұлдыз и другими фигурами, расположенными в один, два и более ряда. Используется, как линейно-контурный принцип [тк- 681], так и красочно-плоскостный [тк-525]; композиция центрального поля образована звездно-цветочными розетками жұлдыз расположенными в один, два ряда [тк-514] (народное название шатыр гүл). Центральное поле украшено сложными восьмиугольными, многоуровневыми фигурами, расположенными в один ряд, с дополнительным декором по верхнему и нижнему краю [тк-517, 520] (в народе носит название бидай). Крестообразные фигуры, расположенные в один ряд по четыре модуля [тк-510]. Композиция из ромбов с мотивами қос, сыңар мүйіз, изображенных в шахматном порядке, словно фрагмент бесконечной орнаментированной плоскости, обрамленный бордюром [тк-512]. Многоконтурные разноцветные ромбовидные фигуры, края которых образованы мотивами қос, сыңар мүйіз. Они характерны для узорных циновок шым-ши. В народе ковры с таким декором называют шаршы кілем, по названию орнамента, характерного для узорных циновок [тк-521]. Переняты не только мотив, схема композиции, но и палитра. Принцип динамики выстраивается от светлых тонов к темным и обратно, за счет чего изображение теряет плоскостность. За счет массивного бордюра зрительно вырывающегося на передний план, центральная композиция словно уходит вглубь и выглядит как картина в богатой, объемной раме.

Розетки центрального поля ковров в отдельных регионах Казахстана имеют различные названия. Приведем несколько из них: құмбез – купол, төбе – навершие, табақ – розетка, жұлдыз – звезда и д.р. [7, с. 64] Количество розеток в коврах, возможно, связано с символическими обозначениями чисел. Например, число четыре соотносится с количеством первоэлементов – земли, воздуха, воды и огня; времен года, сторон света, периодов жизни и др. Число три – это образ совершенства, отображающий концепцию единства духа, души и тела. Число два наводит на понятие двойственности природы, пар противоположностей и т. д. Единица – знак начала начал, образ человеческой сущности.

Композиции бордюров ворсовых ковров – шет ою имеют устойчивую схему построения – это трехчастная структура, состоящая из одной широкой полосы и двух узких полос по обе стороны широкой. Но встречаются и многослойные бордюры. В любом случае широкая полоса является доминантой. Мотив бордюра – это один раппорт, ритмично повторяющийся по всему периметру каймовой полосы. Как для широких, так и для узких полос бордюра характерны свои определенные мотивы. Сочетания геометрических фигур – ромбов, квадратов, треугольников и прямоугольников между собой с различными вариациями роговидных элементов. S-образный мотив часто используется как для широких, так и для узких полос.

Композиции безворсовых ковров – тақыр кілем очень многообразны. Названия ковры зачастую получали от изображаемого орнаментального декора, от используемой техники ткачества, от родоплеменной принадлежности автора. Приведем часто встречаемые композиционные схемы.

1. Все поле ковра декорировано ромбической сеткой, где в каждую ячейку вписана крестовина с мотивом қос мүйіз [тк-488, 461]; Есть варианты

без орнамента [тк-455] и с прямоугольной сеткой [тк-474]. Эта схема характерна для ковров бескесте. Декор ассоциируется с вышивкой. Для этого типа также характерна бесцентровая композиция, словно продолжающаяся за пределами бордюра [тк-474]. Орнамент образуется за счет дополнительного цветного утка на поверхности, путем перебрасывания нитей утка через несколько нитей основы в зависимости от характера рисунка. Фон изделий от красно-оранжевого до глубокого бордового. Несмотря на кажущуюся однообразность композиционного решения, каждое изделие имеет свое индивидуальное «лицо». Возникает ассоциация с ажурным полотном или ночным небом, усеянным звездами различной величины [тк-462]. Композиция других ковров, словно декорированный фрагмент восточной архитектуры [тк-461], а иные напоминают изящную филигрань.

2. Медальонное решение композиции. Все поле ковра украшено шести, восьмиугольными розетками с вписанными в них роговидными мотивами қос, сыңар мүйіз и жұлдыз. Розетки расположены в два и более ряда [тк-467, 469]. Имеет название баднас кілем. Декор выполнен в виде крупных шести-восьмигранных орнаментированных медальонов. В композиции отсутствует центр как таковой, рисунок взят словно фрагментарно. На всю длину в одном ряду помещается четыре, пять фигур. Свободное пространство между основными медальонами украшено небольшими деталями в виде овальных шестилепестковых цветов, астральных мотивов – жұлдыз, зооморфных роговидных завитков мүйіз. Общими для этого типа ковров является цветовая палитра, отличающаяся яркостью и обилием цветовых нюансов [тк-469, 467].

3. Центральное поле украшают несколько многоконтурных ромбических фигур с зубчатыми краями, расположенными чаще в один ряд [тк-665, 456], реже в два [тк-665, 456].

4. Композиция решена без традиционного бордюра. Все поле ковра разделено на вертикальные полосы разной ширины. Есть варианты с широкими полосами и крупными мотивами [тк-466], есть с узкими полосами и более мелкими размерами узоров [тк-496]. Орнаментированные полосы, обычно чередуются с однотонными полосами.

5. Композиция центрального поля образована звездчатыми модулями жұлдыз, аналогично композициям ворсовых ковров и дополнена декором в виде цветов, букетов роз, белок, птиц и других представителей фауны. Встречаются и изображения портретов людей. Расположены основные модули в один ряд. Обязательное наличие бордюра, где вместе с традиционными мотивами используются новые элементы декора, несвойственные для казахских тканых изделий [тк-481, 483]. Эти мотивы характерны для более позднего периода 60-80-х годов XX в.

6. Центральное поле ковра поделено на полосы разной ширины. Широкие полосы украшены орнаментом алабас и өрмекшы [тк-464, 476, 494, 664]. В народе такие ковры называется арабы кілем.

Композиции ковров, сотканных в технике орама и объединенных под общим названием тақыр кілем, очень разнообразны. По орнаментальному решению их можно разделить на несколько подвидов. Самые распространенные из них выражены многослойными ромбическими фигурами с заостренными ступенчатыми краями, расположенными в один, два, три ряда по горизонтали. Для этих ковров характерны широкие многослойные бордюры с крупными мотивами [тк-665, 453, 480, 457]. Другие напоминают изделия алаша [тк-496, 466]. Орнаментальным мотивам этих изделий присуща богатая цветовая гамма.

Бирюзовый, синий, зеленый, желтый, оранжевый, красный, белый, розовый, темно-коричневый. И это расцветка одного ковра, не считая цвета фона. Благодаря технике ткачества контуры орнамента четкие и даже мелкие детали не теряются на фоне ковра. Не чужды этим работам и творческие изыски мастериц.

В коллекции имеются безворсовые ковры, композицию которых образует непрерывный симметрично повторяющийся раппорт большего размера. Он состоит из одного или двух элементов, ритмично расположенных по всему полю ковра, образуя горизонтальный, вертикальный или диагональный строй. Нередко такие композиции дополняются рядом более мелких по размеру мотивов. Композиция бесцентровая, но зачастую окаймляется бордюром [тк-462, 487, 479]. Декор таких композиций производит впечатление фрагмента бесконечного рисунка. Аналогичную композицию мы видим и в сырмаках [205-в, 184-в].

Варианты рассматриваемых композиционных схем многочисленны и разнообразны. В формате данной статьи не представляется возможным сделать анализ в полном объеме существующих текстильных изделий. Скорее сделана попытка представить основные и наиболее часто встречаемые образцы композиционных схем.

Таким образом, резюмируя вышеизложенное, можно сказать, что художественный стиль казахских текстильных изделий создается благодаря синтезу таких основополагающих принципов, как техника, материал, композиция, орнамент. Казахский текстиль определенно имеет много общих композиционных характеристик, и в то же время каждому виду присущ свой почерк, выраженный в специфическом композиционном строе, своеобразной трактовке орнаментальных мотивов и колористического решения.

Народное творчество подразумевает не только следование сложившимся канонам, но и импровизацию. В каждом произведении можно отметить присутствие творческого начала. Композиции текстильных изделий сохранили в себе архаичные художественные особенности, говорящие о бережном отношении мастериц к традициям женского народного искусства, сохранявшегося на протяжении многих столетий. Утилитарность ковров гармонично сочеталась с высоким эстетическим качеством, подлинных шедевров народного искусства, непревзойденных по глубине колорита, изяществу орнамента и высокому уровню построения композиции.

Народное искусство, как живой организм, несет в себе пульсирующую нить жизни тысяч поколений, являя энергетически емкий и целостный объект духовного и материального наследия страны.

Список литературы

1. Государственный музей искусств им. Абылхана Кастеева. Альбом. Казахстан, Алматы, 2015.
2. Ералы Оспанулы. Этнографический атлас казахского орнамента. Шымкент, 2021.
3. Шкляева С., Муратаев К. История искусств Казахстана. Изд. Онер, 2011.
4. Баженова Н.А. Казахское ткачество. Монография. «Ғылым Ордасы», Алматы, 2017.
5. Сайт ГМИ РК им. А. Кастеева. Кукашев Р. Ш. «Современные женские художественные ремесла казахов Монголии». https://www.gmirk.kz/ru/nauka/issledovaniya/41-sovremennye-zhenskie-khudozhestvennye-remesla-kazakhov-mongolii
6. Казахское народное прикладное искусство. Каталог. АО «АБДИ Компани», Алматы, 2010.
7. Джанибеков У. Культура казахского ремесла. АлмаАта: «Өнер». 1982.
8. Мошкова В.Г. Ковры народов Средней Азии конца XIX-начала XX вв. Ташкент: Изд. «ФАН», 1970.

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

ИДЕНТИЧНОСТЬ ПОД ФАТОЙ: СВАДЕБНАЯ МОДА ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ТРАДИЦИОННОГО КАЗАХСКОГО КОСТЮМА

Несмотря на многочисленные фундаментальные исследования историко-культурного наследия казахского народа [1; 2] и широкую представленность подлинных вестиментарных источников по истории повседневности казахов второй половины XIX – начала XX в. в музейных собраниях Республики Казахстан, в современной свадебной моде Казахстана, развивающейся в нескольких направлениях, постулируются отсылки к «традиционному», «национальному», «этническому» костюму. Обусловленные различными факторами, специфические черты, воспринимаемые как «национальные», в большей степени имеют отношение к стилизованному сценическому костюму второй половины XX в., чем к подлинно народной традиции. При этом желание продемонстрировать и запечатлеть в присутствии множества гостей собственную этническую принадлежность посредством праздничной одежды для особого случая на разных этапах свадебной церемонии может свидетельствовать о высокой степени этнической мобилизации и позитивной этнической идентичности. Маркерами этнической идентичности выступают отдельные элементы костюма (например, камзол), головной убор, традиционный орнамент, украшения. В большей степени все эти элементы характерны для костюма невесты.

Ключевые слова: традиционный костюм, вестиментарный код, свадебные традиции, этномода, манифестация этничности, культура повседневности, орнамент как маркер идентичности.

Песчинки Великой Степи

Одежда человека – это вовсе не оболочка, внешний признак или случайное, несущественное добавление: она гораздо в большей степени, чем остальное вещественное окружение людей (дом, квартира, мебель, предметы обихода), представляет собой непосредственный символ их индивидуального существования, существования отдельной группы людей, нации, конфессиональной или этнической группы, целой эпохи.

Одежда народов Центральной Азии: казахов, узбеков, таджиков, киргизов, уйгуров, туркмен и каракалпаков – формировалась на протяжении многих веков и представляет собой необычно яркий, насыщенный красками мир тканей и нарядов [1; 2]. Связанные между собой этническими и культурными процессами, «кочевые» и «оседлые» наряды центральноазиатских народов унаследовали многие элементы декора костюмов, сложившиеся еще в сакскую эпоху, эпоху сарматов и древних тюрков.

Вершиной искусства у народов Казахстана и Центральной Азии и подлинным вестиментарным кодом был свадебный костюм невесты, в котором сведены воедино все виды традиционных ремесел [3].

Следуя канону и традиции, народные мастерицы тем не менее не теряли своей индивидуальности. Каждая вещь была неповторима, потому что в нее была вложена частичка души ее создателя или создательницы.

Самой распространенной, основной формой брака у казахов была женитьба путем сватовства и выкупа невесты за калым. Брак представлял собой не столько союз любящих сердец, сколько соединение двух родов со всеми вытекающими последствиями. Несовершеннолетних сватали по воле родителей или старших родственников. В более зрелом возрасте молодые женились по любви и взаимному желанию, однако и при этом сватовство было обязательным. Поскольку выбирали невесту в основном родители и родственники жениха, они старались породниться с равными себе по достатку семьями. Султаны, ходжи, баи, батыры, даже средние и неимущие слои населения – все стремились породниться с равными по социальному положению. Встречались факты, когда некоторые байские сыновья, влюбленные в красивых девушек из бедных семей, вопреки традициям, могли сосватать их за большой калым. Бедные же джигиты, какими бы способностями ни обладали, не могли претендовать на руку дочери богатого главным образом из-за невозможности выплатить большой выкуп за невесту. Калым и всевозможные подарки были настолько обременительными, что многие до 30–40 лет из-за бедности не могли жениться. Такие люди, работая у баев по найму, долгое время собирали средства для выплаты калыма. Размеры приданого, остававшегося собственностью женщины, могли превышать, соответствовать или же быть меньше калыма – это зависело от материального положения семьи невесты. Казахский просветитель И. Алтынсарин сообщал, что во второй половине XIX в. был свидетелем того, как один богач в качестве приданого дочери отдал 25 верблюдов, 50 коров, 125 халатов, 25 дорогих шуб, белую юрту, 5 лошадей с двумя иноходцами, дорогое седло и еще много другой одежды, постельных принадлежностей, утвари. Однако многие бедные люди для приданого дочери не могли справить не только юрту или дорогие украшения, но хотя бы постельные принадлежности, ограничиваясь лишь скромным комплектом одежды невесты.

Помимо социально-экономического фактора, немаловажное значение имели национальность и религиозная принадлежность. Как известно, брак казахов в основном был этнически гомогенным. Однако строгого запрета, имевшего силу закона, не было, особенно среди тюркоязычных народов, исповедующих ислам.

Браки между родственниками вплоть до седьмого колена не разрешались, и по сей день они являются препятствием для заключения мусульманского брака никах (неке кию).

Кроме основной формы калымного брака, бытовали и другие. Издавна существовал среди казахов «колыбельный сговор», в таких случаях размеры калыма были значительно ниже обычного. Различные обстоятельства (к примеру, нарушения условий первоначального сватовства) порой толкали жениха на похищение своей засватанной невесты, что являлось наиболее распространенной формой бескалымного брака. Умыкание невесты, особенно без согласия родных, порой приводило к межродовой вражде: вооруженным набегам, угону скота, гибели людей. Со второй половины XIX века, в связи с усилением деятельности в казахской степи российской администрации, взаимные набеги были отменены законом – в большинстве случаев подобные конфликты старались разрешить мирным путем. До начала XX в. бытовало право левирата и

сорората. Многоженство встречалось в основном у состоятельных казахов.

После сговора и первого взноса калыма жених совершал первый свой официальный визит к невесте, продолжавшийся обычно три-четыре дня. К этой встрече тщательно готовились обе стороны. Как правило, молодые люди видели друг друга впервые. Свита жениха, возглавляемая опытным дружкой, привозила подарки будущим родственникам. Для гостей в ауле невесты ставили особую юрту. После целой серии обрядов, выкупов, взаимных одариваний и подношений молодых оставляли наедине, но права на интимную близость они не имели. Традиционные брачные обычаи предусматривали многократные взаимные одаривания брачующихся сторон: скотом, комплектами одежды, дорогими тканями и прочим. После первого визита жениху дарили капка салар (подарок зятю), который включал в себя дорогую одежду, конскую сбрую или скот, что зависело от состояния богатства и авторитета тестя. В том случае, если дарили полный комплект верхней одежды, в этой же экипировке юноша должен был приехать на свадебное пиршество, устраиваемое будущим тестем. Подарок отцу девушки мог быть также дорогой одеждой или конской сбруей, а мог быть верблюдом или лошадью. Существовал также обычай одаривать сватов – доверенных лиц со стороны жениха – новыми нарядными халатами при положительном решении вопроса. Название данного обычая – «шеге шапан» (шеге – «гвоздь», шапан – «халат») свидетельствует о желании сторон укрепить предварительные переговоры, как бы пригвоздить достигнутое соглашение. В старинной казахской пословице говорится: «Поминки – для тех, у кого есть лошадь, свадьба – для тех, у кого есть халат».

После первой встречи обе стороны начинали готовиться к свадьбе. Отец жениха отдавал последнюю долю калыма, отправлял определенное количество скота для свадебного пира и те части свадебной юрты (половину войлочного покрова и т. п.), которые предусматривались условиями сватовства. Родители невесты, в свою очередь, готовили основную часть свадебной юрты, заказывали головной убор невесты – саукеле и свадебную повозку – куйме.

Получив приглашение, жених отправлялся на свадебный пир, который устраивала семья невесты. Свиту жениха возглавляла его мать. Они везли какой-либо подарок матери невесты, символизировавший плату за материнское молоко, множество мелких вещей и денег, а также ткань, которую раздавали гостям в виде лоскутков. На свадьбах рвались на кусочки десятки, а иногда и сотни метров ткани. Эти отрезы тканей – жыртыс – не имели практического значения – они просто хранились «на счастье». Иногда, следуя круговороту подарков, можно было получить собственный жыртыс обратно в ходе очередного обряда.

Жених, отправляющийся за невестой, обязательно должен одеться особенно нарядно, чтобы встречающие женщины и девушки, молодухи могли безошибочно определить его среди сопровождающих джигитов. Как правило, этой цели служили сапоги на высоких каблуках, высокий войлочный колпак или шапочка (борік) с пучком перьев и ярко-красный шапан, накинутый на плечи. Шапан (а также быстроногий конь) дарится по обычаю особенно дорогому гостю – акыну, батыру. Но и гости, собирающиеся на торжество, старались не отстать, надевали самое парадное: «Если пойдешь на свадьбу, то иди сытым и в лучшей шубе (костюме)».

Женщины, принимавшие участие в установке свадебной юрты, где устраивалось брачное ложе, получали подарки от матери жениха. Свидание молодых теперь было началом супружеской жизни, причем жених мог отказаться от невесты и расторгнуть брачные соглашения, если невеста оказывалась нецеломудреной.

Во вторник и пятницу не женись

В организации свадебного пира принимали участие обе стороны, зачастую на свадебный пир приглашались жители соседних аулов. После обильного угощения устраивались различные игры, состязания, скачка (байга). В бедных семьях подобные торжества отмечались значительно скромнее. Сразу же после байги исполнялась свадебная песня «Жар-жар», широко известная и поныне. Перед тем, как невеста покидала родной аул и отправлялась в аул жениха, она вместе с подругами обходила всех родственников и прощалась с ними. В качестве памятных подарков невесте вручались халаты наряду с коврами и различными украшениями. По традиции девушка могла выбрать и забрать с собой в качестве приданого все, что пожелает. В далеком прошлом невесты носили вещи из юрты в юрту на ковре. К вечеру в отцовской юрте совершали мусульманский обряд бракосочетания (никах /неке кию).

В день отъезда невесты сватам показывали приданое, разбирали свадебную юрту, готовили праздничный караван к отправке и преподносили подарки сватам, жениху и невесте. Затем в отдельной юрте девушку переодевали в костюм молодухи. Именно в этот момент на голову ей надевали свадебный головной убор (саукеле) с особым покрывалом (желек), в котором она должна была приехать в аул жениха.

Снарядив таким образом, ее отправляли в путь в один из «счастливых» дней недели (только не во вторник и пятницу, считавшиеся неудачными для каких-либо начинаний и путешествий). Сопровождали ее мать, жена старшего брата и еще несколько родственников. Невеста с женой своего старшего брата оставалась на окраине села, остальные гости въезжали в аул, где женщины тут же принимались разбирать приданое и устанавливать свадебную юрту. Навстречу невесте выходили молодые женщины и девушки со стороны жениха и вели ее пешком, прикрывая свадебной занавеской (шымылдык), чтобы ее лица не увидели старшие родственники жениха.

До начала свадебного пира происходило торжественное знакомство невесты с родственниками жениха. В юрту отца жениха, где собирались наиболее уважаемые люди аула, приводили невесту в полном свадебном наряде. Свекровь помогала ей подливать немного жира в очаг (такой же обряд выполнял жених при первом официальном визите в юрту невесты при помощи будущей тещи). После этого обычно звучала импровизация-наставление невесте. Ей представляли родственников мужа, каждому из которых она должна была поклониться. В свою очередь, родственники объявляли о своих подарках молодой семье. После свадебного пира и одариваний родственники невесты отправлялись домой. По обычаю молодая женщина не могла навещать их в течение года (до рождения первого ребенка).

Существовала также особая категория подарков, так называемые куттык (куттыктау – «поздравлять»). После свадьбы и проводов сватов взрослые девушки аула джигита приходят в дом свекра с поздравлениями и специальными угощениями и просят куттык, то есть украшения (кольца, серьги) и другие домашние вещи. За подобными подарками, трактовавшимся как благословение, добрая примета, иногда специально приезжали издалека. Отказать было нельзя. Следует остановиться еще на некоторых обрядах, многократно повторяющихся на протяжении на всех этапах сватовства и собственно свадьбы. Очень популярным был обряд осыпания молодых, выполнявшийся как в ауле девушки, так и в ауле джигита многодетными женщинами почтенного возраста. Осыпали обычно конфетами, сушеными сырками и фруктами, мелкими монетами, произнося при этом самые добрые пожелания молодым. Судя по выражению («пусть свет с небес прольется на тебя»), которое произносили при выполнении обряда,

осыпание олицетворяло льющийся на молодоженов дождь, что, по поверью, должно было принести им счастье. Особую радость этот обряд до сих пор доставляет детям, с удовольствием подбирающим лакомства и монетки.

Синее и зеленое не надевай

Традиционный, строго регламентировавшийся костюм складывался на протяжении длительного времени. Отдельные его части имеют весьма древнее происхождение. Так, высокий войлочный мужской головной убор – калпак, а также остроконечный высокий женский головной убор – саукеле известны еще с сакского времени (I тыс. – III–II вв. до н.э.). Цвет, покрой и набор деталей, украшения позволяли точно определить возраст, социальное положение, семейный статус и даже наличие детей.

Костюм невесты обычно включал в себя следующие элементы:

– Койлек (платье-рубаха). Вышивались рукава, подол (иногда и его многочисленные оборки), ворот, нагрудная часть. Ткани для платьев-рубах употреблялись самые разные. Но если повседневная одежда была из шерстяных тканей кустарного производства и хлопчатобумажных кустарных тканей, то для свадебных койлеков ткань должна была быть более тонкой и дорогой, к примеру, шелковой, адрасной (полушелк), атласной. Платье-рубаха невесты могли быть светлых оттенков, но чаще всего в литературе встречаются упоминания о красных платьях.

– Шалбар и дамбал (соответственно, верхние и нижние штаны) орнаментировались в той части, что была видна из-под платья.

– Онір – особый вышитый нагрудник – закрывал вырез платья. Орнамент и функции данного элемента, в том числе магические, охранительные, имеют очень много общего с онуром, аналогичной деталью костюма южных соседей казахов – киргизов.

– Камзол – плечевая приталенная распашная одежда, доходящая до колен, мог быть в форме безрукавки. Вышивались спина и полочки. Если камзол был с рукавами, вышивались и рукава, широкой полосой вышивки выделялись манжеты.

– Шапан (тон) – халат, плечевая распашная прямая одежда, как правило, длинная. Различали летний и зимний (утепленный мехом) варианты. Вышивке свадебного шапана, разумеется, уделялось особое внимание. Вариант, бытовавший в Семиречье, расшивался спереди и сзади. Орнамент представлял собой большие круги- розетки (табак), закрывавшие, как щит, спину и грудь. Свадебные халаты, так же как головные уборы, изготавливались из дорогой парчи.

– Женгсе (нарукавники) бытовали в Семиречье. Праздничный вариант, в отличие от рабочего, шился из дорогой ткани и вышивался поперечными орнаментированными полосками, галуном. По функциям, внешнему виду аналогичны каракалпакским женгсе, ключевое отличие состоит в том, что каракалпакские женгсе орнаментируются не только петельно-тамбурным швом – илме, аналогичным казахскому илме, или биз кесте, но и зачастую крестом.

– Саукеле и желек (высокий конусообразный свадебный головной убор и вышитое покрывало к нему). Помимо богатой вышивки, иногда золотой канителью, саукеле обшивался множеством нашивных металлических украшений, бляшек, подвесок, цепочек, а также пучков перьев. Саукеле надевали на девушку перед отъездом в аул жениха, снимая девичий тебетей, или борік (девичью шапочку с меховой опушкой).

– Кестели етик (сапоги) или кок сауыр (туфли на каблуках из зеленой кожи) украшались узорным шитьем и серебряной инкрустацией.

– Пояс, а также многочисленные и разнообразные украшения.

Саукеле – самая дорогая часть свадебного наряда невесты, а зачастую и всего приданого, в состав которого оно обязательно включалось. Саукеле изготовлялись из дорогого бархата, велюра и т. д. Края отделывались пушниной – норкой, лисицей, вышивались мелким бисером, бахромой, золотыми и серебряными монетами. У состоятельных невест богатство саукеле подчеркивалось драгоценными камнями: рубинами, жемчугом, кораллами. Как правило, верх саукеле украшает пушистый пучок из перьев филина. По обычаю, незасватанной девушке саукеле не надевают. Саукеле снабжалось особым длинным покрывалом – желек, в котором невеста должна была приехать в аул жениха. В полевых записях Х. Аргынбаева есть информация, что именно по этому покрывалу встречающие обычно узнавали молодуху среди других женщин и спрашивали друг у друга: «Не эта ли молодуха с изящно развевающимся покрывалом?» По фольклорным данным, другой непременной частью парадного костюма невесты были перчатки. На это указывает загадка о невесте (молодухе): «На голове шоукеле, на руках перчатки».

Под саукеле для придания ему жесткости и устойчивости надевался остроконечный войлочный колпак меньшего размера. Волосы невесты заплетались в две косы и особым образом соединялись сзади накосным украшением – шолпы.

Саукеле известно также киргизам (киргизские шоукеле практически идентичны казахским) и каракалпакам. От типичных казахских саукеле каракалпакские отличаются меньшей высотой, округлым верхом, скроенным из клиньев. Богатые украшения из бус или по возможности золоченых инкрустированных накладок считались, по-видимому, обязательными.

Зачастую между сватами калым заменялся бес жаксы (дословно – «пять ценностей»). Это знак самого высокого почитания, уважения. «Пять ценностей» традиционно включали: верблюда; быстроногого скакуна; дорогой ковер; алмазную саблю; соболью шубу. Между сватами одна вещь заменяется саукеле. Причем считалось, что один предмет из этой драгоценной пятерки по стоимости равен 4–5 хорошим лошадям.

Саукеле молодуха надевала в торжественных случаях до того момента, когда ее беременность становилась очевидной. Тогда саукеле после определенного обряда сменял кімешек (или жаулык) – женский капюшонообразный головной убор из белой материи с вырезом для лица. После рождения первого ребенка в торжественных случаях накручивали тюрбан из белой бумажной ткани, что также связано с переходом молодой женщины в следующую возрастную группу.

Как уже было сказано, в традиционном казахском костюме существовали различия, отличающие девушку от молодой женщины, еще бездетную молодуху от юной матери, зрелую женщину от старухи. Девушки, как правило, не носили зеленое, синее и голубое – эти цвета традиционно считались женскими, а не девичьими. Пожилые женщины практически не носили никаких украшений, старались одеваться в белое, не вышитое. Существенно различались головные уборы незамужней девушки, невесты, матери. Но особых орнаментальных мотивов, соответствующих отдельным возрастным категориям, как это было, к примеру, у белуджей Туркмении или каракалпаков, в литературе не выявлено. Скорее, дело просто в наличии или отсутствии орнамента, а не в его особенностях.

Вышитый «щит» жениха

Повсеместно женский костюм у казахов наряднее, чем мужской, в том числе у казахов Китая, соответственно, он имел большее количество вышивок и

украшений. И только свадебный костюм жениха мог соперничать с парадным женским костюмом по богатству убранства.

В целом многие элементы мужской и женской одежды были идентичны и по покрою, и по орнаменту вышивки. Но были и только мужские головные уборы, особые пояса, другого покроя рубахи. Парадные халаты и калпаки знати, иногда сплошь расшитые золотой канителью, вышитые мишурой или желтым и зеленым шелком камзолы молодых богатых щеголей поражают воображение.

На женихе могло быть, помимо нижних и верхних штанов и рубахи и верхнего парадного халата, несколько нижних халатов, в том числе шелковых и так же богато украшенных вышивкой. Иногда нижний халат заменялся камзолом. Характерная особенность композиционного построения орнамента мужской верхней одежды – табак (крупные растительные или звездообразные розетки с одной или несколькими каймами, не всегда симметричные). Часто розетки были «вихревыми», причем наиболее распространенный вариант «движения» – по часовой стрелке. Этот орнаментальный мотив восходит к глубокой древности, он был широко известен в Южном Казахстане, как минимум с тюркского времени (VII–VIII вв.). Таким орнаментом украшались мужские и женские халаты (на спине и груди), независимо от материала, из которого они были изготовлены. Подобное расположение табак с роговидной крестовиной зафиксировано на одежде синьцзяньского кочевника VII–IX вв. Такие же табак вышивались по бокам замшевых, суконных или матерчатых на полочках жилета – кеудеше.

Головным убором жениха служила расшитая высокая войлочная шапка – калпак или отороченный мехом борік. В литературе не встречено сообщений, сопровождалось ли предсвадебное бритье головы жениха какими-либо обрядами, как это было, к примеру, у горных таджиков.

Нарядные кожаные сапоги надевались поверх войлочных чулок – байпак. В зимнее время верхней одеждой служила нарядная шуба, которая кроилась мехом внутрь, обшивалась сверху тканью и, если позволяли средства, богато декорировалась.

Как правило, одежда орнаментировалась именно вышивкой или аппликацией с вышивкой, в зависимости от того, из каких материалов она изготавливалась. Дополнительным убранством были нашивные украшения. Замечу здесь же, что одежда кочевников Центральной Азии была менее многоцветной и пестрой, чем у их соседей – земледельцев, шилась по преимуществу из однотонных материалов, и вышивка являлась ее главным украшением.

В отличие от вышивки бытовых предметов, ареал распространения которой ограничен, вышивка элементов одежды (особенно праздничной) бытовала в Казахстане повсеместно.

Кроме того, даже если одежда не орнаментировалась вышивкой, она обшивалась по швам и подолу плетеным шерстяным шнуром – жиек (у узбеков – джияк), что украшало ее, предохраняло края и швы от осыпания нитей, а возможно, в прошлом являлось магической защитой и от более существенных неприятностей. Впрочем, у большинства народов мира, носивших сшитую одежду, швы, а также края считались уязвимым местом, и их старались подобными способами обезопасить.

Вышивка была женским занятием. Только по замше традиционно вышивали мужчины.

Разумеется, чем выше было социальное положение владельца одежды, тем богаче одежда украшалась.

Кызыл – цвет счастья

Казахский костюм весьма неоднороден. К примеру, казашки Южного и Западного Казахстана вышивали свои безрукавные камзолы полосами, цветами и прочим, а представительницы Среднего Жуза (к примеру, племени найман) в качестве украшения камзолов отдавали предпочтение монетам и перламутру. Некоторым особняком стоит Западный Казахстан, что, впрочем, отражает особенности этнической истории (более позднее вхождение в состав казахов, напротив, раннее и мощное влияние туркмен и т.п.), но здесь наибольшие отличия прослеживаются не на орнаментальных сюжетах, а, скажем, в знании (или незнании) той или иной техники, в форме предметов (скажем, ювелирных украшений), а узоры, в свою очередь, диктуются техникой и формой.

Огромное значение имел цвет одежды. Остановимся несколько подробнее на цветовой символике. Как правило, в костюме и невесты, и жениха преобладали теплые оттенки – красный, коричнево-красный, оранжевый, желтый. Красным был женский свадебный головной убор – саукеле, а также покрывало к нему и весь костюм. В красном шапане по традиции ехал за невестой жених.

Красные камни в ювелирных украшениях почитались как особенно счастливые.

Красный – кзыл, кызыл – цвет крови, силы, счастья, страсти, плодородия, зрелости, любви, огня, солнца. Соотносился с мифологическим образом крутого барана-самца – кошкар. Излюбленный цвет для изображения кошкар мюйиз, мюйиздер и т.п. роговидных орнаментальных сюжетов.

Белый – цвет чистоты, святости, символ власти, богатства. Цвет свадебной юрты или юрты для почетных гостей. Соотносился с детством и юностью, а также старостью, белобородой мудростью. Двадцатипятилетний возраст, время, когда человеку открыты все дороги, характеризовался бело-золотым цветом.

Золотой и серебряный – цвета счастья и богатства, обозначающие благородное или сверхъестественное происхождение. Зеленый трактовался как цвет молодости, весны. Использовался чаще всего в вышивке (листья, стебли), реже в вырезных и валяных узорах.

Синий и особенно черный цвета в свадебной одежде не встречены, видимо, потому, что последний трактовался как неблагоприятный цвет, ассоциировался с недостатками, нехваткой чего-либо, с несчастьем. Сказочные персонажи с именем, имеющим приставку «кара» , характеризовались либо как жестокие, жадные и завистливые, либо как люди с несчастливой судьбой. Приставка «кара» в фольклорных топонимах и гидронимах зачастую также указывала на опасность, таящуюся в той или иной местности (к примеру, обилие оборотней, ведьм, драконов и прочих неприятностей). Одно из наказаний для неверной жены называлось карабет (кара – «черный», бет – «лицо») и заключалось в том, что лицо женщины мазалось сажей. Черный цвет ассоциировался также с бедностью.

Устойчивое позитивное понимание термина наблюдается лишь в описании девичьей и женской красоты (глаза, волосы, черные, как ночь). Существует даже женское имя Карашаш (черные косы).

Съемные и нашивные женские украшения, носившиеся преимущественно девушками на свадьбе и молодыми женщинами некоторое время после

свадьбы, – наиболее представленный в источниках раздел:

– Серьги, излюбленное украшение для женщин всех возрастов. Современная важная часть свадебного обряда казахов, распространенная во всех регионов, – сырга салу, один из этапов сговора, после которого «отступать некуда». Будущая свекровь вдевает невесте нарядные серьги, что знаменует собой окончательную договоренность о свадьбе. Нередко для «сырга салу» шьется или покупается отдельное платье.

– Браслеты. Традиционные казахские браслеты, как правило, довольно широкие. Часто они украшаются вставками из ювелирных камней. Сходны с казахскими некоторые узбекские браслеты.

– Кольца и перстни. Многие надевали их по три-четыре на каждый палец. Ношение казашками множества колец вызвано не только страстью к украшательству и стремлением продемонстрировать свой социальный статус. Возможно, это явление имеет ту же первопричину, по которой ни одна даже самая бедная туркменка не обходилась без колец: дело в том, что пища, приготовленная женщиной, не имевшей на руке кольца, считалась нечистой.

– Шолпы – парное украшение в волосы из серебряных блях, скрепленных между собой колечками и цепочками, вверху к ним прикреплялись ленты, вплетавшиеся в косы, снизу подвешивались кисти.

– Более редкие губные и носовые колечки – их в старину носили казашки, живущие «ближе к пределам китайским». Тонкие кольца, продеваемые в крыло носа, носили также туркменки, каракалпачки и узбечки – урганжи.

– Тана – застежки-фибулы для платьев в виде круглой бляхи с чеканным или штампованным узором – носили в южных районах.

– Разнообразные нагрудные украшения представляли собой расшитые бисером и монетами полоски ткани. Аналогии подобным украшениям существуют у туркмен и узбеков, а также у киргизов.

– Поясные пряжки и фигурные накладки.

– Ювелирные пуговицы для тона (шубы).

– Украшения для свадебного головного убора невесты – саукеле – подвески, нашивные фигурные бляхи, цепочки.

Костюм весил около пуда

Полный свадебный женский комплект украшений состоял из множества предметов и весил довольно тяжело. Но все же традиционные казахские ювелирные изделия не были так массивны, как, к примеру, туркменские. Вот как описывает праздничный костюм туркменки художник Рувим Мазель, большой знаток быта туркмен: «...Самое трудное – это надевать и носить праздничный наряд. Кроме того, что он, включая огромное количество серебра, весит около пуда, он связывает ее во всех движениях, и на большом расстоянии слышен звон идущей женщины».

Интересно, что и современные свадебные платья, которые надеваются на «кыз узату» или свадебную церемонию в банкетном зале в присутствии большого количества гостей также могут весить немало. Так, на одном из сайтов с объявлениями о продаже бывших в употреблении свадебных платьев мне встретилось объявление следующего содержания (орфография авторская): *«Просто шикарное королевское платье! В таком вы точно будете королевой бала! красиво переливается, блестит особенно под прожектором! Размер 40–44, платье тяжёлое (12 кг) но оно того стоит! Есть специально купленное и дополнительно прошито широкой резинкой отдельное кольцо [кринолин-подъюбник – А.Ш.]! Оно держит весь вес платья, ходить в нем не сложно! Одела 1 раз в ресторане».*

В казахских сказках обращает на себя внимание интересная устойчивая связка «золото–серебро» как эпитет роскоши, богатства, а также сверхъестественных сил. Подобное сочетание может говорить не только о приблизительно равной стоимости золота и серебра (золото все же имело приоритет), но и, возможно, о допустимом, или даже желанном сочетании этих драгоценных металлов в одном изделии и, во всяком случае, на разных изделиях (украшениях), надевавшихся одновременно.

Дополнительным средством декора служили вставки из ювелирных (драгоценных), ювелирно-поделочных и поделочных камней, причем излюбленными являлись камни красного цвета (кораллы, рубины, сердолик). Предпочтительная форма огранки непрозрачных камней – кабошон. Применялись следующие ювелирные техники: чеканка, гравировка, штамповка, насечка, скань (филигрань), зернь. Со второй половины XIX в. в Центральном и Западном Казахстане входит в моду чернение, заимствованное у кавказских мастеров. Заметим здесь, что филигрань и зернь, характерные в целом только для изделий из Западного Казахстана, были также излюбленными техниками для тех туркменских групп, предки которых были выходцами из Мангышлака. Использование данных приемов ювелирного искусства, а также совершенно особые западноказахстанские украшения, так похожие на туркменские, подтверждают общность этнического происхождения указанных групп казахов и туркмен.

Встречались, но, видимо, не очень часто, судя по малой представленности в источниках, ажурные ювелирные изделия с прорезанием узора насквозь.

Существует точка зрения, что локальные и этнические различия в украшениях фактически не прослеживаются. В действительности это не так. Особняком стоят ювелирные изделия Западного Казахстана, выделяясь как за счет техники изготовления, так и за счет особой формы. Они гораздо крупнее, массивнее. Только для Западного Казахстана характерны кольца, подвешенные на цепочках к браслетам (обычно по три), а также огромные кольца с круглым щитком, надевавшиеся сразу на два пальца. Такое украшение (дословный перевод – «кольцо свахи») дарила свахе мать невесты после свадьбы.

Своеобразные черты наблюдаются в восточно-казахстанских изделиях. К примеру, для распространенной там техники гравировки характерно использовать какой-либо растительный мотив – гюль ою (например, вьющийся стебель с отростками) в окружение мелких кружочков, имитирующих рыбью чешую. Но все же основные локальные различия относятся больше к форме и техникам исполнения ювелирных изделий, нежели к орнаментации.

Молодой женщине, гостившей у кого-либо, старшие по возрасту женщины, бабушки и до настоящего времени дарят кольца, браслеты, серебряные монеты (эта традиция получила название итаягына салу). Эти серебряные предметы опускают в воду после рождения ребенка, при первом купании малыша. Причем после купания присутствующие на этом обряде женщины делят их между собой.

Мужской комплект украшений беднее (кольца-печатки, перстни, поясные бляхи и пряжки). Вероятно, раньше он был более разнообразен.

Очень богатой была упряжь коня, на котором жених приезжал за своей невестой. Сбруя орнаментировалась накладными пластинами (серебряными и латунными), причем, как правило, как и в случае с костью, орнамент на самих пластинках был едва заметен, а вот форма играла большую роль. Чаще всего в таких случаях мастера ограничивались легким геометрическим или растительным орнаментом, изящным, не перегруженным деталями. Это вьющиеся стебли, распускающиеся цветы с листьями, концентрические линии, повторяющие форму самой пластинки (кружочки, прямоугольники, полумесяцы, ромбы,

изогнутые симметричные фигуры, в том числе антропоморфные, ромбы с роговидными завитками на сторонах и т.п.). Характерны также иногда вариации роговидного узора – кос мюйиз.

Остановимся несколько подробнее на поясных накладках – характернейшем древнем украшении мужских и женских поясов. Уже в VI–VII вв. н.э. в кочевническом мире были повсеместно распространены подобные поясные и сбруйные украшения, большей частью гладкие, неорнаментированные, иногда с прорезями геометрического рисунка. С VIII в. фиксируется единство ременных украшений, которое прослеживается у различных народов, выполненных в «степном» орнаментальном стиле, основывающемся на интенсивных контактах внутри евразийского континента. По мнению ряда исследователей, суть упомянутого «степного» стиля, универсального явления искусства народов степной зоны в раннем средневековье, – использование в качестве основного выразительного средства растительной орнаментации, имеющей тенденцию к геометризации и подразумевающей подчиненную роль зооморфных и других изображений. Расцвет «степного» орнаментального стиля, характеризующийся яркой декоративностью, приходится на конец I тыс. н.э.

Поясные накладки иногда украшались золочением, что создавало дополнительный декоративный эффект, а также позволяло владельцу пояса выделиться среди окружающих. Считается, что чем больше было поясных бляшек на одном изделии, тем выше социальный статус владельца.

Таким образом, традиционный свадебный костюм – достаточно сложный комплекс одежды и украшений, отражающий эстетические и религиозно-магические представления того или иного народа. Помимо знаково-социальной функции (маркирования определенного положения, статуса молодоженов, выделения из массы их сверстников, обозначения особого переходного периода их жизни, указания социального и имущественного положения их семей), традиционный костюм нес на себе вполне осознаваемую в то время магическую нагрузку. Главная миссия, помимо украшения юноши и девушки, этой «не просто одежды» состоит в том, чтобы защитить, уберечь от злых сил зарождающуюся семью и волшебным образом обеспечить ей счастливую жизнь, многочисленное потомство, богатство и процветание, уважение окружающих. К изготовлению и украшению частей костюма, как и на свадебные торжества, старались допускать только людей, живущих счастливой семейной жизнью, многодетных женщин. Особенно боялись бездетных женщин; сами молодые сознательно остерегались каких-либо услуг с их стороны. Дополнительно защитными свойствами наделялись отдельные цвета, в первую очередь красный). В Центральной Азии сильным оберегом считались камни разных цветов, украшающие одно ювелирное изделие (что часто встречалось в саукеле). Как и практически повсеместно в Центральной Азии, поверья особенно сказывались на невесте, но и традиционный свадебный костюм жениха отражал их, хотя и в меньшей мере.

Саукеле за полмиллиона, или Ярмарка тщеславия

К середине XX века традиционный свадебный костюм был повсеместно заменен европейским – белое платье и фата у невесты, партикулярная пара у жениха. По-прежнему стоимость свадебной одежды определяется достатком семей жениха и невесты, и то, сколько семьи тратили и тратят на свадебные приготовления, свидетельствует о процветании феномена престижного потребления и широко обсуждается в публицистике.

Охарактеризуем в общих чертах те интереснейшие черты в современной свадебной моде Казахстана, которые явственно свидетельствуют о высокой

степени этнической мобилизации и позитивной этнической идентичности. Возрождение, а иногда и изобретение новых традиций, ожидания социума, которые необходимо оправдывать новой ячейке общества, как в зеркале отражаются и в вестиментарном коде, в том числе в его квитэссенции – свадебной моде. Важно, что жених с невестой не довольствуются одним образом – для разных этапов традиционной свадебной церемонии предназначаются разные одеяния или их модификации с разным посылом.

В маркетинге современной свадебной моды Казахстана фиксируются сразу несколько направлений. Так, для церемонии в невеста (и ее родственники) могут выбрать «шикарный европейский» образ, ориентируясь на итальянские, французские, российские и т. п. бренды, специализирующиеся на свадебной и вечерней моде. Это классические белые приталенные платья-макси с некоторыми цветовыми вариациями (слоновая кость, шампань, ваниль), из шелка, гипюра, атласа, шифона и органзы, с кружевом, часто – декольтированные, корсетные, традиционных вечерних фасонов «рыбка», «ампир», «принцесса» (на кринолинах или кольцах), иногда со шлейфом, фатой, перчатками и прочими аксессуарами. Верхней ценовой границы здесь не существует, так как платье может быть расшито вручную жемчугом, драгоценными камнями и т.п. Средний чек на итальянское свадебное платье в салоне Нур-Султана – 250 тыс. тенге. Свадебное платье на вторичном рынке обычно стоит чуть меньше, причем в том случае, если платье без декольте и разрезов, без облегания, то есть «подходит для покрытых девушек», то есть мусульманок, соблюдающих традиционных дресс-код, оно может стоить дороже.

Далее, для церемонии кыз узату невесте предлагается заказать в ателье или купить готовые комплекты, включающие светлое свадебное платье, дополненное камзолом (кежекей, жилет, жакет) с традиционным орнаментом, поясом, украшениями и головным убором. Чаще всего камзол и головной убор невесты (саукеле, такия с укі, тебетей, стилизованная диадема-повязка) изготавливаются из бархата, корейского или китайского велюра – красного, голубого, синего или зеленого цветов, расшиваются золотой канителью крупными мотивами казахского орнамента, дополняются крупными стилизованными украшениями. Иногда дорогое европейское декольтированное платье с кринолином и кружевом шантильи комично дополняется якобы казахским велюровым стилизованным камзольчиком с расшитым орнаментом и саукеле. Для фотосессии, конечно.

Еще один вариант – сшитые на заказ или купленные в Турции комплекты в стиле «Хюррем» из нижнего атласного светлого платья и яркой (красной, фиолетовой, малиновой) накидки из шифона, тафты, органзы со стилизованным «восточным» орнаментом, пейсли, стразами, золотой канителью. Для образа на кыз узату можно найти дополнение к классическому европейскому платью, выполненные из французского кружева шантильи (саукеле и жакет), что обойдется еще в 300 тыс. тенге, но существуют варианты за 500 тыс. и дороже. А можно сшить отдельное стилизованное платье, напоминающее о сценических костюмах эстрадных коллективов второй половины XX в., с полиэстеровыми расклешенными оборками на рукавах, широкой оборкой по подолу, ложными рукавами, шлейфами, золотным орнаментальным шитьем вдоль полочек, обилием «жемчугов» и страусовыми перьями на саукеле. Эта красота может стоить от 70 до 250 тыс. тенге, на вторичном рынке – от 40 тыс. тенге. Маркерами этнической идентичности выступают отдельные элементы костюма (например, камзол), головной убор, традиционный орнамент, украшения, особый покрой – расклешенный от талии, с оборками на рукавах и по подолу, отдаленно напоминающий покрой койлека начала XX века. Для старших родственниц – непременных участниц обряда предлагаются вечерние

комплекты, дополненные удлиненными жакетами и камзолами со стилизованной вышивкой, расшитыми сумочками, шарфами и т.п.

В рекламных объявлениях подобные стилизованные наряды, следующие этнотренду, могут называться «традиционными», «национальными», «этническими», «казахскими», образами «в этностиле». Желание продемонстрировать и запечатлеть в присутствии множества гостей собственную этническую принадлежность посредством праздничной одежды для особого случая на разных этапах свадебной церемонии может свидетельствовать не только о мобилизации этничности, но и об ожиданиях социума и фиксации традиции престижного потребления.

Отдельная страница современной свадебной обрядности связана с никахом. Для церемонии в мечети (которую выбирают далеко не все пары), и которая проводится после гражданской регистрации брака, наряд невесты должен быть выдержан в наиболее консервативном стиле, но оставаться нарядным. Для никаха чаще всего покупают импортные комплекты (турецкого производства) или заказывают закрытое, но приталенное платье из атласа, шелка или шифона и покрывало с вышивкой в тон в ателье. Цвета платьев для никаха – белый, розовый, зеленый, бежевый, голубой, жемчужный.

Классический европейский костюм жениха на разных этапах свадебной церемонии может быть дополнен традиционным казахским головным убором, стилизованным велюровым чапаном с шитьем. Реже для жениха шьется на заказ стилизованный костюм, например, из белого атласа, с национальным узором, подходящий к платью невесты.

Прокат свадебных костюмов в этностиле и соответствующей одежды для родственниц, подруг невесты и пр. говорит о том, что здравый смысл все же конкурирует с необходимостью тратить значительные суммы на одежду, которая будет надета только раз.

Список литературы

1. Джанибеков У. Казахский костюм. Альбом. — Алма-Ата: Онер, 1996. – 192 с
2. Захарова И.В., Ходжаева Р.Д. Казахская национальная одежда (XIX – нач. XX в.). – Алма-Ата: Наука. 1964. 178 с.
3. Шевцова А.А. Казахский традиционный свадебный костюм (XIX – начало XX века) // Среднеазиатский этнографический сборник / Ин-т этнологии и антропологии Н.Н. Миклухо-Маклая РАН. Вып. V / [отв. ред. С.Н. Абашеев, В.И. Бушков]. – М.: Наука, 2006. С. 33–46.

Мырзабекова Сандуғаш Көпболсынқызы
ҚР Әбілхан Қастеев атындағы Мемлекеттік өнер музейінің Қазақстан бейнелеу өнері бөлімі, графика және мүсін секторының жетекшісі

ҚАЗАҚСТАН СУРЕТШІЛЕРІ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДАҒЫ «АЛАШ» ЗИЯЛЫЛАРЫНЫҢ КӨРІНІСІ

Мақала мазмұны Алаш мұрасын зерттедудегі, алаш зиялыларының бейнелеу өнеріндегі алатын орнын көрсетеді. Тақырыптың мақсаты тарихымыздың кейбір құпия беттеріндегі саяси кезеңдерге оралу арқылы, Қазақстан суретшілерінің шығармаларынан басты кейіпкерлердің ішкі психологиялық күйін қарастыру. Негізгі міндеттер: туындыларды толықтай сипаттау, талдау.

«Әлемнен қашудың өнерден артық жолы жоқ
Бірақ әлеммен өнерден артық берік байланыс та жоқ»
Иоган Вольфган Гете

Қазақ халқына Алаш тақырыбы көкейкесті, өзекті тақырыптардың бірі. Тарихшылар мен зерттеушілер осы кезеңнің ақиқатын ақтаруға күш салуда. Ал бейнелеу өнерінде Алаш зиялыларының образы жиі кездесе бермейді, тіпті жоқтың қасы десе де болады. Өйткені ХХ ғасырдың басында кәсіби суретшілер енді ғана бас көтере бастаған еді. Кейін Кеңестік заман аталған тақырыпты қозғауға тиым салған болатын. Тіпті Қазақстанның тәуелсіздік алған тұстарында да Алаш кезеңін арқау еткен суретшілер аса кездеспеді. Дегенмен, бірқатар заманауи суретшілер өз туындыларында тарихтың жұмбақ беттерін сыдырып, осы кезеңдегі тұлғалардың бет-бейнесін әр қырынан сараптап қарастыруға бел байлаған. Зерттеуде талданатын суретшілер жасаған образдардың басым бөлігі тарихи оқиғалар және мұрағаттан алынған фотосуреттер арқылы жүзеге асқан. Дегенмен, Алаш тақырыбы туралы негізгі тарихи деректерге көз жүгірткен жөн болар.

Қазақ халқы ХХ ғасырдың басына дейін көшпелі өмір салтын, рулық, тайпалық күн көруді ұстанған. Алаш дәуіріне дейін мемлекетінен айырылып, Патшалық Ресей құрамында жуасыған қауымға айналған. Ендігі заманда, ел бола алмаспыз деп келешек күннен күдер үзе бастаған еді. Алаш зиялылары қазақ қауымының рулық санасын ұлттық санаға көтерген. Біртұтас ұлт ретінде ұйыса аламыз, жеке еліміз болады деген пікірді қоғамда бекітті. Бұл пікірге кәміл сенді. Алаш қозғалысының басты мақсаты – қазақ еліне өзін-өзі басқарып, дербес мемлекеттікке қол жеткізу, қазақ жеріне Ресейден қоныс аударушылар толқынын тоқтату, әлемдік озық тәжірибеге сүйене отырып модернизациялау, демократиялық принциптерді қолдау, білім мен ұлттық мәдениеттің өркен жаюына жол ашу болды.[1. 880 б.]

«Алаш» партиясының бағдарламасы – алғаш рет 1917 жылдың қарашасында «Қазақ» газетінде жарияланған. Бағдарлама мынадай тараулардан тұрды: мемлекет қалпы, жергілікті бостандық, негізгі құқық, дін ісі, билік, ел қорғау, салық, жұмысшылар, ғылым-білім үйрету, жер мәселесі. Алаш қозғалысының тарихын терең зерттеген ғалым, тарих ғылымының докторы Мәмбет Қойгелді: «Алаш қозғалысының басты мақсаты – қазақ еліне өзін-өзі басқарып, дербес мемлекеттікке қол жеткізу, қазақ жеріне Ресейден қоныс аударушылар толқынын тоқтату, әлемдік озық тәжірибеге сүйене отырып модернизациялау, демократиялық принциптерді қолдау, білім мен ұлттық мәдениеттің өркен жаюына жол ашу болды»-деп, өз пікірін тұжырымдаған.[2. 552 б.]

Әлихан Бөкейханов – «Алаш» партиясының негізін қалаушысы, Алаш қозғалысының жетекшісі, Алашорда автономиялы үкіметінің төрағасы, публицист, ғалым, аудармашы Әлиханның қазақ халқына жасаған еңбектері орасан. Әлихан 1890-1894 жылдар аралығында Санкт-Петербургтегі Орман технологиялық институтының экономика факультетінде оқыды. Мұнда ол студенттік қызу пікірталастарға қатысқан. 1905 жылғы Патша өкіметіне қарсы, отаршыл өкімет билігінің көлемді мазмұнды Қарқаралы петициясын ұйымдастырған да дәл осы Әлихан Бөкейханов еді. Батырлық эпос «Қобыланды батырдың» кейпкерлерін жан-жақты талдап, Қазақ ауыз әдебиетінің зерттелуі мен жиналуына ат салысқан.

Жас суретшілердің ішінде Бакытбекова Маржан Әлихан аңсаған Егемендік атты портретін жазған. Туындыгер коллаж техникасын кескіндеме тілімен синтездеу барысында образдың ішкі психологиясы мен қоғамдағы орнын нақтылап береді. Қатаң мінезді ер кісінің бейнесі сұр қабырғаны тесіп шыққандай қатқыл қабақпен теке қадалып тұр. Ашу кернеген мінезі енді ғана тарқаған. Ақ түскен шаштары мен мұрты көп қиыншылықты өткергенін бейнелейді. Басты кейіпкер портретінің айналасына «Известия» газеттерінің басты беттеріндегі «Известия Петроградского совета», «Голова отечества, гордость земли», сондай ақ «Иртышъ», «Омичъ» сынды газет қиындыларынан коллажбен жабыстырылған. Кейбір шеттерін қызыл бояумен қылқалам арқылы шарпып өткен. Осылайша өз заманындағы дау туғызған қанды оқиғалар мен «тар жол, тайғақ кешкен» кейіпкердің өмірін астарлап жеткізеді.

Қазіргі таңда жалпы портрет жанрында суретшілердің сан мың шығармалары толып жатыр. Бірақ олардың ішінен Алаш қайраткеріне арнап жазылған портреттер сирек кездеседі. Алайда шығармашылығын жандандыруда Жамбыл Натбаев. Ол қазақ тарихының жаңа парақтарына ден қойып, негізге алынған қайраткерді зерттегісі келген суретшінің бірі. Кескіндемеші «Әлихан Бөкейхановтың» портретін сипаттауда классикалық үлгіге жүгінеді. Натбаев Алаш көшбасшысының фотосын кенепке көшіріп, еш өзгертулер енгізбеуді дұрыс көреді. Бір қарағанда портрет суық тартып көрерменге тарихи тұлғаны тез тануына көмектеседі. Аталған портретке қарапайым, монохромды түстер қолданады. Майлы бояудың қоңыр, қоймалжың қара түстерінің колориті арқылы адам ойының ұшан-теңіз тереңдігін, ішкі жанының жалғыздығын жеткізеді.

Алаш орда үкіметінің басты өкілінің бірі Ахмет Байтұрсынұлы. Ол қазақ халқының біртуар перзенті, ұлттың рухани көсемі, көрнекті ағартушы, түркітанушы, лингвист, қазақ тілі емлесінің реформаторы, тұңғыш қазақ оқулықтарын жасаушы, ақын, публицист, тұңғыш ұлттық газеттің негізін қалаушы. Қазақ, көрнекті қоғам және саяси қайраткер. Абайдың ағартушылық, сыншылдық дәстүрін жаңарта отырып, Байтұрсынұлы 20 ғ. басындағы қазақ әдебиетін төңкерісшіл-демократтық дәрежеге дейін көтерді. Сондай-ақ

Байтұрсынұлы қазақ тіліне А.С.Пушкин, М.Ю.Лермонтов, Ф.Вольтер өлеңдерін аударды. «Әдебиет энциклопедиясы», «Тіл – құрал» атты ғылыми зерттеулерінде қазақ тіл білімінің тарау-тарау салаларының құрылымын жүйеледі. Ақынның азаматтық арман-мақсаты, ой-толғамдары кестеленген өлеңдері 1911 жылы «Маса» деген атпен жеке кітап болып жарық көрген. «Масаның» негізгі идеялық қазығы – жұртшылықты оқуға, өнер-білімге шақыру, мәдениетті уағыздау, еңбек етуге үндеу болатын. [3]

Белгілі қазақ мүсін өнерінің негізін қалаушылардың бірі, Қазақстан өнерінің еңбек сіңірген қайраткері Төлеген Досмағамбетов 2000 жылы Алаш орда үкіметінің басты өкілінің бірі Ахмет Байтұрсыновқа арнап, Қостанай қаласында ескерткіш қойған.

«Қаз едік қатар ұшып қаңқылдаған,
Сахара көлге қонып салқындаған.
Бір өртке қаудан шыққан душар болып,
Не қалды тәнімізде шарпылмаған?!
Алаштың адамының бәрі мәлім:
Кім қалды таразыға тартылмаған?» -деген жазушының «Қазақ қалпы» атты өлеңінде айтылғандай, жазушының бойында кернеген дабыл болған еді. Ескерткіштен осы көңіл күйді сезінуге болады. Дегенмен, ел тағдырын мойнына артқан ұлы Ахметтің үстел басында нық отырған бейнесінен өзіне сенімді, ширақ мінезін де көруге болады. Айналмалы мүсіннен жазушының киімі, заманында қолданған жиһаз үлгісі, оның үстінде жатқан беттері парақталған кітап сияқты қосымша заттарды қарай аламыз. Бұл бөліктер А. Байтұрсыновтың зиялылығын, тектілігін ұғындырады.

Алаштың негізгі қайраткерлерінің бірі Міржақып Дулатұлы (1885-1935). Ол – қазақтың аса көрнекті ағартушысы, қоғам қайраткері, ақын, жазушы, жалынды көсемсөз шебері, либералды-демократияшыл зиялылардың бірі Алғашқы кітабы 1909 жылы «Оян, қазақ!» деген атпен өлең жинағы Петербург қаласында жарық көрген. Мұнда мал бағып, бейқам жатқан халқын:

«Көзіңді аш, оян, қазақ, көтер басты,
Өткізбей қараңғыда бекер жасты.
Жер кетті, дін нашарлап, хал һарам боп,
Қазағым, енді жату жарамас-ты...»
«Алыстан «Алаш» десе - аттанамын,
Қазақпын - «Қазақ» десе мақтанамын.
Болғанда әкем - қазақ, шешем - қазақ,
Мен неге қазақтықтан сақтанамын!»

-деп, жырымен жұлқылап оятып, оларды білімге, ел үшін пайдалы іс әрекетке шақырады, әдебиеттегі ұлтшылдық, елшілдік ұрандарды күшейтті.

Алаш қозғалысының тағы бір беделді қайраткері, Мағжан Жұмабаев (1893-1938). Ол – ақын, қазақ әдебиетінің жарқын жұлдызы. Ол поэзия жанрында сыршылдығымен ерекшеленген. М. Жұмабаевтың «Орал тауы», «Қазақ тілі», «Түркістан», «Сүй, жан сәулем», «Мен жастарға сенемін», «Батыр Баян» сынды керемет шығармалары бар.

Қазақстанның белгілі суретшісі Серікбай Әлжанов Алаш қозғалысының беделді қайраткері, ақын, қазақ әдебиетінің жарқын жұлдызы Мағжан Жұмабаев образын ауқымды триптихта орындаған. Қысқы мезгілдегі қазақ ауылы маңайындағы төбеде, бірінші планда шоқтығы биік ұлы Мағжанды қолына кітап ұстатып үлкейтіп бейнелеген. Қар басқан ауылдың күндізгі қызу тіршілігін кескіндемеші үлкен қызығушылықпен мәнерлеп береді. Айталық оң жақ бұрышта арбасына отынын ұқыпты жинап, жем-шөбін шанаға тиеген, жылқысы байланған, қаз-үйрегі, тауықтары шұрқыраған қазақ отбасының ауласы анық сипатталған. Осы көрініс сияқты ауыл ішіндегі түрлі құбылысты

майда денелермен егжей-тегжейлі суреттейді. Шарбақпен қоршалған әрбір үйдде шөп жиналған қоралары бар. Аулаларда кейбір шаруалар малдарын жайғап, күтуде. Үйлердің арасынан көшелер мен шағын қиғаш жолдар өткен. Онда балалар шана теуіп сырғанап, хоккей ойнап асыр салуда. Шеткі көше қиылысындағы құдық басынан ауыл тұрғындары су тартып жатса, арғы жолда иығына қос шелекті артып үйіне асыққан адам байқалады. Арасында атын жегіп алысқа аттанған кісі қарасы да көзге ілінеді. Міне осындай ертеректегі бір қалыпты күйбең тіршілік кешкен қарапайым халық арасынан шыққан қазақ жазушысын кескіндемеші алдыңғы жаққа қойып, көрерменмен кездестіреді. ретінде суреттеледі. Мұнда жайпақ елдің жанашыры Мағжан бейне бір, елінің болашағын бүгінгі ұрпағына үмітпен аманат етіп тапсырып тұрғандай.

«...Жарқырап от боп туғаннан,
Белімді бекем буғаннан,
Қараңғылық - дұшпаным.
Сол жауызды жоюға,
Соқыр көзін оюға
Талай заулап ұшқанмын..
...Өзім - күнмін, өзім - от,
Сөзім, қысық көзімде от...» - деген ақынның өлең шумағы кескіндемедегі кейіпкердің психологиялық бейнесін айқындауға үлкен ықпалын тигізеді.

Қылқалам иесі композицияда суық ауаның лебін есу үшін ақшыл, көк, көгілдір түстердің реңдерін қолданады. Әсіресе көкжиектегі тізілген көкшіл, күлгін ағаштар сұр аспанмен астасып, жақын арада ызғардың кете қоймайтынынан хабар береді. Ал ауыл құрылыстарындағы немесе елдің үстіндегі киімдердегі сарғыш, охра, қоңырқай, жасылтым түстер өзара жұмсақ үйлесіп, қазақ жерінің климаты мен мезгілдік өзгерісін айқындай түседі.

Қазақ графика өнерінің ең жарқын өкілдерінің бірі Қадырбек Қаметов қазақ халқының тарихи тұлғаларына байланысты бірқатар жұмыстар арнаған. Соның ішінде «Алаш арландары» атты Алаштың негізгі қайраткерлері Әлихан Бөкейханов, Ахмет Байтұрсынов, Міржақып Дулатұлына арналған портреттер триптихын жасаған. Жырымен жұлқылап оятып, оларды білімге, ел үшін пайдалы іс әрекетке шақырып, әдебиеттегі ұлттшылдық, елшілдік ұрандарды күшейткен қазақ интеллегенциясының отырған бейнелері үш кеңістікте орналастырылғанымен, бір форматқа енгізілген. Құрылымды бірыңғай шешу арқылы әр кейіпкердің жеке даралығын көрсетеді. Осы арқылы бір ой бір мақсат идеясын жеткізген. Үш кейіпкер де үстінде бір келкі ақ костюм ақ жейде, қара туфли киген. Ал мойындарына қоңыр, көк галстуктер таққан. Ер адамдардың мұрт қою үлгісінің түрлілігі ежелден ақ бар. Мұндағы кейіпкерлердің үшеуі де мұрт қойған. Сондықтан оларды мұрттарынан бірден ажыратуға да болады. Денелердің айналасы сарғыш-қоңыр және охра реңдерімен үйлескен. Осы шешім қабырға іспетті жазыққа ұқсап, ауаға қысым келтіреді.

Кадірбек Каметов 1986 жылы литографияда С. М. Торайғыровтың портреті мен оның өлеңдеріне арналған топтамалық иллюстрацияларын жасайды. Мұнда көшпелі қазақ халқының бейқам өмірі мен болмысын, табиғатын бейнелеген. Сондай-ақ, бай мен кедей, жас пен кәрі, білім мен қараңғылық тақырыптарын қозғаған. Ол бос кеңістіктерге ұсынылған образдың айналасын сипаттамай, ақ қағазды бос қолдырып, орналастырады. Яғни, көркем шығарманың эмоционалды атмосферасын беріп, әңгіме кейіпкерлерін визуализациялап, өлең жолдарындағы сипатталған негізгі объектілерге ғана тоқталады. Қағаздарға басылып түскен қоңыр бояу композициялардың әр қайсысы өзіндік бақылауды қажет етеді. Графикші қою көлеңкелі дақтар мен майда жеңіл жағыстарды тас тақтайға ойып, литографияның мүмкіндігін

айрықшалайды. Әсіресе, қоңыр штрихты сызықтарды нүктелі бедерге ұластырып, дене пішіндерінің көлемін шығаруға ерекше мән береді.

Заманауи жас суретші Дулат Үсенбаев Алашорда қайраткерлерін жастарға өздігінше танытып жүр. Ол компьютерлік графика көмегімен бір шаңырақтың айналасында шоғырланған Алаштықтардың топтық портреттерін жейделерге принтпен басып шығарған. Дулаттың ФБ парақшасында жастар үстіне аталмыш жейделерді киген. Тарихи тұлғаларды жас ұрпаққа жарнамалауда ұлттық рухты көтеріп, патриоттық сезімдерді оятады. Суретшінің мұндай қадамға баруының мынындай себептері бар секілді. Біріншіден, жас буын жейдедегі бейнеленген кейіпкерлер жайлы ақпарат іздейді, яғни, ұлттық мәдениетімізді бағалауға ынтасы ашылады. Екіншіден, автордың жеке қотаңбасы нарықта өзінің орнын кеңейтіп, жалпы ұлттық брендті қолдаудың қаншалықты мүмкін екендігін түсіндіреді. Үшіншіден, бейнелеу өнері қалың халықтың арасына өзі еніп еркін таралады.

Ал, Рақымжан Садығұлов «Тағдыр» атты кескіндемелік туындысында Алаш қайраткерлерін қызыл бөлме кеңістігінде тоғыстырады. Бұл жерде бірнеше кейіпкер бар. Ортада түрегеліп тұрған –Міржақып. Ол қағазға түсірілген саяси жоспарларды, идеяларды іске асыруда үстелге шоғырланған екі ер кісімен, дәлірек айтқанда Ахметжәне Әлиханмен кеңесуде. Бері таман оң жақ бұыштағы адам қағазын қойып сәл кідірген. Ал сол жақ шеттегі кейіпкер қолын таянып ой үстінде отыр. Артқы есіктен кірген әйелдің сұлбасы ғана көрінеді. Қызыл қабырғада торлы терезе тұр, тіпті ер адамның портреті, сағат та ілінген. Бұл элеметтер мен аталған образдардың кейіпі олардың бастан кешкен тағдырының үзіндісі ғана болып табылады. Ал қызыл түс қайшылықтар мен қатерді сипаттайды. Жалпы бейнелеу өнері тарихында ХХ ғасырдың кейбір суретшілері аталған түсті саяси қозғалыс, немесе наразылық білдіруде қолданған. Айталық Петров Водкиннің 1912 жылғы «Қызыл атты шомылдыру» атты кескіндемесі осыған дәлел. Мұнда күтпеген жерден жылқы өсірушілердің өмірінен алынған көрініс орыс тарихында 1917 жылы болған көтеріліс символына айналған.

Сондай-ақ, Мұстафа Шоқайдың еңбегін атап өтпеске болмайды. Алаш қозғалысының төл перзенті Мұстафа тек қазақ халқының ғана емес, өзбек және басқа да түрік халықтарының ұлттық бостандығы үшін күресінің стратегиясы мен тактикасын айқындаған қайраткер.

1918 жылдың жазында елде азамат соғысы басталған еді. Алашорда бастаған күштер және большевиктер мен Кеңес өкметінің соңынан ерген күштер қарама-қарсы жақта қалып, өкімет үшін бір-бірімен ашық күреске шықты. Алашорда Азамат соғысы жылдарында Кеңес құрылысына жау күштер жағында болды. Нәтижесінде Кеңес өкіметі азамат соғысында жеңіске жетіп, Алаш партиясы мен Алаш үкіметін таратты. [4.]

Өз шығармашылығында фотокарта, видеокартадан бастап инсталляция мен перфоманска дейін түрлі көркем тілдерді қолданатын Сырлыбек Бекботаев «Қызыл сүзгі» сериясын Қазақстан тарихындағы ең қайғылы кезеңдерінің біріне арнайды. 1930 жылдардағы сталиндік террор миллиондаған адамның өмірі мен жадты өшірудің идеологиялық механизмін енгізді. Тазартылған зиялылардың жүздеген есімдері ондаған жылдар бойы ұмытылып, тарихи әңгімелер «бұрмаланған». Бекботаев «Алаш» партиясының қазақ саяси және мәдени элитасының бірінші өкілдерін бейнелейді. Яғни бұл кейіпкерледің өмірбаяндары «өлді», «қуғын-сүргінге ұшырады» және «белгісіз өңірлерде жерленген» деген ақпараттармен шектелгендігін жеткізгісі келеді. 1937-1938 жылдары репрессия нәубетінен көптеген Алаш Орда қайраткерлері бірінен соң бірі түрмеге түсіп, азаппен «ұлт жауы» ретінде атылды. Ресейдің отарлау саясаты түрлі құйтұрқы заңдар арқылы қазақтардың құқықтары мен

бостандықтарын шектейтін іс-әрекеттерге дейін барып, ұлттық мемлекеттілік институтының кез келген көрінісін жоюға тырысқан. Сондықтан суретші зиялылардың портреттерін коллаж техникасында көлденең-тік штрихтармен кесе сызады. Оны көрерменге бейне бір экран бетінде техникалық ақаулықтардың әсерінен зақымданып жатқан фотолар кейіпінде ұсынады. Алаштықтардың қыршыннан қиылған өмірлерін осылайша кескіндеуде олардың бет әлепентіндегі қара, көк, сұр түстерді бір-біріне контрастпен қояды. Кейбір бөліктерін қызыл түспен сырып өтіп, бас бөлігін ортадан кесіп, тайдырады, тіпті кейбір жерлерін қиып тастайды.

Қорыта келгенде, Алаш кезеңін зерттеу арқылы олардың есімдерін қайта жаңғыртып, халқымыздың жадында мәңгі сақтауға ықпал жасалынды. Аталмыш тақырып көлемінде қазіргі таңда кескіндеме, графика және мүсін салаларында белсенді жұмыс атқарып жүрген Қ. Каметов, С. Әлжанов, С. Бекботаев, М. Бақытбекова, Ж, Натбаев, Р. Садығұлов, Д. Үсенбаев сынды Қазақстан суретшілерінің шығармалары зерттеу нысанына ілікті. Осы тұста саясаттың қиын да құйтырқы қырларынан тағдырлары тәлкек болған Ә. Бөкейханов, А. Байтұрсынов, М. Дулатұлы, М. Жұмабаев сияқты тұлғалардың образдары талқыланды. Алаштықтардың көзі жойылғанмен артынан қаншама еңбектері мен шығармалары қалған. Ендігі біздің мақсатымыз Алаш қайраткерлерін бейнелеу өнеріндегі қайта жаңырған образдары арқылы, келешек ұрпақтың санасына құйып, ұлттық рухты қалыптастыруымыз өте қажет.

Пайдаланған әдебиеттер

1. Жақып.Б. Айбын. Энциклопедия. Алматы; «Қазақ энциклопедиясы». 2011. 880 бет.ISBN 9965-893-73-X
2. Алаш қозғалысы. Құжаттар мен материалдар жинағы. – Алматы: «Алаш», 2004. – Т.1.
3. Қазақ тілі. Энциклопедия. Алматы: Қазақстан Республикасы Білім, мәдениет және денсаулық сақтау министрлігі, Қазақстан даму институты, 1998 ж., 509 бет. ISBN 5-7667-2616-3
4. https://alash.semeylib.kz/?page_id=561.

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

АЛЕКСАНДР РИТТИХ – КАЗАХСТАНСКИЙ РАФАЭЛЬ ИЛИ «ОТРИЦАТЕЛЬНЫЙ» ГЕРОЙ? НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ХУДОЖНИКА В 1936-1937 ГОДЫ. АЛМА-АТА

«Техника Риттиха высока,
естественность рисунка, сила колорита,
мастерство в освоении светотени,
все это надолго приковывает
внимание зрителя к его картинам».
[1]

Александр Александрович Риттих – художник с уникальной судьбой. Несмотря на неоднозначность его поступков и его произведений, он был яркой и неординарной личностью. Чем же вызван интерес к его персоне? Благодаря активной деятельности и участию во всех событиях, биография Риттиха казахстанского периода фактически становится летописью первого начального этапа становления изобразительного искусства республики. И как бы не формировалась оценка его творчества, отменить, игнорировать этот факт невозможно. При изучении наследия А.А. Риттиха, отдавшего 12 лет своей жизни Казахстану, возникает ряд проблем, которые соотносятся не только непосредственно с личностью художника, но и характерны для первых шагов изобразительного искусства страны в 1930-40-е годы. Он сконцентрировал в себе все противоречия времени, доведя их до высшей точки напряжения, тем самым вызвав неприятие и со стороны своих современников, и у последующих поколений исследователей, вплоть до полного забвения.

В связи с именем Александра Риттиха, возникает вопрос об исторической объективности в оценке ситуации в художественной жизни Алма-Аты первой половины XX века. Со временем какие-то художники все реже упоминаются, иные и совсем исключаются. История и время делает свой выбор, поднимая на пьедестал других героев. Это закономерный процесс, на который влияет целый комплекс факторов. В праве ли мы определять значимость художника в зависимости от вкусов сегодняшнего времени и по каким критериям? Тем более, когда речь идет о первых художниках, работавших в непростые 1930-40-е годы.

Сегодня возникает необходимость очертить круг проблем, связанных с творчеством А. Риттиха, а именно: определить диапазон его интересов; восстановить наследие, так как практически все работы утеряны, а также время создания произведений; зафиксировать все возможные названия одних и тех же композиций, поскольку многие из них бытовали под различными наименованиями, что, безусловно, усложняет работу по идентификации картин; проследить по возможности судьбу каждого полотна; выявить причины негативного

отношения к его наследию, изучить весь объем творческой и общественной деятельности художника. Риттих был зачинателем новых тем и образов в искусстве, которые со временем стали весьма распространенными, но первенство Риттиха никогда не акцентировалось и со временем подзабылось. Возможно, мы не найдем ответ на вопрос – кто же он, этот Риттих: новый Рафаэль или подмастерье, пишущий свои произведения на потребу времени? Наша задача установить как его достижения, так и его неудачи. Таким образом, личность Александра Риттиха представляет собой уникальный объект для изучения, дает опыт исследования деятельности «отрицательного» героя, в процессе которого формируются новые приемы и методики научно-исследовательской работы, привлекается достаточно большой и разнообразный объем источников информации, позволяющий реконструировать обозначенный исторический период. Особенность этого исследования – отсутствие самих объектов исследования – произведений художника. Это, с одной стороны, усложняет процесс изучения, поскольку порой не хватает документальных доказательств, приходится опираться на версии, предположения. Но с другой, делает подобные изыскания более увлекательными, захватывающими. Такого рода усилия однозначно дают и положительные результаты.

Напомню, в 1935 году заканчивается его контракт с Управлением строительства табачной фабрики в Алма-Ате. Он его не продлевает, и принимает решение остаться с семьей в городе. Фактически начинается новый этап его творческой карьеры. И сразу же он становится активным участником мероприятий Оргкомитета ССХ КазССР.

Риттих официально был принят в состав СХК в 1936 году, о чем свидетельствует протокол общего собрания художников, состоявшегося 22 мая 1936 года [2, л. 110]. И в этом же году он вошел в состав Оргкомитета, утвержденного решением Крайкома ВКП(б) от 1 ноября 1936 года. При распределении обязанностей на Риттиха возложили организационную работу по подготовке кадров [3, л.1]. В частности, в его обязанности входила организация двух кружков по 15 человек для повышения квалификации молодых художников. [3, л. 18]. Важно отметить, что сам Риттих не преподавал ни на этих курсах, ни в открывшемся в 1938 году театрально-художественном училище, хотя об этом пишут в некоторых публикациях. Путаница возникла из-за того, что Риттих давал частные уроки, о которых по воспоминаниям казахстанского художника Ольги Дмитриевны Кужеленко написано в каталоге ее персональной выставки: «Одним из важных факторов своего становления как живописца Ольга Дмитриевна считает занятия в своеобразной студии при мастерской А.А. Риттиха, прошедшего основательный курс обучения в Мюнхенской академии художеств и наделенного несомненным даром педагога. По словам художницы, она пользовалась каждой предоставившейся возможностью совершенствовать свои профессиональные навыки» [4].

1936-1937 годы – наиболее плодотворный период в творчестве художника. Он востребован, активен, как в общественной, так и в творческой работе. Везде успевает, везде участвует. Ни одно мероприятие, вне зависимости от значимости, не обходится без его участия. А. Риттих стремится реализовать все свои творческие и организаторские навыки не только в живописи, но и в других сферах.

1936 год начинается грандиозным событием для искусства Казахстана, о котором мы уже неоднократно писали. В майские дни состоялась Декада искусства Казахстана в Москве. Изобразительное искусство было представлено в

верхнем фойе Большого театра. Экспозицию организовали на материале Центрального музея Казахстана, Казахского института национальной культуры и других организаций. Она включала живопись, графику, плакат современных художников и образцы народного искусства – в общей сложности более 200 экспонатов. [5, с. 36].

Риттих был не только экспонентом выставки, но и принимал активное участие в ее подготовке и проведении. Пожалуй, это первое, столь масштабное и ответственное поручение, которое ему предстояло осуществить уже в составе СХК. Его назначают директором декадной выставки художников Казахстана. Ему были предоставлены большие полномочия: поручалось вести переговоры, заключать договоры с хозяйственными и другими организациями по вопросам выставки, приема заказов на картины, скульптуру. Более подходящей кандидатуры и не было: сам москвич, обладал прекрасными организаторскими способностями, знаниями в вопросах финансирования, которые он продемонстрировал еще при строительстве табачной фабрики.

В прессе, на ряду с другими художниками, упоминается и имя Риттиха. Из публикаций становится известно какая же работа Риттиха экспонировалась в Москве: «Казахстанский краевой музей закончил отбор экспонатов, которые будут показаны в Москве на декаднике казахского искусства. Среди экспонатов много картин художников старого и нового Казахстана. Здесь – «Казачка в свадебном наряде» Болкоева, «Девушка нового Казахстана» – Бортникова, «Шахтеры» – молодого казахского художника Исмаилова, который учится сейчас в Москве, «Старый и новый Казахстан» – Риттиха, 15 картин художника Хлудова и другие» [6]. Дебютировала картина еще на выставке, посвященной 15-летию КАССР и 18-летию Октября. Из трех работ, представленных в экспозиции, для будущей галереи приобрели только одну – «Красноармейцы на лыжах». Судьбы двух других, в том числе и картины, о которой идет речь, на сегодняшний день неизвестны.

В «Казахстанской правде» от 21 марта 1935 года опубликована очень маленькая, темная и заретушированная фотография, на которой запечатлен посетитель выставки как раз на фоне этого полотна. Понять, что там изображено можно только благодаря статье И. Рыбаковой: «…произведение Риттиха «Старый и новый Казахстан» (1935) отражало новые явления в жизни казахского народа. Девушка и юноши идут в школу мимо молящегося старика. Несмотря на прямолинейное решение, картина хороша именно утверждением новых образов молодежи. В создании этой картины, несомненно, сказалось влияние произведения Б. Иогансона «Рабфак идет» (1928), что проявилось в решении темы, сюжета, образных характеристик и даже композиции» [7, с. 78].

Деятельность Риттиха в эти годы была достаточно многоплановой, причем разного уровня значимости. Он постоянно участвовал в составе закупочной комиссии при Управлении по делам искусств при Совете Народных Комиссаров КазССР, которая была организована в 1936 году, а затем стал и членом Художественного Совета при Казахской государственной художественной галерее вплоть до 1938 года. И, конечно, оказывал влияние своим мнением на отбор и оценку произведений, поскольку на то время был одним из самых профессионально образованных художников, имевшим большой опыт и знания как отечественного, так и западноевропейского искусства.

Риттиху доверялись наиболее ответственные задания. В сентябре 1936

года в газетах появляется информация: «В мастерской аламаатинской промысловой артели ковровщиц на днях начата чрезвычайно интересная работа. На Парижскую всемирную выставку искусств ковровщицы готовят ковер с большим портретом тов. Сталина. По эскизу, набросанному художником Риттих (выделено – Г.С.), портрет тов. Сталина окаймлен великолепным казахским орнаментом, гармонирующим с портретом своей расцветкой. Рисунок будет выткан шелковыми нитками» [8]. В этой скромной заметке речь идет о Всемирной выставке, которая проходила с 25 мая по 25 ноября 1937 года в Париже под девизом: «Искусство и техника в современной жизни» (фр. – Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne). Экспозиция Советского Союза была представлена в павильоне, выстроенном по проекту архитектора Б.В. Иофана, и увенчанном ставшей знаменитой скульптурной группой «Рабочий и колхозница» В. Мухиной. Советский Союз представляли все республики страны: «Тема дружбы и братства многонациональной семьи народов СССР нашла свое яркое разрешение в оформлении входа в советский павильон. По бокам его расположены скульптурные барельефы, на которых изображены фигуры трудящихся – представителей 11 советских республик. На барельефе, посвященном Казахстану, изображены рабочий горняк и казашка-пастушка. Над барельефами государственные гербы Союзных республик, в том числе герб КазССР» [9].

Неизвестно, стал ли этот ковер экспонатом столь представительной выставки. Но важен сам факт привлечения художника к исполнению ответственных государственных заказов, особенно связанных с образом Сталина. В ГМИ РК хранится гобелен с погрудным портретом Сталина, также созданный мастерицами артели. Автоматически все гобелены этого периода, приписываются Н. Цивчинскому. Но в связи с публикацией в газете возникает большой соблазн именно эту работу считать гобеленом, предназначенным для Парижа и «приписать» его авторство Риттиху. И не без оснований. Гобелен поступил в фонды в 1938 году. И скорее всего, по дате поступления, определено и время создания – 1938. Дата может быть и другая: в 1937 году изготовили, в следующем – передали в галерею. Размеры его более чем внушительные – 182х120. Вспомним газетную заметку: «ковер с большим портретом тов. Сталина». В приведенной заметке есть описание, которое соответствует и музейному экспонату: «окаймлен великолепным казахским орнаментом, гармонирующим с портретом своей расцветкой». И в оригинале цвет орнамента и фона практически одинаковый – нежно-терракотовый. Качество рисунка соответствует уверенной руке профессионала. Думается, что артель еще не обладала такими производственными мощностями, чтобы изготавливать несколько подобных изделий. Кстати заметим, что это было не единственным обращением художника к образу вождя народов. Позже, осенью 1938 года на выставке в КГХГ экспонировался «Портрет тов. Сталина». Для создания этого портрета мог пригодиться и эскиз гобелена.

Но участие Риттиха в подготовке экспонатов к Парижской выставке этим гобеленом не ограничилось. Мы уже писали о сотрудничестве Риттиха в 1937 году с алмаатинской керамической станцией. Результат совместной работы – тарелка с портретным изображением Джамбула [10, с.104-105]. Но это не единственный пример творческого участия Риттиха в проектах керамстанции. Мастерская также представила свою продукцию на международную выставку в Париж. . Было отправлено 13 экспонатов: «Среди представленной на Парижской выставке керамики Казпромсовета находятся: флакончики-вазочки для

цветов и высокие цветочные вазы, расписанные по эскизам художника Никитина (правильно: Никитиной – Г.С.), вазы и мисочки для печенья – Суркова, фруктовницы, вазы с подставками и крышками – художника Белоскурского, стенные керамические блюда с портретами Ленина, Сталина, казахского народного певца Жамбыла [выделено – Г.С.] и др. Все эти изделия с большим вкусом оформлены красочным казахским орнаментом» [11].

Какое отношение имеет Риттих к этим экспонатам? И опять на помощь приходят старые газеты. «Казахстанская правда» опубликовала на своих страницах фотографии этих стенных блюд с портретами Ленина и Сталина. Под изображениями подпись – художник-керамист Белоскурский, художник Риттих [12]. Не забудем и тарелку с портретом Джамбула. Дополнительную информацию сообщает секретарь СХК Н. Мухин. Керамстанция в столице Франции получила диплом, а И.Н. Белоскурский и А.А. Риттих были награждены серебряными медалями за блюдо с портретом русского поэта А.С. Пушкина [13]. Этот факт подтверждает и справка – выписка из личного дела А. Риттиха, предоставленная автору статьи Российским государственным архивом литературы и искусства, в которой он записал: «В 1937 г. – получил медаль на Парижской выставке» [14, лл. 1,3]. Эта информация подтверждается и в личном деле, которое хранится в ЦГА РК Алматы. Пушкинская тема звучала особенно актуально. В 1937 году отмечался 100-летний юбилей со дня смерти поэта. Получается, что Риттих был автором росписи еще и тарелки с портретом Пушкина. Всего советский павильон собрал 270 наград. Из них: 95 гран-при, 70 золотых, 40 серебряных, 6 бронзовых медалей и больше полусотни дипломов [15]. И одной из этих медалей награжден А. Риттих.

На этой выставке он участвовал как автор тарелок и блюд, а возможно и ковра, но пройдет несколько лет, и его монументальные панно будут украшать первый павильон КазССР на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке в Москве.

Не отказывался он и от мероприятий, связанных с развитием самодеятельного творчества. В Алма-Ате 21 мая 1937 года в Управлении Турксиба открылась выставка художественной самодеятельности, в которой приняли участие представители всех станций, депо, разъездов. Более 300 экспонатов вместила экспозиция. Участники выставки – домохозяйки и жены рабочих и служащих. Руководил выставкой А.А. Риттих. Ей предшествовала организация в феврале 1937 года кружка художественной вышивки. С 10 марта им начал помогать Риттих. Один из экспонатов – вышивка «Портрет С.М. Кирова» была выполнена по эскизу художника [16]. Остается загадкой, что же привлекало такого маститого художника в подобных мероприятиях.

Также в 1937-м объявили конкурс на создание проекта Государственного Герба КазССР. Риттих получил премию за организацию работы жюри и самого конкурса [14].

К XX годовщине Октябрьской революции Управление по делам искусств провело еще один конкурс – на юбилейный плакат. В списке соискателей всего 9 человек. Внес свою лепку и Риттих.

Но подобная многоплановая бурная деятельность не мешала художнику заниматься творчеством. В 1936-1937 годах Риттих создал целый ряд композиций на различные темы. Отметим лишь некоторые из них.

По-прежнему в эти годы художник уделяет внимание созданию картины на историко-революционную тематику, к которой он приобщился еще в украинский период. Одна из них – «За власть Советов» (1937. Холст, масло. 145х216).

Другое название: «За власть Советов. Клятва партизан у гроба товарища». В различных выставочных списках фигурирует еще один вариант – «Смерть комиссара». На основе даты поступления в КГХГ – 5 сентября 1937 года, будем считать этот год и датой создания.

Это одна из немногих картин, которая удостоилась внимания искусствоведов, представителей первого поколения казахстанских профессиональных историков искусства, которые имели возможность судить о произведениях Риттиха по оригиналам. Процитируем их высказывания, чтобы понять отношение к произведениям художника: «…по своему характеру напоминает живопись Давида, например в его картине «Марат» («Смерть Марата» – Г.С.). Сравнение с живописью Давида напрашивается также и при анализе пространственного построения картины. В том и другом случае в характере композиционного и пространственного построения произведений использован принцип барельефа. …минимальная глубина и точка зрения предполагается только одна» [17, с. 27-28]. В другой статье И. Рыбакова пишет: «…он изображает сидящего с винтовкой в руках солдата-красноармейца возле убитого в бою командира. Картина передает дух суровой и мужественной эпохи, что достигается ясностью и строгостью композиции. Цветовое решение картины также сурово сдержанно и немногословно: аскетичный белый цвет простыни, серый – шинели и красный, напряженный и горячий – знамени» [18, с. 109].

Исследователи уже отмечали сюжетные и стилистические заимствования А. Риттиха, отсылающие зрителя к известным картинам прошлого. И в данном случае, невольно приходят и совершенно иные аналогии, на первый взгляд, невероятные. Например, вспоминается картина В. Сурикова «Меньшиков в Березове» (1888). Перекликаются взгляды, напряжение в мимике лиц князя Меньшикова и риттиховского воина, сжатые кулаки на колене. Посыл разный – но во взглядах героев исторических полотен – направленных в одном случае – в будущее, в другом – в прошлое, безусловно, есть нечто общее.

В 1960-е годы работа была передана в одно из областных Управлений культурой. Черно-белая фотография имелась, но давала возможность говорить только о композиции. В 2019 году в реставрационные мастерские ГМИ РК на «излечение» поступили произведения из Карагандинского областного музея изобразительного искусства. И в их числе – «За власть Советов». Это было большой и редкой удачей, ведь появилась возможность увидеть работу в оригинале и составить собственное представление о живописности композиции. Безусловно, картина поражает своей монументальностью, которая в совокупности со сдержанным колоритом направлена на создание пафосно-героического содержания. И действительно, картина А. Риттиха невольно вызывает ассоциации с мировым шедевром Жана Луи Давида «Смерть Марата» или «Мертвый Марат» (1793). Рыбакова верно отметила близость с художественной манерой французского живописца, крупнейшего представителя классицистической традиции: конкретность сюжета, ясность композиции, немногословность, скупость деталей. Хотя отметим одну бытовую подробность в левой части композиции – брошенную в отчаянии на постамент папаху с темно-вишневой нашивкой.

В коллекции ГМИ РК находится картина, которая непосредственно цитирует произведение Давида – «Революционный мотив» (1930. Холст, масло. 125х100) Александра Шевченко (1883-1948), приобретенная у дочери художника – Татьяны Александровны в 1969 году. На первом плане — тело погибшего борца за свободу, молодого человека, который изображен в позе давидовского

Марата: тот же ракурс, обнаженный торс, в бессилии повисшая правая рука. И что удивительно – тело опирается на такой же деревянный чурбан, как и в картине «Смерть Марата», на котором чернильницу заменила кружка. Хотя присутствие подобного предмета (чурбана) на улице, где идут бои, казалось бы, неуместно. Подобным образом художники через шедевры мирового искусства утверждали связь со значимыми событиями мировой истории, в частности французской революции. Этим же путем пошел и А. Риттих, хотя в его варианте нет прямых заимствований, в отличии от картины А. Шевченко. Вспомним, что Давид начал работать над серией, посвященной мученикам – жертвам революции. Первой была написана картина «Лепелетье де Сен-Фаржо на смертном одре» (не сохранилась), следующей – уже «Смерть Марата». Тема мученической смерти за свои идеалы, связывает обе композиции. Как же быстро забылось невостребованное временем увлечение «штуко-беклиноманией» мюнхенского периода, о котором мы уже писали в предыдущих публикациях. Риттих продемонстрировал четкое понимание необходимости новых идеалов для новой эпохи.

Но со скупостью цветового решения, состоящего из трех цветов – белого, серого и красного, отмеченных Рыбаковой, можно не согласиться. На самом деле палитра намного сложнее. Господствует серый, но в каждом случае поразному звучащий. Белого, как такового, практически нет. Ткань, покрывающая тело погибшего комиссара отливает светлыми серебристо-серыми оттенками, каменный пьедестал – монолитно серый. С вкраплениями теплых коричневых нюансов решена живописная тема шинели бойца, дающего клятву отомстить за гибель товарища. И конечно, любимый Риттихом красный прозвучал уже в полный голос. Впервые он появляется в палитре картины «Пионеры в гостях у Красной армии». Цвет знамени становится не только символом утраты, но и знаком будущей победы. Его золотистая бахрома, вспыхивая яркими искрами, перекликается с бликами на патронах пулеметной ленты на груди бойца.

КГХГ совместно с СХК планировали провести персональную выставку А. Риттиха. Была назначена и дата – 15 июня 1937 года [19, л. 2]. Но по каким-то причинам она не состоялась. Подобного события в творческой биографии художника так и не случилось. Но это обстоятельство Риттих с успехом компенсировал большим количеством своих работ на групповых выставках. В качестве примера: 23 октября 1937 года Оргкомитет провел просмотр и отбор летних работ художников. Риттих представил 18 картин маслом [20, л. 100-101].

В Алма-Ате он продолжил свою карьеру и на поприще скульптуры. В газете «Социалистическая Алма-Ата» 9 мая 1936 года появилась заметка «Памяти Д.А. Фурманова»: «В парке Федерации Д.А. Фурманову устанавливается (выделено – Г.С.) памятник. Памятник делает скульптор Риттих. На памятнике т. Фурманов будет изображен стоящим на большом пьедестале, который делается из бетона». Автор заметки пишет о проекте как уже о существующем и который уже будет установлен в ближайшее время.

Газеты продолжают информировать о ходе работ над монументом: «Приступлено к подготовительным работам по изготовлению памятника писателю Д.А. Фурманову. Памятник будет делаться в мастерских алма-атинскими скульпторами Риттихом и Пономаревым. Открытие памятника состоится в октябрьские дни» [20]. И если при описании памятника Сивашской дивизии в украинском городе Николаев, автором которого выступил А. Риттих, не было уверенности, что он показал себя и как скульптор, то казахстанские

газеты прямо называют Риттиха скульптором.

Буквально через месяц появляется новая информация. «Казахстанская правда» от 2 июля 1936 г. пишет о выделении президиумом горсовета 51 тыс. руб. на сооружение памятника Д.А. Фурманову. Памятник планировалось установить в парке Федерации и открыть его в день 19-й годовщины Октябрьской революции. Скульптурные работы по оформлению памятника ведут художники Риттих и Пономарев.

Таким образом, в мае сообщается, что памятник устанавливается и делается из бетона. В июне – «приступлено к подготовительным работам по изготовлению», в июле – о выделении финансирования. Так, где же памятник? Сейчас трудно определить дальнейшую судьбу проекта. Чем завершилась эта история, неизвестно. Либо памятник был сделан из не подходящих материалов и разрушился, но сохранились бы какие-то фотографии или упоминания о торжественном открытии. Тем более, что это действительно было бы примечательным событием. Либо о выделении денег на строительство объявили, но, как это часто бывало в те годы, отменили решение.

Даже небольшой перечень того, что было сделано художником за небольшой период времени, удивляет не только объемом выполненной работы, но и разнообразием видов его деятельности. Ему хватало сил, способностей, умения, осведомленности практически во всех делах, желания и возможностей участвовать во всем, что происходило в эти годы.

Список литературы

1. Мартынов Г. Казахстан в полотнах художников // Социалистическая Алма-Ата. – 1937. – Декабрь.
2. ЦГА РК. Ф. 1736. Оп. 1. Д. 2.
3. ЦГА РК. Ф. 1736. Оп. 1. Д. 1.
4. Кужеленко О.Д. Каталог персональной выставки, посвященной 70-летию со дня рождения / Сост. Н.М. Вул. – А-А, 1981. – 30 с.: илл.
5. Художники и выставки Казахстана / Справочник. // Сост. Л.Г. Плахотная. Том I. 1917-1947. – А-А.: КГХГ им. Т.Г. Шевченко, 1972. – 98 с.
6. Экспонаты казахстанского музея на декадник казахского искусства // Казахстанская правда. – 1936. – 23 апреля.
7. Рыбакова И. А. Жанровая живопись / Очерки истории изобразительного искусства Казахстана. – А-А: наука, 1997. – 224 с.: ил.
8. Ковер для парижской выставки // Социалистическая Алма-Ата. – 1936. – 16 сентября.
9. Экспонаты Казахстана на Парижской выставке // Казахстанская правда. – 1937. – 2 июля.
10. Сырлыбаева Г.Н. Первый портрет Джамбула Джабаева // Памятники истории и культуры Казахстана: С. Казахского Общества охраны памятников истории и культуры: Вып. 14. – Алматы: Казак университі, 2018. – 212 с.
11. Экспонаты Казахстана на Парижской выставке // Казахстанская правда. – 1937. – 2 июля.
12. Казахстанская правда. – 1936. – 27 октября.
13. Архив Н. Мухина. ГМИ РК им. А. Кастеева. Отдел «Изобразительное искусство Казахстана».
14. РГАЛИ. Ф. 2082. Оп. 5. Ед. хр. 305.
15. В Париж на выставку. Советская экспозиция на Всемирной выставке 1938 года – [Электронный ресурс]. – https://www.kommersant.ru/doc/3836345. Дата 29.04.20.
16. Казахстанская правда. – 1937. – 24 мая.
17. Рыбакова И.А. Изобразительное искусство Казахстана. Сборник. – Алма-Ата, 1963.
18. Рыбакова И.А. Историческая живопись // Очерки истории изобразительного искусства Казахстана. – А-А: наука, 1997. – 224 с.: ил.
19. Годовой отчет КГХГ им. Т.Г. Шевченко за 1937 г. План на 1937 г. ЦГА РК. Ф. 1792. Оп.1. Д.17.
20. ЦГА РК. Ф. 1792. Оп.1. Д.1.
21. Памятник Фурманову. – Социалистическая Алма-Ата. – 1936. – 1 июня.

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

ҚАЗАҚСТАН МҮСІНШІЛЕРІНІҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДАҒЫ БАЛАЛАР БЕЙНЕСІ

Қазақстан Республикасының Президенті Қасым-Жомарт Кемелұлы Тоқаев 2022 жылды «Балалар жылы» деп жариялады. Президент өскелең ұрпақтың болашағына баса назар аударып, жастарға зор үміт артатынын, балалардың амандығы еліміздің жарқын болашағы екенін айтып өтті. Осы орайда, Ә. Қастеев музейінің коллекциясындағы балалар образындағы туындыларды негізге ала отырып, биылғы мақала балалар жылына арналады.

Адам өмірінде ең бақытты кезеңдердің бірі бұл балалық шақ. Бақытты балалық шақ әлемі әрқашанда өнер адамдарын шығармашылық ізденістерге шабыттандырып, олар өз туындыларында көрсете білді. Белгілі шеберлердің барлығы дерлік балалар бейнесіне назар аударды. Бұған әлемдік мәдениет мұралары, бүгінгі күнге дейін жеткен көне мүсін туындылары дәлел.

Қазақстан бейнелеу өнерінде балалар бейнелері бастауы негізінен кеңес дәуіріндегі бақытты балалық шақтың көрінісі ретінде болды. Әсіресе, кітап иллюстрацияларында бала бейнесі өріс ала бастады. Суретшілер балалардың өмірінен ең қарапайым сәттерін, қоршаған ортадағы алатын орнын өз шығармашылықтарына арқау етті: сабаққа бара жатқан, кітап оқып отырған, ата-анасымен саябақта серуендеп жүрген немесе далада ойнап жүрген балалар бейнесі. Бұл көріністер баланың ішкі күйін жеткізеді, балалық шақтың қуанышы мен қайғысын көрсетеді. Көбінесе туындылар қамқорлық пен сүйіспеншілікке толы ата-ананың балаларын қорғау сезімімен қанықкан отбасылық тақырыпқа арналған композициялар болды.

Мақалада, Ә. Қастеев өнер музейінің қорындағы қазақстан мүсін өнерінің дамып, қалыптасуына өз үлестерін қосқан алғашқы шеберлердің буын өкілдерінің балалар бейнесіндегі туындылары қарастырылады. Айтар болсақ, Х. И. Наурызбаев (1925-2009) , З. И. Береговая (1914-1991), Н. С. Журавлев (1926-2018), А.А. Исаев (1929-1987), Б.А.Төлеков (1926-2013) сынды мүсіншілер. Бұл мүсіншілер қазақ мүсін өнеріне серпіліс берген 1957 жылы болған Қазақстандағы алғашқы мүсін көрмесінің қатысушылары еді. Олар өздерінің шығармашылығында көркемдік пластикалық тілімен балалар бейнелерінің үздік туындыларын жарыққа шығарды.

Қазақстан мүсін өнерін қозғаған кезде алдымен қазақ мүсінің негізін қалаған Хәкімжан Наурызбаевтың есімі аталады. Х. Наурызбаев 1943-1945 жылдары Алматы көркемсурет училищесін, сосын Харьков мемлекеттік көркемсурет институтында білім алған. 1951 жылы институтты бітіргеннен кейін Х. Наурызбаев туған жері Қазақстанға оралды. Х. Наурызбавтың шығармашылығындағы ең жарқын беттері ол бала Жамбылдың бейнесі еді.

Мүсінші, Жамбылдың балалық шағына бірнеше рет тоқталды. Жамбылдың бейнесін жасауда автор терең зерттеулер жүргізді. Ақынның бала күнгі бейнесін сомдауда, Жамбылдың елінде адамдардың мінезін, ақынның балалары мен немерелерінің кескін-келбетін мұқият зерделеп қағаз бетіне түсірді. Мүсінші ақынның көзін көрген халық күйшісі, композитор Дина Нүрпейісовамен кездесіп, Жамбыл портретін жасауда соның естеліктеріне сүйенді. Зерттеудің нәтижесінде, Х. Наурызбаев өзі жинақтаған материалдардан көркемдік шешімі ұтымды шыққан Жамбылдың бірнеше туындыларын жасады. Ақынға арналған туындылардың алғашқысы «Жас Жамбылдың бас бейнесі» (1950, гипс) атты композциясы болды. Бала ақынның бейнесінде болашақ айтыскер, жыраудың өткір болмысы байқалады. Форманың биязы әсемдігі, жарық пен көлеңкенің ауысуы беттің нәзік өңін айқындай түседі. Автор кейіпкердің балаға тән сүйкімділігі мен қарапайымдылығын шебер жеткізген. Жамбылдың кескінінде, көзқарасында терең ой жатыр, көрерменнің көз алдынан болашақ ақынның бір тұтас өмірін болжайтындай көрініс байқалады. Болашаққа зер салған жас баланың бойына біткен ақындық дарынды, эмоционалдық күйін көрсете білді. Қалың шашты, ойлы жүз, басын оң жаққа қарай қиғаштап қаратып, ақ түсті гипстен жасалған бұл мүсіннің толқыныска толы образдың балаға тән сүйкімділігі мен қарапайымдылығын шебер жеткізген.

Сонымен қатар, мүсіншінің «Жас Жамбыл» (1958, қола) атты туындысына көз жүгіртсек, бұл композицияның ерекшелігі автор кейіпкерін тұтас тұлғасымен көрсеткен. Композицияда бала жігіт кең-байтақ туған жерінде домбыра тартып келеді. Далада келе жатқан жас Жамбылдың шабытты кескіні, батыл да еркін қимылы, жас жігіттің ішкі рухани жігерін, қайратын көрсетеді. Алдынан соққан самал желдің әсерінен денеге жабысқан киімінің әрбір қыртысына дейін шебер жеткізілген. Мүсінде ешқандай сәндік элементтер жоқ. Тұла бойының әрбір детальдарына дейін мұқият сомдап, техникалық орындаудағы тәсілі академиялық мектептің шеңберінен шықпаған. Автор жас ақын бейнесінің эмоционалдық күйін аша көрсетті. Осы образ арқылы мүсінші болашақ күрескер ақын бейнесінің көркемдік шешімін дәл тапқан. Автор қола материалын пайдаланған. Қоладан жасалған мүсін көбіне тотығып, жасыл, көгілдір, қоңыр және қара рең алады. Мүсін кейіпкеріне осы материалды таңдап, арнайы тәсілдерді пайдалану арқылы туындыға ерекше рең береді. Туынды мүсінші тарапынан оның табиғи болмысына сәйкес жасалған. Кейіпкердің жеке даралығын ашумен қатар және оны айрықша баса көрсетіп, ұқсастығын беріп, кейіпкердің мінезінің ерекшелігін көрсетіп, ол өмір сүрген уақыттың рухын танытады. Х. Наурызбаевтың туындысында ең алдымен тартымды көрінетіні – мейлінше жоғары шынайылық, қисындылық, ішкі мағынаны ашып көрсетудегі қарапайымдылық пен үйлесімділік, суреттеліп отырған тұлғаның ішкі жан дүниесінің анықтығы. Қай еңбегінде болмасын ауқым, форма, кеңістік, пластикалық, анатомиялық заңдылықтар қатаң сақталған [1].

1950-ші жылдардың соңына қарай Қазақстандағы мүсін өнері жанры мен тақырыптық бағыттарына қарай бірнеше түрге бөліне бастады. Суретшілер тек портретпен ғана шектелмей, сонымен бірге жанрлық және сәндік – монументалдық мүсінге де көңіл бөліп, жаңа заманның тақырыбына терең қызығушылық танытады. 1957 жылы Алматыда Қазақстан мүсін өнерінің тұңғыш көрмесінде қазақстандық мүсіннің он жылдық қорытындысы

шығарылды. Оған қатысушылардың арасында мүсіншілердің аға буын өкілдері композициялар сюжеттік мазмұнының ауқымдылығымен ерекшеленді. Сол жылдары шағын мүсіннің бірегей шебері З. Береговая болды, ол жұмыстарын майолика және жылтыратылған фарфор техникасында жасады [2].

Зоя Береговая 1934-1938 жылдары Луганский көркемсурет техникумында мүсін бөлімінде оқыды. Соғыс жылдары З. Береговая отбасымен Алматы қаласына көшіп келгед еді. 1944 жылы Қазақстан суретшілер одағына кіріп, сол жылдардан бастап әрдайым Қазақстанда көрмелерге қатысып жүрді. Кейіннен Керчь қаласына қоныс аударып, сонда тұрып, жұмыс істеді. Ол 1950-ші жылдардағы кеңес фарфоры үлгісіндегі нәзік те көркем мүсіндерді сомдап, оларға ұлттық тақырыпты енгізді. Түс пен түрдің әдемілігі оның жұмыстарында бейнелерінің әуезділігімен жымдаса үйлесті. Мүсінші адамға, оның психологиялық келбетіне басты назар аударды, әсіресе З. Береговаяның мүсінінде лирикалық реңктерге басымдық берілген. Туындыларында жеңіл ғана бояу жүгіртілген, көлемі шағын ықшам образдылығымен, нәзік техникалық орындалуымен ерекше көзге түседі. Сонымен бірге, мүсінші фарфор, майолика тәсілін жетік меңгерген шеберлігінің арқасында керемет әдемі, мәнері мен сипаты жағынан классикалық үлгідегі ұстамды шығарма жазуға қол жеткізген.

Оның шығармашылығындағы ең үздік туындылар балаларға арналған композициялар болды, соның ішінде Ә. Қастеев музей қорындағы З. Береговаяның «Кітап оқу үстінде» (1960, майолика) атты композициясына тоқталып өтсек. Кимешек киген қазақ ұлттық киіміндегі отырған әйел мен екі баланың бейнесіндегі композиция. Әйелдің алдында ашылған кітап пен бір жас шамасындағы кішкентай баланың бейнесі. Ал, сол жағында құшақтай ұстаған қызбала анасының бетіне жоғары қараған кейіпінде. Ұлттық нақышта орындалған ана образында, мүсіндік тәсілі жатық, жұмсақ бояу мен сызықтар арқылы ана сезімінің жылулығы көрсетілген. Жерге төгілген ұзын көйлегінің етек бүрмелері қызбаланың аяғына төгіліп тұр. Майоликадан жасалған бұл мүсін туындыға қоңыр жылтыр реңкті беру арқылы тыныштық пен тұрақтылықты, қарапайымдылықты көрсетеді. Айта кететін жәйт, З. Береговая 1955-1956 жылдары алғаш рет майолика, фарфор, бисквит материалдарында жұмыс жасау әдіс-тәсілдерімен Майори жеріндегі шығармашылық үйінде үйренген еді. Нәтижесінде мүсіншінің осы техникада бірнеше шағын мүсіндері жинағы жарық көрді. Композицияның ең басты атрибуты бұл – кітап. Кітап – білімпаздықтың нышаны. Өскелең ұрпақтың кітап оқуының ұлт болашағы үшін маңызы зор. Білімсіз қоғам ешқашан да өрге басқан емес. Тәрбие отбасынан, тал бесіктен басталатынын ескере отырып, осы тұста анасының болашақ балаларының көкірегі ояу, көзі ашық парасатты азамат болуына себепші болатын кітапқа деген қызығушылығын оятуда. Композиция жинақы, өзінің жеңіл лирикалық күйімен, әсемдігімен, көркемдік мәнерлілігімен ерекшеленеді. Мүсіншінің бұл туындысының құндылығы тақырыптың ұлттық мазмұнын көрсетудегі мақсаты. З. Береговаяның туындысында қазақтың әдет-ғұрпының бояуына, ұлттық тұрмыс дәстүріне деген сүйіспеншілік сезімі сезіледі [3].

Көркем өнерге 1950-ші жылдардың орта кезінде келген жас мүсінші Николай Журавлев қысқа мерзім ішінде көп ізденіп, шындыққа терең үңілетін кәсіби суретші дәрежесіне көтеріле білді. Н. Журавлев 1950-1956 жылдары Харьков мемлекеттік көркемсурет институтында мүсін факультетінде дәріс

алды. Ол – кеңес дәуірінен бастап қазақ бейнелеу өнері саласына мамандар даярлаған ұлағатты ұстаз. Шығармашылығындағы динамикалық серпіліс беретін үздік орындалған көркем туындылары музейдің қорындағы мүсін өнерінің жауһарлары. Мүсіншінің «Көп шомылып қойды» (1958, өң берілген гипс) атты туындысы күрделі пластикалық шешімде орындалған композиция. Судан кейінгі шыққан адамның жағдайы қалай болатыны, тітіркенген дене бітімінің өзгеруі, бұлшық еттерінің жиырыла дем алғандай күйін көрсетуі, автордың барлық мүсіндік анатомиялық заңдылықтарды ескеріп, бала денесінің мүсіндегі көркемдік сипатын бере білді. Пластикалық шешімдерді табудағы шеберлігі мен кеңістіктегі мүсін жасаудағы белсенділігі оның шығармасының бейнесі мен тақырыбының іштей тұтастығын көрерменге еркін жеткізді.

Н. Журавлев қатты материалдың өзінен нәзіктілікті көре білетін мүсінші болды. «Сырғанақта»(1959, өң берілген гипс) атты туындысы, коньки киген мұз үстіндегі екі баланың бейнесі сомдалған. Сол жақ бөліктегі ересектеу қыз бала жанындағы кішкене ер баланы қолынан демеп коньки тебуді үйретуде. Жанындағы ербаланың сенімсіздеу әрекеті мұздың үстінде жаңадан үйреніп жүргенін байқатады. Мұндай жағдай баланы қорқытар емес. Композицияда алдынан соққан желден бала өзін тепе-теңдікте сақтау үшін қолын екі жаққа қарай сәл көтерген. Бала осы сырғанақта тебуді үйренуге бел буған сыңайлы. Баланың жүзінде қуаныш пен қорқыныш ұялаған эмоционалдық күй байқалады. Икемді қозғалыс, көңіл-күйдің жұмсақтығын баланың алғырттығын және бейнені қозғалыста көрсетеді. Көрерменге қыстың үскірік желін, көз алдында міне-міне сырғанап бара жатқан баланың қозғалысы сезіледі. Композиция эмоционалды-динамикалық күйімен ұтымды шыққан.

Н. Журавлев жанрлық мүсінде көңіл-күй мен сезімге тән өзгешілікті дәлдікпен жеткізген. Автор кеңістіктегі құрылым, формалар мен сюжеттерді жинақтай алып, материалды жақсы сезініп, оны өз ойына бағындыра білуінің арқасында бұл жұмыс әсерлі шыққан. Н. Журавлев осы туындыларында балалық шақтың жарқын, қуанышты әлемін суреттейді. Бұл екі туынды бүкіл сипатымен бақытты балалық шақтың нышанына айналып отыр. Суреткер туындыларында көңіл-күй мен сезімдерді нәзік әрі мінезді етіп көрсете алды. Баланың көңіл-күйі әр кезде әр қалай сол мінезді дөп басып көрсете білуі бұл суреткерлердің еншісінде. Сол жылдары шығармашылығында белсенді болып жүрген Бек Төлеков болды. Ол 1949 жылы Н.В. Гоголь атындағы Алматы көркемсурет училщесін бітірді. Б. Төлековтің шығармашылығы 1950 жылдардан бастау алды. Суреткердің жұмыстары дәстүрлі мүсін өнеріндегі заңдылықтармен композицияның құрылымдық мәнәрлілігімен ерекшеленеді [4].

Гипстен жасалған «Ұлымның портреті» (1966, гипс) туындысы өзінің баласына арналған көркем мүсін, автордың жеке бақытына, отбасына арналған. Жастық пен нәзіктікті тасқа да жан бітіргендей үлкен сезіммен жасап, жарық пен көлеңкесіне дейін дәл берген. Ер бала қасын кере, көз жанарын төменірек қаратқан. Баланың жүзінен қиялдық, аңғалшылдық, жайбарақат балалық шақтың лебі білінеді. Мүсінші бір ғана пластикалық амалдармен тек балалық шаққа тән албырттық сезімін жеткізе алды. Мойны мығым, басының алдыңғы тұсындағы кекілі ойып келтірілген. Ернін жымқыра ұстаған бала өжеттіліктің сыңайын танытқандай. Сүйкімді баланың бет жүзінің толық көрінісі айқын, техникалық орындалу шеберлігімен және аса сезімталдылықпен бейнеленген

[5]. Ұқыптылықпен өңделген композиция қарапайым, жинақы көрінеді. Б. Төлековтің шешіміндегі бала образы тартымды да нанымдылығымен назар аудартады.

Ойын баласының динамикалық күйде жасалған бейнесін А. Исаевтың «Қақпашы» (1959, қола) атты туындысынан автордың жақсы кәсіби деңгейін анық байқауға болады. Александр Исаев 1951 жылы Луганск көркемсурет училищесін, 1957 жылы Харьков мемлекеттік көркемсурет институтын бітірді. Композицияның сюжеті қызықты, ойынға берілген баланың эмоционалдық кейпі дәл берілген. Кейіпкер болмысының мінезін беруіндегі мүсіншінің байқампаздығын аңғаруға болады. Кішкентай қақпашы шексіз толқуға толы. Оның барлық сезімі бір ғана тілекке бағытталған, өз командасының намысын қорғауға берілген. Жаздық жеңіл киімдегі қақпашы баланың бет пішіні қатқылдау, денесін сәл бүгіп, сол жаққа қарай икемделіп, кез-келген қақтығысты күтіп алуға дайын екенін байқатуда. Бет пішіні жақсы өңделген, киімінің бедері де айқын көрінеді. Қоладан жасалған бұл туынды арнайы өңдеу арқылы жарық-көлеңке қарама-қайшылығын, шиелінісін тудырып жас баланың шыныққан денесін, ішкі рухани қайсарлығы мен мықтылығын көрсеткендей.

Қазақстан мүсін өнерінде балалар бейнесін жасауда бір-біріне ұқсас жанрда, техникалық әдіспен сомдасада әр мүсіншінің өзіндік қайталанбас көркемдік шешімі болды. Олар туындыларында баланың сырт пішінімен қатар ішкі жан дүниесін, көңіл-күйін де жеткізе білді. Суреткерлер бейнеге зейінмен үңіле қарап, оның ерекшеліктерін анықтап, сыртқы пішінді баланың мінезімен бет-әлпетінің өзгешеліктерімен ұштастыра отырып, өз әсерлерін дәл мүсіндеп, мүсіншінің көркем ойын ашатын өзіндік қолтаңбасын қалдырды. Кейіпкерлердің жеке даралығын ашумен қатар, ел ертеңіне қамқор болатын басты құндылық бала бейнелерінің өмірлік маңызын әр мүсінші өз бояумен, нақышымен, мүсін өнерінің көркем тілімен көрсете білді.

Пайдаланған әдебиеттер

1. Хакимжан Наурызбев: Альбом/Сост. Г.Елеукенова. – Алма-Ата: Өнер, 1987. – 104 с
2. Очерки история изобразительного искусства Казахстана. Алма-Ата, «Наука» КазССР, 1977 – 224с.
3. Қазақстан бейнелеу өнері. Мүсін. Алматы, 2010 – 205 б.
4. Ерғалиева Р.А. Этнокультурные традиции в современном искусстве казахстана. живопись. скульптура. – Алматы: НИЦ «Ғылым», 2002 – 183 с.
5. Скульптура и скульптурные материалы: Учеб.пособие. М.: Изобраз. искусство, 1982

Вологодская Виолетта Александровна
НС отдела Зарубежное искусство
ГМИ РК им. А. Кастеева
Казахстан, Алматы

ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ ТРАДИЦИЙ ГОНЧАРНОГО ИСКУССТВА ЯПОНИИ XX ВЕКА ЯПОНСКАЯ КЕРАМИКА ИЗ ФОНДА ГМИ РК ИМ. А. КАСТЕЕВА, К ВОПРОСУ АТРИБУЦИИ

Японская керамика – удивительное и яркое явление декоративно-прикладного искусства Дальнего Востока и мировой художественной культуры. Её уникальность заключается в положении, которое она занимает в многообразии видов искусства Японии и в сильном её влиянии на мастеров керамики всего мира.

В данной работе предпринята попытка атрибуции предметов керамики Японии из фонда ГМИ РК им. А. Кастеева на основании визуального исследования, которое является одним из основных методов изучения музейных коллекций керамики на сегодняшний день. При анализе учитывались внешние характеристики: цвет, текстура черепка и глазури, способы формовки изделий, технические аспекты декора (рельефа, подглазурной и надглазурной росписи) указанные в карточках научного описания предметов, которые основаны на информации в актах приёма-передачи предметов керамики в фонд музея. Так как все предметы коллекции выполнены в 20 веке, предпринята попытка отнести их создание к традициям определённых японских керамических школ, основываясь на эталонной атрибуции, которая представляет наиболее достоверную информацию. Для этого использованы опубликованные каталоги коллекций Эрмитажа, ГМИВ, сайты крупных аукционов.

Керамика Японии имеет очень долгую историю и уходит своими корнями в глубокую древность, восходит к глиняной посуде доисторического периода Дзёмон (10 тыс. лет до н. э. — 300 год до н. э.), которому свойственно духовное содержание, уникальность формы и высокое ощущение индивидуальности. Период наиболее интенсивного развития керамического ремесла приходится на 13-16 века. «В начале 17 века в общих чертах в Японии уже сложилась традиционная технико-технологическая база многих керамических мастерских» [1, с. 164].

Керамика Японии стилистически очень разнообразна, так как формирование её происходило под влиянием как японских традиций, так и традиций, привнесённых из других стран Китая, Кореи, а в более позднее время Европы. Этому многообразию способствовали многие факторы: состав населения страны и культурное наследие разных регионов, их раздробленность и невозможность свободного перемещения внутри страны и за ее пределами, особенности состава местных материалов, так же правила внутри мастерских запрещающие раскрывать секреты школы. Особенное развитие она получила в связи с ростом духовно-культурной практики чайной церемонии (тя-но ю (проводимой в чайных домиках) и сэинтя до (чай в гостиных) в 16 веке), в которую входил

целый ряд правил. В чайной церемонии были задействованы разные виды искусства, главным из которых была керамика. Её производство документировано и изучено гораздо лучше, чем ремесленное керамическое производство. Как упоминает А. Егорова «…в труде Фуздзимуры Ё-кэна «Списке вещей, используемых в чайной церемонии», составленном в 1572 году создана классификация чайной утвари, включавшая и керамические изделия (чайницы, чайные чашки, кувшины для воды, вазы для цветов, курильницы и коробочки для благовоний)» [2, с. 42]. Глубина японского искусства, её культурно-художественная и религиозно-философская традиция, работы её мастеров керамистов давно стали предметом научных статей, поводом к пристрастию коллекционеров и товаром для арт-дилеров. Революция 1868 года, так называемая «Реставрация Мэйдзи», привела к широкому открытию Японии для всего мира. Для этого периода характерна европеизация всех сторон жизни и быта страны. Международная торговля и культурный обмен выявили необходимость определить место искусства Японии в мировой культуре и переосмыслить её собственные художественные традиции. Развитие всех декоративно прикладных искусств в конце 19 века привело к росту керамического производства, увеличению керамических мастерских по всей стране и широкому распространению бытовой керамики. В 1865 году правительство Японии приняло решении об участии в Парижской Выставке 1867 года, где были представлены фарфоровые произведения провинции Сацума, а провинция Сага представила керамику повседневного пользования. Это было первое широкое знакомство Запада с народной керамикой и возможность обмена контактами и её приобретения у представителей керамических мастерских. Реакцией на вольное, «пренебрежительное» отношение к национальному искусству стало возникшее в 1920-х годах движение «Мингэй» (Нихонмингэйкай – Общество японских народных ремёсел), которое переосмысливало красоту и особенности произведений, созданных руками простых ремесленников Японии. Главной целью движения было выразить их художественные принципы в керамике нового времени. Участие во Второй мировой войне, в ходе которой были уничтожены многие памятники культуры и искусства, поставило перед правительством вопрос о защите своего культурного достояния. В 1950, 1954 гг. были приняты законы, включающие положения о статусе «Национального сокровища» (Кокухо). Этот статус получило много памятников искусств. В том числе шесть районов создания керамики, так называемые «Шесть древних гончарных печей» – Бидзэн (префектура Окаяма), Тамба (префектура Хёго), Сигараки (префектура Сага), Токонамэ и Сэто (обе в префектуре Айти) и Этидзэн (префектура Фукуи). Понимание значимости японской керамики выразилось и в том, что мастера-керамисты были внесены в список мастеров искусств, которым присуждался учреждённый тем же законом титул «Живое национальное сокровище» (Нингэн кокухо).

Атрибуция произведений керамики сложный процесс, включающий ряд исследований. Несмотря на высокий интерес к керамическим произведениям Японии, степень их изученности не очень велика. «При описании и изучении музейных коллекций и отдельных предметов японской керамики исследователи сталкиваются с проблемами классификации и атрибуции керамических изделий, связанными, прежде всего, со сложной системой влияний, заимствований, подражаний и цитирования среди японских художников 17-20 веков» [2]. Если

до середины 19 века материальная база ремесленной школы оставалась определённой (состав глины, традиция), то к концу 19 века признанные приёмы заимствуются молодыми мастерами, а материалы вывозятся с мест их добычи. Сложность атрибуции вызывает и то, что некоторые предметы керамики становились образцовыми для определённой группы заказчиков, и происходило их множественное копирование, и переосмысление другими керамистами. В классической атрибуции коллекций японской керамики сформирован смешанный принцип, в котором учитывается региональные особенности состава материала (глины, глазури), стиль предметов с местной или авторской манерой, возможность покупки имени и марки керамических школ, вероятность копирования авторитетных образцов, которые отличались большой точностью и творческие интерпретации, в современном прочтении – «копирование с различиями», как художественная традиция в Японии именуемая уцуси, способствующая преемственности керамической традиции и, в то же время, затрудняющая атрибуцию изделий. В современной литературе принято отмечать определённую школу керамики частичкой – «яки», как предмет подражания данной школе. Например, «орибэ-яки» – керамика Фурута Орибэ и подражающая ей. Каждая керамическая школа имеет ряд присущих её особенностей. Это технико-технологические методы, форма, композиция, колорит, характерные способы и мотивы декора – стилистическое своеобразие. Огромное разнообразие форм керамических изделий определяет и тот факт, что для японской кухни требуется широкий ассортимент столовых приборов, значительно более широкий, чем для любой другой кухни мира. А формы посуды определялись в первую очередь их функцией. Чаши для риса и супа – месиван, бутылочки для сакэ – токкури, чашечки для сакэ – сакадзуки, плоские тарелки-блюда – сара, мокодзукэ. Чаши для чая – тяван, их существует около 20 основных форм, десять из них различаются по типу кольцевой ножки. Во второй половине 19 века распространение получает форма чаши для чая – юноми. Еще один вид керамики, сопровождающий чайное действо, – вазы для цветочных композиций, мастера различают около 30 форм, а также курильницы – коро и коробочки для благовоний – кого, которые демонстрируют фантазийные и стилизованные формы.

В собрании Государственного музея искусств Республики Казахстан в фонде искусства Японии представлена керамика в количестве 74 произведений. Она имеет два основных источника поступления. Первый – это ГМВ – Музей Восточных культур по акту приёма, произведения из которого поступали в 1959 году в количестве двух штук, в 1960 году – 12 предметов и в 1965 году, самое крупное поступление отсюда – 25 предметов керамики. Этот музей был создан в 1918 как «Ars Asiatica» («Искусство Азии») в системе Наркомпроса. С 1925 года назывался Музей восточных культур, а с 1962 года Государственный музей искусства народов Востока (ГМИНВ). С 1991 года – Государственный музей Востока (ГМВ). Предположительно керамика поступила из дублетного фонда музея. «Основной фонд музея делится на коллекционный и дублетный фонды. …Дублетный фонд образуется за счёт возможных в музее идентичных предметов, попавших в него в разное время в составе поступавших в разное время в составе разных различных собраний, прежде всего коллекций. … Дублет — это полностью идентичные предметы. Согласно нормативам, при наличии дублей, 5 из них направляется в основной фонд, а остальные в дублетный или обменный» [3]. Важно отметить, что до революции 1917 года в Москве не было ни одного востоковедческого центра. Коллекция музея комплектовалась на основе

восточного собрания Национального музейного фонда, антикварных магазинов, а также национализированных, подаренных или приобретённых частных коллекций. «В 1920-е годы Государственный исторический музей, Государственный музей изобразительных искусств имени А. Пушкина и Политехнический музей передали в ГМВ часть своих коллекций. Большую часть экспозиции составляли дары меценатов. Первая постоянная экспозиция открылась в 1919 году и состояла из материалов по искусству Китая, Японии и Ирана». [4]. Необходимо отметить, что «в 1957 году Советское правительство приобрело в Японии около трёхсот образцов современного японского декоративно-прикладного искусства, в том числе и керамику. Зрители впервые познакомились с этими образцами не выставке в ГМИНВ в Москве в 1957 году» [5, с. 2]. Во время войны 1941-45 гг. некоторые музеи Киева, Одессы, Львова и Минска понесли тяжёлые потери, а другие, по мнению Комитета по делам искусств (позже — Министерство культуры), нуждались в памятниках восточного искусства. Для пополнения их экспозиций коллекция Музея Востока была распределена. Возможно, таким образом часть дублетного фонда попала в ГМИ РК им. А. Кастеева. Вторым крупным источником поступления по акту 1984 года стал Целиноградский областной историко-краеведческий музей, историю комплектования фондов которого не удалось установить.

Для исследования данной коллекции применён стилистический и иконографический анализ, основанный на первичном описании и атрибуции, проведённой в период поступлений данных коллекций в фонд ГМИ РК им. А. Кастеева. В работе предпринята попытка рассмотреть наиболее существенные стилистические признаки данной коллекции и, применяя сопоставление и сравнительный анализ с эталонными предметами, каталогизированными в крупных собраниях ведущих музеев, отнести исследуемые предметы к одной из керамических школ Японии. В то же время один из основных методов европейского искусствоведения – стилистический анализ. В его основе «выявление системы устойчивых форм, выразительных качеств, присущих данному стилю; выделение в структуре отдельного произведения тех содержательных и формальных признаков, которые позволят отнести его к тому или иному стилю, направлению, творчеству художника» [2]. Однако данный подход не совсем подходит для классификации японской керамики. В Японии существует своя терминология, которую применяют относительно декоративно-прикладного искусства. Манера, общность приёмов школы определялась термином «рю». Группа, школа под руководством одного наставника термином «ха». Эти термины употреблялись в разных видах искусств – в музыке, театрально-исполнительском искусстве, литературе, каллиграфии и даже в чайной церемонии. Необходимо подчеркнуть, что «больших» стилей в японском искусстве не существовало и в большей мере используется понятие – эстетическое направление.

В коллекции ГМИ РК им. А. Кастеева японская керамика представлена произведениями, созданными в 20 веке повторяющими образцы классического направления с использованием традиционных элементов: простота, ясность, лаконичность художественных средств, прямое выявление назначения вещи. Керамические предметы из фонда можно разделить на несколько групп. Приведу в пример наиболее многочисленные. Группа предметов, выполненных в традициях народного искусства «мингей», выражающего, как говорят сами японские мастера «эстетику действительной жизни, где полезность – первый

принцип красоты». «Характерная для произведений народного искусства ярко выраженная утилитарность стала олицетворением красоты повседневного употребления вещи» [5, с.10]. К предметам этой группы относится: ваза, сужающаяся кверху с четырьмя ручками в виде «ушек» на тулове (1723-пр); тарелка, декорированная разводами коричневого цвета по серому фону (1739-пр); кувшин со сливом и петельчатой ручкой (1743-пр); бутылка с узким горлом, расписанная темно-серой глазурью (1746-пр); бокал, расписанный серой и зеленой глазурями (1747-пр); миска, декорированная волнистыми линиями (1751-пр); соусник в форме двойного сосуда с крышкой (1753-пр); сосуд в форме банки, декорированный узором в виде плодов (1756-пр); блюдо, декорированное геометрическим орнаментом (1757-пр); блюдце-розетка для специй, декорированное темными ягодами (2182-пр); блюдце, орнаментированное крестообразным орнаментом в круге (2184-пр); чашечка с блюдечком, декорированные серым и коричневым орнаментом в виде пятен (2203 а, б-пр). Всем этим предметам присуща ярко выраженная утилитарность, незатейливый декор в виде росписи с использованием простых орнаментальных растительных элементов, отличающихся обобщенностью. Практическая ценность вещи особенно подчеркнута мастером.

Еще одна большая группа – это тип японской керамики «агано-яки» характеризуется шероховатой текстурой черепка, простотой и некоторой суровостью форм, их нарочитой скульптурностью. В традициях этой школы учитывался опыт керамистов Кореи (королевство Чосон). Среди предметов, отнесённых к традициям этой школы: чайничек с граненым туловом и блюдцем на невысокой кольцевой ножке (1721-пр); чашка глубокая, круглая (1722-пр) (Рис. 1); чашка невысокая, цилиндрическая со сливом (1750-пр); соусник в форме чайника без ручки с коротким носиком (1752-пр); чайник на трех низких ножках с плетеной ручкой (1755-пр); поднос квадратный с прямыми бортами (1810-пр); соусник коричнево-зеленой глазури с коротким носиком (2186-пр); чашка с крышкой полусферической формы (2195-пр); чашка с блюдцем с вогнутым кольцевым углублением снаружи (2282 а,б-пр). Всем предметам свойственна некоторая «тяжеловатость», простая благородная форма, лаконичное убранство. При изготовлении керамики агано используется большой ассортимент эмалей для получения интересных оттенков и нюансов текстуры. Поверхность некоторых изделий напоминает кожуру юдзу (плодов растения семейства цитрусовых); других – проеденную насекомыми древесину. В декоре при глазуровании используются заливки.

Группа «хаги-яки» представляет собой глазурованную керамическую посуду, обожженную при высоких температурах. Предметы отличают естественные тёплые тона полупрозрачной глазури молочного, белого цвета. «Хаги» зародился у корейских гончаров и связана с керамикой «идо», это распространённая глиняная посуда широко использовалась простыми людьми в качестве мисок для риса. Но после появления этой посуды в Японии, мастера чая стали использовать большие чаши для риса в качестве чашек для чая, оценив их простую красоту. К предметам этого направления можно отнести: чашка глубокая, круглая (1736-пр); вазочка с шаровидным туловом (1748-пр) (Рис. 2); бутылка цилиндрическая сужающаяся кверху (2185-пр); чашечка миниатюрная, полусферическая с отогнутыми краями (2200-пр); чашка с блюдцем, расписанные прозрачной светло-серой глазурью (2204 а, б-пр); чашка с петлеобразной ручкой с блюдцем (2205 а, б-пр); чашка-пиала круглая на низкой

кольцевой ножке (2206-пр). «Хаги-яки» отличается скромными формами и использованием полупрозрачной белой глазури. Формы шаровидные, полусферические, края округлые, глазурь покрывает всю поверхность предмета, а свет играет на её поверхности, на выпуклых частях подчёркивая форму.

Другая школа, к которой можно отнести группу керамики — это «сёдай-яки». Черепок создан из глины богатой железом, поверх которой наносится темно-коричневая глазурь, а затем узор глазурью из рисовой соломы. Мастера достигают эффекта противопоставления на использовании темно-коричневой блестящей глазури и светлой молочной, нередко с потёками. Посуда этой группы: блюдо, декорированное крестом белого цвета (1740-пр); чашка темно-коричневой глазури с белым краем (1741-пр); чашка черно-коричневая полусферическая на низкой кольцевой ножке (2187-пр); соусник, полусферический с ручкой (2192-пр) (Рис. 3); соусник на низкой кольцевой ножке (2194-пр); блюдо толстостенное, глубокое, с ровными приподнятыми краями (2201-пр).

Высоко обожжённая керамика «Карацу-яки» хорошо известна своими подглазурными железистыми глазурями в росписях. Возникла в 15-16 веках с принесёнными традициями корейских гончаров. Большое внимание мастера уделяют форме предмета, используя лаконичные средства при создании художественного образа. К данной группе можно отнести: чашка-бокал, декорированная вертикальными светло-коричневыми полосками по темно-коричневому фону (1738-пр) (Рис. 4); бутылка с узким горлышком (1754-пр); прибор для вина: кувшинчик с тремя чашечками (1817 а, б, в, г-пр); чашка-бокал цилиндрическая темно-коричневого цвета (2207-пр); чашка, декорированная вертикальными полосками коричневого и серо-зеленого цветов (2208-пр). Изначально такая керамика создавалась как форма домашней увари и посуды для повседневного использования. Отчасти благодаря этому она стала хорошим выразительным образцом эстетики ваби-саби.

Предположительно в традициях школы «шино-яки» создана миска для супа с крышкой и двумя ручками (1816-пр) (Рис. 5). Это большой толстостенный керамический горшок из жаропрочной глины с ручками и съемной крышкой, покрытый белой глазурью. В Стране восходящего солнца такой горшок называется «донабэ». Его можно использовать для приготовления риса на газовой плите или для подогрева на специальной жаровне «бинкакэ» прямо на столе. «Шино-яки» характеризуется покрывной белой глазурью из пепла или полевого шпата, обожженной при большой температуре. Формы посуды обычно приземистые, тяжеловатые, цилиндрические. Одной из отличительных особенностей «шино-яки» являются маленькие отверстия, так называемые «суана», появление которых мастера считают преимуществом в декоре керамического предмета.

Рассмотрев самые многочисленные группы японской керамики из фонда ГМИ РК им. А. Кастеева, хочется отметить, что все эти предметы, выполненные в современных мастерских, демонстрируют заимствованное у предшественников тонкое понимание цвета, красоту форм, декоративное чутьё и такт. Ассоциативность, поэтичность керамики связана с традициями всего японского искусства. В полном объеме на примере коллекции музея невозможно проследить все керамические школы Японии, невозможно и в полной мере причислить определённый предмет к ней. Тем не менее, изучение данной коллекции позволяет отметить некоторые традиционные элементы, присущие определённой школе. Все эти характеристики придают особую ценность пусть и небольшой,

но весьма редкой в нашем регионе коллекции гончарства из фонда ГМИ РК им. А. Кастеева. Подводя предварительные итоги, можно отметить, что в настоящее время данная тема вызывает много вопросов и требует дальнейшего комплексного исследования и углубленного изучения.

Список литературы

1. Ксенофонтова Р.А. Японское традиционное гончарство 19-первой половины 20 в. М.: Наука, 1980.
2. Егорова А. Японская керамика эпохи Эдо (1600-1868). Культурный контекст и атрибуция. М. 2016.
3. https://studopedia.info/8-88043.html
4. https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D1%83%D0%B7%D0%B5%D0%B9_%D0%92%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%BE%D0%BA%D0%B0
5. Дашкевич В.Т. Искусство Современной Японии в собрании Эрмитажа. Л.: Советский художник. 1965.
6. Япония сегодня. Япония.: Международное общество по просветительской информации. 1990.
7. Японское декоративное искусство. М.: Планета. 1973.
8. Сборник статей. Японское искусство. Глухарева О.Н. Японская керамика. М.: Издательство восточной литературы. 1959.
9. Николаева Н.С. Декоративное искусство Японии. М.: Искусство. 1972.

Алимхожина Акбота Ильясжановна
Өнертану магистрі
Әбілхан Қастеев атындағы ҚР Мемлекеттік өнер музейінің баспасөз хатшысы

ҒАСЫРЛАР ТОҒЫСЫ ҚАЛИОЛЛА АХМЕТЖАН

Қалилолла Ахметжан білімін Ленинград қаласындағы Репин атындағы бейнелеу өнері, мүсін және архитетура институтынан алған. Суретшінің шығармашылық ұстанымы өмірдің, табиғаттың, адам мен оны қоршаған әлемнің суреттерін мұқият талдау болып табылады. Ұлттық мектепті қалыптастыруда бұл суретшінің ізденісі маңызды орын алды. Оның жұмыстарында бейнеленген әрбір көрінісінде әлем арқылы әмбебап үйлесімділік әсерін қалпына келтіру қабілеті тағы бар. Өнерге Қ. Ахметжан 1970 жылдың екінші жартысында келген болатын.

Жалпы, айта кететін болсақ, 1970-1980 жылдар өнер иелерінің шығармаларында қайта өз тамырына оралу, қоғамдағы рухани дағдарыс және шығармашылық еркіндігі туралы армандар сол жылдардағы көптеген көркем туындылардың негізгі сипатын анықтай бастады. Суретшілердің жұмыстарында композициялық және тақырыптық ізденістердің үздіксіз жүруінің арқасында жаңа мағынадағы туындыларды жасауға ұмтылыс туды. Мәселен, Е. Төлепбаев, А. Ақанаев, Б. Тюлькиев, Р. Есіркеев және т.б. бірқатар суретшілердің еңбектері осы кезде өзіндік жаңа ізденістерімен көзге түседі. Аталмыш суретшілер Тәуелсіздік кезеңі алдындағы келер уақыттың жаршысы ретінде жаңа жол ашты деп айтуға толық мүмкіндігіміз бар. Өйткені, бұл суретшілердің шығармашылығында қазақ бейнелеу өнерінде өзгерістер пайда болды. Олар өз заманының мәселелеріне, қала өмірінің көріністерін, отбасы тақырыбын, ішкі жан-айқай, наразылықтарын батыс өнері ағымдарының техникасын қолдана отырып, ұлттық мәнерде көрсете алды. 1960-жылғы қазақ бейнелеу өнеріндегі болашаққа деген сенімділік, серпіліс, оң ойлау ұстанымдары 1970-80 жылдары керісінше сенімсіздікке, үмітсіздікке, өкінішке, жан күйзелісіне алып келді. Дегенмен, дәл осы кезеңде таңбаға, жартастардағы суреттерге, ұлттық құндылықтарға қайта оралу және оларды жаңадан жандандыру сынды жаңа толқын лебі пайда болды[1].

Осы кезде үлкен шығармашылық жолына келген Қалиолла Ахметжан бірден өзіндік жаңа көзқарасымен, сенімділігімен ерекшеленді. Дәл осы жылдары, яғни, ұлттық бейнелеу өнері мектебінің жаңаша даму кезеңі Қ. Ахметжанның да ізденіс жолында, өз қолтаңбасын табуда маңызды орын алды. Оның алғашқы шығармаларының тақырыптары қазақ кескіндемесіне тән қарапайым тақырыптары отбасы өмірі, дала пейзажы, эпикалық фольклор сюжетіне арналған туындылар еді. Суретшінің шығармашылығында 1970 жылдардағы туындыларға тән дәуірдің қарама-қайшылықтарымен күресуге деген құмарлық, драмалық қажеттілікті мұқият талдау және сол арпалыс кезеңінің, белгісіз болашақтың болжамдарын, ішкі ойлары мен уайымы кенеп бетінде сезіле бастады. Сол кезеңдегі уақытқа деген сұрақтар, ішкі драматизм, экспрессия, қоғамдық мәселелер К. Муллашев, А. Ақанаев, Д. Әлиев және

Е. Төлепбаев, Б. Тюлькиевтің де кенептерінде өрбіп жатты. Бірақ, К. Ахметжанның туындыларының айырмашылығы, ол сабырлыққа, парасаттылыққа, сабырлыққа шақырады[2].

Суреткер шығармашылық ізденіс жолында импрессионизмнен бастап классикалық жапондық графиканың техникасына дейін әр түрлі бағыттарды қарастырады. Өзіне ерекше ұнаған, XIX ғ. Франция елінде қарқынды дамыған «пуантилизм» стилін жиі қолданысына енгізген қазақ суретшісі Қ. Ахметжаның орындауындағы жұмыстары ерекше сезімталдығымен, нәзік, әрі таза мөлдірлігімен бірден баурап алатын қасиетке ие. Бұл оның «Толқын шашып жатқан ат», «Алғашқы қар», «Алатау», «Көктем» туындыларында көрінеді. Дәл осы туындыларда суретші табиғаттың бастапқы сұлулығы мен шынайылығын сақтап қалғандай. Қаламгер шығармашылығының басты тақырыбын мәңгілік шабыт көзі табиғатқа арнайды. Сол әлемде өзі еркін қалып демалады, тыныштықпен жалғыз үндеседі. Оның бейнелеген табиғатының әрбір көрінісі, жазық дала, орман, тау бөктері болсын ерекше махаббатқа толы. Қолданған түстерінің қосындысы бір-бірімен үйлесім тауып, тепе-теңдігін сақтай келе, жарық пен көлеңкенің айырмашылығын оңай шешеді.

Форманы іздестіру нәтижесінде қылқалам иесі өзіне ғана тән кескіндемелік техникасын құрастырды. Суретшінің негізгі қызығушылығы, қозғаушы күші мен кенептерінің басты өзгешелігі – түс, форма арқылы композицияға ерекше жарық берді. Оның «Күнбағыс» (1995) жұмысындағы өрілген немесе тоқылған жарық пен түстің идеясы мен көрнекілігі суретші үшін маңызды, ол өзіне және көрерменге өзіндік кескіндемелік зертханасы мен сезім координаттарын ашады». Жалпы суретшінің жұмыстарындағы басты міндеті адам өмірі мен табиғатқа тән құбылыстардың мәнін ашу болып табылады. Осындай тақырыптар қазақ бейнелеу өнеріне тән болғанымен, оның шығамашылығында өзіндік бір ойластырылған ерекше композиция мен философиялық негізді құрайды[2].

Қ. Ахметжанның шығармалары бірде көңіл-күй сыйласа, бірде терең ойға жетелейді. Көлемді алдын ала ескеру, ырғақты ұйымдастыру, ұлғайту мен кішірейту немесе алыстату мен жақындату ойындарын тудыратын сәндік-оптикалық көрсеткіштер арқылы суреткер адамның өмірі мен табиғат өмірін қозғаушы тепе-теңдік динамикасының күрделі мәні мен жансыз тепе-теңдігін қалыптастырады. Сонымен қатар, суреткер кенептерінде қозғалыстың біртұтастығы мен осы әлемнің өзгермелі уақыты мен түстердің қарым-қатынасын, қозғалысын дамытады.

Кескіндемеші туындыларының бейнелеудегі стилистикасы еуропалық бағыттарды, әсіресе француздық кескіндемесін қазақ сәндік-қолданбалы өнерімен біріктіру арқылы өзіне ортақ композициялық шешім табады. Олар нәзік гамма арқылы ерекшеленеді. Түс арқылы кеңістік пен жарықтың, бояулардың қайталануы шашыраңқы болғанымен, шығармада біртұтастылық, үйлесімдік жоғалмайды[2].

Суретшіге Батыс және шығыс өнері қаншалықты әсер етсе де, ол өзіндік және мәнерлі, көркем шығармашылық тілін шығара алды. Қ. Ахметжанның кенептеріне үңілгенде болжауға келмейтін, сиқырлы кеңістігінде ритмнің қай жерде басталып, қай жерде аяқталатынын көру мүмкін емес. Алайда, барлығы біртұтастықта, үйлесімділікте композицияның ортақ шешіміне келіп тұрады .

Тарихқа, қазақ фольклорына арналған оның кенептері түстерге өте бай. Қаламгер шығармаларындағы эпостық идеялардағы образдардың күштерін,

ерлік орындау кезіндегі батырлардың бейнесі арқылы емес, аңызға айналған жылқылардың немесе аттардың жалпылама, символдық бейнесін қалыптастыруға тырысады. Суретшінің жұмыстарының нысаны олардың мазмұнына сәйкес келеді.

Қ. Ахметжанның дәстүрлі қазақ мәдениетінің ерекшеліктеріне қызығушылығы тарихи және фольклорлық көріністерді бейнелеуге деген ынтасы оның ұлттық көзқарасының формальды жүйелік сипаттамаларына әсер етуіне байланысты жан-жақты көрінді. Алайда, қазақ кескіндемесінің осы және келесі даму кезеңі үшін кескіндемешінің интеллектуалды, зерттеушілік және ғылыми ізденістері ерекше орын алды. Қ. Ахметжанның ертегі мен аңыздарды, тарихи деректер мен шығыс әдебиеті бойынша жинақтаған әр түрлі деректердегі қазақтардың рухани және материалдық мәдениеті мәселелері бойынша, сонымен қатар археология мен этнография туралы ізденісі осы кезеңдегі суретшілердің ұлттық мәдени сана-сезімінің өсуін көрсетті.

1980-90 жылдардағы қазақ бейнелеу өнеріндегі ұлттық өзін-өзі тану, өткенге оралу мәселелері осы кезде мифология, фольклор, таңбаларға, ата-баба тегіне, дәстүріне тереңірек үңілу сынды қызығушылық туындылардың басты, маңызды тақырыбына айналды. Осы тұрғыда, Қ. Ахметжан қазақ бейнелеу өнерінде өзінің даңғыл жолын таба біліп, ұлттық өнер бағытын белгілі бір деңгейге көтерді деп айтуға толық мүмкіндігіміз бар.

Суретшінің шығармашылығында тау, тас пен суды бейнелейтін сюжеттер суретшінің ерекше қызығушылығын танытатын нысандар болып табылады. Мысалы, оның «Тау шыңдары» (2019) деп аталатын туындысы триптих түрінде шешілген, үш бөліктен тұрады және үшеуі де бірігіп бір бейнені құрайды. Қ. Ахметжанның айтуынша, оның әрбір бөлігін жеке-жеке бөліп қоюға да болады. Мұндай композициялар қазіргі таңда модульді картиналар деп аталады. Ал, «Алатаудың бейнесі» атты туындысынан Алатаудың биік, асқақтаған бейнесін көреміз. Суретші таулардың көрінісін адамның өмірімен байланыстырды. Таудың төменгі бөктері әдетте жасыл шөп басып жатады, оны қаламгер жастық шаққа теңейді, жоғарылаған сайын шөптер сирей бастағанда орта жас, ал аппақ қар басқан ең биік шыңын ақ шашты, ақ сақалды қарияға теңейді. Осындай теңеу арқылы Қ. Ахметжан таудың бейнесін үлкен мағынаға ие адамның әр кезеңдегі өміріне арнайды[3].

Бейнелеу өнерінде табиғаттағы шынайы түстерді барынша дәлдікпен беру суретшінің басты мақсаттарының бірі болып табылады. Мысалы, қайта өрлеу дәуіріндегі суретшілер көп қабатты бейнелеу техникасын қолданған. Онда астыңғы қабаттары бір түсті бояулардан тұрады да, үстінен жұқа, мөлдір лиссеровка жасалады. Сонда жарық мөлдір қабаттан өтіп, төменгі қабатпен қосылып үшінші бір реңк тудырады. Сондықтан, қайта өрлеу дәуірінің картиналарына, сол кездегі классикалық кезеңдегі туындыларға мән беретін болсақ, жарық картинаның ішінен шығып тұрғандай әсер қалдырады. Ал, XIX ғ. аяғы мен XX ғ. бас кезінде бейнелеу өнеріне келген экспрессионистер, сюрреалистер, пуантилистер және т.б. көптеген бағыттар түстердің басқа жолын тапты, яғни мұндай өзгеріс сол кездегі ғылым саласында ашылған жаңалықтарға тікелей байланысты болды. Осы кезден бастап суретшілер түстерді әр түрлі жағыстарға бөліп, палитраның жаңаша өзгерістерін байқады. Бір түсті шығаруда бірнеше түстерді бір-бірімен араластырды. Сонда алыстан қарағанда бұл түстер адамның көзінде басқаша араласып, басқа бір реңк тудырып отырды[3].

Қ. Ахметжан осы техниканы шығармашылығына арқау еткен болатын. Қылқалам шебері туындыларында қайта өрлеу дәуіріндегі бейнелеу өнерінің және XX ғғ. ағымдардың техникасын біріктіреді. Ол шығармаларында бірнеше түстердің қабатын қолдану арқылы өзіне ғана тән ерекше композиция мен бояулардың үйлесімділігін шығарады және оның картиналарына визуалды түрде алыс қашықтықтан қарауды талап етеді. Егер жақыннан көретін болсақ, барлық түстердің структурасын, әр қабаттағы бояулардың байланысын көруге болады. Сондықтан, картинаға қай жағынан қарасаң да әр түрлі әсер береді және жарықтың да түсуіне байланысты өзгере береді. Бұл техниканы қаламгер 90-жылдардан бастап дамытып келеді және кез-келген жанрда қолданады. Бір туындыға суретші бірнеше ай уақыт жұмсайтынын айтады. Өйткені, әр қабатты бейнелеуде ұзақ уақытты талап етеді[3].

Бурабайдың көрінісі, орман, қайың, қарағайлар суретшінің сүйікті мотивтеріне жатады. Әсіресе, шығыстық дәстүрлі бейнелеу өнеріндегі бейнелер де жанына жақын болып келеді. Мәселен қытай, жапон елдеріндегі пейзаждары оны ерекше тамсандырады. Бұл пейзаждардың суретші үшін ішіндегі барлық бейненің символикалық мәні қызықтырады. Осындай символиканы қолдану арқылы Қ. Ахметжан пейзаждары мен этюдтеріндегі әр бейнеге терең мағына береді. Мысалы, қарағай, қайыңдар қаламгердің пейзаждарында – көркемдіктің, беріктіктің және сұңғақтықтың символы болса, тау – әлем символына айналған үлкен философиялық мәнге ие.

Суретшінің өзен-сулардағы жартастарға арналған шығармалары өзгеше. Этюдтердің негізінде туындаған шығармаларының ішінде сарқырама судың көріністері ерекше тамсандырады. Оның ішінде «Жартастар» (2009), «Буырқану. Ағын» (2019), «Жылтыл» (2019) туындылары түстер галактикасынан тұрады. Ондағы әр жағыстың құрылымын көресің және бір-бірімен тынымсыз арпалысып жатқан ұсақ тірі ағзалар іспетті түстердің өзгеше әлеміне аттанғандай боласың. Су тұрақсыз, үнемі қозғалыста, өзгеріске ұшырап отырады. Судың бейнесі суретшінің туындысында тұрақсыздықтың белгісі болса, тас керісінше тұрақтылықтың символына айналады. Мұнда екі табиғат элементтері салыстырмалы түрде тамаша үйлесім табады. Жалпы, қаламгердің картиналарымен түрлі эксперимент жасауға болады. Олардың форматын жылы түстерден суық тустерге қарай бөліп тізбектеп, ретіне байланысты басқа композиция құрастырып шығуға болады. «Жартастар» картинасындағы тастардың философиясы бір бөлек. Кенепкер үшін тастар ғасырлар өте өзгеріске ұшырамайтын, құпияға толы нысанға айналғандай.

«Гүлдер» (Көктем. Нәзіктік. Пәктік, 2017 ж.) триптихына назар аударатын болсақ, үш түрлі мотивте орындалған, бірақ тақырыбы бір – гүлдер тақырыбына арналады. Гүлдерді Қ. Ахметжан кенептерінде шынайылықтың, тазалықтың символына айналдырады.

Ал, суретшінің натюрморт жанрында орындалған «Береке» (2015) атты туындысына XVI-XVII ғғ. голландық суретшілердің классикалық мотивте орындалған шығармалары негіз болған. Бұл жанрды қаламгер иесі өзіне тән техникамен шешу барысында байлықтың символына меңзейді.

«Ғасырлар тоғысы» туындысының пайда болуына суретшіге астанада наурыз мейрамында дәстүрлі қазақ үйлердің тігіліп тұрғаны әсер еткен екен. Яғни, өткен заман мен қазіргі заманның тұспа-тұс кездесіп тұрғандай, ғасырлардың тоғысқан кезіндей көрініпті. Кенепте астанамызда бұрынғы заманның тарихы жаңа келбетте, жаңа қалада көрініс тапқандай[3].

Қ. Ахметжанның қыс мезгіліне арналған «Ақ әуен» (2017), «Қар көшкіні» (2019) атты туындыларындағы табиғат көріністері бір басқа. Қаламгер таза табиғат аясында жалғыз қалғанды ұнатады, оның кенептерінде қала өмірі кездеспейді, тек табиғат көзінен шабыт алады, тіпті онда адамды да кездестірмейсіз, тек таңғажайып, тыныш әлем, шынайы табиғат әлемі. Қыс мезгіліндегі қардың жапалақтап жауып жатқан көрінісінен табиғаттағы формалар жойылып, бейнелер, нысандар қармен бірге еріп, араласып бір-бірімен нүкте арқылы ұласып, қосылып жатады.

Қ. Ахметжанның тарихи тақырыптағы туындыларына тоқталатын болсақ, негізінен суретші жасынан ботальді жанрдағы суретші болуды армандаған. Тарихи зерттеулерге деген қызығушылығы да содан бастау алады. Ленинградта Репин атындағы бейнелеу, мүсін және архитектура институтын оқып жүргенде дипломдық жұмысы осы жанрда бейнеленген «Мазасыздық» (1977) туындысы тарихи тақырыпқа арналады. Оның сол кезеңдегі тұлпарлар бейнесінде шешкен реалистік мәнердегі «Тайбурыл» (Бостандық), «Байшұбар» (1986) картиналары 1986 жылғы оқиғаны алдын-ала интуитивті түрде сезген шығармалар еді. «Тайбурылда» жылқы жібін үзіп, бостандыққа қалықтап тұрған сәтін көрсек, енді бірінде ол байшұбар ағаш қоршаудан секіріп шығып бара жатады, ал үшінші туындыда сол берілмес тұлпардың құлап жатқан жерінен қайта тұрып аспанға қалықтап ұшып, бостандыққа ұмтылған жігері таңқалдырады. Бұл туындыларды автор 1986 жылдың жаз айында туындағанын атап өтеді. «1990 жылы Алматыда кино үйінде жеке көрмесін өткізгенде кездейсоқ журналист – «бұл шығармаларды желтоқсан оқиғасына арнайы шығардыңызба?» дегенде, суретші ол оқиғаға дейін бейнелегенін» айтады. Сонда әлгі журналист – «онда сіз сездіңіз бе сол оқиғаның болатынын?» деп, тағы сұрақ қоя кетеді. Сонда Қ. Ахметжан – «ол көтерілістің болатынын сезбедім, бірақ сол кездегі адамдардың сезімін, еркіндікке деген халықтың ішкі күйзелісін жақсы сезінген едім, мүмкін соның барлығы маған әсер беріп, менің санамда болашақта болатын оқиғаға көрініс тапқан болар», - деп жауап береді[3].

Тарихта батырлардың киім-кешектері толық зерттелмегендіктен, суретші тарихи жәдігерлерді негізге ала отырып, көне қазақ батырларының, руларының, тайпаларының, қағандардың киім үлгілеріне, қару-жарақтарына зерттеу жұмыстарын бастап кетеді. Нәтижесінде, автордың бірнеше еңбегі жарыққа шығып, тарихшы, қару-жарақ зерттеуші, қайта қалпына келтірушілердің қатарына қосылады. Суретшінің жұмыстары таптырмас құнды ақпарат көзіне айналды. Қ. Ахметжан ғұн көсемдерінің, батырлардың киім үлгілері мен қару-жарақтардың реконструкциясының тарих, археолог және музей мамандарымен бірігіп, тарихи деректерге сүйене отырып, үлкен еңбек болып саналатын тамаша жаңғыртпаларды шығарды. Оның археологиялық, музейлік және иконографиялық материалдар бойынша ғылыми реконструкциялары (2011), б.з.д. II – б.з. III ғғ. ақсүйек ғұн киімі мен қару-жарағы, XIX ғ. қазақ батырларының қылышы, дулығасы мен жауынгерлік жеңсесі жобалары, музейлік материалдар, археологиялық және иконографиялық мәліметтер бойынша жаңғырпалары (2001) және т.б. еңбектері таптырмас құнды мәліметтер болып табылады және келер ұрпақ үшін де тарихына байланысты мәліметтерді білу, көру өте мңызды. Қ. Ахметжанның ботальді жанрдарғы «Еруіл атқа ер салмай» (2015), «Мерген» (2013) және т.б. шығармаларында басты екпінді көбінесе олардың қару-жарақтары мен киім

үгілеріне ерекше мән береді. Картинадағы барлық элементтер ойдан шығарылмаған, тек тарихи деректерге сүйене отырып бейнеленген, шынайы үлгідегі жәдігерлер ретінде қарауға, зерттеуге болады.

Эпикалық батырлар мен арулар топтамасындағы «Қозы көрпеш пен Баян сұлу (2018) эпосын суретші сақ дәуірінде пайда болғанын айтады. Сондықтан мұнда сюжет жоқ, тек кейіпкерлерді сақ заманына сәйкес киім үлгілерімен бейнелегенін тағы атап өтеді[3].

Уақыт өте заманауи үлгіге айналып кеткен бұл эпосты қаламгер зерттеу ізденістерінің арқасында екі жасты өз заманына қайтарады. Сонымен қатар, Қ. Ахметжанның қазақ ертегілеріне арналған этнографиялық суреттері, эскиздері тамаша көрініс табады. Оның ішінде А.Тоқтабайдың кітабына арналған иллюстрациялар, «Әр түрлі жүктерді тасымалдау әдістері» (2004) және Абайдың өлеңдеріне жасалған интерактивті компьютерлік жаңа заманауи бейнелер де шынайы келбетте ерекше орындалған. Бұл туындылар реалистік мәнерде бейнеленген және мұндағы барлық киімдерді, қазіргі таңда ұмыт болып кеткен заттарды суретші қайта жандандырып дәл беруге тырысады және олардан этнографиялық құнды мәлімет алуға болады.

Суретшінің осындай тарихи-мәдени, этнографиялық зерттеулерімен таныса келе, оның өз елінің тарихына жанашырлықпен қарайтынына, өз елінің мәдениетінің тереңдігіне үңіліп, оны қайта жандандырып, зерттеп, бейнелеу өнерінің көмегімен елінің мәдениетін қайта тірілуіне үлкен ықпалын тигізгенін атап өту керек.

Туған елінің мәдениетін, ата-баба тарихын қайта жандандыру кез-келгеннің қолынан келе бермейтін батыл іс. Шығармашылығында ғасырларды тоғыстырған Қ. Ахметжан қазақ бейнелеу өнерінде қолтаңбасын қалдырып қана қойған жоқ, сонымен қатар, қазақтың тарихын, мәдениетін бір ғана қылқалам ұшымен қайта тірілтті.

Пайдаланған әдебиеттер

1. 100 шедевров искусства Казахстана. Живопись. Скульптура. Графика. – Алматы: ИД «Жибек жолы», 2013. – 264 с.
2. Мастера изобразительного искусства Казахстана. 4-выпуск /Ергалиева Р.А., Труспекова Х.Х., Шарипова Д.С. и др. – Алматы: ИД «Жибек жолы», 2009. – 200 с., иллюстр. (85б)
3. Суретшімен сұхбат. 2019 жыл.

Бекбаулиева Гүлденай Мұхтарқызы
Ә.Қастеев атындағы ҚР МӨМ музейлік педагогика және жобалау қызметі бөлімінің маманы

ҚАЗАҚСТАНДАҒЫ 1950-1960 ЖЫЛДАРДАҒЫ ПОРТРЕТТІК КЕСКІНДЕМЕ

«...кескіндеме прогресі толыққанды жетілмеген тәжірибелерден бастап, портреттік өнердің шыңына жетумен аяқталады»
Георг Вильгельм Фридрих Гегель

Бейнелеу өнерінде адамды және оның қызметін бейнелеуге бағытталған элементтер барлық кезеңде болған және әрбір халыққа тән құбылыс. Портреттік шығармашылық тікелей адамды бейнелейтін жанр болып саналады. Бейнелеу өнері тарихындағы бірқатар дәуірлерде бұл жанр ерекше танымалдыққа ие болып, құны күн санап артпаса, түгелдей дерлік қолданыстан жоғалып кеткен уақыты болған емес. Қазақстандағы картина жанрының пайда болу және қалыптасу тарихы Ұлы Қазан төңкерісінен кейінгі кезеңімен тұспа-тұс келді, бұл өз кезегінде езгіге ұшыраған халықтың шығармашылығының жан-жақты дамуына кең мүмкіншіліктер есігін ашып берген еді. Республикадағы бейнелеу өнерінің қалыптасу тарихы тек әлем өнерінің жетістіктеріне сүйене отырып қана емес, сол кездегі көпұлтты жалпыкеңестік бейнелеу өнерінің дамуымен қатар өрбіді.

Айта кетерлік жәйт, орыс өнерінде портрет XVIII ғасырлардан бастап-ақ басқа да бейнелеу өнері жанрлары сынды ерекше маңызға ие бола бастаған. Ал, Қазақстанда алғаш 1928 жылы жылжымалы картина көрмесі өткен болатын. Республикадағы картина өнері ғасырлар бойы қалыптаса да, өзінің шарықтау шегіне жеткен сәндік-қолданбалы өнерге қарағанда, енді дамып келе жатқан жас сала болғандығы сөзсіз.

Қазақтарды бейнелейтін портреттік гравюралар алғаш Бичурин мен Левшиннің кітаптарында кездеседі. Қазақтардың физикалық келбеттері мен киім-кешектерін көрсетуді мақсат еткен бұл бейнелер біздің көзқарасымыздағы портреттік туындылардан анағұрлым алысырақ болған десек те болады. Заманауи портрет салушылардың көркемдік деңгейімен де салыстыруға келмейді. Дегенмен, бұл жұмыстарды Қазақстанның портрет салу тарихының іргетасын қалауға алғашқы талпыныстардың бірі екендігін айта өту қажет.

Бастапқы кезеңде суретшілер портретте бет-әлпет пен адамның құлықтық сипатын назарға алмастан, адамның сұлбасын және оның айналасындағы элементтерді салуға тырысты. Кейін келе, керісінше, қазақ суретшілерінің портреттерінен ұқсастықты дәлме-дәл беруге, тұлғалық ерекшеліктерін басып көрсетуге талпынысын байқай аламыз. Осылайша, Қазақстандағы портрет өнеріндегі композиция екі бағытқа: жанрлық портрет және иконографиялық портрет болып дамығандығын көреміз және екі композициялық шешім типтері де әрі қарай біршама өзгерістерді бастан кешірді [1, 103-104 бб.].

Картиналық жазықтықтағы адамды бейнелеуге деген өзгеше көзқарасты соғыстан кейінгі жылдары салынған портреттерден байқауға болады. Соғыстан кейінгі жылдарда да Қазақстаннның экономикалық, мәдени, әлеуметтік әл-

ауқатын көтеретін көркемсурет бағытындағы жоғарғы оқу орындары ашылмаған еді. Мамандардың жетіспеушілін ескере отырып, Ресей қалаларында қазақстандықтарға арналаған оқу орындары мен бөлімдері ашылды. 1951-1957 жылдардың өзінде Алма-Атаға 20-ға жуық кескіндеме, мүсін, архитектура бойынша мамандандырылған жас мамандар келді.

Бірақ бұл жағдай 50-ші жылдардың ортасынан бастап түбегейлі өзгеріске ұшырады, кәсіби деңгейдегі, елімізде үздік орыс көркемсурет мектептерінде дәріс алып келген дарындылар легі қалыптысты [2, 46 б.]. Солардың ішінде: К.Тельжанов, А.Ғалымбаева, Н.Нурмухаммедов, К.Шаяхметов, Г.Исмаилова, С.Романов, С.Мамбеевты және т.б. айта аламыз. Ресей ЖОО-ның түлектері Қазақстандағы орта кәсіптік және жоғарғы оқу орындарының педагогтары бола отырып, орыс кескіндеме мектебінің дәстүрін жалғастырушылар болып саналды.

Соғыстан кейінгі жылдары салынған портреттердің арасында Абрам Черкасскийдің «Сәбит Мұқановтың портретін» (1952) атап өту қажет. Ол әлемді тануда жанды түстер мен әсем ырғақты меңгерген, өз оқушыларын өз сезімі мен жанының түсін қылқалам ұшындағы бояумен сездіруге үйретті. Оның жұмысындағы түс пен бояу сыртқы әлемді бейнелеу құралы ғана емес, бәрінен бұрын жеке дүниетануының куәсі. Ол түстің мазмұндылығына, ашық техникалық әдістердің эстетикасына көп мән берді. Дегенмен, белгілі қазақ жазушысының портретінде суретші айтылған әдістерді пайдалануда ұстамдылық танытады. Себебі мұндағы оның міндеті әлеуметтік маңыздағы адамды көрсету еді. Бұл өз болмысында нәзік психологиялық сипаттамамен байытылған көрнекті портрет. Біздің алдымызда тұрған портретте жазушы өзіне-өзі сенімді, сымбатты, билікке үйренген маңғаз адам ретінде бейнеленген. Байбатшалық бітім, аппақ қардай китель. Алғызыл еріндерінің үстіндегі қара мұрт, үлкен де етжеңді келген бет-әлпет, жайнаған, бірақ қуланған көзқарас, мейірімді жымиыс пен үстелдің бетінде жуан білек. Егер оның оң иығының жоғарғы жағында модельдің жанама түрде өнер саласына қатысы барын білдіретін биші әйелдің мүсіні болмаса мұның бәрі мемлекет қайраткерінің бейнесі болып шыққан болар еді.

Сонымен соғыстан кейінгі жылдардағы қазақ портреттік жанрында адамның әлеммен байланысы маңызды орын ала бастаған. Модельді бейнелеу жанрлық толықтырулармен ерекшелене түсті: композитордың музыка жазу кезі («М.Төлебаевтың портреті», 1947, О. Кужеленко), папкасы бар суретші біреумен екі ауыз сөз айту үшін отырған сәті (Калмыковтың Леонтьев портреті). Бұдан кейінгі жылдары, 1960 жылы жазылған Мария Лизогубтың «Шораяқтың рөліндегі Қуанышбаевтың портретін» де жатқызуға болады. Сондай-ақ Гүлфайруз Исмаилованың қылқаламынан шыққан театрландырылған портрет - картиналардың сериясы бар: қызуқанды «Қазақ вальсі» (Шара Жиенқұлованың портреті», 1958), «Ақтоты рөліндегі Шолпан Жандарбекованың лирико-драмалық портреті»,1960), лирико-романтикалық стильдегі «Қыз Жібек роліндегі Күләш Байсейітованың портреті», (1962), жапон кескіндемесі стиліндегі «Чио-Чио-сан роліндегі Роза Жаманованың портреті», 1972). Соғысқа дейінгі жылдардағы қарсы алдынан және қырынан салынған портерттердің басым көпшілік кеңістікте фигуралардың бұрылу динамикасымен өзгерді. Соғыстан кейінгі жылдары көбінесе портреттегі адамның жұмыс бабына қатысты заттарына көңіл аудару белең алды [3, 25-26 бб.].

50-ші жылдарда ұлттық суретшілеріміздің де бейнелеудің жаңа жүйесі байқалды. Суретшілердің ішінде ерекше техникасымен көзге түскендердің қатарында Сабыр Мәмбеевті айта кеткен жөн. Оның өзінің тақырыптық

картиналарынан қатар қылқаламынан үздік портреттер де жазылған. Орындалған жұмыстарының барлығы суретшіге құнды тәжірибе болды. Солардың ішінде түспен жұмыс істеуде «Қара кимано» композициясының шоқтығы биік. Қою қошқыл қара түсті, әртүрлі күлгін түстерді шебер ойната алды. Адамға деген, алдымен келбетіне деген, содан кейін тұлғаның түстік әуенін ашуға деген қызығушылық Мәмбеевтің портреттік кескіндемедегі қанық метафоралық дыбыстарды шеберлікпен орындауына көмектесті [4, 34 б.]. Соның ішіндегі керемет портреттерінің бірі – «Терезе алдындағы қыз» (1958) композициясында екі терезе аралығындағы дуал жанында отырған әдемі қыздың образы келтірілген. Ашық түсті дақтар иықтарына, мойны мен сол жағынан жанай өтіп, бет-жүзін шамалы көлеңкеде қалдырып, жіңішке жолақпен оң жағына қарай жүргізуі шеберлікпен орындалған. Ол біресе әлсіз, біресе қанық реңдегі түстердің бір-бірімнн алмасуымен салынған. Бояу жағудың ашық әдісімен суретші бейнеленген оқиғаның динамикасын сездіруге қол жеткізе білген: бұл қыз кескіндемешінің алдында отырып оған ынтасымен қарап отырғанынан байқалады.

«М. Лизогуб» (1959) портретінде мүлдем басқа образ. Жастық шаттығының орнына – мұң, тіпті драматизм көрініс тапқан. Бастың көмескі силуэті , көздің қара қарашығы, шаршағаннан екі қолдың тізеге қойылуы әлемнің жарық кеңістігінде өмірдің қиыншылығы мен жалғыздығын көрсетеді. Терезе бөліктері арасындағы жазылған модель Сабыр Мамбеевтің композициялық сүйікті әдісі. Жарықтың түсуі, дуалдармен бөліну, терезелердің әртүрлі көлемдегі фрагменттері, кеңістіктегі фигуралардың қалып-күйі – мұның барлығы суретшіге формалардың жеңіл эстетикасының шегінен шықпай, өз образына адамның күрделі сипатын енгізуге және оны әлеммен байланыстыруға мүмкіндік береді. Лизогуб портретінде оның бет-жүзі бұлдырлықтан ада кескінделген. Қастеев пен Зальцмандағы сияқты Мәмбеевте де декоративті тұтастыққа, сыртқы бет-пішініне қатысты бір ұқсастықтар кездеседі. Олардың әрқайсысының тар кеңістік қабатында өз әлемі бар [3, 26-27 бб.]. Сабыр Мәмбеевтің туындыларынан, оның әр сюжетке, адамға ғана жарасымды түстік әуендерді табуға ұмтылысын, сондай-ақ саусақ іздері сияқты басқаларға ұқсамайтындай өзгешелігін көрсеткісі келетінін байқаймыз.

Осы кезеңнің жарқын суретшілерінің тағы бірі - Нағымбек Нұрмұхамедов. Шығармашылығын көпфигуралы академиялық композицияларға еліктей отыра, 1953 жылы «М.Фрунзенің 1920 жылы сарбаздар алдындағы Самарқандағы сөз сөйлеуі» туындысымен бастаған. Одан кейін, портрет жанрындағы «Биші лера» (1957) және «Майра» (1958) әуезді романтикалық образдарын жарыққа шығарды. Көп ұзамай шығармашылық ізденістерін біршама өзгертіп, «Әкем келеді» (1960) жанрлық композициясын жазды. Сол жылы «Бульдозерші К.Ахунбеков портреті» (1960) де жазды. Әдетте жұмысшыны романтикалық және еңбектегі ерлігі жағынан басты назарға алып көрсететін қағидаттардан бөлекше, күтпеген көзқараста ашып беретін туынды болды. Кеңістік пен көлемді жаңа мазмұнда, бірінші орынға шығаруды көрсетті. Кейіннен келе Нұрмухамедов өзін тәрбиелеген капитандар мен теңіз флоты адмиралдарының монументальді портреттер сериясын жасады. Мінез бен ақыл күшін, қайратты бере алу үшін суретші тағы да өзінің палитрасын, форманы пішіндеу мәнерін түгелдей өзгертті [4, 35 б.].

60-шы жылдардағы портреттік кескіндемеге Кәмилә Шаяхметованың «Балықшы Сәуле» (1962) жұмысы ерекше леп әкелді. Қараторы және алғызыл жүзді көңілді де, албырт жас әйелдің үстіндегі қызыл кеудеше мен қара комбинезонына әсем үйлескен ақ орамал Сталиннің жеке басына табыну әшкереге айналғаннан кейінгі бақытты заман туатындығына сенген шат өмірге

икемделудің өзінше символы сияқты. Айтымбай Молдабековтің «Қыз портреті» (1969) де қайратты қыздың болмысын көрсететін бірегей туынды. Қараторы жүзіндегі тұңғиыққа тартқандай мөлдіреген елік көздері, шынтақшаға, орындыққа сүйенген шынтақтары. Осының бәрінен батылдығы мен қорқақтығы үйлескен жасөспірімнің тартымды келбеті туындайды. Модельдің нақты қасиеттерін зерттей отырып суретші бір уақытта өз бағдарын жинақтауға және жас замандастың типтік бейнесін жасауға ұмтылады. Өз қызын бейнелей отырып суретші ол жұмысын «Қыз портреті» деп атайды. Ал Шаймардан Сариев керісінше жасайды: типтік образдағы қызға «Тұрар» (1967) деп ат қояды.

60-шы жылдардың ортасында біздің өнерімізде ұлттық бейнелеу тілін іздестірудің жаңа толқыны басталды. Салихитдин Айтбаевтың тұсындағы буын картиналардың образды арқауына халық өмірін енгізеді. «Жас қазақтар» (1968) және «Мейман келді» (1969) еңбектерінде түстердің сәнділігі мен фигуралардың түзу ырғақтағы контурлары тоғысқан. Алайда, портреттік кескіндемеде тіпті бұл суретшілер күрделілеу түстер мен ырғақты шешімдерді пайдаланды. Бұл субъекті-модельге рухани өмірінде жатқан өзіндік болмысын сақтауға мүмкіндік берді [3, 36 бб.].

Қорыта келгенде, елімізде портрет жанрының дамуы соғыстан кейінгі жылдары кеңінен белең алды. 50-ші жылдардағы портреттік кескіндемелерге көбіне: соғыс жағдайындағы тарихи көріністер, құлықтық және физикалық сынақтардан мойымай өту мен шыдамдылық тақырыптар арқау болды.Тарихи және тарихи-революциялық жанрлар жақсы дамыды. Тұрмыстық жанрдағы негізі тақырып – ұзақ жылдар аңсаған мамыражай еңбек, пен бейбіт жұмысшылар өмірі көріністері болды. Бұл кезеңдегі авторлард туындыларында өмірге деген құлшыныста, қарапайым сәттердегі бақыттың құндылығын, тыныш өмірдің бағасын, майданнан кейінгі адам мен еңбектің, табиғаттың табысуын көрсетуге барынша талпынды.

Сонымен, 60-шы жылдары нақты адамдардың физиогномикалық және әр адамның ішкі сезімталдығына, анықтығына мән беріп зерттеу жалғасқанымен, типтік портрет жасауға бетбұрыс болды. Қарапайым қыздардың, жұмысшылардың, колхозшы әйелдердің портреттері жас ерекшеліктері, кәсіби не әлеуметтік специфика негізінде жатқан жалпы ортақ дүниелерді түсіну ниетінде көп салынды. Типтік бейне жасаудағы ізденіс монументальді формаларды тудырды. Сондай-ақ 60 жылдардан бастап өнерге «сұсты мәнердегі стильдің» келуі демократияланған қоғамға әкелген нақты қадам болып саналады. Портрет жанрында топтық портрет, тұрмыстық портрет, тарихи портреттерге ден бұрылды.

XX ғасырдың екінші жартысында кескіндеме мектептерінің қарқынды қалыптасуы жүйесінде Қазақстанның портреттік кескіндемесі ұлттық мінез бен дүниетанымның ерекшеліктерін анағұрлым жетілген көркемдік бейнеде көрсету жолдарын ізденуге бет бұрды. Дәстүрлі ұлттық шығармашылықтың рухани тәжірибелеріне жүгінудің астарында, өзіндік шығармашылық түпкі мақсат-міндеттерге жетуге ұмтылыс жатты.

Пайдаланған әдебиеттер

1. Изобразительное искусство Казахстана. – Алма-Ата: АН КазССР, 1963. – 374 с.
2. Ергалиева Р.А. Этнокультурные традиции в современном искусстве Казахстана. Живопись. Скульптура. – Алматы: Гылым, 2002. – 183 с.
3. 100 лет казахстанскому портрету. – Алматы, 2002. – 196 с.
4. Барманкулова Б. История искусств Казахстана. в 3-х т. – Алматы: Өнер, 2011. Том 3.: Живопись. Графика. Скульптура. – 192 с.

Горовых Ольга Евгеньевна,
хранитель фондов ткачества, современного декоративно-прикладного искусства Казахстана, Советской и Зарубежной графики ГМИ РК им. А. Кастеева,
Казахстан, Алматы

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ СКУЛЬПТОРА С.Т. КОНЕНКОВА (1874-1971) В КОЛЛЕКЦИИ ГМИ РК ИМ. А. КАСТЕЕВА

В ГМИ РК им. А. Кастеева хранятся и выставляются в экспозиционных залах шедевры выдающихся мастеров мирового искусства. Яркими работами из их числа являются произведения скульптора, прожившего интересную творческую жизнь, целеустремленного труженика – Сергея Тимофеевича Коненкова, оставившего после себя огромное наследие будущему поколению. Его имя прочно вошло в историю XIX-XX века как Советского, так и мирового искусства. Он прожил 97 лет. За долгие годы жизни прошел путь от простого деревенского жителя до народного художника СССР, лауреата Ленинской и Сталинской премии. В его мастерски выполненных произведениях из дерева и мрамора передан огромный талант прирожденного гения. В работах скульптора каждый ценитель прекрасного сможет понять и увидеть всю полноту, красоту и очарование окружающего мира в результате титанического труда мастера, со всей ответственностью и гордостью носящего звание народного художника.

Из краткой биографии скульптора: Сергей Тимофеевич Коненков родился в деревне Караковичи, в 1874 году, в Смоленской губернии, в крестьянской семье. Вот как художник вспоминал свое детство: «До одиннадцати лет я жил, как все деревенские мальчики того времени. Я помогал старшим в работе, ходил в ночное, на пчельнике караулил рои, чтобы не улетели, помогал кормить скотину. Рисовать я начал с пяти лет. Я выпрашивал бумагу и рисовал зайцев, медведей и коров с пастухом. Я очень любил рисовать больших лошадей, мчащихся с развевающимися гривами и хвостом. [1, с.13]. Ваятель, приоткрывая завесу над далеким прошлым, сказал как-то: «Я люблю дерево и с юношеских, а вернее, с отроческих лет работаю с ним». «Нельзя забывать, что наш народ с незапамятных пор жил среди необъятного лесного океана. Недаром с лесом у нас связано столько песен, преданий, сказок, пословиц, поговорок, загадок. Мы великая лесная держава, вступившая в историю с мощной хвойной шубой на плечах». [2, с.106].

В 1892-1896 гг. учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, был выпущен со званием неклассного художника.

В 1897 г. командирован училищем за границу. Посетил Германию, Францию, Италию, в эти годы исполняет статую «Камнеборец», получив за нее большую серебряную медаль.

В 1899-1902 гг. продолжил образование в Высшем художественном училище при Академии художеств в Петербурге, в мастерской В.А. Беклемишева. За работу «Самсон, разрывающий узы» в 1902 г. получил звание художника-скульптора.

В 1906-1911 гг. был принят в члены «Союза русских художников».

В 1912 г. совершил путешествие в Грецию и Египет.

В 1916 году стал действительным членом Академии художеств, был принят в общество «Мир искусства». В эти годы выполнена мемориальная доска «Павшим в борьбе за мир и братство народов», установленная на Сенатской башне Кремля в Москве.

В 1923 году выехал в США, сопровождая выставку русского искусства, создав более 150 работ. Прожил там 22 года.

В 1945 году возвращается в Москву. В 1954 году был избран в действительные члены Академии художеств СССР, а в 1955 году ему присвоили звание народного художника РСФСР. В 1964 году получил звание Героя Социалистического Труда.

Возвращаясь к началу изучения творческого пути Коненкова, мне представилась возможность провести анализ его работ, находящихся в коллекции ГМИ РК им. А. Кастеева, путем рассмотрения истории их создания и их сопоставления еще и с теми экспонатами, которые принадлежат многим музейным коллекциям по всему миру. В 1916-1917 годы Коненков создает уникальную в своем роде композицию «Слепые певцы» (в окончательном варианте работа названа «Нищая Братия»). Из воспоминаний Коненкова: «…я в Караковичах целыми днями слушал монотонное, под аккомпанемент лиры пенье слепцов, расспрашивал их, лепил из глины их лица и постоянно размышлял об их доле. Захотелось мне поведать людям об этих сирых, убогих людях. Забрезжила в сознании идея «Нищей братии». К осуществлению замысла я приступил только в пресненской мастерской. И снова, как и прежде, я выискивал интересных с точки зрения моего замысла слепых бродяг, приводил их в студию. Лепил их и вырубал из дерева. Один из них, по фамилии Житков, стал прототипом «Старичка-кленовичка». Просил их петь, сказывать сказки. Тогда в Караковичах один слепой, долго живший в нашем доме и сроднившийся со мной, подарил мне лиру и научил меня нехитрой премудрости обращения с этим древним инструментом. Я подыгрывал моим пресненским натурщикам на лире и узнал, пожалуй, все жалостливые песнопенья российских нищих-горемык. [5, с.159]. Деревянная скульптура «Лесовик» (фигура, дерево, 62х33х16, 1917 г.), которая пополнила коллекцию ГМИ РК им. А. Кастеева, была выполнена в том же году. Вытянутая фигура старика, стоящая на стилизованном постаменте (необработанные сучки дерева), которая опирается на палку, задумчиво смотрит на зрителя. Открытый высокий лоб, испещрённый глубокими морщинами, лоб мыслителя, мудрого человека, который повидал многое на своем веку. Удлиненный с горбинкой нос, из-под которого виден небольшой чуть приоткрытый рот. Его левая, непропорционально широкая рука, с большими пальцами, опирается на рукоятку трости, правая рука - как бы придерживает палку. Одним движением руки искусно вырезана одежда старика. Босая стопа выглядывает из-под деревянного одеяния. Все лицо покрыто морщинами, рот сомкнут, брови чуть приподняты, лицо живое, смотрит на зрителя добрым взглядом, как будто пытается донести будущему поколению свою мудрость и знания. Своего героя Коненков умело и виртуозно вырезает из большого пня кленового дерева. Работая стамеской по дереву, скульптор как будто держит в руках кисть и крупными мазками ведет линии в нужном направлении, из которых, впоследствии появляется «живая» фигура человека со своим неповторимым характером. В умелых руках мастера – деревянные фигуры перевоплощаются в своих героев и своим взглядом смотрят на зрителя. Коненков каждому своему деревянному

герою передал неповторимые черты и характер человека, с которого был высечен задуманный им образ.

Еще одна работа, относящаяся к 1917 году, составляющая коллекцию ГМИ РК им. А. Кастеева - это «Голова девушки». Дерево (25х20х20). Вырезана из цельного ствола дерева. Скульптор как бы заведомо до исполнения портрета чувствует и видит в материале свою будущую героиню. Удлиненное лицо девушки, обрамленное волосами, завораживающим и проникновенным своим взглядом смотрит на зрителя. Возможно, по моему мнению, в образе, созданном в дереве, скульптор передал чувства и впечатления, возникшие над работой портрета «Багейи», относящегося к творческому периоду Коненкова, когда он посещал Каир. «Багейя. Танцовщица из Каира» (1916 г.) выполнена из мрамора. Тот же миндалевидный, восточный разрез глаз, утонченный изгиб бровной дуги, удлиненная переносица с широкими крыльями носа, изящная линия рта, сомкнутые губы. Посещая страну, скульптор Коненков «…внимательно, с почтительным чувством осматривал достопримечательности Египта. Поднялся на вершину пирамиды Хеопса. В философской задумчивости обозревал Долину царей. Посетил памятники легендарных Фив. Стоял потрясенный возле колоссов Мемнона. Совершил поездку к вырубленному в скалах храму царицы Хатшепсут в Деир-эль-Бахри. … «Танцовщица Багейя» - портрет, возникший в результате знакомства с семьей гида-египтянина» [2, с.131]. Из воспоминаний скульптора: «Будучи в Гизе, попали в дом нашего гида Ахмета, или, как мы его ласково называли на русский манер, - Ахметки. Его сестра, красавица Багейя, тут же отправилась к Нилу по воду. Вода, принесенная ею, была мутно-коричневой от ила и песка, но через полчаса она стала прозрачной, как слеза. Багейя поила нас вкусным кофе, а простодушный Ахметка все шептал мне, чтобы я за ее старанье подарил ей медные браслеты для ног. Я так и сделал: купил для нее на каирском базаре красные чеканные браслеты да к тому же вырубил в мраморе красивую головку Багейи. [5, с.149].

Но не исключено, возможно, что это был выполнен портрет Маргариты Ивановны Воронцовой, будущей супруги Коненкова, с которой он познакомился в 1916 году. «Я увидел, - рассказывал в старости Сергей Тимофеевич, - высокую стройную девушку. Не помню, что мы говорили друг другу, когда знакомились. Потом играли в мяч. Мы перебрасывали через сетку резиновый мяч, и я любовался ею - легкой, стройной, изящной. Мы очень долго играли в мяч: эта картина осталась у меня в памяти на всю жизнь. Я пригласил Маргариту к себе в студию, и она согласилась прийти. [2, с.149]. Сходство и манера исполнения с деревянной скульптурой «Голова девушки» прослеживается с более поздними портретами Маргариты Ивановны Воронцовой (1918 г.), и «Женская голова» (медуза) выполненная в дереве, датируема 1919 годом, где так же имеются в портрете схожие черты лица с Маргаритой. За всю творческую жизнь, Коненков не единожды изобразит свою музу и будущую супругу Маргариту.

В 1922 году скульптор готовится к большому, масштабному проекту. Участие во Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставке 1923 года в Москве. В этот год создается его знаменитая фигура «Текстильщица», вырублена из громадного цельного ствола (315х83х83); «Степан Разин»; «Казак с балалайкой»; «Старый крестьянин с палкой»; и деревянные фигуры «Кариатид», одна из которых находится в коллекции ГМИ РК им. А. Кастеева. «Кариатида» (1923 г.). Этюд. Фигура. Дерево. (70х21х22). От впечатлений посещения Греции 1912 года, в этот творческий период скульптора, создаются великолепные фигуры обнаженных женщин, выполненные

в мраморе. Скульптор Коненков в этом жанре искусства превосходит самого себя, искусно, руками умелого мастера создает неповторимую красоту обнаженного женского тела. Чуть позже сноровка и опыт в работе с камнем позволяет автору с легкостью создать серию великолепных и мастерски выполненных женских фигур под названием «Кариатида», но уже в дереве.

Кариатида (от греческого Karyatides - жрицы храма Артемиды в Кариях, Древняя Греция) - скульптурное изображение стоящей женской фигуры, которое служит опорой балки в архитектурном сооружении (или образно выражает эту функцию, декорируя конструктивную опору). Кариатиды были широко распространены в античной архитектуре и европейском зодчестве XVII-XIX вв. В древнегреческой мифологии Кариатида – эпитет богини лесов и охоты Артемиды. Кариатида Коненкова - это обнаженная женская фигура, вырубленная из цельного куска древесины, как бы рождается из могучего ствола дерева. Мощь и красота женского обнаженного тела воссоединены в единое целое. Черты лица грубо высечены из самой сердцевины ствола дерева. Кому-то может показаться, что эта деталь не доработана, однако, по задумке автора, этот художественный прием никак отрицательно не влияет на целостное восприятие скульптуры. Все внимание скульптор уделяет женскому торсу, мощному, крепко стоящему на ногах. Крупные, не совсем женские ступни вросли в грубо высеченный пьедестал. Как Ева появляется из ребра Адама, так и «Кариатида» Коненкова, рождаясь, приходит в этот мир, на котором держится все женское начало. Женщина-мать, женщина-победитель, которой принадлежит начало жизни на земле. Ее голова повернута к правому плечу. Мощными своими руками, закинутыми за голову, она как бы, показывает всю, не прикрытую, свою красоту, и в то же время, свою природную слабость, присущую женскому образу. Правая рука согнута в локте и заведена за торс. Грудь обнажена. Теплота дерева словно передает живое человеческое тело. Прекрасная по своему исполнению Коненковская «Кариатида» воплотила в себе образ женщины, которой принадлежит весь этот мир, мир красоты, гармонии, и природы.

Из рассуждений Коненкова о мастерстве: «Значительное содержание требует и совершенного художественного мастерства. Ведь мы же творим для утверждения своих идей, во имя идей. Так же как и писатели, советские художники и скульпторы должны быть сердцеведами. Нам дана сила над душой человека, и народ жаждет, чтобы мы в полной мере воспользовались этой своей силой. … Мастерство наступает, когда художник мобилизует все свои внутренние духовные силы для выполнения замысла. У некоторых этот процесс протекает почти бессознательно, чаще же всего ему сопутствует напряженная работа мысли. Когда ты ясно знаешь, чего добиваешься, - рука свободна, ты можешь отличить главное от второстепенного, существенное от малозначительного. ... Но только тогда можно заставить дышать мрамор, если ты сам дышишь полной грудью. Иногда бесцельны будут сутки, проведенные в мастерской, если до этого ты как следует не пропитаешься природой, не приложишь ухо к земле-матери, если не побродишь босыми ногами на утренней заре. Часто пребывание в мастерской будет бесцельным, если ты до этого не проведешь много часов за книгами, не перелистаешь сотни пожелтевших страниц, не разделишь молчаливую беседу с ученым, мыслителем, писателем». [3, с.293-294].

В коллекции ГМИ РК им. А. Кастеева есть уникальный экспонат Коненкова «В мечтах», датируемый (1950-56 гг.), выполненный в мраморе. (61х70х51). В области портрета Коненков достиг больших художественных

высот. Его женские портреты характеризуются завершенностью формы, изысканности, красоты, большой силой выразительности. В портрете «В мечтах» изображена сидящая полуобнаженная молодая женщина. Свою героиню скульптор изобразил в состоянии самоуглубленного раздумья, как бы вникающую в свой духовный мир. Форма портрета лаконична, обтекаема, ограничена овальными линиями шеи, подбородка, головы и плеч. Спокойная поза, задумчивый взгляд устремлен в сторону. Прекрасный плавный изгиб рта, на лице легкая улыбка, подчеркнутая ямочками на щеках. Нос чуть вздернут. В выражении ее лица воплотились все духовные качества красоты, ума, нежности, совершенства. В ее осанке, жесте руки передана поэзия форм, гармония движения. Пышная копна волос аккуратно собрана и уложена в пучке. Обнаженные плечи и грудь прикрывает тоненький, как будто шифоновый, шарф. Нежные, утонченные ладони рук поддерживают склонившуюся голову. В этом погрудном портрете скульптор исполнил всю красоту человеческого тела. Образ чрезвычайно привлекателен, тонко моделированные и отшлифованные формы передают прелесть молодого женского лица.

Рассматривая данные карточки описания экспоната, заполненные научным сотрудником музея в 1960 году, я обнаружила интересную запись из графы «Легенда произведения»:

По словам Коненкова (передала Кравченко): скульптура выполнена в 1950-56 гг. изображает некую «Стеллу», одного из редакторов журнала «Декоративное искусство». Послано письмо М. Гурьевой («Советский художник») с просьбой сообщить фамилию Стеллы. Во время работы над этим докладом, я также нашла интересную статью, проливающую свет на то, кто же такая героиня Коненкова «Стелла».

Отрывок и интервью журналисту Марии Кравцовой: Стелла Базазьянц (1935-2019 гг.), искусствовед, в советское время главный редактор самого либерального художественного журнала «Декоративное искусство СССР», а в 1990-х президент Ассоциации московских галерей.

М.К.: Я знаю, что существует целая галерея ваших портретов. Вы позировали Таиру Салахову, Петру Кончаловскому, скульптору Георгию Мотовилову. А кто первый оценил вашу красоту?

С.Б.: На втором или третьем курсе университета я познакомилась с Сергеем Тимофеевичем Коненковым, который предложил мне попозировать для скульптуры. У меня остались фотографии этой работы. Это гипс, который потом перевели в мрамор. В 1956 году эта работа экспонировалась на 28-й Венецианской биеннале, на которой после долгого перерыва вновь открылся павильон СССР. Насколько я знаю, ее потом купили в европейскую частную коллекцию. С Конёнковым меня познакомил Алексей Елисеевич Крученых, с которым я дружила.

М.К.: Тяжело было позировать Коненкову?

С.Б.: Нет. Он постоянно рассказывал интересные истории. У него были очень красивые руки, руки музыканта. Я сказала ему об этом, на что Сергей Тимофеевич ответил, что в Америке, где он жил с 1923 по 1945 год, сделали открытки с изображением его рук и продавали. В работе с Коненковым мне запомнился еще такой эпизод: когда форматор доставал глину, Коненков сказал, что сам выберет кусок для моего портрета, и выбрал ком необычной формы. И когда он нанизал его на каркас, я увидела, что эта неоформленная еще глина уже чем-то напоминает меня. Вот так он работал! Так видел! [9].

Из воспоминаний скульптора: «Когда я мысленно оглядываю прошлое и вспоминаю своих современников, - говорит скульптор, - всегда и прежде всего думаю о том, кто и как потрудился за мой век. Меня всегда волновала и вдохновляла тема труда – деяния человека… Когда рождается образ, о любом своем герое думаешь прежде всего как о труженике». [7, с.112]. Скульптор Коненков - человек мира, легенда столетия. Невозможно представить себе, сколько известных и знаменитых людей окружало его при жизни. От простых деревенских жителей, женщин, детей и рабочих до известных мировому обществу - художников, композиторов, поэтов, писателей, ученых, космонавтов и политиков. Также скульптор в своих портретах, и композициях, в графических работах изображал животных, птиц и рыб, героев народных былин и сказок, легенд и мифов, сказаний, библейских и исторических личностей, вошедших в мировую историю и литературу. Много создано графических работ и альбомов с рисунками, датируемыми ранним периодом с 1894 года по 1957 год. Огромный интерес современной публики вызывает его серия графических листов, относящая к американскому периоду (1923-1945 гг.). Рисунки скульптора связаны с размышлениями на темы Библии, «Апокалипсиса». Художник изображает Христа, пророков и апостолов, создает эскизы к циклу графических работ под названием «Космогонии» с предсказаниями о далеком будущем человечеству.

Из воспоминаний Коненкова о поездке в г. Калугу и посещении Музея космонавтики на родине ученого: «В разгар лета 1968 года я приехал в Калугу. Старинный русский город до краев был наполнен медовым запахом цветущих лип. На одной тихой калужской улице, помнившей Циолковского, мне вспомнились строки из песни про звездолетчиков: «Утверждают космонавты и мечтатели, что на марсе будут яблони цвести». … В Музее космонавтики имени Циолковского для того чтобы избавить меня от подъема по лестнице, хозяева начали показ с нижнего зала, где экспонированы кабина корабля «Восток-1», многочисленное семейство искусственных спутников Земли. Затем, медленно продвигаясь по пандусу вверх к залу, посвященному трудам Циолковского, я имел возможность познакомиться со стремительной историей строительства советской ракетной техники». [5, с.263]. «Создатели Музея космонавтики – архитекторы, конструкторы, художники, - решая образно-пластические и специфические экспозиционные задачи, положили в основу работы принципы Циолковского - простоту приемов, доказательность выводов, доступность понимания масс. … Уезжая в Калугу, я хорошенько укутал мокрыми тряпками и непропускающими влагу хлорвиниловыми покрывалами почти законченный в глине бюст К.Э. Циолковского. Эти меры сбережения оказались достаточными, но мысли и впечатления, вызванные встречей с родиной космонавтики, решительно повлияли на первоначальный замысел камерного портрета. «Земля – колыбель цивилизации, но нельзя же вечно находиться в колыбели» - вот его завет людям. Мечта Циолковского устремлена на тысячелетия вперед, к дальним пределам мироздания». [5, с.264].

В заключении своей работы могу сказать: коллекция ГМИ РК им. А. Кастеева богата уникальными экспонатами, которые могут в полной мере передать не только видение мира от самого скульптора, но и общую картину той неповторимой эпохи, в которой ему довелось прожить свою интереснейшую и насыщенную яркими событиями жизнь. Этот нелегкий и фундаментальный труд С.Т. Коненкова, как великое наследие, оставленное им будущему поколению, продолжает выполнять важную функцию приобщения посетителей музея к миру прекрасного.

Список литературы

1. Банковский Н.Н. С.Т. Коненков. Встречи. Воспоминания современников о скульпторе. / Н.Н. Банковский, Н.Н. Маренина. – М.: Советский художник, 1980.
2. Бычков Ю. Серия «Жизнь замечательных людей». Коненков. / Ю. Бычков. – М.: Молодая гвардия, 1985.
3. Каменский А. Коненков. / А. Каменский. – М.: Советский художник, 1962.
4. Каменский А. Серия «Жизнь в искусстве». С.Т. Коненков. / А. Каменский. – М.: Искусство, 1975.
5. Коненков С.Т. Воспоминания. Статьи. Письма. / С.Т. Коненков, Ю.А. Бычков. – М.: Изобразительное искусство, 1984.
6. Коненков С.Т. Мой век. / С.Т. Коненков. – М.: Издательство политической литературы, 1972.
7. Кравченко К. Сергей Тимофеевич Коненков. / К. Кравченко. – М.: Государственное издательство. Искусство, 1962.
8. Петров В.Н. Серия «Мастера нашего века». Сергей Коненков. / В.Н. Петров, И.Н. Банковская, Е.В. Савелова. – М.: Советский художник, 1978.
9. https://artguide.com/posts/1817

Әли Ғалия Елеусізқызы
Ә. Қастеев атындағы ҚР МӨМ
Қазақтың қолданбалы өнері
орталығының кіші ғылыми
қызметкері, Өнертанушы

Ж. ҮМБЕТОВ ПЕН А. ИХАНОВА ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДАҒЫ ҰЛТТЫҚ КӨРКЕМДІК ДӘСТҮРДІҢ ДАМУЫ

Ұсынылған мақалада қазақ халқының дәстүрлі тері өңдеу тәсілдері және теріні тұрмыста пайдалану ерекшеліктері баяндалады. Автор заманауи қолөнер суретшілері Жәңгір Үмбетов пен Амангүл Иханованың шығармашылығына сүйене отырып, олардың Ә. Қастеев атындағы Мемлекеттік өнер музейі қорындағы «құшкөн» техникасында орындалған туындыларының көркемдік ерекшеліктерін айқындап көрсетеді. Бұл әдіс авторлық болып табылады. Ерлі-зайыптылар оны 1994 жылы патенттеген.

Түйінді сөздер: қазақтың қолданбалы өнері, теріні дәстүрлі өңдеу, теріден жасалған бұйымдарды өңдеу тәсілдері, "құшкөн" авторлық техникасы.

Қазақтың ұлттық мәдениетінің ең байырғы, аса құнды салаларының бірі – қолөнері. Көне заманнан бері жалғасын тауып, еш мән-мағынасын жоғалтпаған төл өнеріміздің өзіндік өсу жолы мен өзіне тән даму тарихы бар. Шын мәнінде қазақ халқының қолөнері халықтың тұрмыс тіршілігінде қолданылатын өру, тігу, мүсіндеу, құрастыру, бейнелеу сияқты өнерлер жиынтығынан құралған. Өнердің қандай саласын алып қарасақ та, халық өмірімен, сол халықтың тарихымен, күн көрісі және кәсібімен тығыз байланыста болды.

Өнер – халық өмірі мен тарихымен қатар дамыды. Қазақ халқының «Қарыс қазы – балықта, қалың қазына – халықта» деген мақалы да осы өнер молшылығынан туған еді.

Ежелгі заманнан бері қазақ халқының қолөнерінің ажырамас бөлігі, ғасырдан ғасырға ұласқан тері өңдеу – қолданбалы өнерде негізгі орын алады. Ертедегі тас дәуірінен бастап тұрмыста мал шаруашылығымен айналысып, оларды азық етумен қатар терісінен киім-кешек, қымыз құятын ыдыс-аяқтар /торсық, тостаған, сүйретпе және т.б./, ат әбзелдерінің атрибуттарын /ер-тоқым, жүген, үзеңгі, қамшы т.б/ жасаған.

Тері – қазақтың дәстүрлі тіршілік қамы жүйесінде қолданылатын төрт түлік малдың және әр түрлі аң терілерінің шикізат ретіндегі атауы. Қазақтың көшпелі шаруашылығында малдың терісі, жүні негізгі тұрмыстық қажеттіліктерді толық өтеді. Дей тұрғанымен, қолдану аумағының көптігі жағынан шикізат ретінде тері бірінші орында. Қазақ халқы теріні қажеттілікке қарай, түрлі өңдеуден өткізіп, оның табиғи-физикалық мүмкіншіліктерін барынша пайдаланатын болған. [3, 368-б]

Қазақстан аумағында скиф дәуірінің Пазырық қорғандарынан (б.з.д. V-I ғғ) теріден жасалған көне көркемдік қолөнер бұйымдары табылды. Олар

негізінен ат әбзелдері, сондай-ақ ыдыс-аяқтар мен қораптарды қамтыды. Мұндағы негізгі әдіс аппликация болды, бірақ сонымен қатар өрнекті (қалың теріден кесілген рельефті суреттер түрінде) және әшекейлі түрлері де бар. Мұндай өнімдер негізінен жануарлардың динамикалық бейнелерімен безендірілген және «аң стилі» деп аталатын үлгілерге жатады. [2, 4-б]

Халық тұрмысында мал терілерін қарапайым жолмен ұқсату көптен бері келе жатқан тәсілдердің бірі. Тері ұқсатудың ежелден келе жатқан әдістерінің бірі – жиді̆ту процессі. Жиді̆ту үшін арнайы ашытқылар дайындалған. Қара бидайдан немесе қара бидай ұнынан дайындалатын ашытқыны – «малма» деп атасa, «и» ашытқысы – ашыған айран, құрт езбесі немесе құрттың сары суынан жасалады. [7, 140-б] Өңделген терілерден жасалған бұйымдар қолданысана қарай: былғары, қайыс, қауға, тулақ деп аталған. С. Қасимановтың еңбегінде төрт түлікпен қатар аң терілерін де кәдеге жаратып, одан тігілетін киім-кешектің 30 түрі, былғарыдан жасалған заттарды топтағанда 57 түрлі зат атауын көрсетеді. Бұл қазақтың дәстүрлі тіршілік қамы жүйесіндегі тері қолданысының соншалықты кең, ауқымды болғандығын байқатады. [3, 368-б]

Қазақтың дәстүрлі мал терісін ұқсату тәсілдері ғылыми кітап беттерінде жазылып, дәріптелгенімен, қазіргі таңда мал терісін өңдеу тәсілдері біршама механикаландырылған. Бүгінде табиғи реңкті, қолмен иленген тері бұйымдарынан бөлек, көбінесе заманауи химялық жолмен, механикалық станокта өңделген тері өнімдерін жиі кездестіреміз. Бұл даму жолындағы бірден-бір жетістігіміз.

Қолтума өнерінің болмысы, өңдеу технологиясы, стилистикалық эволюциясы және тарихи деректігі кез келген халықтың қолөнерінің болмысында бар, әрі олардың ғасырлар бойы қалыптасқан салт-дәстүрлері ұрпақтан ұрпаққа мирас болып жеткізіліп келеді. Ұлттық көркемдік дәстүрлер және жаңа ағымдағы шығармашылық ізденістер шеберлер мен сурешілер өндіретін тері бұйымдарынан көрінеді, ескі замандардан келе жатқан терінің бетіне батырғымен өрнек салудағы байырғы технологиясы еш өзгеріссіз сақталуда. Ғасырлар бойы тері бұйымдарын жасауда тұрақты дәстүр қалыптасқанымен, Қазақстанда терінің пластикалық табиғатын ең алғашқы болып іс жүзінде пайдаланған қолданбалы өнердің суретшісі Д. Шоқпаров болды. [4, 100-б]

Ал, ерте заманнан келе жатқан дәстүрлерді жаңғыртып, заман талабына сай жалғастырып, теріге жаңа әр беріп, оның көркемдік-пластикалық мүмкіндіктері сәндік-қоданбалы өнердің кәсіби суретшілері Жәңгір Үмбетов пен Амангүл Ихановалардың шығармашылығында жаңа үн табады. Ерлі-зайыпты суретшілердің шығармашылығы Қазақстанның қазіргі сәндік-қолданбалы өнердегі жарқын құбылыстардың бірі болды. 1990 жылдардың басында суретшілердің шығармашылық дуэті 1994 жылы «құшкөн» деген атпен паттентелген теріден жасаған бедерлі, кескіндеме суреттер жасаудың ерекше техникасының авторлары болды. Бұл аталмыш техниканың әлемде баламасы жоқ. Қазақстан мәдениетінде XX ғасырға тән жаңа еуразиялық ойлауды ұсынған ноу-хау.

Терінің пластикалық мүмкіндіктері суретшілердің назарын бұрыннан аударған, олар халқымыздың қолөнерінде сирек кездесетін, жойылып бара жатқан түрін үлкен қызығушылықпен зерттеген. Бір кездері теріні өңдеу өнері қолөнердің ерекше, кең таралған түрлерінің бірі болған. Былғарыдан жасалған дәстүрлі бұйымдар әрбір қазақ отбасының шаңырағында міндетті түрде болды.

Тұрақты көшіп-қону жағдайында қазақтар өздерінің күнделікті тұрмысының көптеген заттарын сынбайтын және сынғыш етіп жасаған, ол ағаштан және былғарыдан жасалған үй жиһаздары мен бұйымдары болды. Олар тасымалдау кезінде ыңғайлы, утилитарлық, сондай-ақ медициналық-гигиеналық нормаларға жауап берді.

Жоғарыда біз дәстүрлі әдіспен теріні өңдеу технологиясы туралы түсінікке ие болдық. Шын мәнінде, суретшілер дәстүрлі әдістерді сақтай отырып, теріні дайындау мен өңдеуден, бояудан бастап толық аяқтауға дейінгі барлық уақытты қажет ететін процесті тікелей өздері орындайды. Ермексаздан алдын-ала эскиз жасалады. Ал, тері бөліктері өсімдіктердің тамыры мен жапырақтарынан, әр түрлі шөптерден алынған табиғи бояғыштармен боялады. Ең жиі қолданатын бұталы өсімдіктер, қызғылт және табиғи реңктер. Ою-өрнек салу техникасының көмегімен түрлі өрнектер мен бейнелер қолданылады. Көбінесе тері бір реңкті, кейде қатпарлы оралып, ерекше әсер бере отыра түрлі форматты тақтайшаға мұқият тігіледі.

Суретшілердің қазақ халқының қолжетімді, дәстүрлі тері өңдеу өнерінде жаңа болмысын көрсетіп, «құшкөн» деп атауының үлкен мағына беретіндігін атап өтеді. «Құш» – қазақтың жан дүниесінің аса нәзік толқынысымен үндес «құштарлық» деген сезім сырын көрсетіп, ал «көн» - тері (дәлірек айтқанда, балғын тері) деген сөздік мағынаны береді. Яғни, суретшілердің айтуынша, «құшкөн» – елге, төл өнерімізге, дәстүрімізге деген сезімді осы тері бетінде, тері өнері арқылы көрсету.

Ж. Үмбетов пен А. Иханованың шығармашылығы Қазақстанда ғана емес, шетелде де жоғары бағаланды. Суретшілердің жұмыстары бүкіл әлемге танымал. Біздің еліміздің ұлттық құндылығының бірі бола отырып, қазақ елі өнерін шетел асып лайықты түрде ұсынып, көрсете білді. Дарын иелерінің жұмыстары белгілі жеке коллекцияларда, музейлер мен резиденцияларда орналасқан. Суретшілердің еңбекері АҚШ-тың бұрынғы президенті Д. Картердің алғыс хатына ие болып, құшкөн техникасымен жасалған бір туындысын сыйға тартқан. Осы секілді хаттар мен марапаттаулар 1990-1995 жж аралығында Франкфурт-на-Майне қаласында өткен былғары суреттер көрмесін өткізгеннен кейін келген. Өнер иелерінің алғашқы туындыларының бірі Нью-Йорктегі БҰҰ орталық ғимаратында ілулі. Және ағылшын патшайымы Елизаветаның жинағында бірнеше жұмыстары бар. Олардың туындылары АҚШ, Франция, Италия, Германия, Түркия, Ресей, Украина және т.б. шетелдік көрмелерге қойылған. Бүгінгі таңда, суретшілердің «Балбалдар» (1991 ж), «Темірқазық» (2004), «Ғасырлар үндестігі» (2008 ж) атты сәнді-декоративті паннолары ҚР Ә. Қастеев атындағы Мемлекеттік өнер музейі қорында сақтаулы.

Авторлардың «Балбалдар» (1991 ж) атты декоративтік панносы музейіміздің «Қазіргі сәндік-қолданбалы өнері» залы экспозициясынан орын алады. Аталмыш туынды тау пейзажының фонында үш стилденген тас мүсінді балбалдар бейнесі орналасқан. Оң жақ бөлігінде қолында тостаған мен қанжар ұстаған ер адам бейнесін, сол жақ бөлігінен қолында құс ұстаған ер адамды, ал олардың ортасынан әйел образын көреміз. Жалпы жартасты, таулар мен төбелі фондардан әр түрлі петроглифтерді және иіріле ағып жатқан өзен орналасқан. Жалпы композицияда: сұр, көк, көгілдір, жасыл, сары түстер қолданылған. Бұл туынды дала көшпенділерінің тарихын, аңыздары мен мифтеріне бойлап, төл тарихымызды танып білуге серпін ұялатады.

Ал, сюжетті-пластикалық композициядан құрылған «Темірқазық» (2004) атты туындысы 2005 жылы музей қорымызға алынды. Пестельді реңктерден жасалған декоративтік композиция, ортасында жоғарғы жағында жарты айдың бедерлі бейнесі, оның оң және сол жағында жылқылардың контурлық силуэттері, төменгі бөлігінде, бозғылт жасыл фонда жылқылардың бедерлі фигураларын көреміз. Түс реңі табиғи: жасыл-нәзік, бұлыңғыр палитралы композицияда басты назарды аудартатын «темір баған» - ғаламның орталығы. Туынды әлемді, жақсылық пен жамандықтың символын түсінуге, қоршаған әлемнің сұлулығы мен мәңгілігі тақырыбында жасалған. Әлемнің тіршілігінің мызғымастығы осы жұлдызды арқанға байланысты іспетті. Егер ол бөлініп кетсе, әлемнің соңы – «қиямет қайым» келеді деп топшылайды. Ерте де қазақтар үшін жұлдызды аспан әлемді бейнелеуде маңызды болған. Күндіз-түні ашық аспан астында болған көшпелі қазақтар жұлдыздардың шығу және бату уақытын, олардың орналасуы мен қозғалыс жолдарын жақсы танып білген. Көркемдік шығармадағы темір бағанның бекемдігі әлемнің тұрақтылығы мен әлемдік тәртіптің беріктігін байланыстырып тұрғандай. Жұмсақ реңді аталмыш туынды көрерменге жылулық сыйлап, философиялық толғанысқа тебірентері хақ.

Дарынды суретшілердің шығармашылығындағы басты тақырып – ата-бабаларымыздың ғасырлар бойғы мәдениетінің құндылығы. Тері картиналарына көз жүгірте отырып, қазақи қасиеттің нұрын шашып тұрғандай әсер қалдырады. Ерте кездегі түркі әлемінен жалғасқан ажырамас тарихымызды дәріптейтін, жартас бетінде салынған петроглифтерден хабардар ететін айтулы туындыларының бірі – «Ғасырлар үндестігі» (2008 ж). Композиция пастелді түстердің төрт жазықтығынан тұрады. Панель-рамкадағы жартас пішіні іспетті жасалынған көркем туынды. Табиғи ландшафт аясында қолында құсы бар шабандоз стильдендірілген. Сол жақ жоғарғы бөлігінде күн басты адам бейнесі және төменгі бөлігінде динамикалы бірегей қозғалыстағы қол ұстасқан адамдар бейнесі бейнеленген петроглифтерді көреміз. Ортаңғы сол жақ бөлігінде бір ғана аттың сұлбасы көрінеді. Композициядағы негізгі түстер: сарғыш, көк, қызғылт, жасыл, күлгін, сұр. Бірегей ашық, жылы түстерден құралған туынды адам жанына жылулық сыйлап, түстік реңкі көз тартады.

Қазіргі сәндік-қолданбалы өнердегі жарқын құбылыс деп танылған құшкөн техникасының композициялы, сюжеттік туындылары музей қорымыздың құнды экспонаттарының бірі. Және қазіргі таңда музейіміздің «Қазіргі сәндік-қолданбалы өнері» көрме залында көпшілік назарына ұсынылған.

Суретшілер терінің құрылымына баса назар аударады. Көбінесе сиырдың жұмсақ, иілгіш, бірегей текстуралы түрін пайдаланады. Оның көркемдік картиналар жасауда, күтпеген түс ауысуларының пайда болуы қызықтырады. Авторлар атап өткендей, бірегей құрылымды тері кеңістікті, әр түрлі образдардың пішінін жеткізуге мүмкіндіктер береді. Гобеленге тән көркемдік-пластикалық туындылары былғарыдан жасалған декоративті панноларға айналады.

Талант иелері Қазақстан бойынша көп саяхаттап және әр жолы біздің сырға толы табиғатымызда жиналған ғажайып өлкеде жаңа әлемді аша білді. Бір кездегі Жетісу ауданына саяхаттары, жартасқа салынған суреттердің үлкен шоғыры, олардың туындыларының жаңа сюжеттеріне негіз болды. Қазіргі

таңда толассыз қызу шығармашылық үстіндегі ерлі-зайыптылар 2000 жылдан бүгінгі күнге дейін 50-ден астам төл туындылар жасаған. [6] Атап айтсақ, «Көктем» (2014 ж), «Балбалдар» (2018 ж), «Арал» (2018 ж), «Құс жолы» (2020 ж), «Арпалыс» (2020-21 жж) т.б. көптеген шығармалары шеберханаларында сақтаулы. Сонымен қатар «құшкөн» тері картиналарын жасаумен қатар, қазіргі таңда зергелік өнерді де қатар алып отырғандығын атап өтеді. Демек, ерлі-зайыпты талантты өнер иелерінің шығармашылық аясы өте кең екендігін айтуға болады.

Ж. Үмбетов пен А. Иханова пластикалық иілгіш, қолжетімді материал – «теріні» қасиетті санайды. Шығарманы бастамас бұрын, ең алдымен бірнеше эскиздер жасап, творчестволық ой-толғаныс негізінде келетін сюжеттерді осы терінің қасиеті арқылы бойларына сіңіретіндіктерін, «Тері – қазақ халқымыздың ерте заманнан қолданып келе жатқан шикізат көзі. Тұрмыстық бұйымдар, киілетін киімдер, ат әбзелдерінің түгелі дерлік, шіркін, осы қасиетті теріден жасалған» - деп өз сөздерінде айтып өтті. Сол терінің қазіргі заманауи болмысын ашуға біршама еңбектеніп, ой-толғаныста болғандықтарын айтады.

Суретшілер өз туындыларының композицияларында өз халқының тарихын, этнографиясын, дәстүрлі мәдениетін зерттеуі негізінде жасайтындығын атап өтеді. Еңбектерінің басым көпшілігінде «Тамғалы» шатқалындағы күн құдайы бейнесі бар. Ол космогония идеяларын тудырып, күн бейнесінің құнарлылық пен гүлденген табиғатқа табынумен тығыз байланыстырады. Рухты, сұлу әлемге толы, қасиетті тері өнімінің көп мүмкіншіліктері Жәңгір мен Амангүл панноларында қайта туылды. Былғарыдан жасалған бұл ерекше картиналар Қазақстанның қазіргі сәндік-қолданбалы өнерінің туындылары ретінде сөзсіз көркемдік құндылыққа ие.

Қорыта айқанда, суретшілердің шығармаларында терінің көркемдік-пластикалық мүмкіндіктері ашылып, олардың жұмыстары қолөнердің шекарасын едәуір кеңейте түсті. Бұл отбасының шеберханасында нағыз зертханадағыдай жаңа пластикалық көзқарас қалыптасып, шығармашылықтарында ұлттық дәстүрлер мен станоктық көркемсурет әдістері синтезделді. Суретшілер шығармашылығы тұрмыстық тері өңдеуге жаңа мән-мағына беріп, әлдеқайда күрделі еңбектің мақсатына жетелейді. Туынды композицияларымен байланысқан тасқа түсірілген суреттер, түрлі-түсті фрагменттер, әр түрлі күрделі бейнелер тақырыптарды ашуда қайталанбайтын бірегейлікті дарытады. «Құшкөн» техникасы арқылы дарынды суретшілеріміз халқымыздың тарихи көрінісін, халқымыздың қолөнерін лайықты түрде көрсете білді. Суретшілер халық шеберлерінің дәстүрлі тері өңдеудегі мұраны сақтай отырып, өз шеберліктерін көрсетіп, авторлық техникаларының дүниеге келуінің іргетасы, маңызы зор дәнекері деп біледі. Және олардың бұл техниканы қолға алған уақыттан бастап ел тарихын, жартас бетіне қашап, өшпестей мұра етіп қалдырған төл тарихымыздың дамуын, өнері мен мәдениетін, осы тері шикізатын жаңа заманауи өнердің деңгейіне лайықты етіп өңдеп, ұлттық көркемдік дәстүріміздің жалғасуын және дамуын мақсат тұтты. Өнердің күнделікті тіршілікте берік орын алып, әр заманда өмір сүріп жатқан суретшілермен қолөнер шеберлерінің арасындағы сабақтастықтың үзілмеуін қамтамасыз етті. Қазақ қолөнері мен мәдениетін әлемге әйгілі етіп, жоғарғы бағаға ие болған Ж. Үмбетов пен А. Иханова шығармашылығындағы бұл авторлық техника назардан тыс қалмай, қазіргі таңдағы ұлттық қолөнерімізде дамуын еш тоқтатпай, әрқашан дәріптеліп отырса, жас буын суретшілерге үлгі болатыны сөзсіз.

Пайдаланған әдебиеттер

1. Қасиманов С. «Қазақ халқының қолөнері». – Алматы, 1995.
2. Технология художественных изделий из кожи. Кюльев Э.П., Кирме К.К., Реймо Х.К., Суммативет Э.Г. – Москва, 1982.
3. Қазақтың этнографиялық категориялар ұғымдар мен атауларының дәстүрлі жүйесі. Энциклопедия 5 том. П – Я. – Алматы, 2017.
4. Көне дәстүрлерді қайта жаңғырту. Бейнелі альбом. 2010 ж.
5. Научная статья У.С. Оралбаева «Национально-художественный синтез в творчестве А. Ихановой и Ж. Умбетова». Научно-теоретическая конференция. Сборник, Алматы-1997.
6. Ж. Үмбетов пен А.Иханова шеберханасында сұхбат.
7. Жұбаниязова Г. Қ. «Қазақтың дәстүрлі тері ұқсату тәсілдері және қолданылу ерекшеліктері». Қастеев оқулары – 2015. Ғылыми-практикалық конференция материалдары. Алматы-2016.
8. Шкляева С., Муратаев К., История искусство Казахстана. В 3-х томах (руский). – Алматы: «Өнер», 2011.-Том 1.:Прикладное искусство. -192 стр.

Рекида Ирина Михайловна
Научный сотрудник КГКП «ВКО музея изобразительных искусств имени семьи Невзоровых» управления культуры ВКО Семей, Казахстан

К ВОПРОСУ АТРИБУЦИИ ГРАФИЧЕСКИХ ЛИСТОВ ИЗ КНИГИ АЛЕКСАНДРА ДЕ ЛАБОРДА «ПУТЕШЕСТВИЕ ПО ЖИВОПИСНЫМ И ИСТОРИЧЕСКИМ МЕСТАМ ИСПАНИИ» (VOYAGE PITTORESQUE ET HISTORIQUE DE L'ESPAGNE) В СОБРАНИИ ВКО МУЗЕЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ ИМЕНИ СЕМЬИ НЕВЗОРОВЫХ

Данная статья посвящена вопросу атрибуции хранящихся в музее графических листов, представляющих виды Испании. Эти листы – страницы книги французского путешественника, историка и художника Александра де Лаборда Voyage pittoresque et historique de L'Espagne (Путешествие по живописным и историческим местам Испании). Гравюры рассматриваются в художественном и историческом контексте самого литературного труда, а также творческой личности его автора. Актуальность данной статьи обусловлена ещё и тем фактом, что в русскоязычном искусствоведении, как в России, так и в Казахстане, изучающим художественно-эстетические процессы западной Европы, этому художнику уделяется чрезвычайно незначительное внимание. Статья опирается на материалы иноязычных публикаций в основном французских и испанских авторов.

В коллекции музея изобразительных искусств имени семьи Невзоровых хранится 21 лист гравюр, представляющих виды Испании. Листы выполнены до 1806 года в технике офорта, местами с доработкой резцом. Двадцать листов были приобретены музеем в букинистическом магазине в Москве в 1987 году, один лист, «Ландшафт с видом арки Бара», был приобретён в том же году у частного владельца, М.А. Чапкиной. На листах имеются надписи на испанском, французском и английском языках, поясняющие изображение. Гравюры были напечатаны специально для книги французского путешественника, политика, антиквара и рисовальщика графа Александра де Лаборда «Путешествие по живописным и историческим местам Испании» (Voyage pittoresque et historique de L'Espagne). В коллекции музея хранятся листы, относящиеся к первому (19 листов) и второму (2 листа) томам первой книги по ранней истории Испании, истории Каталонии (Cataluña) и истории Валенсии (Valencia) и Эстремадура (Extremadura).

В фондах музея эти работы числились как произведения неизвестных художников, несмотря на то, что каждый лист содержит подписи в правом и левом углах, а иногда и в центре, с именами рисовальщиков и гравёров. Это было обусловлено тем, что в именах указанных на листах имелись некоторые расхождения, не было достаточной уверенности относительно их транслитерации, а также отсутствовала какая-либо биографическая информация. В, частности, например, вызывали вопросы имя рисовальщика Лиже (или Лижье). На некоторых листах (например, на листе КП 1120

«Капитулярный зал монастыряПоблет» (Salle capitulaire du monastere de Poblet), или на листе КП 1122 «Вид останков дворца Августа, сейчас называемые «Башня Пилата» в Таррагоне» (Vue d'une partie du Palais d'Auguste, appellée aujourd'hui Tour de Pelate, à Tarragone) его имя пишется как Ligier (Лижье), однако на других листах, в частности музейном листе КП 1125 «Внутренние галереи монастыря Монсеррат» (Cloître principal du monastere de Mont-Serrat) его имя подписано как Liger (Лиже). Удостовериться в том, что это, несомненно, лишь различное написание имени одного автора помог лишь труд Зенона Мезинского, в котором он упоминает о различном написании имени рисовальщика Франсуа Лиже (Лижье) и даёт ценные сведения его биографии. И даже имя самого Александра де Лаборда на разных листах написано по-разному. Например, на листе КП 1121 «Ландшафтный вид с акведуком в Таррагоне» (Vue pittoresque des aqueducs de Tarragone) его имя написано слитно (Alexandre Delaborde). Подобных вопросов в процессе атрибуции гравюр возникало очень много. Рассмотреть их все в рамках одной статьи не представляется возможным.

Цель нашего исследования состояла не только в уточнении и установлении авторства произведений. Все листы представляют несомненный интерес в плане их художественного исполнения и историчности, так как некоторые сооружения, изображённые на гравюрах, впоследствии либо исчезли практически совсем, либо претерпели значительные изменения. Поэтому в ходе исследования нас интересовал и собственно источник, книга Лаборда, для которой были выполнены гравюры, и личность автора книги, графа Александра де Лаборда.

Александр-Луи-Жозеф де Лаборд – фигура достаточно известная во французском искусствоведении. Изучению его литературного и художественного наследия посвящены многие работы зарубежных, и не только французских, авторов. В 2006 году в Национальном музее Каталонии прошла выставка подготовительных рисунков для гравюр книги «Путешествие по живописным и историческим местам Испании» (Voyage pittoresque et historique de L'Espagne). Каталог этой выставки представляет многочисленные подготовительные рисунки к гравюрам, в том числе и тем, которые находятся в коллекции музея изобразительных искусств имени семьи Невзоровых, а также содержит несколько статей, посвящённых творчеству Лаборда, обстоятельствам написания книги и создания иллюстраций. Этот каталог, наряду со многими другими работами, преимущественно европейских авторов, стал одним из важных источников в процессе изучения и атрибуции гравюр музейного собрания.

В русскоязычном искусствоведении творчеству и личности Александра де Лаборда и его труду уделяется незначительное внимание. Что же касается Казахстанского искусствоведческого пространства, то здесь этого художника, и, его произведение, одно из самых значительных среди всех его трудов, можно назвать практически неизвестным.

Александр-Луи-Жозеф де Лаборд родился 17 сентября 1773 года в Париже. В 15 лет он отправляется «для улучшения образования» [6. стр. 25] в Австрию, ко двору императора Иосифа II, а несколькими годами позже поступил на службу в австрийскую армию в чине офицера-кавалериста в полк личной охраны императора. Эта поездка уберегла Лаборда от превратностей французской революции, но на много лет сделала его для Франции эмигрантом, а значит человеком вне закона. Александру де Лаборду пришлось сражаться на

стороне австрийской армии против собственной страны, что сильно повлияло на него морально. Отец Александра был казнён на гильотине, мать и сестра попали в тюрьму на 4 месяца, и ежедневно ожидали казни.

Возвращение Александра на родину было долгим и не простым. В целом, за границей он провёл 7 лет, из них 5 лет в австрийской армии. Был ранен, и оставил службу в 1796 году. Ему пришлось путешествовать под чужим именем, а его мать приложила невероятные усилия и средства для исключения имени сына из списка эмигрантов.

Франция после революции и террора глубоко потрясла Лаборда. Не только боль от потери отца, тяжёлого послетюремного морального состояния матери и сестры, но и виды разрушенных городов, разграбленных замков и церквей вызывали в его душе тяжёлые переживания. Он говорил: «… если время и разрушает работу веков, то революция в этом более искусна, её удар смертельный». [6. стр. 45] Но, как человек живого ума, прогрессивных, далеко идущих взглядов, будучи художником, писателем, и, в то же время политиком, он не мог оставаться в стороне, пассивно переживая происходящее. Александра де Лаборда можно назвать предтечей государственной охраны памятников культуры.

Изучению, сохранению и популяризации памятников культуры и архитектуры он посвятил большую часть своей жизни и практически всё своё состояние. Им было написано 20 книг, огромное количество статей. Он инициировал во Франции так называемую «инвентаризацию памятников истории», и именно благодаря его усилиям в каждой префектуре была учреждена должность государственного инспектора памятников архитектуры.

Александр де Лаборд не только способствовал сохранению памятников на государственном уровне, но и стоял у истоков их систематического научного изучения, причём его интерес не ограничивался Францией. Самый обширный и весомый свой труд он посвятил Испании, откуда был родом его отец.

Испания интересовала Лаборда не только как страна его предков. К началу XIX века эти земли были менее всего изучены, и практически не знакомы путешественникам. В своей книге А. де Лаборд говорил: «Испания – одна из наименее известных стран Европы, которая хранит огромное разнообразие памятников архитектуры и невероятно интересную историю». [2.стр 3]

Его работы можно назвать новаторскими в плане нового научного подхода. Он тщательно анализировал латинских и греческих авторов, стараясь отделить легенды от достоверных фактов, в то же время, воплощая современные идеи, разработанные многими его современниками во Франции, Англии и Германии. Большое влияние на взгляды Александра де Лаборда оказали идеи многих просветителей и романтиков, и особенно Фридриха фон Шеллинга [4]

Историк искусства и архитектуры Ольга Медведкова говорит о новаторстве Лаборда следующее: *«В первую очередь это касалось нового видения средневековой архитектуры и самого представления о национальном ландшафте. В этих двух областях работы Лаборда, как нам кажется, были очень ранними. Прежде всего, они были очень оригинальным образом связаны с областью классической археологии. Фактически, пример Лаборда позволяет нам проследить переход от универсального дискурса к дискурсу, сосредоточенному на нации, а также превращение антиквара в историка».* [4]

Первый том Voyage pittoresque et historique de L'Espagne был опубликован в 1806 году, последний – в 1820. Все тома проиллюстрированы гравюрами. Общее число гравюр – 349. В 1807 году был выполнен перевод первого тома на испанский язык, который вышел ограниченным тиражом (не более 200 экземпляров) [3.стр 16]. В собрании музея имени семьи Невзоровых хранятся листы именно испанского издания. Книга была написана при поддержке Мадридского общества писателей и художников и посвящена Мануэлю Годою.

В настоящее время, благодаря помощи искусствоведа и коллекционера графики из Люксембурга Гульнары Микитаевой удалось найти биографические сведения практически по всем авторам гравюр музейной коллекции. Теперь это уже не работы неизвестных авторов. Среди них есть такие значительные имена, как рисовальщики Шарль Персье, Жак Мулинье, гравёры Луи-Пьер Бальтар, Жан-Жером Божен, и другие.

Найдена также интересная информация относительно объектов, изображенных на гравюрах. Так, например, на гравюре «Вид моста де Лльядоне (фр. Vue du PONT de LLADENET à six lieux de Barcelone près Villa-Franca) изображен не разрушенный мост, а напротив, ещё не оконченное строение. В описании к этой гравюре Лаборд поясняет: «Возведение этого сооружения началось во время правления Карла III, и ещё не было завершено, когда Лижье создавал свой рисунок. Мост был закончен только по поручению Его Величества короля Карла IV…» [2. Planche XXXVIII]

В поиске информации по теме консультационная помощь была оказана потомком графа Александра де Лаборда, г-ном Роме де Вильнёв Баржемоном (Romée de Villeneuve Bargemont). В исследовательской работе, в частности, как и при подготовке данной статьи, была использована книга его отца г-на Бертрана де Вильнёв Баржемон (Bertrand de Villeneuve Bargemon) «Александре де Лаборд» (Alexandre de Laborde).

В 2019 году в музее прошла выставка «Путешествие по живописным и историческим местам Испании». В данный момент музей, совместно с Гульнарой Микитаевой, готовит издание каталога выставки, в котором, помимо гравюр музейной коллекции, будут так же представлены репродукции некоторых подготовительных рисунков и исследовательские статьи по теме. Однако, остаётся ещё много вопросов. Работа продолжается.

Список литературы

1. Casanovas i Miró, J., Quilez i Corella F. : El viatge a Espanya d'Alexandre de Laborde (1806 – 1820). Dibuixos preparatoris. Barcelona, MNAC 2006.
2. Laborde, Louis-Joseph-Alexandre de: «Voyage pittoresque et historique de l'Espagne», 4 Vol., Paris : Didot 1806-1820.
3. López, Ana F. : Fray Juan Fernández de Rojas y el "Viaje pintoresco e histórico de España" / Edición digital a partir de Castilla: Estudios de Literatura, núms. 9-10 (1985), pp. 15-22.
4. Medvedkova, Olga: Alexandre de Laborde // Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale [https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/laborde-alexandre-de.html] Дата обращения 21.12.2021.
5. Mezinski, Zenon : Les chemins du paysage. Quatre artistes voyageurs autour de la Méditerranée (1780-1840) Jérôme-René Demoulin, Jacques Moulinier, François Liger, Antoine-Laurent Castellan. Université Paul-Valéry, Montpellier III, Diss., 2011.
6. Villeneuve Bargemon, Bertrand de : Alexandre de Laborde. IBAcom 2011.

Пашко Ольга Витальевна
заместитель руководителя
Павлодарского областного
Художественного музея,
Казахстан, Павлодар

ПЛЕНЭРНО-ВЫСТАВОЧНЫЙ ПРОЕКТ «ҚАСИЕТТІ ЖЕРЛЕРГЕ САЯХАТ»

Программа «Рухани жаңғыру» определяет патриотическое направление, выраженное в любви к родной земле, ее культуре, обычаям и традициям казахского народа. Данная программа состоит из конкретных проектов, к решению которых музеи имеют непосредственное отношение.

В сентябре 2017 года казахстанская делегация презентовала программу «Рухани жаңғыру» в штаб-квартире ЮНЕСКО. Национальную программу представила заведующая отделом внутренней политики Администрации Президента РК Аида Балаева.

- *Идеи, предложенные в программе «Рухани жаңғыру», исходят из современных трендов и актуальны не только для Казахстана, но и всего международного сообщества. Поэтому мы приняли решение презентовать программу на глобальном уровне. Эта презентация направлена на то, чтобы вынести казахстанскую модель на открытое обсуждение. С одной стороны, мы рассчитываем на конструктивные отклики и новые идеи. С другой стороны, надеемся, что мировое сообщество извлечет для себя полезные подходы, заложенные в казахстанской программе, сможет использовать ее потенциал.*

О программе модернизации общественного сознания также высказалась генеральный директор ЮНЕСКО Ирина Бокова.

- *Мы говорим о наследии, мы говорим об археологии, мы говорим о традициях, которые очень важны. И мне кажется, это важно знать, важно изучать и также обучать, чтобы молодые люди знали свою историю, чтобы они больше уважали свою идентичность. Мне кажется, Казахстан обращается к будущему развитию, я бы сказала - к участию в этом глобальном мире, который требует от нас, чтобы молодые люди были глобальными гражданами.*

Спустя 3 года, 22 сентября 2020 года глава государства Касым-Жомарт Токаев и государственный секретарь Крымбек Кушербаев обсудили необходимость продолжения программы "Рухани жаңғыру" в качестве программы национального возрождения. (10)

Для музейной деятельности наиболее значимым и доступным для многоплановой реализации стал один из шести специальных проектов - «Сакральная география Казахстана». Художественный музей разработал пленэрно-выставочный проект «Қасиетті жерлерге саяхат», состоящий из нескольких мероприятий. Прежде всего, проведение пленэра по сакральным

местам Павлодарской области для профессиональных художников и студентов творческих специальностей павлодарских учебных заведений. Следующий этап - проведение выставки в художественном музее и выездные выставки в городе и области. Третий этап – проведение выездных выставок в другие регионы Казахстана. Цели и задачи проекта: укрепление патриотизма и национального духа народа, знакомство с историческим наследием народа, более тщательное знакомство с историей и географией Павлодарского региона, визуализация сакральных мест Павлодарской области, ознакомление, посредством передвижных выставок, с сакральными местами Павлодарской области в других регионах Казахстана. Привлечение внимания к труду профессиональных художников, профессиональный рост мастерства художников, передача опыта молодому поколению художников. Проведение арт-проекта предоставляет возможность комплексного ознакомления молодых павлодарских художников с наиболее духовно-значимыми сакральными объектами Туркестана. В список сакральных объектов входят природно-ландшафтные объекты; археологические и архитектурные памятники; особо почитаемые объекты культового значения; сакральные места, связанные с конкретными событиями и историческими деятелями.

В марте – июле 2018 года, Павлодарский областной художественный музей организовал проведение пленэра по святым местам Павлодарской области «Қасиетті жерлерге саяхат». В течение нескольких месяцев художниками было создано 40 произведений живописи, оформлены дневники пленэров и создан итоговый буклет-каталог работ. В пленэре приняли участие члены Союза художников РК, художники-педагоги и студенты творческих специальностей.

В картинах изображены самые исторически важные места и сакральные объекты республиканского и областного значения. Один из таких объектов – мавзолей Исабек Ишана, философа, просветителя, построенный в урочище Кылдыколь Экибастузской сельской зоны. Этот, один из интереснейших сакральных объектов, представлен художником Женисом Молдабековым – мавзолей Исабек Ишана. Мавзолейный комплекс Исабек Хазрета, философа, просветителя, построен в урочище Кылдыколь Экибастузской сельской зоны. Ворота в виде арки выполнены в бухарском стиле - в этом древнем городе в середине 18-го века учился Исабек Ишан. На резных воротах изображено родовое тавро. Камни доставлены из Баянаула - здесь в 1792 году появился на свет великий Исабек Ишан. В начале 19-го века он открыл в Акколь-Жайылме медресе и построил мечеть. Исабека Ишана уважала вся Сары Арка - под его влиянием десятки верующих впервые совершили хадж в Мекку. В народе ходили легенды о его чудотворных способностях.

Священная пещера Коныр Аулие, в холодных водах которой залечивали свои раны казахские воины после кровопролитных боев… По легенде великий Потрясатель Вселенной, Чингисхан, был похоронен именно здесь – на дне Великой Пещеры.

На картинах можно увидеть места захоронения Естая Беркимбаева и могилу Жасыбай батыра, археологический комплекс Акколь-Жайылма, который был одним из древних и средневековых политических центров Великой Степи и живописную долину черной ольхи. Калбасунская башня, которая является признаком распространения мусульманских традиций в

казахской степи эпохи Орды и местность Калмаккырган, место сражения казахов и джунгар, место последнего сражения с калмыками. Средневековое каменное изваяние Кызылкия, кимако-кыпчакского времени, сооруженное в память об умерших, дабы увековечить имена предков и исторический памятник Баянаула - пещера «Кулан аулие», и самый значимый объект Баянаульского региона, мавзолей С. Торайыгырова. В коллекцию объектов вошел мавзолей Габдул-Уахит хазрета, что лечил молитвами и предсказывал будущее, помогал всем нуждающимся, за что его почитали как святого. Гора Кызылтау, местность, в которой с древних времен были сокрыты святыни кочевников. По поверью это место слияния земли и неба. Это некое обиталище Бога и духов, место связи человека и природы. Мавзолей Машхур Жусупа Копеева, в котором архитекторы объединили древнетюркские и исламские традиции. К мавзолею ведут 73 ступеньки – по количеству прожитых Машхур Жусупом лет.

Еще одна легенда гласит, что великий Потрясатель Вселенной Чингисхан был похоронен именно здесь – на дне Великой Пещеры. Эта загадка, которую местные жители бережно передают из поколения в поколение, не нашла своего научного подтверждения, поскольку сама таинственная пещера Коныр-Аулие до конца так и не изучена, ведь попасть в некоторые ее места не представляется возможным – своды сужаются настолько, что человек не может пройти дальше. И только вода, мирно струящаяся меж камней, знает тайну – что скрывает в себе таинственная пещера.

Место захоронения Естая Беркимбаева. Естай Беркимбаев - казахский советский акын, певец, композитор, один из первых членов Союза композиторов Казахстана, заслуженный деятель искусств Казахстана. Естай продолжил и развил древние традиции казахского народного музыкального искусства, и в особенности, традиции устно-профессионального творчества. Приобрел известность талантливым исполнением народных песен. В годы ВОВ вдохновлял своим искусством людей на трудовые подвиги. Большим художественным совершенством, богатством интонации красок отличаются песни. Его именем названа улица в Павлодаре, Актогае и Экибастузе. Могила акына была включена в список памятников истории и культуры Казахской ССР республиканского значения и взята под охрану государства.

Могила Жасыбай батыра в исполнении художницы Ольги Керимовой - одно из памятных мест для казахского народа. Оно напоминает нам об эпохе, запечатленной в истории под названием «Актабан-шубырынды» - «Годы великого бедствия». Жасыбай Батыр вместе со своими братьями воевал на этих землях с калмыками и джунгарами. Он родился и вырос в Баянауле, и погиб на перевале, где сейчас стоит его памятник.

Следующая работа - археологический комплекс Акколь-Жайылма, который был одним из древних и средневековых политических центров Великой Степи, в Золотоордынский период являлся политическим и культовым центром Улуса, правителями которого были потомки Чингизхана из династии Шибанидов. Именно здесь находились ставки скифских правителей, гунских вождей и золотоордынских, шайбанидских ханов.

На картине, написанной художником Кусаиновым Дамиром, раскрывается живописная долина черной ольхи. Ольха чёрная включена в Красные книги Казахстана. Это райское место уже отмечено печатью времени. По утверждению некоторых ученых, ольховой долине примерно 2500-3000 лет. И это не может не тревожить наш разум и воображение.

Следующее произведение - Калбасунская башня, художницы Таниевой Жулдыз. Калбасунская башня является признаком распространения мусульманских традиций в казахской степи эпохи Орды, является проявлением самых важных традиций степной аристократии. На протяжении нескольких столетий путешественники и исследователи воспринимали башню как мечеть, калмыкский храм, древнюю крепость, башню и даже кимакский город. Но в ходе раскопок было достоверно установлено, что на самом деле руины сооружений на левом берегу Иртыша, упоминаемые в исторических, являются остатками мавзолеев периода Улуса Жоши и датируются XIV-XVI вв. н.

На полотне Зуры Асылгазиной мы можем наблюдать местность Калмаккырган. Место сражения казахов и джунгар. Невысокие горы Калмаккырган стали ареной сражения в эпоху казахско-джунгарских войн. Сакральность массива заключается в том, что издавна в народной памяти казахов с особым трепетом относились к местности Калмаккырган. В народной памяти он воспринималось как место ратных боев и славной победы, где казахи разгромили джунгар и отстояли Сарыарку. В горах имеется большой грот. По преданию народа, в данном гроте калмыки прятались во время битвы с казахами. Калмаккырган – это место последнего сражения с калмыками.

В работе Кисамиденовой Алтын предствлено одно из святых мест Казахстана - мавзолей Габдул-Уахит хазрета. Габдул-Уахит хазрет имел особый природный дар влияния на людей. Лечил молитвами и предсказывал будущее, помогал всем нуждающимся, за что его почитали как святого. Мавзолей находится на востоке Павлодарской области, в Щербактинском районе, на территории государственного лесного природного резервата «Ертіс орманы». Это место стало поломническим для многих верующих людей.

Гора Кызылтау в исполнении художницы Назигуль Ибраевой. Это местность, в которой с древних времен были сокрыты святыни кочевников. По поверью это место слияния земли и неба. Это некое обиталище Бога и духов, место связи человека и природы.

На полотне Осербая Шуранова представлен мавзолей М. Ж. Копеева. В этом мавзолее много необычного. Примечательность мавзолея заключается в том, что архитекторы объединили в проекте древнетюркские и исламские традиции. Согласно тюркским обрядам, внутри сооружения установлены гранитные камни с высеченными на них именами семи предков Машхур Жусупа. А по исламским канонам построено помещение для молитв. Здание состоит из двух залов. С мавзолея вниз ведут 73 ступеньки – по количеству прожитых Машхур Жусупом лет.

В произведении художника Ауксат Инкар можно наблюдать средневековое каменное изваяние Кызылкия, кимако-кыпчакского времени, сооруженное в память об умерших, дабы увековечить имена предков. Только взгляните на палитру данной композиции. Невооруженным взглядом видно, что колористические импровизации художника заключают в себе множество трудных технических задач. Кипящие золотые, раскаленные докрасна фоны контрастируют с холодными оттенками, с тенью, падающей от каменных истуканов.

Исторический памятник Баянаула - пещера «Коныр аулие» в исполнении художника Ауксат Инкар. Пещера» находится в 3 км от озера Жасыбай на возвышенности Кызылтауских гор. По одной из легендарных версий святой человек по имени Коныр жил в пещере после Всемирного потопа. Предание

гласит, что «когда Всевышний наказал неверующих Всемирным потопом три казахских пророка-аулие, братья Кулан, Кыран и Коныр не сели на Ноев ковчег, посчитав, что для ковчега это будет слишком тяжело, связав три бревна, пророки плыли за ковчегом. Когда дождь закончился, бревно прибило к белому хребту, а пещера стала их укрытием.

Художница Багирова Сабина отразила самый значимый объект Баянаульского региона – мавзолей С. Торайыгырова. В качестве основного фона художница выбрала набор из древних наскальных рисунков – петроглифов, обладающих сакральным значением. В 1993 году к 100-летию со дня рождения поэта, публициста, просветителя С.Т. над его могилой был сооружен мавзолей. В настоящее время это место является местом паломничества на территории Баянаульского региона.

Работы художников отражают и чудо, сотворенное природой. Уникальность этих гор, заключается в том, что их необычные, порой причудливые формы, создала сама природа, силами ветра, воды, солнца. Эту невероятную игру природы мы можем наблюдать в работе Павла Кожемякина, где изображена скала Кемпиртас. Посредством силы ветра и солнца был создан образ сказочной Бабы-Яги. Скала Кемпиртас - образ злобной старухи, которая своими уловками препятствовала джигиту на его пути к невесте.

Произведения, созданные в процессе пленэров, символизируют новое осмысление истории и культуры казахского народа, его героического и драматического прошлого, а пейзажные работы художников отражают чудо, сотворенное природой - уникальность баянаульских гор, их необычные, порой причудливые формы, которые создала сама природа силами ветра, воды и солнца.

Вторым этапом реализации проекта стало проведение выставки пленэрных работ в художественном музее и серии передвижных выставок в школах города и области, детской деревне семейного типа и художественной школе в Павлодаре. Выставка привлекла внимание, как начинающих художников, так и обычных школьников, совмещая историю, героическое прошлое, духовное и нравственное воспитание, умение сосредоточиться на главных аспектах формирования государства, защиты и бережного отношения к родной земле.

Наиболее сложный, но важный для понимания значимости проекта этап - проведение передвижных выставок в других регионах Казахстана. Выставки состоялись в зале Медиацентра г.Нур-Султан, музеях изобразительного искусства Караганды, Восточно-Казахстанской области (Усть-Каменогорск), областном музее изобразительного искусства Туркестанской области, в рамках этнофестиваля «Улы дала елі».

Это важный фактор в развитии туризма и позиционирования нашего региона, как интересного исторического туристического кластера с местами паломничества и посещения знаковых археологических стоянок.

Художники вносят свой вклад, визуализируя знаковые и памятные места, создают произведения, а музей, предлагая выставки, продолжает работу по духовному, историческому и культурному воспитанию и образованию граждан нашего государства и гостей Казахстана.

Список литературы

1. Қазақстанның жалпыұлттық қасиетті нысандары / Сакральные объекты общенационального значения. – Астана: Фолиант, 2017. Стр. 42-43, 140-141, 275-276, 279-280, 332-333
2. Қазақстанның өңірлік қасиетті нысандары/Региональные сакральные объекты Казахстана. – Астана: Фолиант, 2017. Стр. 421- 458
3. Артықбаев Ж.О. Баянауыл. – Астана: Фолиант, 2009
4. Қазақстан Республикасының тарих және мәдениет ескерткіштерін жинау. Павлодар облысы. – Алматы: Аруна, 2010
5. Мерц В.К. Наскальные рисунки Павлодарского Прииртышья //Өлкетану – Краеведение. № 1. 2002
6. Свод памятников истории и культуры Республики Казахстан. Павлодарская область. – Алматы: Аруна, 2010
7. Смагулов Т.Н. Калбасунская башня. – Алматы: Хикари, 2012
8. Родина Сатпаева (Фотокнига) / Сост. О.В. Таланова. – Алматы-Павлодар: Жибек жолы, 1999
9. Свод памятников истории и культуры Республики Казахстан. Павлодарская область. – Алматы: Ар уна, 2010
10. Газета «Караван», 21.10.2020г., https://www.caravan.kz/news/chto-takoe-rukhani-zhangghyru-programma-nacionalnogo-vozrozhdeniya-683234

Кистаубаева Айгуль Кадырбековна,
кандидат исторических наук,
руководитель отдела по изучению
истории Казахстана, ЦГМ РК,
Казахстан, Алматы

ЖЕТЫСУ (СЕМИРЕЧЬЕ) ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX – ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XX В. В ФОТОГРАФИЯХ ФОТОСТУДИИ «ЛЕЙБИН И СЫНОВЬЯ» ИЗ ФОНДОВЫХ МАТЕРИАЛОВ ЦЕНТРАЛЬНОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН

Фотодокументы – изобразительные источники, которые представляют собой статическое отображение события, с одной стороны, и авторское видение зафиксированных событий – с другой. Особенность же фотографий как части изобразительных источников, заключается в том, что они нацелены на воспроизведение, «документирование» реальной действительности, соответствующей той и или иной эпохе. Фотодокументы еще мало вовлекаются историками в научный оборот, так как объясняется спецификой этих документов и отсутствием навыков работы с ним.

Наличие разнообразия информации, заключенной в фотодокументе, создает возможность интегрированного представления о действительности, причем этот процесс осуществляется в наиболее активной для восприятия форме [1, с. 105]. Но следует отметить, что в музееведении нет единого мнения о принадлежности фотодокументов к определенному типу музейных источников. В одних музеях они образуют самостоятельную группу, в других музеях их включают в изобразительный фонд, в-третьих – в документальный фонд, объединяя при этом, с письменными источниками.

Фонды музея составляют неотъемлемую часть источниковой базы исторических исследований, так как коллекции музея представляют целостное, уникальное по своему составу и содержанию собрание источников, различных по типовой и видовой принадлежности, отражающее основные периоды истории. В коллекцию фотодокументального фонда Центрального государственного музея РК входят не только собственно фотографии, но и негативы, фотооткрытки, альбомы. Этот обширный визуальный ряд представляет собой своеобразную иллюстративную историю нашей страны, и является историческим источником, несущим разнообразную по содержанию и характеру информацию. Но, тем не менее, фотоматериалы, отражающие общественно-политическую и культурную жизнь республики, все, же составляют одну из интереснейших коллекций музейного собрания, куда, наряду с портретами выдающихся политических деятелей, также входят и жанровые снимки повседневной жизни творческих коллективов и объединений. Прежде всего, большое значение для исследования имеет опыт разработки источниковедческих проблем изучения фотодокументов в специальной источниковедческой и музееведческой литературе.

В фондах музея имеются обширные фотодокументальные коллекции,

посвященные периоду г. Верный. Фотодокументы свидетельствуют о начале строительства в г. Верном различных зданий и сооружений, в том числе жилого массива, о развитии садоводства и появлении парков, появлении базаров, а также природных катаклизмах (землетрясениях, селях, наводнениях) и т.д.

Все эти факты стали известны благодаря фотографиям братьев Абрама и Павла Лейбиных. В 1872 г. по приглашению генерал-губернатора Колпаковского в г. Верный приехал фотограф С. Лейбин. Впоследствии его дело продолжили его сын и внук. Они внесли значительный вклад в культуру Казахстана. Сын Абрам Соломонович поселился в г. Верном в 1872 году. Он принимал участие в формировании еврейской общины Верного, благоустройстве первой синагоги, избирался членом ряда общественных организаций. Младший сын А. Лейбина, Лев, стоял у истоков зооветеринарной службы и обучения национальных кадров, избирался профессором Казахского зооветеринарного института. Старшие сыновья, Павел и Борис, позже оказались среди основоположников книжной палаты Казахстана. Лейбины занимались рекламным делом, сбором и хранением театральных афиш и объявлений, изобразительной и книжной продукции. Павел Лейбин известен также и как составитель карты Жетысу (Семиречье). Он занимался и фотографированием края с высоты птичьего полета, поднимался в небо на первом в истории края самолете. Павел Лейбин – мастер-светописец и этнограф. Его работы легли в основу многих научных работ в области археологии и здравоохранения, народного быта и костюма народов Казахстана. Интересна история одной из фотографий П. Лейбина 1913 г., где запечатлен Жамбыл Жабаев среди акынов на этнографической выставке в Жетысу (ФКП 4516). Предыстория этой фотографии такова: в 1913 г. Россия праздновала 300-летие дома Романовых. На торжественные мероприятия в Верный съехались все именитые акыны, среди которых был и Жамбыл (пятый слева в первом ряду).

Групповая фотокарточка акынов была помещена в юбилейный альбом, а позднее – воспроизведена в первом томе собрания сочинений Жамбыла Жабаева, изданного в 1940 году.

Природа Заилийского Алатау живописна и удивительна, но вместе с тем, порой бывает непредсказуема. Фотодокументы из фондов музея свидетельствуют о страшных последствиях землетрясений, селей и наводнений произошедших в г. Верном и его окрестностях. Как известно, 9 июня (29 мая по старому стилю) 1887 года в г. Верном произошло сильное землетрясение разрушительной силы.

Всего от землетрясения в г. Верном и в пригородных селениях погибло и было ранено около 800 человек. В число погибших (332 человека, в т. ч. в г. Верном и в Алматинских станицах – 236) в основном попали те, кто не покинул вовремя дома: крепко спавшие дети (по различным данным погибло от 107 до 202 детей), 10 арестантов гауптвахты и 14 солдат. В горах под обвалами погибло свыше 100 человек [2, с. 8-25]. Не все землетрясения надолго остаются в памяти людей. И уже совсем немногие землетрясения можно считать определенными вехами в истории человечества. Именно к таким относится Верненское землетрясение, оказавшее значительное влияние на становление и развитие сейсмологии в России [3, с. 29-32]. Павел Лейбин в своих фотографиях зафиксировал именно самые трагические моменты Верненского землетрясения (Рис.3-6):

Город Верный полностью уничтожен землетрясением. Из 1799 домов уцелел только один, а в окрестных селениях из 3373 построек разрушено 994. Но число погибших людей было сравнительно невелико: всего убитых и умерших от ушибов было 332 человека [2, с. 88].

Верненское землетрясение ощущалось на громаднейшем пространстве, протянувшемся с юго-запада на северо-восток по направлению хребта Тянь-Шань, на целых 1500 километров в длину. В ширину эта область составляла 900 километров. Область же, где были особенно сильны разрушения, была сравнительно невелика – в 35 километров длины и 5 километров ширины. Эта область находилась у самого северного склона Алатау. Здесь удары были везде вертикальны и чувствовались одновременно.

В результате стихийного бедствия погибло 322 человек, разрушено 1793 домов.

Большой вклад в восстановление города и изменения его облика в лучшую сторону внес А. Зенков – первый в Жетысу военный инженер, архитектор, разработавший и воплотивший принципы сейсмического строительства.

Следующая фотография, заслуживающая внимания – это фотопортрет М. Тынышпаева (Рис. 6 – КП 23467/1), автором которого является Соломон Лейбин.

На фото М. Тынышпаев запечатлен в форме гимназиста. На лицевой стороне, в нижней части имеется надпись золотыми буквами «Лейбин и сыновья. Верный». На оборотной стороне имеется надпись: Серебряная медаль. Фирма существует с 1865 г. Фотограф А.С. Лейбин и сыновья. В г. Верном. Угол проспекта Колпаковского и Штабной. Затем следует надпись сделанная карандашом «1900 г…» далее и неразборчивый текст.

Также в фондах музея (ЦГМ РК) имеются фотографии М. Чанышева (ФКП 412/1,2), А. Фетисова (ФКП 1240), Г.-А. Сутюшева (ФКП 718) и Н. Пантусова (ФКП 1389), сделанные в фотосалоне Лейбина.

Алексей Михайлович Фетисов (1842-1894) – ученый-садовод, натуралист, путешественник, член-корреспондент Российской академии наук, сотрудник имперского ботанического сада, изучавший растительный мир Кыргызстана.

А.М. Фетисов явился основоположником культурного садоводства и лесоводства в Чуйской долине. В 1978 г. в Бишкекской карагачевой роще ему был установлен памятник.

Николай Николаевич Пантусов (1849-1909) – известный археолог, этнограф, фольклорист и географ, всю свою жизнь посвятил изучению Средней Азии и Казахстана. После окончания Восточного факультета Петербургского университета в 1871 году он был оставлен для подготовки к профессорскому званию на кафедре истории Востока. Однако уже в следующем, 1872 году он перешел на службу в Туркестанский край. Николай Пантусов побывал на службе в Ташкенте, Фергане, Жетысу (Семиречье) и Кульдже и всюду оставил следы своей наблюдательности.

Вклад Н.Н. Пантусова в исследовании памятников археологии Жетысу имеет большое значение. Он всю свою жизнь посвятил изучению памятников, производил их натурное обследование, фотофиксацию и подробно описывал их местонахождение, собирал сведения об имеющихся памятниках, связанные с ними легенды. Выступал с сообщениями на заседаниях Туркестанского кружка любителей археологии.

Таким образом, ценность фотодокументов связана с тем, что они возникают в момент событий и на месте событий. Наконец, фотодокументы не только несут информацию о реальной действительности, но и оказывают эстетическое воздействие на человека.

Список литературы

1. Пондопуло Г. Фотография и современность: проблемы теории. - М., 1982. - 226 с.
2. Джусупбеков С. Город Верный. (Страницы истории). – Алматы: Казахстан. 1980. – 215 с.
3. Нурмагамбетов А. «Сейсмическая история Алматы». - Алматы. 1999 г. – 65 с.

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

БАГЕТ ДЛЯ ЧЕТВЁРТОГО ИЗМЕРЕНИЯ

В статье рассматриваются вопросы теории искусствоведения, связанные с особенностями образного мышления современных художников Казахстана, осваивающих новые возможности изобразительного искусства, в том числе в категории времени, ранее практически исключённой из сферы пластики.

На примерах практической деятельности Восточно-Казахстанского музея искусств показана роль изобразительного искусства в качестве значимого познавательного инструментария в области гуманитарных и естественных наук.

1.Введение

Современный музей преображается внешне, внедряются новые формы работы с посетителями, качественно меняется отношение к формированию коллекций и выставок. Сейчас сотрудники Восточно-Казахстанского музея искусств готовят новые тематические экспозиции, экскурсии и конкурсы с «начинкой» не только эстетического, но и научного, философского содержания. Вместе с посетителями музея мы, как раньше, восхищаемся художественными достоинствами лучших работ нашей коллекции. Вместе с живописцами и графиками мы учимся думать о самых интересных и актуальных проблемах современности в социальной и научной сфере. Любая выставка, становится лабораторией, местом для дискуссий, учебной аудиторией для историка, философа, физика и культуролога. Возможно ли это? Практика показывает, что возможно.

2. В содружестве муз

Нашим посетителям запомнились «разговорные» вернисажи необычных выставок художника и архитектора Василия Билькова. Его экспозиции готовятся в музее регулярно. Названия их говорят об особом интеллектуальном содержании, которому всегда соответствует оригинальное дизайнерское решение. «На Билькова» мы собираем не только созерцающую, но и говорящую публику, для которой в зале готовятся сидячие места, как на пресс-конференции. В 2019 году была подготовлена выставка «Времена года. 10х15». Это были миниатюрные панорамные пейзажи, тонко детализированные по методу Питера Брейгеля. Обычно картина предлагает нам образ сиюминутного состояния природы. В экспозиции Билькова было нечто новое, – покушение на категорию времени, – своеобразный репортаж о пейзажных впечатлениях, растянувшихся на целый год, при этом художник рисовал только то, что ежедневно видел в окрестностях родного Усть-Каменогорска. О философском наполнении экспозиции Василия Витальевича «Маленькие тайны Большого мира» говорит само её название. После таких выставок мы даже организовали

выставок мы даже организовали творческий клуб «Уш жол», где теперь раз в месяц встречаются литераторы, музыканты и художники, чтобы обменяться идеями и найти способы соприкосновения в различных видах творчества.

Много лет работая в музее, я убедилась, что самое интересное рождается «на границах» творческих миров, – всё равно каких. Это могут быть литература и музыка, естествознание и пластика. Можно рисовать мелодию или стихотворение. Можно использовать буквы и цитаты как изобразительное средство, заменяющее линию или цветное пятно. Такие художественные приёмы мы увидели в конкурсе графического портрета «Алаш асылдары», который был организован Музеем в 2021году. В работах художницы из Семея Маржан Бакытбековой рукописные материалы следственного дела Алихана Бокейханова стали впечатляющим фоновым дополнением к его образу. В другом портрете Маржан «рисует» основателя движения «Алаш» его собственными текстами, используя буквы в качестве графического знака.

В своих проектах Восточно-Казахстанский музей искусств особенно оценивает и выделяет авторов, в работах которых присутствует «нечто четвёртое» помимо привычных трёхмерных объектов реального мира. Мне кажется, что совсем юным художникам, которые сейчас уже буквально живут в виртуальном мире, переваривая большие объёмы нужной и ненужной, хорошей и нехорошей информации, гораздо легче, чем академистам оформлять свои оригинальные идеи на листах и холстах. 2022год, посвящённый Году детей в Казахстане, наш музей отметил областным конкурсом детского творчества. Назывался он «Жаңа толқын. Братья наши меньшие». Здесь «Новая волна» подразумевает применение необычных материалов, приёмов композиции и технологии изобразительного творчества, а «Братья наши меньшие» – указатель тематики анималистики, столь любимой детьми. Мы намеренно усложнили задачу конкурсантам. В рамках привычного жанра были достаточно сложные номинации («Уберите чучело лисы», «Кто произошёл от обезьяны»), посвящённые краеведению, проблемам экологии, антропогенеза, взаимоотношению мира человека и животных. Не будем скрывать, – некоторые педагоги испугались, а дети обрадовались и удивили нас настоящими шедеврами. Гран-при конкурса получила 15-летняя школьница из Уланского района Арымкуль Асем. Её большеформатная композиция, выполненная в технике сухого войлока «Не забывай своё наследие» – результат раздумий юной художницы о роли изобразительного искусства в человеческой эволюции.

3. Немного физики и литературы

У меня техническое образование. Я училась архитектуре в Строительно-дорожном институте. На общетехническом факультете у нас были замечательные преподаватели. Иногда в моей музейной гуманитарной жизни мне не хватает физики и математики. Постепенно я научилась писать стихи про геометрию и архитектуру и узнавать в среде живописцев тех, кто воплощает на холсте идеи теории относительности. В этой статье я хотела бы познакомить вас с художниками, которые подобно любопытному Буратино пытаются разглядеть за оборотной стороной холста четвёртое измерение – категорию времени. Там –театр, где играют по новым правилам. Там нет привычных нам горизонта и линейной перспективы, там можно бежать по времени, как по дорожкам сада.

Задача сотрудника музея состоит в том, чтобы, в свою очередь, разглядеть, понять и поддержать таких смельчаков, ведь художник в силу специфики своей деятельности чаще всего пребывает в эмоциональной сфере

бытия. Для него интуиция превыше логики, образ формируется в виде готовой картинки, поэтому он не всегда находит его вербальный аналог.

Физики говорят, что данный нам в ощущениях трёхмерный мир не может существовать отдельно от времени, которое, по сути, есть четвёртое измерение пространства. Эйнштейн писал: «Мир физических явлений… складывается из отдельных событий, каждое из которых описывается четырьмя числами, а именно: тремя пространственными координатами и временной координатой –значением времени» [1, с.263]. Объект, существующий только в трёх координатах не способен ни двигаться, ни изменяться. Вселенная расширяется, благодаря этому появляется новое пространство, в котором могут происходить изменения, а расширение Вселенной эквивалентно течению времени. Эта не совсем простая для гуманитария картинка бытия, в которой ход времени замедляется с увеличением скорости объекта, а яблоко не только падает на голову Ньютону, но и благодаря законам гравитации способно в какой-то мере искривлять пространство своей массой, давно уже «нарисована» формулами математики и подтверждена опытами физиков. Лучшие художники панорамных пейзажей вселенной – Герман Минковский, Альберт Эйнштейн, Бернхард Риман, Николай Лобачевский, Александр Фридман написали свои космогонические эскизы, которыми до сих пор пользуются современные астрономы и философы. Уютный механический мир исчез. Художники-современники чувствуют это. Теперь их впечатления наполняются содержанием новых категорий стремительно меняющейся космогонии. Теперь они чувствуют и пишут то, что художнику вроде бы и не положено. Для нас и всех социологов, и физиологов современное изобразительное искусство открывает новые возможности человеческой психики и сознания. Всё чаще музейщик, уже привыкший к абстракции и сюрреализму, видит работы, в которых искренне, без всяких стилизаций, искажения форм и обобщений, написан реальный но, трудно узнаваемый с первого взгляда мир, где художник пытается выйти из статики в категорию движения и времени. Конечно, наличие ритма, динамики всегда было ценной составляющей любой реалистической и абстрактной композиции. Василий Кандинский, будучи не только художником, но и блестящим теоретиком-культурологом, в своём исследовании «Точка и линия на плоскости» выделяет по его словам «некоторые простейшие» ритмические сочетания линий. Этих «простейших» у него – пятнадцать. При этом, какие ласкающие слух физика названия! «Соединённое движение кривых», «Расходящееся движение». А заканчивается глава «Комплексы линий» совсем по Циолковскому: «Солнечная система представляет собой лишь точку в космическом целом»! [2, с.288]

Не удержусь от того, чтобы не заметить: предыдущая глава в книге Кандинского, относящейся к его литературному наследию – настоящий гимн математике. Называется она «Число». В ней сказано: «… нам не хватает сегодня измерительных возможностей, которые, однако, рано или поздно придут к нам из области утопии. С этого момента каждая композиция получит своё числовое выражение…».[2, с.284] «Рано или поздно» пришло. Наверное, великий художник предвидел, что наши фондовики будут заниматься оцифровкой экспонатов музейных коллекций.

Футуристы XX века выходили в категорию движения и времени, используя метод стоп-кадра, который они заимствовали в кинематографе. Они первыми заметили деформации форм и вибрации движущихся предметов. Не

очень хороший, однако, наблюдательный человек, поэт и художник, фашист и милитарист Филиппо Маринетти в одном из футуристических манифестов 1910 года пишет: «Всё движется, всё бежит, всё кружится… предметы в движении множатся, деформируются, следуя друг за другом, как вибрация в пространстве, которое они пробегают. Так лошадь в беге имеет не четыре ноги, а двадцать и их движения треугольны».[7, с.57]

Современные художники пытаются изобразить сам поток времени, в котором все мы плывём вместе с реальными пейзажами и авторами всех панорам. Умеющих показать такой заплыв на бумаге или холсте, пока не много. В качестве примера можно показать графический лист «Батыр» (фото1) усть-каменогорского автора Марата Смаилова. Всадник и лошадь в этой композиции летят, как птицы. При этом у них не двадцать ног. Динамический эффект достигается движением самого пейзажа, растянутого на ленте времени относительно фигуры всадника. Здесь время – голубая вязкая субстанция, в которой художник выделяет только фрагменты: колесницу, бал-балы, развалины древних строений.

Не менее сильная работа такого же плана – живописное полотно Тарбагатайского художника Алибека Шоканова «Кобыз» (фото2). Мы видим только руки музыканта, остальное – сама музыка. Непостижимо, но цветовые переходы насыщенных вишнёвых и коричневых тонов с яркими вспышками светлого оранжевого и жёлтого очень точно передают ритмику и нижние, таинственные регистры звучания кобыза. Эти волны музыки и цвета и есть река времени, над которой летит душа баксы. Приглядевшись, можно увидеть практически те же фрагменты пейзажа, что у Смаилова: разрушенные старые мазары, девушку на лошади. Такая картина – настоящее колдовство, как шаманские путешествия к душам предков. Можно, если не страшно, и опыт провести: послушать кобыз возле картины.

В феврале 2019 года в ВК музее искусств, в рамках творческого проекта «Современный гобелен. Сделано в Казахстане» состоялась выставка мастерской алматинского художника, доктора искусствоведения Малика Муканова. Нам удалось приобрести несколько его работ, каждая из которых достойна отдельного исследования. Один из гобеленов представляет собой интерпретацию дискретности движения в пространстве (фото 3). Здесь типичные образы скифского мира по мотивам сюжета, сохранившегося на войлочной попоне в ледяной линзе Пазырыкского кургана на Алтае (IV-III в.в.до н.э.). Малик Флоберович, который глубоко изучает родословную каждого воплощённого им образа, говорит, что это не охотничий сюжет, изображающий терзание бедного парнокопытного фантастическим и кровожадным грифоном, хотя именно так он воспринимается большинством наших современников. В рамках культурных «брэндов» скифо-сакского мира, существовавших на огромных территориях, такая картина – символическое изображение перехода живого существа в царство мёртвых. А грифон – проводник, как лодочник Харон у древних греков.

Иногда мы даже не задумываемся о том, что любое движение – смена статичных картинок на ленте времени, осуществляется прерывисто в *абсолютном* смысле этого слова, т.е. с полным исчезновением объекта из трёхмерного бытия. В пятом веке до нашей эры эти совсем неявные для нас, существующих в реке времени, постулаты движения формулирует в своих парадоксальных рассуждениях древнегреческий философ Зенон Элейский. Его быстроногий Ахиллес не может догнать черепаху в четырёхмерном и непрерывном пространстве-времени. На примере тысячи явлений

окружающего мира мы наблюдаем эту невыносимую дискретность. Она – оправдание всех ритмов, революций, чередования дня и ночи, смены времён года и эволюции животного мира. Эта дискретность – единственная форма существования химического, биологического и социального существования, как некоего движения, которое всегда происходит рывками, через смерть, через исчезновение в трёхмерном ландшафте.

Поэтому когда передо мной
Дорога, словно ленточка петляет,
Я знаю, как обманчивы пейзажи,
Как солнце жаркое зелёный цвет замажет
Закатом алым бывшее листвой,
Как лес устало осень повторяет.
Сознание по лестнице времён
Карабкается вдоль холмов осенних,
Но пассажир не помнит свой вагон
На станции последних превращений.

Пейзажи эти, словно облака
В глазах и окнах не живут подолгу.
Движенье туч не выучит рука,
А стая листьев не понятна волку,
Когда меняя цвет перед зимой,
Она, как будто-бы, себя лишает жизни.
Нам не решать, – кто в этих зимах лишний,
Какие мысли в облаках искать!
[3]

В переводе на прозу, имея под рукой учебник физики и книжку по истории искусств можно сказать так: закон прерывистости пространства-времени, этот главный постулат бытия, чувствовали и доступными им средствами фиксировали уже первые сапиенсы. Их послания на расстоянии в десятки тысяч лет мы читаем в орнаментах древней керамики и наскальных петроглифах. Такая графика – не дизайн интерьера пещеры и предметов их убогого, с нашей точки зрения, быта. Это физика, философия и естествознание в чистом виде на самой заре формирования сознания. Когда, с кем, как и почему эта «заря» случилась, – не знает никто, а мифология и эстетика появляются в изобразительном феномене значительно позже.

Наш музей – не исторический. В коллекциях ВКМИ нет ископаемых артефактов, но у нас есть произведения искусства, в которых проявлен самый древнейший слой образных представлений прошлого.

В этом году мы провели реэкспозицию постоянной выставки «Графика», дополнили её произведениями современных авторов, которых вдохновляют образы палеолитической, скифской, древнетюркской истории и назвали её «Родословная графики». День рождения искусства видеть мир линиями и контуром, современные культурологи находят в позднем палеолите, 40-45 тыс лет до нашей эры, когда человек современного вида вытеснил своих предшественников-неандертальцев. Эти даты считаются началом всех представлений об искусстве. Новые археологические открытия каждый раз ошеломляют нас своими датировками, ломают привычную шкалу эволюции

культуры и физиологии человека. Известно, что уже неандертальские дамы любили украшения из косточек и зубов животных, убитых их поклонниками. Как бы то ни было, выставка в такой подаче будет интересна широкому кругу посетителей.

4. Алпысбай Казгулов

В этом году в июльском номере алматинского журнала «Мысль» была опубликована моя статья, посвящённая Алпысбаю Казгулову – художнику, который, может быть, неожиданно для самого себя стал импрессионистом «четвёртого измерения». Я рада, что автор согласился с основными положениями моего исследования о природе его творчества. Это очень важно, чтобы восприятие автора и зрителя были «на одной волне». Его ретроспективная выставка «Уақыт сәулесі», оформленная в мае месяце, ко Дню музея, стала настоящим подарком для усть-каменогорцев. Алпысбай Казгулов, заслуженный деятель РК, один из самых востребованных живописцев не только в Казахстане, но за его пределами. Все мы понимаем, что удивить зарубежных любителей искусства живописным творчеством сейчас достаточно трудно. Однако, Казгулову это удалось. Его картины пользовались успехом не только в Казахстане, но и в Бельгии, Китае, Турции, Великобритании, России, Японии, Нидерландах. Чтобы оценить то, что делает этот художник, надо снова цитировать классиков, которых вроде бы и опровергать нельзя. В своей работе «Содержание и форма» Василий Кандинский пишет: «Средства выражения каждого искусства назначены и дарованы ему искони и не могут в существенности своей измениться…» и далее: «… такими в корне неизменными средствами служат

музыке – звук и время,
литературе – слово и время,
живописи – цвет и пространство»

[2, с.430]

Сказанное – аксиома для любого искусствоведа. Но… перед нами были картины Казгулова, 27полотен, написанные им в разное время. В них он покушается на то, чтобы написать само время, тягучее, неумолимое, дискретное, загадочное для каждого, кто барахтается в его потоке. Мы – как рыбки, которым не дано взглянуть на речку с высоты полёта беркута. Люди почему-то лишены способности « …чувственного восприятия геометрии четырехмерного мира. Пространство и время могут быть частью одного целого, но по какой-то причине наш мозг отделяет эти две величины друг от друга». [4]

В культурологии эта граница также бдительно охраняется. Литераторы, музыканты, актёры имеют творческий пропуск на поляны времени. Представителей пластических искусств, как сказал Кандинский, в четвёртое измерение не пускают. Для нас картина – это кусок пространства в застывшем состоянии. С помощью хитроумных приёмов, которые разрабатывались в течение сотен лет, приёмов окончательно оформленных только в эпоху Возрождения, художники научились паковать трёхмерные виды окрестностей на плоскость. Мы восхищаемся воздушной перспективой, иллюзией глубины в пейзаже, завораживающим взглядом в портрете, но увидеть время, как физическое измерение, как объект, подобный скале или реке не можем. А Казгулов – может. В этом его главный секрет. Более того, на пресс-конференции, приуроченной к выставке, он, видевший сотрудников нашего музея впервые, рассказал, как это у него происходит. Такое щемящее душу откровение о «тайнах творческой кухни» покорило меня окончательно.

С самого начала профессиональной живописной карьеры у этого человека были свои особые отношения с категорией времени. Он писал, да и сейчас пишет, сюжеты основанные на впечатлениях детства. Он, как и некоторые другие художники, умеет вытаскивать из небытия картины далёкого прошлого. Многие его полотна, такие как «Аталарымыз циклынан» (Из цикла «Предки»), напоминают порталы, соединяющие видения будущего, прошлого и настоящего. Позже на его холстах стали появляться некие вихри-торнадо, закручивающиеся спирали, которые до Казгулова уже видели и писали Ерболат Толепбаев и Бексеит Тюлькиев. Такие странные картины есть в коллекции нашего музея (фото 4). Воронки возникают не случайно. Может быть, так проявляется особое состояние психики, как сейчас любят говорить при «изменённом состоянии сознания», может быть это – чисто физическое явление, такое же, как появление тумана, в котором объект, размывается, теряет контуры (фото5). Механику и причины подобных явлений -ощущений объяснить современным языком искусства и науки невозможно. Лучше привести аналогичные примеры. Медитативное состояние, эффект затягивающей твоё сознание воронки можно испытать, если пристально всматриваться в орнаменты. Очень интересные идеи на эту тему, непосредственно связанную с природой и восприятием времени, есть в исследовании Александра Гениса «Ислам в Метрополитен» [5, с.110-115]. Очень сильное чувство, погружения в некую бездну даёт казахский узор «бітпес». В марте этого года у нас была выставка войлочных картин алматинской художницы Гульжанат Кабижановой, где такое воздействие можно было прочуствовать на практике, чисто физически. Такими же свойствами обладают некоторые купольные культовые сооружения. Стоит поднять взор вверх, под своды и произнести первые слова молитвы, сразу же возникает своеобразная «лестница в небо» – физически, до головокружения ощутимое состояние полёта, опять -таки, не по прямой, а вдоль спирали (подобный совместный опыт был у меня с нашей художницей Гульнар Бекбердиновой в одной из столичных мечетей). Такие вещи не забываются.

Казгулов, как реалист, ничего не выдумывает. Он видит, чувствует и фиксирует некоторые физические явления четырёхмерного пространства. Он пишет реальный мир как бы под иным углом зрения, как бы с высоты другого утёса. В его картинах законы линейной перспективы, все точки схода, даже линия горизонта и горы, утопающие в голубой перспективной дымке исчезают, но совсем не так, как у художника -наивиста, который просто не знает о «правилах игры» академистов и, чаще всего, видит мир, как ребёнок или древние художники – в обратной перспективе. Казгулов лишь изредка делит пространство линией горизонта. А вот всякой цветной облачной и туманной массы в его полотнах, действительно много. Каждый объект в его картинах растворяется в тумане времени. Лошадь, дерево, люди, – все они «выходят из тумана», все взаимодействуют с ним. В «тумане» у Казгулова всё и происходит. В этой волшебной дымке все его сюжеты и пейзажи. Этот странный и прекрасный мир то ли видений, то ли ощущений имеет другие законы, иные правила композиции. Как не вспомнить физику, которая наблюдает сходные явления в мире элементарных частиц. Электроны исчезают из пространства при переходе с одной орбиты на другую, и вообще непонятно, где находятся, потому, что ведут себя, как волна и как частица-карпускула. Законы макро и микромира, скорее всего, едины, просто мы открыто и явно не можем наблюдать некоторые физические явления макропространства в силу ограниченности своего существования в нём. Говорят же, что улыбка горы растянута на века и

нам никогда её не увидеть. Ещё труднее представить себя волной, частью потока времени. Каждый из нас при этом будет выглядеть примерно как червячок или гусеница длинною в отрезок жизни, данной нам, будем надеяться, Всевышним, а не бездушной природой. В четырёхмерном пространстве любой статичный предмет трёхмерного мира будет выглядеть слегка «размытым», как мчащийся по автостраде автомобиль на фотографии, ведь время всегда «движется». Живопись Казгулова достаточно фигуративна, он охотно пишет сюжеты. Но при таком взгляде на мир, когда каждый объект растягивается как волна, как гармошка, не может быть никакой графики, никаких контуров, только сгустки света и тьмы, цветных пятен, энергий в виде коконов, туч, туманов и марева. «В картинах Казгулова и гравитация какая-то условная. Ему надо куданибудь поставить фигуры, деревья, лошадь, он и организует островок земной тверди в тумане, и, следуя законам своего мира, вместо точки схода ведёт взгляд зрителя к источнику энергии. Такое «место силы» он изображает в цветном тумане по-разному, но всегда достаточно ясно, чтобы зритель не сомневался «откуда ветер дует» и спираль раскручивается. Вот примеры. В картине «Чёрный жемчуг» доминанта, «место силы» обозначены в виде светлого облачного кольца, в котором, как жемчуг, светятся планеты, подобные луне или НЛО. В большом формате картины «Великий шёлковый путь» энергетическая доминанта –облачное уплотнение, ярчайший клубок интенсивно - красных тонов (фото 6). В картине «Перекочёвка», наоборот: в общем красноватом фоне, напоминающем песчаную бурю в пустыне, светится белое солнце. В композиции «Влюблённые» по замыслу автора два энергетических сгустка. Над девушкой –нечто облачное, светлое, над парнем –горящее красное». [6, с.93,94]

Цифровые копии картин Казгулова передают не более половины впечатлений, исходящих от подлинников. Непосредственно в выставочном зале не только зрением, но кожей чувствуешь свет, излучение непонятной природы, сродни рентгеновскому. Пространство рядом с картиной «горит», в душе возникает ощущение пожара. Казгулов не жалеет того, кто приходит к нему. Он жжёт душу тревогой, он приводит в смятение. Даже счастливые воспоминания детства он окрашивает болью невозвратимой утраты. Он выжигает расслабленные натуры и зажигает сильные.

5. Заключение

Наверное, в сознании современников палеолитического художника происходила настоящая революция, когда они, благодаря искусству научились отождествлять то, что движется, бегает, рычит и кусается на воле с тем, что остановлено, вынуто, как рыба из потока времени в виде скульптуры или рисунка на плоскости. Кто знает, какую реальность «вытаскивают» в своих творениях Алпысбай Казгулов и другие, подобные ему авторы? Кто знает, какие силы и знания получит человечество, которое научится видеть время?

Список литературы:

1. Ливанова А. Три судьбы. Постижение мира.– М,: Знание,1960.–352с.
2. Кандинский В.В. Точка и линия на плоскости.– СПб.:Азбука,2001.–560с.
3. Мартынова Л. И.Вселенная.– poembook.ru
4. Три интересных факта о пространстве-времени.– Северный маяк – новости науки, https://severnymayak.ru
5. Генис А.А. Картинки с выставки. Щедрые дары запрета. Ислам в Метрополитен.–М. : АСТ, 2017.– 279с.
6. Мартынова Л.И. Алпысбай Казгулов. Впечатление. / Мысль.–2022.-№7.– 95 с.
7. Маринетти Ф.Т. Футуристическая живопись. Технический манифест 11апреля. Пер.Е.Л. Херсонской / Изобразительное искусство в школе. –.2001.- №4. – 76 с.

Клара Исабаева
Директор арт-галереи «Экзотика»
Нур-Султан/Астана

ВЫДАЮЩИЙСЯ ПОДВИЖНИК КАЗАХСТАНСКОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА ПЕРИОДА НЕЗАВИСИМОСТИ

Представители художественной среды Алматы несколько высокомерно относятся к своим коллегам из Нур-Султана. И совершенно напрасно. За последние годы своими резонансными проектами столица все больше вырывается вперед и в этой сфере. Организуются выстаки высокого международного уровня, как французских постимрессионистов из Франции, шедевров Третьяковской галереи, гравюр Пикассо и Рене Маргитта, узбекских художников социалистического реализма, работы казахстанских художников, посвященные полету человека в космос. Ставятся уникальные национальные и международные балеты, как «Шелковый путь», «Султан Бейбарс», «Наследие Великой степи», «Собор Парижской богоматери» и другие. Открывается все больше выставочных пространств, больших и небольших частных художественных галерей, предлагающих выставки современных казахстанских и зарубежных художников, лекции известных искусствоведов и разнообразные занятия искусством, как, например, создание шертяной акварели, живописных пейзажей, керамики и другие. Здесь два университета искусств и доктора искусствоведения, проходившие стажировки в лучших университетах и культурных заведениях мира.

Бурно обсуждалось, но позднее было отложено до лучших времен создание «Астанафильма», но рано или поздно этот вопрос вновь станет на повестке дня.

Одним из выдающихся подвижников усердной и кропотливой работы по преобразованию молодой столицы независимого Казахстана в город с культурой мирового уровня, многие годы всячески поддерживающей и продвигающей изобразительное искусство Казахстана в Нур-Султане и за рубежом, без всякого преувеличения является Лейла Махат. Благодаря ее усилиям в столице активно действуют две модные галереи, выставки которых вызывают большой интерес публики. Лейла – руководитель галерей Kulanshi Art Center и Forte Kulanshi Art Space, профессор кафедры живописи и скульптуры Казахского национального университета искусств «Шабыт», доктор искусствоведения.

Галерея Kulanshi Art Center была создана в 2007 году во Дворце Мира и Согласия (Пирамиде). Изначально это была частная галерея, но позднее Акимат города предложил ей остаться в структуре Дворца Мира и Согласия, потому что такая организация должна заниматься культурной и просветительской деятельностью. В галерее с радостью восприняли это предложение, и с тех пор она работает в партнерстве с Акиматом. Здесь условно три зала, в том числе два больших, где экспозиция меняется каждые два месяца. Объясняя выбор названия галереи, Лейла Махат отмечает: «Кулан – это совершенно неприручаемое, свободолюбивое животное. Он никогда не будет жить в неволе.

Для меня кулан – это абсолютная свобода. «Куланши» же - старое казахское слово. Возможно, это человек, который очень хорошо знает этих животных. Куланши для меня – это стремление к абсолютной свободе. А стремление к абсолютной свободе – это творчество».

За многие годы с 2007 года здесь прошли десятки интереснейших выставок. Для галереи принципиально важно дать возможность показывать свои произведения художникам из разных уголков страны - из Актюбинска, Караганды, Петропавловска, Павлодара и других – ведь не у всех, к сожалению, есть возможность выставляться в галереях и музеях.

Так было на выставке «О вечном» в 2020 году, где принимали участие известные казахстанские художники из разных регионов - Сагынтай Алимбет, Алибай Бапанов, Ахмет Ахат, Сембигали Смагул, Лилия Ким, Калиолла Ахметжан, Валерий Приходько и Шалкар Каблеш. Это художники с разными судьбами, темпераментами, палитрами, но суть творческого поиска остается той же. В 2020 в «Куланши» прошла выставка и молодых художников, миллениалов, для которых очень интересна история своей страны и нашего недавнего прошлого. Например, полотна о голодоморе и АЛЖИРе, говорят о том, что эта тема важна для молодых талантов.

В третьем небольшом зале галереи можно увидеть гравюры Дюрера, Рембрандта, Пикассо и Сальвадора Дали. Эти произведения были переданы казахстанскими коллекционерами-меценатами на временное хранение, чтобы посетители «Куланши» смогли познакомиться с оригиналами выдающихся художников мирового уровня. Галерея также получила в дар шесть уникальных произведений Сальвадора Дали из фарфора Лиможской мануфактуры от петербургского коллекционера Татьяны Никитиной, которой очень понравилось делать здесь выставку «Солнцеворот».

В 2015 году в самом центре города, недалеко от Байтерека в новом хайтековском здании Forte Банка открылась галерея Forte Kulanshi Art Space. Она стала модным местом, на выставки которого стало престижно ходить, но для превращения открытого пространства холла в выставочную площадь, Лейле и ее команде пришлось постараться. Пространство очень сложное – 17 метровый потолок забирает на себя внимание и на каждой новой выставке создаются новые плоскости и пространства. Для создания «галерейности» для восприятия и сокращения визуального пути между произведением и зрителем по-разному распределяются объемы. Многое зависит от выставляемой коллекции. Например, когда здесь проходила выставка графики Тулуза Лотрека, для создания камерности галерею превратили в Монмарт, колонны - в Мулен-ружевские мельницы и создали там атмосферу старого Парижа.

«Forte Bank - социально ответственный бизнес и осуществляет большое количество социальных и благотворительных проектов. Наши совместные проекты с Forte Bank для меня - это показатель духовного и интеллектуального уровня акционеров и руководства банка. Наш кураторский совет помогает банку собрать свою хорошую коллекцию искусства, как принято в международных бизнес-практиках. Главная же задача кураторского совета на общественных началах - помогать развиваться казахстанскому искусству», - подчеркивает Лейла.

В апреле-мае 2020 года в Forte Kulanshi Art Space прошла знаковая выставка «Континент искусства», на которой были представлены 90 произведений 22 художников из 15 стран: Нидерландов, Германии, Бельгии,

Португалии, Испании, Турции, России, Молдавии, Казахстана и других. Они отражали совершенно разные эпохи от Северного Возрождения до бельгийского сюрреализма, реализм, социалистический реализм, гиперреализм, фантастический реализм, разные виды искусства – живопись и графику, картины и уникальные гравюры самых различных техник. Некоторые авторы – художники с мировым именем, другие менее известны, но не менее интересны. Все они объединены одним континентом – Евразия. Основная идея выставки - показать, что искусство не имеет границ: ни временных, ни географических.

Выставка акцентировала важную роль коллекционеров в обществе, ведь именно они приобретают и сохраняют великие шедевры. Центральными экспонатами выставки, конечно, стали гравюры ярких представителей Северного Возрождения Альбрехта Дюрера и Рембрандта, ведущего бельгийского сюрреалиста Рене Магритта и основателя кубизма Пабло Пикассо, привезенные западноевропейскими коллекционерами, переговоры с которыми велись два года. Благодаря организаторскому таланту Лейлы столичные жители и гости смогли полюбоваться шедеврами мирового уровня.

«С 2007 года в Нур-Султане выросло новое поколение людей, для которых нормально и престижно ходить в галереи, поэтому на открытиях и экскурсиях Kulanshi Art Center в Дворце Мира и Согласия (Пирамиде) и Forte Kulanshi Art Space всегда оживленно и многолюдно», - отмечает художница.

Лейла Махат активно и регулярно организует не только выставки казахстанских и зарубежных художников в Нур-Султане на безе своих галерей, но и резонансные казахстанские выставки за рубежом. Например, как передвижная выставка «Запах полыни». Это выставка известных художников, состав которой может меняться, но концепция остается. В разное время она с большим успехом была представлена в ООН в Нью-Йорке, центре современного искусства Берлина Art Center Berlin, в новом павильоне музейно-выставочного объединения «Манеж» - «Рабочий и колхозница» в Москве, в галерее современного искусства K Gallery в Санкт-Петербурге, в Пекинском национальном культурном центре и других выставочных пространствах разных стран. Есть ежегодная выставка молодого казахстанского искусства “Дәл қазыр” - «Здесь и сейчас». Многие работы современных казахстанских художников приобретаются зарубежными ценителями искусства - представителями дипломатического корпуса и зарубежного бизнеса - как на выездных выставках, так и галереях.

По мнению Лейлы, успех выставки определяется тщательной подготовкой. Прожив несколько лет в Европе, она изучила, как там работает механизм восприятия продуктов культуры, как система работает изнутри и как нужно готовиться к подобным выставкам. Она прошла курс истории современного искусства в Свободном Университете Берлина. Многому ее научила муниципальная программа «Музейная академия» с практиками в лучших галереях Берлина. Прежде всего она ориентируется на качество произведений. Культура подачи произведений искусства также очень важна. Она убеждена, что готовить проекты необходимо для того, чтобы их развивать, а не для того, чтобы просто отчитаться по итогам.

Лейла Махат – сама известный художник. Выставки ее работ проходили в разных странах - Германии, Австрии, Румынии, Словении, Латвии, Турции, Японии, Китае, Сингапуре, США, Индии, России и других странах.

Одной из значимых выставок для самой художницы стала выставка

«Скифский ветер» в Латвии, потому что до этого она никогда не была в Прибалтике. Лейла привезла туда живопись и серию графических работ, которая сейчас находится в коллекции Латышского музея. Ей было радостно наблюдать заинтересованность зрителей в стремлении понять, о чем она говорит в своих работах. Это не был поверхностный интерес, типа «Ой, какие лошадки! Ой, какая казашка!» Ей задавали интересные вопросы, к которым она не всегда была готова. Они спрашивали - что для нее кочевье? Ассоциирую ли она себя до сих пор с кочевником? Лейла считает, что она кочевала и кочует, ей кажется, что каждый человек, который приходит в этот мир кочевник по рождению, по предназначению. Потому что мы все кочуем из одного состояния в другое.

Самой значительной персональной выставкой для Лейлы, по ее собственному признанию, стала выставка в Лихтенштейне, проходившая в Государственном музее искусств. Для художницы это было очень ответственно, потому что это была не галерея, а государственный музей. Директор музея периодически присылал ей сообщения по электронной почте с запросами дать подробную информацию о той или иной работе. Они обрабатывали свое видение, составили свою концепцию и провели исследование в сетях в Интернете. Во время открытия и на протяжении всех выставки транслировался фильм, который собрался из кусочков разных видео. Для Лейлы было весьма интересно и познавательно получить такой важный зарубежный опыт организации выставок.

События же последних, пандемийных лет, полные тревог, потерь и нестабильности, способствовали организации выставки «О любви. Лейла Махат» как попытка преодолеть депрессивное состояние в обществе и наполнить сердца верой, надеждой и созиданием. Лейла убеждена, любовь и только любовь способна возродить к жизни. Здесь были представлены не только более ста живописных полотен и графики, но и стенды с ее стихами, и образы поэтические тесно переплетались с живописными. Любовь для Лейлы – понятие очень широкое. Это и любовь мужчины к женщине, женщины к мужчине, и любовь детей к матери, матери к детям, любовь к родственникам, родине и к жизни вообще. Кроме того, тревожность нашего времени ярко передавалась художницей через полиптих «Молитва Лейлы» - множеством небольших работ с обычными жестами каждой матери, ограждающей своего ребенка от чего-то, как материнские жесты при падении ребенка, при беспокойстве и переживаниях. Лейла долго наблюдала над знакомыми матерями и их жестами, и увидела в них особую красоту. Но название полиптиха совершенно не случайно полностью совпадает с названием фильма о жизни казахского аула Семипалатинской области, который находится в эпицентре испытаний ядерного оружия. Эта своеобразная молитва Лейлы звучит в унисон с нашим печальным временем.

Для преодоления нашего тревожного времени Лейла обращается к такому позитивному чувству, как любовь, которая может всех нас спасти и даже апеллирует к чистому и светлому миру детства, когда все было хорошо и очень желает, чтобы все вспомнили этот мир и на время забыли о негативе, представив свои детские работы из 1980-х годов.

В марте 2022 году Лейла с партнерами из коктельного бара и арт-пространства Collab ExSpace инициировали проект Collab Kulanshi Project в центре Нур-Султана, где теперь выставляются казахстанские художники. Летом 2022 года стартовал проект «Арт-Трендеж» в пространстве Torrium Kulanshi

Art. Включая две галереи в культовых архитектурных зданиях Нур-Султана, Лейла уже организует выставки и лекции в четырех выставочных пространствах в центре столицы. Благодаря бурлящей креативной энергии талантливого организатора все больше мест в столице охватывается арт-ивентами и там ведется большая просветительская работа в области изобразительного искусства.

Активная деятельность Лейлы началась за несколько лет до открытия Национального музея в Астане. Невозможно охватить все многочисленные события этой многогранной деятельности, но все приведенные выше примеры ярко свидетельствуют о высочайшем международном уровне и внушительном масштабе проводимой системной работы, где самое главное – результат, включающий регулярный рост числа любителей искусства, культурный и интеллектуальный рост жителей и гостей Астаны, рост уровня культуры в столице и рост узнаваемости казахского искусства за рубежом. Подобное многообразие, наряду с работой столичных музеев, других частных галерей и театров, и делает нашу столицу – городом культуры мирового уровня.

Сулейменов Абзал Батырбекович
Ықылас атындағы ХМАМ
ғылыми қызметкері
Аскарова Перизат Адильбеккызы
Мультмедиялық дәстүрлі музыка орталығының
ғылыми қызметкері

ЫҚЫЛАС АТЫНДАҒЫ ХАЛЫҚ МУЗЫКАЛЫҚ АСПАПТАР МУЗЕЙІ ЖӘНЕ МУЛЬТИМЕДИЯЛЫҚ ДӘСТҮРЛІ МУЗЫКА ОРТАЛЫҚТАРЫНДАҒЫ ИНТЕРАКТИВТІ ЖӘНЕ АҚПАРАТТЫҚ ТЕХНОЛОГИЯЛАР

Тарихи дерек ретіндегі ескерткіштерді, өнер туындыларын, мәдени құндылықтарды, т.б. мұраларды сақтап, жинақтап, ғылыми-танымдық қызмет атқаратын музейдің қызметі маңызды болып табылады.

Ықылас музейі 1981 жылы 24 сәуірде көрермендерге өз есігін ашып, музыкалық аспаптарға арналған Орта Азиядағы ең алғашқы және дүниежүзі бойынша халық музыка аспаптарына арналған бесінші музей ретінде әлемдік музейлер тарихында өз орнын айшықтады. Тарихи-мәдени құндылықтарды дәріптейтін мекеменің құрылуы мен қалыптасуына мұрындық болған қоғам және мәдениет қайраткері, сол кездегі Қазақ КСР Мәдениет министрінің бірінші орынбасары Өзбекәлі Жәнібековтың (1931–1998) есімімен тығыз байланысты [1, 6 б.].

Алғашқы жылдары халық музыка аспаптары музейін ұйымдастыру барысында Өзбекәлі Жәнібековтың бастамасымен ұлт аспаптарын ғана емес, көршілес республикалар (ТМД) мен әлем халықтарының аспаптарын жинақтау көзделіп, оларға арнап экспозиция залдарын жабдықтау жұмыстары жүргізілді. Қазақстанда өмір сүріп жатқан этностар мен өзге ұлыс өкілдерінің музыкалық аспаптарын жинақтау барысында Алматы қаласындағы ұйғыр және корей театрларында қолданылған музыкалық аспаптар, М.О. Әуезов атындағы академиялық драма театрында, 1930–1950 жылдары Құрманғазы атындағы ұлт аспаптар оркестрінің құрамында ойналған музыкалық аспаптар, Алматының ЖОО-да оқитын шетелдік студенттердің өз елдерінен алып келген музыкалық аспаптары музей қорына алынды. Соның нәтижесінде қазақ халқы мен әлем халықтарының музыкалық аспаптары музей шаңырағына топтастырылды.

Ықылас атындағы халық музыкалық аспаптар музейінің ғимараты да талай тарихи оқиғалардың куәсі болып, 1908 жылы белгілі сәулетші А.П.Зенковтың жобасымен бой көтеріп, офицерлер үйі ретінде болған. Кейінгі жылдары пошта, жәрмеңке павильоны, «Красная звезда» кинотеатры қызметін атқарған.

1990 жылы 11 наурызда музейге қазақтың аспапты-музыка өнерінің ірі өкілі, қазақтың халық композиторы, қобызшы, қобыз мектебінің негізін салушылардың бірі – Ықылас Дүкенұлының (1843–1916) есімін беру туралы шешім қабылданды.

Музей жанынан қоғамдық негізінде «Сазген» ансамблі құрылды. Музей мен Сазген қол ұстаса, жұбы жараса өмірге келді. Сазген ансамблі – музейдің қалыптасып дамуына маңызды да шешуші роль атқарып, кеңінен насихатталуына үлес қосты.

Музейде алғаш рет 2016 жылы Аспап жасаушы шеберлердің өнерін халыққа таныту, насихаттарын арттыру және домбыраның көне қоңыр үнін қайта жаңғырту мақсатында қолға алынған «Аңыз домбыра» Республикалық байқау-бәйгесі өткізілді. Ал, 2018 жылы аталмыш байқау өз жалғасын тапқан болатын.

Музей тек экспозициялау және насихат жұмыстарымен ғана айналысатын емес, сонымен қатар әрбір эскпонат жайлы ғылыми зерттеу жұмыстарымен тұрақты түрде айналысатын орталық ретінде де белгілі. Осыған орай, музейде Халықаралық конференциялар ұйымдастырылып отырады. 2017 жылы «Мемориалдық музыкалық аспаптар: ғылыми-зерттеу, жинау және насихаттау» Халықаралық ғылыми-тәжірибелік конференциясы; 2019 жылы «Археологиялық қазба жұмыстарынан табылған көне музыкалық аспаптар: жиналу және зерттелу мәселелері» Халықаралық ғылыми-тәжірибелік конференция өтті. Конференцияларға алыс-жақын шет елдерден – Норвегия, Ресей, Украина, Өзбекстан, Тыва Республикасы, Германия, Саха Республикасы т.б. елдердің мамандары қатысты.

Елбасы Н.Ә. Назарбаевтың «Болашаққа бағдар, рухани жаңғыру» бағдарламалық мақаласының «Туған жер» кіші бағдарламасын іске асыру аясында Мәдениет және спорт министрлігі ұйымдастырған «Рухани қазына – 2018» I фестивалінде 16 аймақтан қатысқан 53 музейдің арасынан «Үздік облыстық маңызы бар мемлекеттік музей» номинациясы бойынша жеңімпаз атанды. Сонымен қатар, сол жылы тұңғыш рет тойланған Ұлттық домбыра күніне орай Ықылас атындағы халық музыкалық аспаптар музейі Нұр-Сұлтан қаласында жылжымалы көрме ұйымдастырып, музей қорында сақталған қазақ халқының бірегей музыкалық аспаптарын көрермен назарына ұсынды. Арнайы жасақталған көрмені ҚР Тұңғыш Президенті – Елбасы Нұрсұлтан Әбішұлы Назарбаев тамашалап, өзінің оң бағасын берді.

Қазіргі таңда музей қорында ұлттық музыкалық аспаптарымен қатар түрік халықтары, сондай-ақ әлемнің 50-ге жуық елдің музыкалық мәдениетімен таныстыратын 1300-ден аса экспонаты сақтаулы, 9 экспозициялық зал жұмыс жасайды [2].

Музейде экспонаттарды сақтау, насихаттау және музыкалық мұраны дәріптеу, сондай-ақ музей коллекцияларын ғылыми тұрғыдан зерттеу жұмыстарымен айналысатын ғылыми бөлім мен қор сақтау бөлімдері, 120 орындық лекция-концерт залы жұмыс жасайды [2].

Музейге келушілерді әр экспонат жайында толық ақпаратпен қамтамасыз ету үшін, музей залдары 2 ақпараттық киосктар және бейне контенттік проекторлармен жабдықталды. Киосктар арқылы әр экспонат жайында ақпарат берілсе, бейне контенттен сол аспаптың дыбысталуы, аспапта ойналатын музыкалық шығармалар көрсетіледі [2].

Бірінші ақпараттық киоскта, музейдің құрылу тарихы, қазақ халық музыкалық аспаптары жайлы, олардың түрлері, шығу тегі және мемориялдық аспаптарға байланысты кең мағлұмат берілген.

Екінші ақпараттық киоскта әлем және түркі тілдес халықтардың музыкалық аспаптары жайлы оқып шығуға болады. Онымен қоса қазақ ұлттық аспаптарының және әлем халықтары музыкалық аспаптарының үнін құлаққап арқылы тыңдай аласыздар.

Ықылас атындағы халық музыкалық аспаптар музейіне келуші көрермендердің көбісі мемориялдық тарихи жәдігерлерді ұстап көре алмаса да, олардың үнін тыңдауға ниет білдіріп, әрбір атақты тұлғаның аспабы ерекше дыбыс шығатына ерекше сенім білдіреді.

Осы мақсатпен 2020 жылы Тұңғыш Президентіміз Нұрсұлтан Назарбаевтың «Ұлы даланың жеті қыры» мақаласы аясында музей қорында сақталған мемориалдық музыкалық аспаптардың дыбысын қайта жаңғырту мақсатында музей қорында сақталған тарихта «Алтын ғасыр» атанған XIX ғасырдың ірі тұлғалары күй атасы – Құрманғазыдан бастап, Махамбет, Есбай, Ақан сері, Жамбыл, Дина, Қазанғап, Нұрғиса Тілендиев, Ахмет Жұбанов, Абай Құнанбайұлы т.б. күй тарландары мен күміс-көмей әншілердің домбыраларының дыбыстары жазылып, цифрлық форматта дискі ретінде «Жәдігер» атты музыкалық антология ретінде жарыққа шықты. Антологияда осы тұлғалардың домбырасымен қазіргі таңда ізін жалғастырып жүрген дәстүрлі өнер майталмандары белгілі шығармасын орындап, домбыраның қайталанбас дыбыстары жазылды.

«Жәдігер» музыкалық антологиясын күй табақ ретінде ғана шығарып қоймай, оны музейге келуші көрермендерге музейдің бесінші залындағы үлкен экранан тамашалауға ұсынады. Сонымен қатар, әлем халықтары музыкалық аспаптарының бейнеролигін музейдің жетінші залынан көруге болады.

Музей келушілеріне смартфонға «izi.travel» бағдарламасын жүктеу арқылы, әрбір экспонаттың QR кодын түсіріп аудиогид арқылы да аспаптар жайлы ақпарат алуға болады [3].

Елімізде халық музыкалық аспаптарға арналған музейлер саны саусақпен санарлық. Ұлттық музыкалық жәдігерлер тек ұлттық, республикалық, өлкетанулық музейлердің бір бөлімі ретінде қарастырылады. Сондықтан, Ықылас атындағы халық музыкалық аспаптар музейін еліміздегі бірегей музейлер қатарына жатқызамыз. Ықылас музейінен бөлек халық аспаптарын насихаттайтын Мультимедилық дәстүрлі музыка орталығы жайлы да айтып кеткен жөн.

Мультимедиялық дәстүрлі музыка орталығы Елбасы Қазақстан Республикасының Тұңғыш Президенті Н.Ә. Назарбаевтың тапсырмасымен Ел Тәуелсіздігінің 25 жылдығына және Алматы қаласының 1000 жылдығына орай 2016 жылы 16 қыркүйек күні ашылды. Мультимедиялық дәстүрлі музыка орталығында қазақ халқының ән, күй, ақын-жыраулық өнерін жасаушы және бүгінге жеткізуші өнер тұлғаларының аспаптары орналасқан [4].

Орталықтың ашылу мақсатының бірі – заманауи озық 3D технологияларды музей саласына енгізу арқылы қазақтың бай және көркем дәстүрлі музыка өнерін халыққа және келешек ұрпаққа насихаттау, қазақ мәдениетімен танысуға келген шетел азаматтарының қызығушылықтарын қамтамасыз ету [4].

Орталықтың бел ортасында орналасқан 3D голограммадан төрт өңірдің белгілі өкілдерінің орындауында танымал ән-күйлер мен жырларды тыңдай алады. Орталықта «izi.travel» бағдарламасы арқылы іске асатын үш тілде QR код енгізілген. Мультимедиялық зал арқылы қазақ халқының сан ғасырлық өнері мен мәдениетіне саяхаттай отырып, әр өңірде сақталған музыкалық өнерімізбен бай рухани-мәдениетіміздің терең тарихымен танысады [4].

Экспонаттар қазақтың белгілі өнер тұлғаларының жәдігерлерінен тұрады. Экспонаттар өңірлік төрт мектепке жіктеліп орналасады. Олар:

1. Жетісу дәстүрлі музыка мектебі.
2. Оңтүстік Қазақстан, Сыр өңірінің дәстүрлі музыка мектебі.
3. Батыс Қазақстан дәстүрлі музыка мектебі.
4. Арқа дәстүрлі музыка мектебі.

Тарих пен ұлттық мәдениетіміздің мәйегі болып табылатын, Қазақстандағы бірегей мәдени мекемемелер Ықылас атындағы халық музыкалық аспаптар музейі мен Мультимедялық дәстүрлі музыка орталығы ұлттық аспаптарды насихаттаушы бірегей музейлердің бірі. Аталмыш музейлер ескі жәдігерлермен толықтырылып, халқының және шетелдік ұлттық музыка мәдениетінің тарихи негіздерін, стильдік ерекшеліктерін зерттеу, насихаттау, ұмыт болған аспаптарда қайта ойнау рухани халық дәстүрін қайта жаңғырту бойынша тиісті дәрежеде жұмыс атқаруда.

Пайдаланған әдебиеттер

1. З. Жәкішева. Өзбекәлі Жәнібек тағылымы. – Алматы, 2011. – 162 б.
2. https://almatymuseum.kz/yhlasa-kz/3.https://izi.travel/ru/f86f-gkkp-muzey-narodnyh - muzykalnyh - instrumentov - im -yhlasa/ru4.https://almatymuseum.kz/multi-kz/

Айдарова Марьяна Сматуллаевна
экскурсовод отдела музейной педагогики и проектной деятельности,
ГМИ РК им. А. Кастеева

ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ ЦИФРОВОЙ ЖИВОПИСИ В РК

Рассматривается цифровое искусство Казахстана как потенциальное наследие и динамично развивающееся направление современного искусства, а также как основа для популяризации этнической символики. А также специфика цифрового искусства, выявляются терминологические категории, применяемые для его характеристики. В статье определяются специфические выразительные средства, с помощью которых создаются произведения digital art; подчёркивается новизна изобразительных приёмов создания произведений в цифровом формате, акцентируется внимание на специфике подходов к их анализу, который не может опираться на общепринятые эстетические категории, имея собственную понятийную базу. Изучаются исторические предпосылки возникновения цифрового вида современного искусства Казахстана и обозначены пути его развития в годы независимости. исследования составляет сбор фактического материала в области исследования состояния цифрового искусства, интервьюирование молодых художников.

Ключевые слова: цифровизация, цифровое искусство, мультимедиа искусство, коммуникация, художественная образность.

С 1990-х годов до начала XXI века в сфере компьютерно-цифровых технологий происходили беспрецедентно стремительные изменения, она прошла путь от «цифровой революции» до эры социальных медиа. И хотя основы многих цифровых технологий были заложены шестьюдесятью годами раньше, почти повсеместное распространение они получили в последнее десятилетие XX века: аппаратное и программное оборудование компьютеров стало мощнее и доступнее, а появление в середине 1990-х Всемирной сети добавило к ним уровень «глобальной доступности». Художники всегда среди первых реагировали на культурные и технологические прорывы своего времени, и экспериментировать с цифровым медиумом они начали за несколько десятилетий до официальной цифровой революции. Поначалу плоды их усилий по большей части экспонировались на конференциях, фестивалях и симпозиумах, посвященных технологическим вопросам и электронным медиа; их произведения в лучшем случае относили к периферии художественного им мейнстрима. Однако к концу XX века уже устоялся термин «цифровое искусство», а музеи и галереи по всему миру начали создавать и структурировать крупные собрания соответствующих произведений. [1, 7].

Термин «цифровое искусство», в свою очередь, успел охватить такое количество разнообразных произведений и практик, что уже нельзя сказать, что он описывает некий единый набор эстетических принципов.

Мастера изобразительного искусства обратили внимание на зарождающиеся компьютерные технологии в начале 1970-х годов. 1980-е годы стали

зарождающиеся компьютерные технологии в начале 1970-х годов. 1980-е годы стали эпохой персональных компьютеров и появления цветного изображения. XXI век подарил человечеству технологию виртуальной реальности, которая смогла «оживить» фантазии художников и перевести их в цифровой формат. Сформировалось глобальное культурное пространство, объединившее творческие начинания жителей различных точек планеты. Новые технологии и авторские концепции вывели изобразительное искусство на новый уровень, позволили произведениям жить собственной жизнью и взаимодействовать со зрителем.

Художники цифровой живописи имитируют традиционные инструменты старых мастеров: холст и мазки краски, игру света, фактуру поверхности и износ материалов. Техника облегчает процесс, устраняет ошибочные действия, изменяет композицию и пропорции изображения. Цифровая фотография и искусство «фото манипуляции» позволяют автору сохранять и редактировать снимок, пользоваться ретушью и цветовой коррекцией, комбинировать визуальные объекты в сюрреалистические картины. Создатели произведений векторной графики разрабатывают иллюстрации и с помощью математических формул определяют положение объекта, толщину контуров и пространства.

Художники цифрового искусства создают причудливые абстрактные композиции, радуют объемными иллюстрациями и анимацией. Технологии трехмерной графики и анимации позволяют создать модель произведения в пространстве. Авторы дарят зрителям фантастические миры, в которых возможно рассмотреть объект или героя со всех сторон. При помощи анимации художники оформляют видеоклипы, заставки и рекламные ролики, комбинируют видеосъемку и эффекты. Молодые таланты XXI века используют методы цифрового искусства для художественных, культурных и социальных заявлений и экспериментов, объединяют несвязанные между собой сферы человеческой деятельности, создают культурно-философские концепции.

Важно провести самоочевидное, но крайне важное разграничение между искусством, в котором цифровые технологии используются как инструмент для создания более или менее традиционных произведений – фотографий, гравюр, скульптур – и подлинно цифровым компьютерным искусством, которое создается, хранится и распространяется с помощью цифровых технологий и в качестве выразительных средств использует исключительно их. Именно последнее, как правило, и обозначают термином «медиа искусство». Две этих крупных категории цифрового искусства сильно разнятся в проявлениях и эстетике и позволяют произвести начальное межевание территории, которая по сути своей чрезвычайно разномастно.

Для того, чтобы стало понятно, что представляет собой цифровое искусство, стоит сначала определить, что такое искусство вообще. Если без долгих теоретических рассуждений, то искусство – это способ познания, при помощи которого человек осваивает мир и себя в этом мире. [6].

Наталья Рабчук- историк, историк искусства, занимается исследованием формирования языка изобразительного искусства, в том числе, изучает явление digital art и взаимодействие его с традиционной живописью. Пишет:

«1. Искусство познает внешний и внутренний, существующий и воображаемый миры или их части, находит и выделяет общие и особенные черты, создает образы этих миров, т.е. картинки.

2. Через созданные образы человек, общество и все человечество в

целом присваивает, делает своей, близкой и понятной ту часть внутреннего и внешнего мира, для которой создан образ.

3. Через созданные по заказу общества образы идеального мира человек пытается влиять на внешний и внутренний мир, изменяя его так, чтобы он приблизился к идеалу».

Это три важнейших функции искусства. Картинка, образ, который создает искусство совсем не обязательно должна быть красивой. Она должна отвечать задаче, стоящей перед искусством в определенное историческое время. Задачи эти меняются, и вместе с ними меняется язык искусства.

Так, в эпоху Возрождения искусство создавало образ идеального человека, идеального мира, идеального города. Под воздействием этих образов понемногу менялась и организация всей материальной и духовной жизни эпохи.

Если обратиться к 20 веку, искусство которого нам известно, как contemporary art, то мы увидим, что художники решали совсем другие задачи. Они изучали внутреннее содержание, сознательное и бессознательное в человеке, чтобы понять глубины падения, в которые мир рухнул в 1930-х-1940-х годах. Поэтому работы их часто так уродливы и эпатажны. Истинным произведением искусства этого времени является не сама картинка, не созданный образ, а та реакция, которую он вызывает у зрителя.

К счастью, вопрос о том является ли цифровое искусство искусством, решен положительно. Долгое время ему было отказано в этом праве. До сих пор, особенно в СНГ, несмотря на очень большое количество открывающихся школ цифровых художников, к их творчеству относятся свысока. Однако, это не мешает признавать Digital Art искусством во всем мире. Во втором десятилетии 21 века по всем странам прошла волна открытия музеев и галерей цифрового искусства.

Слово Digital переводится на русский язык как цифровой. Появление этого термина связано с тем, что любое действие, которое выполняет компьютер или другой гаджет — это результат определенных операций, записанных двоичным кодом. В общем, это довольно условный термин для определения искусства, совсем не исчерпывающий содержания того, что создается при помощи так называемых цифровых технологий. Этот термин, относится скорее к технической стороне вопроса, чем к тому, что именно создает Digital Art. Именно по этой причине следует понимать, что рассматривать произведения Digital Art следует не с точки зрения их цифрового происхождения, а с точки зрения решаемой художественной задачи. Так же, как мы рассматриваем картину, написанную маслом не с той точки зрения, что она написана маслом, а с точки зрения того, как и что на ней изображено. Безусловно, техническая сторона важна, она определяет уровень возможностей, но основным критерием является именно наличие художественной задачи и того, как она решена. На базе цифровых технологий создаются разные виды Digital Art. [3]

Еще одно крупное направление — это цифровая иллюстрация (Digital Illustration). Здесь мы с вами перемещаемся уже в ту сферу, где компьютер перестает активно участвовать в создании изображения, а становится просто инструментом, при помощи которого художник делает работу, так сказать «от руки». То есть иллюстратор не вдается в технические подробности того, как и чем обеспечена возможность рисования, а просто рисует стилусом на планшете или экране, как рисовал бы на листе бумаги. Этим он ничуть не отличается от своего традиционного собрата, который не вникает в то, как создавался линер, кисть, акварель или гуашь и какие технологические цепочки прошла бумага.

Распад СССР снял любые границы творческого самовыражения. Анализ постсоветской эпохи позволяет выявить специфические процессы, характерные для молодых независимых республик. После обретения независимости и обрушения жестких рамок официального искусства в Казахстане, как и в других странах Содружества, художники апробируют новые формы. Уже с середины 1980-х годов в искусстве Казахстана новые технологии, приемы и методы постепенно приходят на смену традиционным – живописи, графике, скульптуре. На размеренное поле привычных видов изобразительности врываются экспериментальные – перформанс, инсталляция, акция, осваиваются разнообразные медийные искусства, в числе которых лидирует видеоарт. Новые для регионального искусства приемы, давно существовавшие в западной традиции, активно осваивались художниками Казахстана и Центральной Азии, адаптируясь к местной среде.

К концу 1990-х гг. определилась суть феномена под названием «современное искусство Казахстана». Его важной чертой было органичное взаимодействие с культурой прежних эпох. Художники стремились соединить древность и современность, традиции и инновации, а за счет геополитического положения – Европу и Азию. За этот недолгий период активного существования благодаря талантливым мастерам и их знаковым произведениям, это явление обрело собственную историю и характерные особенности.

Поиски новой визуальности осуществляются как на идейном, смысловом уровне художественного высказывания, так и посредством манипуляций с формой, цветом, соединением различных материалов в едином поле объекта – тяготением к синтезу искусств. Очевидно, что столь глобальные перемены могли произойти только при отказе от академических норм, остро обозначая проблему противостояния классики и авангарда. [2]

В центре творческих исследований мастеров современного искусства Казахстана – пристальное внимание к новой власти, острые социальные проблемы и размышления о вопросах универсализации и глобализации, привнесенных в местный контекст. Аспекты региональной действительности осмысляются в творчестве ярких представителей современного актуального искусства через собственный, индивидуальный художественный язык. В их числе – Р. Хальфин, Г. Трякин-Бухаров, Е. и В. Воробьевы, Е. Мельдибеков, С. Маслов, К. Ибрагимов, группа «Кызыл трактор» и другие, чьи проекты отличались «интеллектуализмом, нестандартностью решений, радикальностью жестов и мощным стремлением к самопроявлению». [6, 250]

1996-2003 года в современном искусстве Казахстана произошло некое разделение на «официальное» и «андеграундное». Андеграундные художники начинают осваивать новые для Казахстана виды визуального искусства: видео, перфоманс, ленд-арт и другие формы.

Так же говорит о цифровом зарождении и Казахстанская мультипликация, которой совсем недавно исполнилось 50 лет. Ее история началась с показа анимационного фильма режиссера Амена Хайдарова «Почему у ласточки хвост рожками?» Он был обласкан многочисленными международными наградами, включая и приз Международного кинофестиваля мультфильмов в Нью-Йорке в 1975 году. Мультфильм по сей день считается эталонным, визитной карточкой казахстанской мультипликации. За минувшие десятилетия отечественные мультипликаторы создали более 200 анимационных фильмов, среди которых и лауреаты международных конкурсов. Специалисты анимационного дела в Казахстане еще в 2012 отмечали: «Когда-то что-то достигает своего расцвета или же начинает заново оживать. Мы, в

принципе, возрождаемся после застоя. Надо помнить, что после распада СССР система советского кино прекратила свое существование. С 1991 по 2002 год анимации вообще не было. После 2002 года тихо-тихо начали ее реанимировать. В год по одному-два короткометражных фильма снимали вплоть до 2009 года, а потом уже пошла активная работа».

Важные решения в государственной культурной политике (концепция культурной политики Республики Казахстан, проект "Рухани жаңғыру", отдельные положения послания Президента Республики Казахстан Н. Назарбаева народу Казахстана "Третья модернизация Казахстана: глобальная конкурентоспособность").

Эти значительные шаги стали логическим продолжением процессов, которые поднимались в 1970-е и 1980-е годы и открыто развернулись в 1990-е годы. Учитывая полиэтническую специфику Казахстана, с 1990-х годов мультикультурализм стал базовым элементом. На этой основе за более чем двадцать пять лет сформировалась новая культурная идентичность. И хотя этот процесс очень сложен, он уверенно идет [6-9]. Культурная идентичность стала стержневой идеей современного казахстанского изобразительного искусства. Поток художественного содержания, поощрение национального самосознания усилился.

Весь казахский народ ждал такой программы как «Рухани жаңғыру». Она нацелена на популяризацию нашего национального достояния, культуры, искусства на мировом уровне. Так же одной из целей программы является цифровизация, для удобства граждан, это лишний раз подчеркивает важность технологий и то, что они действительно облегчают нам жизнь. Будь то в быту или в искусстве.

В последние годы сообщество цифровых художников значительно увеличилось. Люди стали открывать для себя все больше и больше новых имен иллюстраторов и много творческих организаций. С каждым днём у современных художников появляется всё больше инструментов для создания произведений и площадок для их размещения. Интернет и социальные сети дают полную свободу самым разным художникам – это настоящая революция в арт-пространстве. Стоит отметить такие социальные сети как «инстаграм» и «твиттер». В твиттере набирал популярность флешмоб #АватарСНГ. Иллюстраторы писали персонажей популярного мультсериала «Аватар: Легенда об Аанге» в национальных костюмах разных народов. Челлендж проводится в поддержку казахской художницы Qańtar, которую англоязычные пользователи обвинили в культурной апроприации после того, как она нарисовала одну из главных героинь сериала с татуировками интуитов — коренного народа Северной Америки. После травли девушка удалила рисунок.
Во вселенной мультсериала сосуществуют простые люди и маги, которые могут управлять разными стихиями: огнем, водой, землей и воздухом. Это повлияло на геополитику «Аватара»: человечество поделилось на несколько крупных племен, каждое из которых отвечает за одну стихию. Создатели сериала ранее говорили, что действие мультсериала происходит в аналоге Азии. Теперь художники и иллюстраторы фантазируют о том, что было бы, если бы герои «Аватара» жили в странах СНГ.

Благодаря подобным флешмобам и объединением, которых в эти года было не мало, мы и весь начал узнавать о Казахстане, стали заинтересоваться нашей мифологией, культурой и орнаментами.

Для того чтобы узнать подробности, предположение о будущем, и так же

много нового о развитие цифрового искусства в РК сейчас, я обратилась к самим художникам, которые любезно и открыто ответили мне на все вопросы и подняли важные для современного искусства темы.

Почему вы выбрали цифровое искусство?

Qantars (Кантар Омар)

Цифровое искусство доступно. Для меня это был самый главный плюс. После приобретения планшета уже открываются другие преимущества. Это и большая свобода в рисовании, возможность делать не только рисунок, но и анимацию, применение своих работы во множестве цифровых медиа, неограниченное количество кистей, цветов и возможность редактирования. Можно долго говорить почему выбор пал именно на диджитал арт.

Suretwi (Жанар Ерланкызы)

“Плюсами цифровой искусства является то, что это заменяет многие другие материалы и приборы. Например, чтобы подготовить иллюстрацию к печати традиционном методом уходит много времени. Надо отрисовать иллюстрацию от руки (при этом хорошо, если все получится с первого раза) на это уходят такие материалы как бумага, краски карандаши и т.д., затем это нужно отсканировать и дополнительно все равно отредактировать в программах.

Цифровое искусство позволяет делать легко правки и готовую работу отправлять на печать без дополнительных корректировок. Думаю, цифровое искусство - позволяет ценить время, и пробовать новые материалы, установленные в программе.

Также это мобильность, я работаю на планшете и могу легко работать в удобном мне месте и положении. Легче положить планшет в сумку и работать в кофейне, нежели брать с собой все традиционные материалы”.

Jalgan (Айбек Сейткасимов)

“Почему цифровое искусство? Потому что, следуя тенденциям современности и неуклонно нарастающей цифровизации изобразительное искусство получило новый толчок для развития и это естественная эволюция, ведь изобразительное искусство требует зрителя от него и зависит, а зритель сейчас в интернете в соц.сетях игровой индустрии, это даёт множество ответвлений и огромное поле для поиска своей аудитории для художников современности, такие ответвления как: game дизайнер, художник окружения (инвайранмент художник), концепт художник, художник концепт персонажей, художник аниматор, комикс художник, Иллюстратор книг, обложек”

Daryamorozz (Дарья Мороз)

«Цифровое искусство неизбежно будет развиваться по причине глобализации культуры. Мир сейчас как единое целое, особенно в творческом плане, потому что есть насмотренность благодаря интернету. Цифровое искусство — это мобильность и вариативность техник, это привлекает людей. Именно это меня вдохновляет в первую очередь.

А сейчас еще развивается нфт направление в искусстве. Это помогает сделать цифровые картины в своем роде уникальными».

Casmenae__ (Камиля Жакиянова)

«Если подумать, ну никто точно не отменял рисовать по классике. В Цифровом нет ничего такого прям вау. Развитие есть конечно и большое, если двигаться по этому направлению. Открываются двери создавать 3D, видеоигры, анимацию стало легче делать. И это не только к Казахстану относится насчёт развития, а ко всем другим странам/людям. Одним словом, развитие — это всегда хорошо, главное не переборщить. Цифровое — это просто дополнение

больше ничего.

Dana_delion (Дания Умарова)

Цифровое искусство открывает массу возможностей при минимальных затратах, простота и вариативность, я думаю это причины почему цифровое искусство так популярно. Технологии сейчас везде, так почему бы их не приноровить к искусству».

Strxdrws (Жания)

«Ну, я выбрала цифровое искусство как самый вариативный на сегодня инструмент как для работы, так и для самовыражения».

Madibek.musabekov

Главные плюсы цифровой иллюстрации — это скорость и возможность вносить правки любой сложности. Это очень важно, когда работаешь в крупных компаниях или издательствах, где надо чётко соблюдать дедлайны. Современные программы значительно упрощают некоторые этапы рисования (например, подбор цветовой гаммы), что очень удобно. Конечно, можно сказать, что это убивает само творчество, но конкуренция вынуждает тебя из использовать.

Nuriya_cgart (Нурия Серикбаевна)

Цифровое искусство более актуально в нынешние времена и более доступно, как мне кажется. Для цифрового искусства нужен только соответствующий софт и графический планшет, а для традиционного искусства нужно постоянно покупать краски, бумагу, и карандаши, как минимум. Художественные товары к тому же ещё недёшевые.

Galynelle (Анель Галымжан)

Мне нравится цифровое искусство, так как она предоставляет неограниченное количество всевозможных инструментов и цветов. Возможность править, менять и улучшать художественную работу. Сам процесс изучения программы и рисования.

Dianakual (Анель Галымжан)

Отвечая на вопрос, почему цифровое искусство, я им заинтересовалась еще в 6 классе, когда мои одноклассницы в художественной школе делились тем, как на платформе Вконтакте развивается культура диджитал художников. С ростом популярности аниме и манги, рисование фанартов на компьютере стало распространенным хобби. Увлекшись тем, чем интересуются другие художницы, я хотела стать частью этого онлайн социума. В начале я рисовала персонажей в стиле аниме на бумаге традиционными материалами, даже пыталась создать свою мангу, но иметь графический планшет было моей мечтой. Вот так началось мое увлечение цифровым искусством, которое никогда не останаливалось на одном месте и теперь доросла со статуса хобби в мою основую профессиональное направление. Наверное, я просто не хотела отставать от всего арт-движения современности.

Kerembaeva_ainura (Керембаева Айнура)

Наверное, потому что это в первую очередь очень удобно и легко можно использовать в любой сфере, хотя " традиционные " материалы всегда будут в цене и на них как по мне всегда есть спрос.

Arcanum_sol (Бибинур Жадрасынова)

«Цифровая живопись направление новое и этим интересное. Из-за новизны оно не имеет границ по стилю и характеру написания работ. Для меня это способ прочувствовать связь между тем кто я есть сейчас и истоками моей сути (гены, корни). Думаю, для многих художников диджитал стал отличным инструментом для познания своей культуры, самовыражения. В цифровой живописи есть огромное преимущество в отсутствии надобности мастерской,

закупки материалов. Здесь ты более свободен, все что тебе нужно для творчества: время, электричество и гаджет (планшет, ноутбук)

Karlygash_art

Цифровое искусство — это быстро, эффективно и ярко. Любые правки клиента можно исправить с помощью нескольких кликов, без лишних затрат бумаги и материала. Сейчас цифровые программы настолько усовершенствовались, что имитируют аналоговые материалы: краски, карандаши, фактуру бумаги. Настолько хорошо справляются, что практически невозможно отличить был ли рисунок цифровой или нарисован аналоговыми материалами.

- Что вас вдохновляет?

Qantars. Вдохновляет в цифровом искусстве в первую очередь люди. Художники и художницы, за которыми я слежу уже несколько лет рисуют на планшетах. Почти все любимые комиксы, анимационные фильмы сделаны с помощью цифровых материалов. Всё это и вдохновляет.

Если говорить о заказах, то это абсолютно все этапы. За работой нужно следить от создания холста в редакторе до загрузки отправки по почте. Где-то может потеряться качество, где-то может не подойти формат под печать, например. А сам процесс рисования ничем не отличается от традиционной живописи, всегда нужно думать над рисунком.

Очень рада, что вдохновляю других художников, по-моему, когда нет школ и университетов с обучением цифровому искусству, вдохновение от других художников это самый главный мотиватор учиться.

Asselsmak. Кроме людей, окружения или деталей из жизни, меня вдохновляет отсутствие лени, а главное- новые сложные задачи. Поиск себя очень важен для меня, пока я в поиске чего- то нового, я не теряю интерес к этому ремеслу. Каждый день, час digital пространство развивается, то, что сегодня популярно, завтра вряд ли будет в топе. Поэтому гнаться с удовольствием и постоянно искать - самое лучшее вдохновение.

Kerembaeva_ainura (Керембаева Айнура)

Меня вдохновляет большой выбор, сейчас можно выбрать любое направление стиль и найти людей, которым это по нраву.

Dianakual

Меня вдохновляет, но также и пугает то, что в цифровом искусстве практически нет границ! На вряд ли, графические планшеты и айпады сменят бумагу и холсты, но горизонты у художников теперь расширились.

Мне также очень нравится просто наблюдать за другими художниками в сети. То, как некоторые относятся к искусству, их искренность, идеи и цели учат чему-то новому каждый день.

А еще меня вдохновляют мои же цели. Я очень хочу делиться своим творчеством с большим количеством людей, создавать красивые и значимые проекты, выражать себя через искусство, поэтому ради всего этого и продолжаю рисовать.

Galynelle (Анель Галымжан)

“Да, радует, что в Казахстане в последние годы талантливых цифровых художников и иллюстраторов становится больше. Часто в этом направлений меня вдохновляют работы других цифровых артистов

Nuriya_cgart (Нурия Серикбаевна)

В этом направлении меня вдохновляют другие художники, фильмы, анимация, музыка. Больше всего вдохновляют Shakhnazar Borboyev, Qantars и Sergio Topp.

Strxdrws (Жания Ермекбаева)

«Вдохновляет меня как раз возможность работать над почти чем угодно в диджитале — это ведь не только рисование, но и анимация, 3д моделирование, обработка фото и видео, даже написание музыки и это только те вещи, которые я смогла быстро вспомнить)»

Casmenae__ (Камиля Жакиянова)

Если вдохновение в этом направление, то скорее всего познание других программ, работы других художников».

Jalgan (Айбек Сейткасимов)

В этом направлении меня вдохновляет идея переноса нашей многогранный, древней культуры с особенностями в одежде в быту в украшениях , в достижениях, в цифровой формат, популяризировать нас в мире и конечно безумно огромные перспективы и возможности cg рисунка , ведь имея компьютер и графический планшет современный художник может все, хочет стиль акварели просто переключить режим, можно повторить мазки масла, можно детально отрисовывать что угодно и ты не будешь ограничен в средствах и возможностях, не надо покупать определённые кисти, виды красок, холста, которые стоят очень дорого; в диджитал у тебя все это под рукой».

Nura_mantis (Нургуль Мантис)

Для меня лично впервую очередь вдохновили и поразили именно цифровые художники. Я постепенно начала узнавать, что нужно, чтоб начать свою деятельность в этом направлении. Покупка графического планшета стало — началом. Остальное зависит от тебя, как много ты будешь вкладываться и работать. Важно также найти свой стиль и тему. Мне удобно и нравится делать графические рисунки. Но, в будущем, как вариант думаю пробовать другие материалы и способы создания своего творчества.

- Каким вы видите развитие цифрового искусства в КЗ?

Qantars

Цифровое искусство в Казахстане развивается почти так же, как и во всем мире: появляются новые имена, всё много молодых художников и художниц создают свои галереи в интернете, все встречаются на комиконах и фестивалях. Таким образом в Казахстане формируется арт-сообщество цифровых художников и у нас уже есть интересные работы, проекты и мероприятия. Надеюсь, что в будущем появятся проекты международного уровня. Все-таки цифровое искусство больше "измеряется" интересными проектами, чем галерейными выставками. Но и выставок диджитал арта надеюсь будет больше.

Asselsmak

Цифровое искусство в Казахстане начало развиваться только недавно, позже, чем в других развитых странах, но несмотря на это темп развития удивляет и очень меня радует, как художника. Каждый день в просторах казнета рождается новый digital художник с хорошими скилами и со своим стилем, который может конкурировать и на западе. У цифровых художников огромный выбор отраслей для работы, в дизайне, кино, геймдеве и прочего. Тот, кто хочет, всегда найдет что ему по душе, а в наше время только ленивый думает, что рисунками не заработаешь.

Karlygash_art

Развитие всего цифрового (гаджеты, интернет, соц. сети,) неизбежно влечёт за собой и развитие цифрового искусства. Если раньше художники старой школы снисходительно относились к цифровым художникам, то сейчас понимают, что за цифровым искусством будущее. 3) меня вдохновляет современная книжная иллюстрация. Когда иллюстратор не следует академическим канонам, искажает реальность, но в то же время ясен его визуальный язык»

Arcanum_sol (Бибинур Жадрасынова)

Мне кажется, диджитал хорошо развивается в Казахстане как отдельное направление в творчестве. Сейчас очень много крутых художников, творцов. Я каждый раз нахожу новых интересных авторов на просторах интернета. Возможность свободно делиться своими работами в сети позволяет цифровой живописи активно развиваться и набирать обороты. Благодаря этому количество авторов тоже многократно увеличивается».

Kerembaeva_ainura(Керембаева Айнура)

Чем больше спрос, тем больше предложений, сейчас я лично вижу большой спрос, что на работе, что и среди своих коллег художников в развитие национального бренда и сейчас затрагиваются, и спонсируются больше качественных, национальных тем.

Dianakual (Диана Акуал)

К моему большому удивлению, развитие цифрового искусства, именно изобразительного, в Казахстане взяло сильный толчок в последние годы. Современные иллюстрации на национальную тематику стали большой нишей и даже движением.

По моему мнению, огромный влияние оказала именно художница qantars. Ее иллюстрации современных девушек в национальной одежде очень быстро разлетелись по сети и, мне кажется, именно на нее равняются начинающие цифровые художники страны. Резкое развитие также заметны в Казахстанских комиксах и мультфильмах. Комиксы про батыров и современного казахмэна довольно популярны.

Nuriya_cgart (Нурия Серикбаевна)

«Я думаю, что будет цифровое искусство Казахстана будет дальше развиваться в направлении осовременивания и популяризации казахской традиционной культуры. Qantars, Bult studio одни из ярких примеров.

Dana_delion

Я всё больше вижу очень талантливых художников в данной сфере среди своих земляков, и это очень сильно радует. Может в будущем у нас будет больше официальных профессиональных учебных заведений для обучения цифровому искусству, а может даже по всему миру будет известны именно художники, обученные в Казахстане. Люди будут посещать нас со всего мира чтобы обучаться именно здесь. Но на это нужно тучу времени, но может быть, когда-нибудь.

Daryamorozz (Дарья Мороз)

«Цифровое искусство неизбежно будет развиваться по причине глобализации культуры. Мир сейчас как единое целое, особенно в творческом плане, потому что есть насмотренность благодаря интернету. Цифровое искусство — это мобильность и вариативность техник, это привлекает людей. Именно это меня вдохновляет в первую очередь. А сейчас еще развивается нфт направление в искусстве. Это помогает сделать цифровые картины в своем роде уникальными».

Jalgan (Айбек Сейткасимов)

«Развитие будет стремительным, как и все новшества, которые доходят к нам с опозданием, у нас всегда пытаются нагнать запад, так что я думаю, что в скором времени и у нас появятся известные диджитал художники, cg идолы, известные и засветившиеся на крупных международных проектах, будь то кино или game индустрия, перспективы колосальные, к счастью, наш многонациональный народ не обделён талантами.

Suretwi (Жанар Ерланкызы)

Век развития технологий, коснулся и сферы искусства. Цифровое искусство в Казахстане начинает своё развитие во многих сферах. В таких как

архитектура, дизайн, анимация и конечно же иллюстрации".

Nura_mantis (Нургуль Мантис)

Цифровое искусство это — будущее. На данный момент, уже есть множество популярных художников из Казахстана, работы которых узнаваемы за границами нашей страны благодаря интернету и социальным сетям. Это даёт возможность быть независимым (без каких-либо связей), а открытый доступ всей нужной информации помогает развивать навыки и самообучаться намного быстрее. Так что у цифрового искусство в Казахстане очень яркое будущее благодаря смекалистому молодому поколению.

Технологии постоянно растут и меняют наш образ жизни. Это делает жизнь в разы проще и интереснее. Когда кто-то думал об искусстве в прошлом, обычно компьютеры и технологии не приходили на ум. Теперь, благодаря современным технологиям, цифровая эпоха открывает широкие возможности для создания удивительных произведений искусства с помощью компьютерных инструментов и программного обеспечения. Искусство теперь создается в цифровом виде и может показаться невероятным современному глазу.

Технология цифрового искусства — это в некотором смысле форма искусства, которая может быть построена по компьютерному шаблону и по-прежнему изображать исполнение художника, но механическим способом. Еще в 1912 году футуристы планировали движущиеся скульптуры, приводимые в движение машиной, в которых. В то время Photoshop был замечательной новой технологией и вкладом в цифровое искусство.

Использование цифровых компьютерных технологий позволило изобразительному искусству отказаться от понимания произведения как материального объекта и от признания единичности непременным атрибутом оригинальности.

Цифровые компьютерные технологии не только вывели изобразительное искусство на качественно новый уровень, коренным образом трансформировав его структуру, но и определили необходимость переосмысления места самого изобразительного искусства в системе искусств.

На сегодняшний день бытует мнение, что существуют два основных вида живописи - цифровая и классическая. Оба вида дают нам образы и здесь безразлично, какими инструментами созданы они масляными красками или единицами и нулями и компьютере, важно, какие впечатление они производит, насколько они реальны,

Как известно, социальные явления подчиняются трем законам диалектики и своем развитии:

- Единство и борьба противоположностей
- Переход количественных изменений в качественные
- Закон отрицания отрицания

Искусство не исключение в этом ряду. Оно подчиняется этим трем законам в полной мере. Развитие идет по спирали: новое, отрицая старое, поднимается выше по уровню, сохраняя при этом лучшие достижения из старого. И так до бесконечности, от витка к витку. Движение и сохранение взаимно дополняют друг друга. Исчезает лишь внешняя форма, а внутреннее содержание остается.

Во время работы, для того чтобы провести анализ цифрового искусства Казахстана как потенциального культурного наследия, и методов удобства его использования, были проанализированы истоки становления в мировом и отечественном контексте данного вида искусства, выявить основные этапы развития; систематизировать ход развития цифрового изобразительного искусства в историческом и научном контексте, выявить особенности техники; проанализировать произведения нынешних представителей жанра,

рассмотреть творчество цифровых мастеров. Проведен сравнительный анализ.

В ходе данного исследования, мною был сделан вывод, что цифровое искусство Казахстана сейчас стремительно развивается наравне со всем миром, думаю, что, это даст толчок для открытия специальных обучающих учреждений, а также формированию сообществ и дальнейшей популяризации символов этнической самобытности.

Список литературы

1. Кристиана Пол - Цифровое искусство – 2017
2. Резникова Е. Современное искусство Казахстана и классическое наследие: художественный диалог культур.
3. Рабчук Н. Виртуальный музей цифрового искусства.
4. Потапов Л.П. Элементы религиозных верований в древнетюркских генеалогических легендах // Советская этнография. – 1991. – №5.
5. Акишев К.А. Социальная стратификация сакского общества // Древние и средневековые государства на территории Казахстана. — Алма-Ата: Министерство образования Казахстана, 2013. 192 с.
6. Марат Гельман о цифровом искусстве, 2003
7. «Искусство Казахстана. Постсоветский период», Валерия Ибраева
8. Ли К. Музей и искусство актуальности. Разрушение стереотипов (хронология событий) / Альбом к 80-летию ГМИ РК им. А. Кастеева.
9. Архив-справочник цифрового искусства
10. Ерохин С.В. Цифровое компьютерное искусство. — Алетейя, 2011. — 192 с.
11. Ерохин С.В. Эстетика цифрового изобразительного искусства. — Алетейя, 2010. — 432 с

Использованные интернет- ресурсы:

1. https://baigenews.kz/analysis/reviews/zagadochnii_charin_chto_izvestno_o_kazahstanskom_chude_sveta
2. https://www.naminteresno.com/?p=10456
3. https://www.nur.kz/family/beauty/1552419-kazahskie-nacionalnye-plata-v-sovremennom-stile/
4. https://kapital.kz/economic/69532/chto-proiskhodit-s-mul-tiplikatsiyey-v-kazakhstane.html
5. baigenews.kz : https: / / baigenews. kz /analysis / reviews / zagadochnii_charin_chto_izvestno_o_kazahstanskom_chude_sveta/

Бексадық Айдар,
Экскурсиялық бұқаралық жұмыстар және музей педагогикасы бөлімінің маманы
Қазақстан, Өскемен қаласы
Шығыс Қазақстан өнер музейі

ТАРИХИ ТАҚЫРЫПТАҒЫ КАРТИНАЛАР

Мақалада қазіргі таңдағы бейнелеу өнеріндегі, тарих ғылымындағы маңызды тақырыптардың бірі –тарихымызды жан-жақты зерделеу болғандықтан музей саласындағы істер бойынша зерттеу жүргізе отырып, музей қорындағы картиналар негізінде бейнелеу өнеріндегі тарихи тақырыпта қылқалам тербеген суретші Есенғали Садырбаевтың шығармашылығы туралы насихатталады.

Қазақстандық суретшілер өз тарихын түсінуге арналған символикалық және жалпы монументалды бағыттағы ізденістер жолында көптеген еңбектер атқарып келеді. Тарихи кескіндемені қарастыра отырып біз бейнелеу өнеріндегі баталдық жанрдағы тарихи тақырыпты – ұлттық сананың дамуын, суретшілердің жаңашылдыққа деген ұмтылысын көреміз. Қазіргі таңдағы образдық тарихи тақырыптағы картиналар Қазақстандық бейнелеу өнеріндегі кескіндеме тарихының бастауы болып табылады.

Жалпы тарихи жанр Италияда дүниеге келген. Тарихи жанрды түсіну үшін, сол кезеңнің ерекшеліктерін ескеру қажет. Ренессанс - бұл тек адамға ғана емес, сонымен қатар азаматтық және саяси тарихқа қызығушылық тудырған гуманистік идеялардың өркендеу дәуірі. Ренессанс уақыты - бұл жеке тұлға үшін, сондай-ақ азаматтық және саяси тарих, гуманистік идеялардың гүлденуі болып табылады. Рим империясының мәдени даму деңгейі өте жоғары болды. Бұл кезеңде кескіндеменің дәл осы түрінің пайда болуына барлық алғышарттар болды. Италиядағы Ренессанс жетістіктері бүкіл Еуропаға тез таралуы негізінде бейнелеу өнеріндегі тарихи жанр дами бастады.[1,41-б]

Тарихи кескіндеме-Қайта өрлеу дәуірінде қалыптасқан, бірақ XVII ғасырда Батыс Еуропа өнерінде дамыған кескіндеме жанры. Ол тек нақты тарихи оқиғалар тақырыптарында ғана емес, сонымен қатар мифологиялық және библиялық (ескі өсиет және Інжіл) тақырыптарында жасалған жұмыстардың жанрлық түрлерін (немесе формаларын) қамтиды. Тарихи жанрдағы шығармалар "ұлттық және жалпыадамзаттық тарихтың маңызды эпизодтарын Қазіргі — тарихи маңыздылығын замандастары мойындаған оқиғалар контексінде көрсетуге арналған". Тарихи кескіндеме - танымал өнер нысаны, тарихи тұлғалар оқиғалармен, сондай-ақ бүкіл халықтардың өміріндегі маңызды кезеңдерді қамтиды. Тарихи кескіндемеде , сіз өткеннің көрінісін көре аламыз.

Ренессанс (ағылш. Renaissance, итал. Rinascimento, ол итал. ri – «қайта» және итал. nasci – «туылу» сөздерінен құралған тұрақты термин) — XIV-XVII

ғасырлар аралығындағы еуропалық жаңа мәдениет қозғалысы. Ол орта ғасырдың соңында Италияның орталық өңіріндегі қалалар – Флоренция, Милан қалаларынан басталып, еуропаның өзге елдеріне кеңейген. Ренессанс сөзі бұл күндері ауыспалы мағынада "Өркендеу, гүлдену, жаңару, көркею, қайта серпілу" секілді мағыналарды береді. Сондықтан да Ренессанс дәуірінде өнер салаларының ішінде сурет салу және т.б. ұдайы даму үстінде болды. Шындығында да, дүниені танып-білумен қатар оны шынайы жеткізе білуде суретшілердің мүмкіндіктері мол олардың дүниетанымдық мақсаттарды шешудегі белсенділігінің сыры да осында болса керек. Қайта жаңғыру дәуірінің мәдениеті Жаңа заман мәдениетінің жаршысы, бастамасы болды.[2]

Тарихи қалыптасу барысында бұл бағыт қазақ бейнелеу өнерінің даму деңгейі мен өсу дәрежесін көрсетіп, халықтың сана-сезімінің, талғам түйсігінің дамуына өз үлесін қосты десек артық айтқанымыз емес. Қазақ бейнелеу өнеріндегі тарихи тақырыпқа жазылған қандай да бір көркем туындыны алып қарасақ, олардың әрбірінен тәуелсіздік сарынын байқаймыз. Қазақ бейнелеу өнерінің шыңында тұрған Ә.Қастеев, Қ.Телжанов, М.Кенбаев, т.б. суретшілердің тарихи тақырыптағы шығармаларына көз жүгіртсек онда бейнеленген тарихи тұлғалар ел іргесін бекітуге күш салған азаматтар болса, ал, оқиға желісі емін-еркін өмір сүргісі келетін халықтың мұң-мұқтажын баяндайды. Ә.Қастеевтің «Амангелді», «Шоқан» мен «Тоқаш Бокин», «Абай» портреттері қараңғылықтың езгісіне түскен елін жарыққа, жақсылықтың сәулесіне қарай жетектеген тұлға ретінде көрінеді. Қ.Телжанов кәсіби шеберлігімен танылу арқылы орыстың реалистік мектебінен жинақтаған білімін ұлттық болмыс, ұлттық нақышымен байланыстырып «Сүйінші», «Тыныштық», «Бостандық» картиналарынан еркіндікке ұмтылған бабалар ерлігінің іздерін байқауға болады. Дегенмен де жоғарыда аталған бейнелеу өнерінің қарлығаштары саналатын суретшілер қоғамда белең алған жағдайларға қарамастан, өзіндік келбетін, мәнерін, өз заманына деген еркін көзқарасын білдіре алған суретшілер қатарына жатады.[3] 1950 жылдары қазақ кескіндемесінің озық үлгілеріне айналған аталмыш суретшілердің жаyhар шығармалары бейнелеу өнерінде эпикалық-романтикалық сарынға ие болды. Мұндай сарындағы туындылар қазақ даласына, оның өткен тарихына құрметпен қарау негізінде туындап, суретшілердің ностальгиялық сағынышына негізделсе керек. Кескіндеме икемді немесе берік бояу қолдану арқылы оқиғалар мен құбылыстарды көрнекі бейнелерді тасымалдайды. Тарихи кескіндеме - танымал өнер нысаны, түрлі тарихи тұлғалар мен оқиғалар, сондай-ақ бүкіл халықтардың өміріндегі маңызды оқиғалар. Тарихи кескіндеме өнеріні түрлі жанрларды кірістіріп жұмыстарды ұсынылуы мүмкін. Мысалы, мұндай заңдылықтар тарихи және тұрмыстық сахнада болуы мүмкін, өткен ғасырлардағы композициялық портреті (портрет жанр) бейнеленген.

Қазақ кескіндемесіндегі тарихи тақырыптағы көркем туындылар нақты бір тарихи жанр шеңберімен шектеліп қалмайды. Тарихи тақырып тарихи тұлғалар образында қайта жандануы тарихи портретте, тарихта нақты болған әскери жорықтар мен соғыс көріністерін бейнелеуде батальдық жанрмен тығыз байланыс тауып келеді. Жоғарыда атап өткеніміздей, тек тарихи сюжетке негізделген композициялармен шектелу тарихи жанрдың негізгі көріністерінен бөле-жарып қарау мүмкін емес екенін түсінуіміз керек. Тарихи портрет, тарихи батальдың сюжеттер тарихи жанрдың құрылымдық бөліктері оны жасаушы негізгі факторлар болып табылады.

Жалпы алғанда суретшінің тарихи шығармалары оның тума талантын, дарынын көрсетеді. Тарихқа үңіліп қарасақ-ұлтымыздың тағдырын бастан

өткен ауыртпалықтарын, сол жолдағы ата-бабаларымыздың ерлігіне сүйсінуге болады. Отаншылдық сезімге баулу, елін сүю, жерін қасықтай қаны қалғанша қорғау тарих тағылымы. Бүгінгі қоғамдық, әлеуметтік, рухани өміріміздегі орын алып отырған көптеген өзгерістердің өзі, рухани мәдениетпен бірге сіңген мәдени болмыс деуге болады.

Тәуелсіздік кезеңіндегі қазақ кескіндеме өнерінде айтулы тұлғалар қатары айтарлықтай толыға бастады. Солардың ішінде ұлт тәуелсіздігін руханият әлеміне көтеріп, кең жол, жаңа өріс ашушы жаңа буын өкілі -Есенғали Садырбаев.

Есенғали Садырбаев - өзіндік мәнерімен бағытын қалыптастырған суретшілердің бірі. Тарихымыздағы көшпелі дәуір кезеңінің дүниетанымына терең философиялық мағынада үңіледі. Шынайы тарихи кезеңдерді, сол кезеңдегі тайпалардың тұрмыстық жағдайын жоғары деңгейге көтерді.

Суретшіге тарихи жанрда жұмыс істеу – өз болмысын көрсетудің ең күрделі түрі болып саналады. Есенғали Садырбаев көшпенділердің сан ғасырлық тарихын жазып келеді. Суретші қажетті сюжеттерді музей мұрағаттарының материалдарынан, тарихшылардың ғылыми еңбектерінен, археологтардан алады. Бірнеше жыл көлемінде Шығыс Қазақстандағы археологиялық қазба жұмыстарына қатысу арқылы мол тәжірибе жинады. Зейнолла Самашев бастаған археолог-ғалымдардың қазба жұмыстары мен ғылыми еңбектері бойынша жасалған, 16 картиналардан тұратын серия Берел музей-қорығы үшін және қазақ Алтайы көшпенділерінің өмір салты мен тұрмысын ғылыми, шынайы жалпыға түсінікті бейнелейді. Киім-кешек, қару-жарақ, тұрмыстық жағдайларды жергілікті жердің табиғи ландшафты барынша айқын бейнеленді.

Есенғали Садырбаевтың картиналарында ежелгі көшпелі салт аттылық мәдениет өмірге қайта келеді. Тарихи суреттің сюжеті – белгілі жанрлардың ішіндегі ең күрделісі. Бұндай жұмыстарда кәсіби суретшіге жан-жақты икемді болуы қажет. Пейзаж, кескін, флора мен фауна, адамның тұлғасымен қатар интерьерлерді және көптеген тұрмыстық заттарды суреттеу барысында олардың тарихи айқындығы көрсетілуі керек.

Есенғали Садырбаев Н.В. Гоголь атындағы Алматы көркемөнер мектебінде, Абай атындағы Қазақ Мемлекеттік Педагогикалық Университетінде оқыды, ЖШС «Казмузей реставрация» мекемесінде жұмыс істеді, сондықтан оның туындылары бейнелі материалдық әлем шынайы және нанымды көрсетілген. Есенғали Садырбаевтың картиналары Қазақстан қалаларынан бөлек Австрия,Венгрия, Түркия, Қырғызстан, Ресей, Араб Эмираттары және Малайзия мемлекеттері көрмелерінде қойылды. 2018 жылдың 4-қарашасында Ригада (Латвия) суретшінің жеке көрмесінің көрсетілімі болды.[4] Өскемен мен Семейде Е. Қ. Садырбаевтың "Ұлы Дала тарихы" көрмесі сәтті өтіп, онда көрермендер "Ұлы Жібек Жолы" қалаларының тұрмысы, сәулетімен танысты. "Қазақ Алтайы көшпенділерінің өмірі мен тұрмысы" экспозициясы – тек көркемдіктің ғана емес, сонымен қатар ол, өткен екі мың жылдан астам уақыт бойғы ғылыми-зерттеудің нәтижесі. Бұл даладағы скиф-сақ мәдениетінің орнына түркі әлемінің алғашқы белгілерімен алмастырылған сол кездегі «заман шекарасы» болған қазақстанның алғашқы көшпенділері. Әлемге аты танылған археолог ғалым Зейнолла Самашевтың басшылық етуімен болған қазба жұмыстарына қатысқан кездегі автордың архивтік материалдары және шығармаларының зерттеулері ірі жобаны іске асыруға көмектесті. Қазіргі уақытта көрме "Берел" мемлекеттік тарихи-мәдени қорық-мұражайы экспозициясының бір бөлігі болып табылады. Бұл сериядағы

автордың қиялы оны тарихи нақтылық шеңберінен тыс қалдырмайды. Костюмнің, ат және әскери жабдықтардың бөлшектері, нақ бейнеленген "сақ" бас киімдері, тұрмыс заттары, киіз бұйымдарының әдемілігі, балқарағай мен қайың басым пейзажы – барлығы 4-6 ғасырдағы. "суретке" сәйкес келеді. Қазіргі замандағы ғалымдар Берел қорғандарының ежелгі жерлеу орындарын осылай көрсетеді.

Өскемен қаласындағы Шығыс Қазақстан өнер музейінде өткен Есенғали Садырбаевтың көрмесінде дәстүрлі қазақ аңшылығы тақырыбындағы суреттері ұсынылған. Бұл туындылар көшпенділер өміріне деген оның көпжылдық қызығушылығының нәтижесі деуге болады. Суретшінің туындыларында аң аулаудағы жеке және қоршап ұстау сахналары – сөзбен айтып жеткізуге болмайтын аңшының әуесқойлылығы мен эмоциялары. Сондай-ақ «Жібек Жолы» тақырыбындағы көркемдік жұмыстарының сериясы, бір кездері Европа, Қытай және Азия мемлекеттерін жалғап жатқан керуен жолдарының бойындағы қазақтың гүлденген ежелгі қалаларына арналады. Тарихшы және патриот ретінде суретші Евразия континентінің ортасында жайғасқан Қазақстанды Шығыс Ренессансы мәдениетінің ажырамас бөлігі ретінде көрсете білді.

Еуразия құрлығының кіндігінде орналаса отырып, Қазақстан аумағы әрқашанда халықтардың белсенді саяси, экономикалық және мәдени өміріне тартылған. Еуропа, Азия және Қытай арасындағы сауда қатынастарының дамуымен керуен жолдарында қоныстар пайда бола бастады.

Б.з. д. I мыңжылдықтың ортасында Жібек, тері, иран кілемдері, бағалы металдар бұйымдары таралатын Қазақстанның орталық бөлігі арқылы өтетін дала жолы жұмыс істей бастады. Сауда керуендері одан әрі қарай Корея мен Жапонияға жетеді, Маржан сияқты жаңа заттар мен бұйымдар пайда болады. Маржан жолы танымал болады. Маржаннан жасалған бұйымдар алтын мен күміспен қатар ақша белгілерінің баламасы болды.

Б.з. д. II ғасырдың ортасына қарай Қытайдан Батысқа қарай тұрақты сауда және дипломатиялық артерия жұмыс істей бастайды. Қытайдан экспортталатын негізгі тауарлардың бірі Жібек болды. Алтынмен қатар, бұл таңғажайып, әдемі, тегіс мата Халықаралық валюта болды, әскер мен мемлекеттік қарыздар төленді. Мақсаттарға, тауарларға, пайдаға, ауа райы мен саяси жағдайларға байланысты бірнеше керуен жолдары болды, бірақ барлық сауда жолдары Қазақстан аумағы арқылы өтті.

Ұлы сауда жолы X –XII ғасырларда ең үлкен деңгейге жетті. Осы тарихи кезеңде сауда белсенді бола бастады, қала базарларындағы тауарлардың әртүрлілігі адамдардың қиялын таң қалдырды, базарларда бәрін сатып алуға және сатуға болады. Әлемнің түкпір-түкпірінен адамдар сатып алу, сату немесе айырбастау үшін осында жиналған сияқты.

Қазақстан қалалары әртүрлі экономикалық, саяси жағдайларда пайда болды және дамыды, басқыншылық соғыстарға, рейдтерге, қиратуларға, діни ықпалдарға ұшырады. Мәдениеттер, діндер, өркениеттер өзара байытылды. Сол алыс оқиғалардың замандастары, жылнамашылар бізге Ұлы Жібек жолының бойында елдерді, қала тұрғындарын, көшпелі халықтарды сипаттап берген.

Жергілікті шеберлер мақтадан жасалған маталарды, атлас, ер-тоқым, былғары бұйымдар, садақтар, жебелер, металл мен ағаштан жасалған үй ыдыстарының заттарын, түрлі-түсті Түркістан шынысын, көрпелерді, жіңішке Жібекті, түсті және қара металл бұйымдарын сатылымға шығарады. Мал сатуға ерекше мән берілді. Бір базарда көптеген түйелер, асыл тұқымды жылқылар

сатылды. Төрт түлік мал – көшпелі түркі халықтарының нағыз байлығы саналды. Қаракөл қойы өте үлкен сұранысқа ие болды – қара, сұр, ерекше әдемі түсті реңктер, күміс пен алтыннан сирень мен ақ мәрмәр. Көптеген қалалар өздерінің алтын, күміс және мыс монеталарын шығарды, халықаралық сауданың ірі нүктелері болды.

Ұлы Жібек жолындағы мәдени үлгілерді таратумен қатар, музыка мен би өнері де кең таралды. Музыканттар мен бишілердің, сиқыршылар мен иллюзионистердің керемет қойылымдары ұтқырлыққа ие болды және аударманы қажет етпеді. Кезбе әртістер үшін тілдік кедергілер болған жоқ, түрік әртістері грек билеушісіне, Киев князіне, Қытай императорына, Бағдад халифасына өз нөмірлерін көрсетті. Жібек жолында діни ілімдер мен идеялар таралды, әртүрлі миссионерлер өздерінің сенімдерін шет елдерге жеткізді.

Жібек жолы Орта Азия мен Қазақстан мәдениетіне жақсы әсерін тигізді. Азиялық және Еуропалық екі өркениеттің тоғысында болған бұл аймақтардың халықтары орта ғасырлардағы мәдени жетістіктердің ең жақсысын бойына сіңіре алды. Бұл аймақтардың тұрғындары өзара әрекеттесу нәтижесінде адамзаттың ежелгі мәдениеттерінің арқасында жарқын таңғажайып мәдениетті құра алды. X-XII ғасырлар мәдениеттің, экономиканың және сауданың өзіндік Шығыс Ренессансы (жандануы) болды. 20 картинадан тұратын серияда Ұлы Жібек жолының Гүлдену кезеңіндегі Қазақстан қалаларының бай тарихы көркем құралдармен бейнеленген. Жұмыс барысында XIII ғасыр тарихшыларының, археологтарының, жылнамашыларының ғылыми еңбектері, мұражай мұрағаттары пайдаланылды.Осындай дархан даланың төсіндегі Ұлы Жібек жолын айшықтаған суретші Есенғали Садырбаевтың туындылары – Ұлы Дала тарихының романтикалық иллюстрациясы, ал көрме – мәдениеттану үрдісінің тағы бір дәлелі болды.

Суретшінің картиналары қорыта келгенде, бүгінгі тәуелсіздік таңында кескіндеме саласында тарихи тұрмыстық жанрдың маңыздылығы аса қажеттілік тудырған бағыттардың бірі болып отыр. Тарихқа үңіле отырып, халық санасына өткенге деген қызығушылық пен сүйспеншілікті ояту, бұл тәуелсіздік кезеңіндегі кескіндеменің басты мақсатына айналды. Олай болса сыршыл суретшілер қауымының халыққа керекті тарихи, мәдени, философиялық дүниетанымнан сыр шертетін туындылары келешек ұрпақ жадында мәңгі қала бермек.

Пайдаланған әдебиеттер

1. Мәдениеттану: жоғарғы оқу орындары мен колледж студенттеріне арналған оқулық. Алматы: Раритет, 2005.- 416 бет.
2. http://surl.li/czwpj
3. https://aqiqat.kazgazeta.kz/news/404
4. http://surl.li/czwsl

Самандаров Мәмәт Юсупұлы,
арт-менеджер отдела музейной педагогики и проектной деятельности, ГМИ РК им. А.Кастеева, Алматы

РАЗВИТИЕ ГОЛЛАНДСКОГО ПОРТРЕТА В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XVII ВЕКА НА ПРИМЕРЕ КОЛЛЕКЦИИ ГМИ РК ИМ. А. КАСТЕЕВА

Победа буржуазной революции в Северных Нидерландах 1579 году привела к образованию Республики семи северных провинций во главе с Голландией заключили союз для борьбы с Испанией. В 1581 году они объявили о свержении власти испанского короля и провозгласили образование республики. Однако в первые десятилетия после установления республики были живы демократические традиции революционной поры. Революция в Голландии привела к бурному развитию экономики, торговли и культуры республики, в истории этот период называется «Золотым веком» охватившее несколько десятилетий XVII века. В молодой республике, получившей независимость от католической Испании, формировались новые ценности, общественное сознание и образ жизни. Это, в свою очередь, определило облик культуры. Высочайших достижений добились художники Голландии. Они первые в Европе были освобождены от давящего влияния придворных кругов и католической церкви и создавали искусство демократическое и реалистическое, отражающее социальную действительность.

Голландская живопись XVII столетия представляет собой существенный период в истории западноевропейской живописи. Красота голландской живописи XVII столетия заключается в обилии явлений бытовой реальности, зафиксированной в ней; осознание их сути является основой для написания полотна; глубокое осознание этих явлений и точность их передачи становятся условием важности и очарования художественного образа.

Начало XVII в. в истории искусства Голландии ознаменовалось развитием реалистических тенденций. Особо ярко это проявилось в портретной живописи. Художники передавали объективный вид в точности и конкретности, объективизм определял понимание жизни, но и говорил о недостатке идеализации. Большое внимание портретисты уделяли простым людям, пытались прочувствовать красоту быта и природы. Они старались передать человеческие чувства во всех их простоте и естественности. Живописцы XVII в. научились видеть жизнь в простых и обычных красках [1, с.40].

Огромное число портретов писалось на заказ, так как заказчик хотел получить тот результат, который удовлетворил бы его. У заказчиков и живописцев часто совпадало мировоззрение и принципы, и благодаря этому портреты обрели популярность во всех регионах Голландии. Особую популярность обрели индивидуальные и групповые портреты. Заказчиками в основном выступали бюргеры. Они хотели изобразить себя в солидном виде, который свидетельствовал бы об их высоком положении и материальном благополучии в обществе. Именно на такие портреты был огромный спрос [2, с.48].

Индивидуальная портретная живопись была актуальна в Голландии в XVII в., а голландские портретисты создавали действительно великолепные образы. В групповых портретах художники использовали больше ярких деталей, чем в индивидуальных портретах. Многие объединения и корпорации Голландии с удовольствием заказывали групповые портреты, за которые позирующие платили поровну. В итоге, все портретируемые хотели получиться на портрете не хуже, чем другие, так как плата взималась в равных долях. Портретист пытался угодить всем заказчикам, но понравиться всем было очень трудно и поэтому такой вид заказа вовсе не гарантировал успех художника.

Но были такие портретисты, которые нарушали все каноны портретной живописи. Они создавали произведения на свой вкус и риск. Среди таких реформаторов особо выделяются два титана портретной живопись не только Голландии, но и мира – Франс Хальс и Рембрандт ван Рейн.

Существенную важность в становлении общенационального реалистического портрета в ранний период голландского изобразительного искусства сыграл именно Франс Хальс. Он считается родоначальником голландского реалистического портрета; около Франса Хальса сгруппировались прочие голландские живописцы, в основном харлемские, которые заложили основы принципы голландской портретной живописи.

Франс Хальс в истории мировой и голландской портретной живописи предстал настоящим новатором. Первый новаторский прием Хальса заключался в том, что в отличие от художников-портретистов XV-XVI вв, которые в своих произведениях изображали в основном людей из высшего слоя общества, видных деятелей своего времени и своих близких, объектом портретной живописи Хальса были представители всех слоев общества. Одновременно с портретами людей из высшего сословия и состоятельных бюргеров, Хальс изображает обычных ремесленников также людей из низкого сословия, при этом симпатия живописца на их стороне; и в данных портретах Франс Хальс достигает яркости творческого совершенства [37, с.320]. К примеру, в "Портрете Виллема ван Хейтхейссена" (ок. 1637-1639, Брюссель, Музей изящных искусств) нарисован весьма обеспеченный харлемский горожанин, показан в сидящей позе, забросив одну ногу на другую, и качающимся на стуле; а на "Портрете Исаака Массы" (1626, Торонто, Художественная галерея) герои небрежно отводит свой взгляд от зрителя. Портретные герои Хальса потрясающи взаимодействуют с посетителем. Хальсовские герои как правило нарисованы в двух положениях; первое, взгляд портретного персонажа обращен в сторонку, как будто он смотрит на кого-то, который располагается за пределами полотна, и второе, взгляд героя картины обращен к самому зрителю ("Веселый собутыльник, ок. 1628-1630, Амстердам, Рейксмузеум) [1, с.58].

Вторым новаторским приемом Хальса является то, что он изображал человека во всей его красоте и простоте. В произведениях Хальса заказчики из высших слоев общества чувствовали себя так же легко и не беспокоились об аристократических манерах, ровно, как и простые люди; а хальсовские герои из низших кругов общества ощущают себя менее опущенными и забитыми - это счастливые и радостные люди. Наконец, в портретах Хальса наглядно сформулировано чувственное начало. "Нейтральные" чувственные образы у художника удивительны, его «портретные» герои улыбаются, пребывают в действии, они живут полной жизнью [1, с.56]. К примеру, хальсовские портреты

людей из низкого сословия, в какой-то мере отличались яркостью. Это были портреты простых людей – ремесленников, уличных музыкантов и мальчишек, рыбаков. К простым людям мастер питает особую привязанность. Одной из лучших картин в этом направлений является портрет «Цыганка» (1628, Париж, Лувр). С блестящей точностью мастером переданы оживленная улыбка и хитрый взгляд, которым портретируемая перебрасывается с незримым товарищем. Живописный стиль данного портрета обладает самоуверенностью и непринужденностью; толщина мазка безупречно передает образ, а также темперамент художника. Строго обдуманный согласно задумке, отличающая значительной долей художественного мастерства, может показаться, что данный портрет создан будто в едином порыве [4, с.6].

Следующим художником, сделавшим весомый вклад в развитие голландской портретной живописи, является Рембрандт ван Рейн. Родился Рембрандт в 1606 г. в голландском городе Лейден.

Рембрандт ван Рейн за всю свою жизнь написал множество портретов на заказ, групповых портретов и автопортретов. Уже к первой половине 30-х годов XVII в. Рембрандт написал огромное число заказных портретов. В основном заказчиками Рембрандта выступали наиболее богатые и многоуважаемые люди Лейдена, например, Мартен Соольманс, заказавший у мастера собственный портрет в честь своей свадьбы [7, с.3].

Одной из лучших работ Рембрандта, написанных в 30-е гг. XVII века, является картина «Урок анатомии доктора Тульпа» (1632, Гаага, музей Маурицхейс), которая была написана по заказу объединения хирургов города Амстердам [33, с.203]. Это произведение является групповым портретом, но в тоже время и жанровой картиной. Рембрандт написал группу хирургов, которые собрались возле стола с лежащим на нем трупом. Самой значительной фигурой на портрете является доктор Николаэс Тульп, который объясняет особенности строения человеческой руки. Художник написал это групповой портрет используя эффект светотени: он выделил труп и лица семи хирургов [8, с.36].

Лучшим творением Рембрандта является произведение «Ночной дозор» (1642, Рейксмузеум, Амстердам). «Ночной дозор» — это огромный групповой портрет, с внушительными размерами (3.6х4.2 м.). «Выступление стрелковой роты капитана Франса Баннинга Кока и лейтенанта Виллема ван Рёйтенбюрга» - начальное наименование полотна, а была она создана в 1642 г.

«Ночной дозор» был написан мастером согласно заказу стрелковой роты капитана Франса Баннинга Кока, возжелавшего расположить этот групповой портрет в своём новом помещении. В это время Рембрандт становится популярен не только в Голландии, но и в Европе, как мастер светотени, лица портретируемых на произведениях художника выглядят живыми, также, как и жесты его героев.

При написании картины «Ночной дозор» Рембрандт применил несколько новаторских приемов. Первое смелое решение Рембрандта заключается в том, что он не соблюдает правила статичного торжественного портрета, несмотря на то что многие отмечают, что Рембрандт написал весьма активную и живую композицию. Рембрандт с высоким профессионализмом передал игру света и тени, что считается отличительной чертой художественного стиля Рембрандта.

Второй новаторский прием, который применял Рембрандт при написании данного портрета, заключался в том, что он разместил на полотне

совместно с Стрелковым обществом, иных героев, которые не состояли в данном обществе. Можно объяснить присутствие на полотне барабанщика, который не входил в состав Стрелкового общества, но которого нанимали для участия в параде. Возникновение иных героев, их происхождение, поставили множественные проблемы перед искусствоведами, решения на которые до сих пор не обнаружены. Любопытно присутствие на полотне девочки в золотистом платье. Многие искусствоведы полагают, что она является талисманом отряда [10, с.138]. Искусствоведы отмечают что, вероятно, Рембрандт нарисовал себя на картине, за правым плечом стрелка в цилиндре.

После завершении, полотно находилась в помещении Стрелкового общества, свыше двухсот лет, до того момента, когда искусствоведы сумели установить, что данное полотно принадлежит кисти Рембрандта ван Рейна. В дальнейшем было сделано существенное открытие, связанное с фоном полотна. Он был сильно потемневшим и по этой причине полотну дали название «Ночной дозор». И вплоть до 1947 г. полотно значилось непосредственно под этим названием, до тех пор, пока вовремя восстановительных работ не выявилось, что полотно было окутана густым пластом копоти. Когда поверхность картины почистили обнаружилось, что действие на нем происходит в дневное время, а не ночью [9, с.69].

Настолько уникальное полотно, казалось бы, обязана была повысить авторитет мастера. Тем не менее, именно после написания данного портрета у Рембрандта возникли финансовые и личные трудности. В конце жизни у Рембрандта усугубляется обстановка с заказами на полотна, появляются трудности с кредиторами. Невзирая на катастрофическую участь своего создателя, «Ночной дозор» стал одним из известнейших в мире произведений живописи, совершенных и по форме, и по содержанию [10, с.141].

На современном этапе портреты Голландских художников пользуются большим спросом по всему миру. Портреты голландских мастеров зачастую хранятся в мировых и крупнейших музеях мира, а также в частных коллекциях.

Почти в каждой стране есть музей искусств. В Казахстане это Государственный музей искусств имени А. Кастеева. Открылся он почти 100 лет в 1935 году. В данном художественном музей хранятся работы голландских мастеров XVII века в том числе хорошо представлена портретная живопись. Можно привести пару хороших примеров, например, «Портрет Дамы» написанная в 1648 году неизвестным художником. Портрет был получен в дар из музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина в июле 1936 года. На портрете изображение дамы в темной одежде с белым воротником, которое носит название «фреза» - это маленький рюш превращается в большой круглый жесткий складчатый воротник. Прическа дамы написано в барочном стиле и называется «гарсетт» короткие стрижки эту прическу в моду ввела мать Людовика XIII Мария Медичи. Потрет отражает перемену настроений в голландском обществе середины XVII века, это можно заметить на лице дамы. Художник тщательно передал черты лица дамы. Продолговатое полное лицо покрыто морщинами. Фон темный, нейтральный.

Следующий портрет, который находится в коллекции музея, художника Дирка Хальса, брат и ученик Франса Хальса. Групповой портрет носит название «Игорный дом» был приобретен в 1968 году у Мамуровской О.К. Картина преимущественно небольшого размера, изображена компания зажиточных бюргеров. Действие полотна происходит в Игорном доме за

карточным столом. В произведении интерьер проработан мало, всё внимание автора сосредоточено на фигурах на переднем плане картины, в небольшом пространстве. По данному полотну можно сказать, что Дирк Хальс любит многофигурные, но компактные группы. Художник не стремился к выявлению индивидуальности человека. Он стремился к выразительности и естественности в компоновке персонажей, в передаче их мимики, поз, модных одежд. Лица, жесты, манера выражения чувств его героев объединяет повышенный тонус мироощущения. Весёлый разный колорит, беспокойные блики света, изобретательность в использовании натуралистичных компонентов точно передают беззаботное, суматошное, парадное настроение. Автор явно симпатизирует весёлым героям.

Портрет следующего неизвестного голландского художника, который относится к кругу Рембрандта ван Рейна, называется «Мужской портрет». Данное полотно было приобретено из частной коллекции Фролова Н.В. в марте 1961 года в городе Ленинград (ныне Санкт-Петербург). В портрете представлен старик в темной одежде с белоснежным отогнутым воротником. Короткие рыжеватые локоны. Вытянутое худощавое лицо окутано морщинами. Взгляд серых глаз устало устремлен на зрителя. Рыжеватые усы утаивают рот, насыщенная бородка возлегает на ворот. Фон темный, нейтральный.

Таким образом, голландский портрет этого периода демонстрирует нелинейную эволюцию данного жанра. Главной тенденцией считается разделение портрета на жанровые или массовые картины, которые могли являться совершенно революционными, как у Хальса и Рембрандта.

В портретной живописи Голландии этого периода начинаются запечатлевать представителей социальных низов. Массовость жителей города и многоукладность городской жизни формируют основу для возникновения буржуазного и плебейского поджанров в портретной живописи Голландии XVII века.

Список литературы

1. Ротенберг Е.И. Искусство Голландии XVII века. – М.: Искусство, 1971. – 235 с.
2. Раздольская В.И. (ред.). История искусства зарубежных стран. XVII-XVIII века. – М.: Изобразительное искусство,1988. – 512 с.
3. Виппер Б.Р. Очерки голландской живописи эпохи расцвета. – М.: Искусство, 1962. – 518 с.
4. Великие художники, их жизнь, вдохновение и творчество. Франс Хальс. – Киев, 2003. – 32 с.
5. Стелей Дж.Э. Франц Гальс. – Одесса: Книгоиздательство Ю.И. Лепковского, 1909. – 106 с.
6. Люгниева Б. Франс Хальс. – Киев: Самиздат, 2014. – 61 с.
7. Великие художники, их жизнь, вдохновение и творчество. Рембрандт. – Киев, 2003. – 32 с.
8. Егорова К.С. Портрет в творчестве Рембрандта. – М.: Искусство, 1975. – 236 с.
9. Рикетс М. Рембрандт. – М.: Айрис-пресс, 2006. – 128 с.
10. Декарт П. Рембрандт. – М.: Молодая гвардия, 2000. – 238 с.

Афонин Георгий Алексеевич,
доктор медицинских наук,
врач онколог
Казахский научно-исследовательский
институт онкологии и радиологии,
Казахстан, Алматы

Морозова Евгения Александровна,
журналист,
Информационное агентство АПН
Казахстан, Алматы

МАТЕРИАЛЫ К БИОГРАФИИ СЕРГЕЯ КАЛМЫКОВА В ФОНДАХ ЛИЧНЫХ И ГОСУДАРСТВЕННЫХ АРХИВОВ

Сергей Иванович Калмыков – выдающийся художник, мыслитель, теоретик искусства. С 1935 по 1967 годы Калмыков жил и работал в Алма-Ате, где создал большинство своих самых известных живописных и графических произведений и значительную часть литературного наследия. Полное достоверное исследование жизни и творчества Калмыкова до настоящего времени отсутствует, а «алма-атинский» период остается наименее изученным. Важнейшее значение имеют фонды личных и государственных архивов, представляющие на сегодняшний день слабо разработанный ресурс для реконструкции биографии художника и исторической памяти о нем.

Основатель теории социальной памяти М. Хальбвакс считал, что «история начинается там, где заканчивается память» [1, с. 13]. Разделяя позицию, согласно которой и культурной и исторической социальной памяти присущи коллективный и индивидуальной уровни, Калмыкова, как культурный феномен можно охарактеризовать следующим образом: он (в своих произведениях) стал историей, общим культурным достоянием, при этом и индивидуальная память о нем не исчезла. Однако художественные произведения могут сохраняться долго, а индивидуальная память имеет глубину не более 3-4 поколений [1, с. 13]. С каждым поколением историческая память информационно деградирует, составляющие ее события и факты утрачиваются. В пределах даже одного поколения памяти присущ широкий спектр субъективной избирательности и индивидуальных аберраций.

В случае Сергея Калмыкова несоответствие индивидуальной памяти о нем и сведений, содержащихся в документах, а также подмена реальных фактов его жизни вымыслом публикаторов («мифологизирование») приняло со временем настолько значительные масштабы, что в результате, вместо очень сложной и неординарной личности в массовом сознании сложился «лубочный» образ, ничего общего не имеющий с реальным человеком. Стоит отметить и

диспропорцию между искусствоведческим и биографическим аспектами исследования Калмыкова. Можно утверждать, что Калмыков – самый неизвестный, самый «мифологизированный» художник Казахстана, реальная биография которого замещена индивидуальными фантазиями, недостоверными фактами и извращенными событиями, при этом отсутствует тенденция реконструкции его биографии в серьезных исследовательских трудах. Имени С. И. Калмыкова нет ни в Большой Советской энциклопедии, ни в 12-томной Казахской Советской энциклопедии, ни в 9-томной «Истории искусства народов СССР», ни в 4-томной Краткой энциклопедии Казахской ССР.

После смерти Калмыкова в общественной жизни наступил почти 25-летний период забвения его личности (французский историк С. Фушеро утверждает, что Калмыков пребывал в забвении до начала 2000-х годов [2, с.31]). Возможно, это было обусловлено сложностью времени, требовавшего иных способов художественного освоения действительности, которые выдвигались в авангард и попадали в поле профессиональной критики. Возможно, сама художественная критика еще не созрела для объективного анализа творчества этого художника.

Дефицит памяти заставляет исследователей в поисках данных и реконструкции событий обращаться к документальным источникам. При этом реальная жизнь человека, сопровождаемая документированием, после попадания документов в архив, обретает свойство запоминания. Это явление связано не с регулированием реальной жизни человека, а с памятью об этой жизни [3, с. 63]. В настоящее время документы, имеющие значение для восстановления биографии С. И. Калмыкова (ил. 1), находятся в личных и государственных архивах, а наибольшее количество документальных источников хранится в Центральном государственном архиве Республики Казахстан (ЦГАРК), где был сформирован личный фонд художника. Ряд ранних документов личного характера хранятся также в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ) и Государственном архиве Оренбургской области [4, с.412].

Фактически начало формированию архивного фонда Сергея Калмыкова (совокупность всех архивных документов, имеющих к нему отношение, находящихся ныне в архивах, библиотеках, музейных и частных собраниях) было положено непосредственно после его смерти по инициативе директора Казахской государственной художественной галереи имени Т.Шевченко (КГХГ) Любови Георгиевны Плахотной. Уже через день после смерти художника (наступившей 27 апреля 1967 г.) приказом по Министерству культуры Казахской ССР № 144-л от 29 апреля 1967 г. была создана комиссия «по описи художественного наследия Калмыкова Сергея Ивановича» [5, с.7], председателем которой была назначена Л. Г. Плахотная. Известно, что Калмыков не продавал своих картин (иногда – дарил) и большинство его произведений находились в квартире, где он жил последние годы. Л. Г. Плахотная «добилась опечатывания квартиры и создания Государственной комиссии» по описи наследия Калмыкова, а в рабочую группу вошли три сотрудника галереи – искусствоведы М. Н. Меллер и Б. К. Барманкулова, и музейный смотритель Л. Г. Поданева [5, с. 24]. По воспоминаниям Б. К. Барманкуловой, сотрудникам, участвовавшим в описи, Л. Г. Плахотная дала установку фиксировать каждый (даже самый малопривлекательный)

художественный артефакт авторства С. Калмыкова [6]. Высочайшая эрудиция и профессиональный опыт Л. Г. Плахотной послужили сохранению наследия С. И. Калмыкова, который, несмотря на свою нелюдимость и замкнутость, был хорошо известен в художественной среде того времени. Кроме того, КГХГ еще в 1947 г. прибрела 25 произведений Калмыкова для своих фондов.

16 мая 1967 г. состоялось заседание комиссии, из протокола которого известно, что сотрудниками галереи (работа продолжалась в течении 8-9 дней и только в светлое время суток, поскольку в квартире отсутствовало электричество) было разобрано, просмотрено и инвентаризировано около 3000 единиц имущества – картин, гравюр, эскизов, тетрадей, альбомов и книг [5, с.11]. 27 июня 1967 г. был составлен акт описи «бесхозного имущества», передаваемого в доход государства. В соответствии с этим же документом, все литературные и художественные произведения Калмыкова были переданы Государственному архиву Казахской ССР на хранение сроком на 6 месяцев [5, с.7] для обработки в дезинфекционной (противогрибковой) камере.

В дальнейшем встал вопрос о распределении наследия художника. В соответствии с приказом Министра культуры Казахской ССР № 72 от 28 апреля 1969 г. (согласно решения Калининского районного финансового отдела г. Алма-Аты от 20 мая 1968 г.) КГХГ было передано 1085 работ (живопись, графика, «рабочие доски»), Оренбургскому музею изобразительных искусств – 165 работ, Государственному Русскому музею – 5 графических работ, Музею изобразительных искусств им. А. С. Пушкина – 5 работ, Павлодарскому областному музею советского искусства – 130 работ, Государственному архиву Казахской ССР (ныне – ЦГАРК) – документы, рукописи, наброски, эскизы и альбомы (1467 работ) [5, с.8]. Известно, что Министерство здравоохранения Казахской ССР ходатайствовало перед Министерством культуры (письмо заместителя министра Р. Козыревой от 15 апреля 1969 г.) о «выделении некоторой части произведений для музея истории психиатрии [поскольку] творчество Калмыкова представляет интерес для медицинской науки» [5, с.11]. Республиканскому музею истории психиатрии было передано 107 работ, некоторые из них находились на кафедре психиатрии Алма-Атинского государственного института усовершенствования врачей, при которой был организован музей (улица Каблукова, 117) и Алма-Атинского государственного медицинского института (проспект Абая, 67). Судьба этой части наследия художника неизвестна. Однако по свидетельству профессора Г. М. Кудьяровой, проработавшей более 50 лет в Республиканской психиатрической больнице (врачом-ординатором, ассистентом, затем профессором кафедры психиатрии, главным психиатром республики) ни одного произведения Калмыкова в Республиканской психиатрической больнице и на кафедре психиатрии в настоящее время нет. По мнению Г. М. Кудьяровой, несмотря на то, что психиатры рассматривали Калмыкова в первую очередь как пациента, а не как художника, его настойчивые высказывания о собственной гениальности [7] (безусловно, имевшие бредовую природу) и его известность в художественной среде того времени, могли спровоцировать интерес к его работам и послужить тому, что часть картин была взята из квартиры еще до начала работы в ней рабочей группы по описи имущества [8]. Этим, возможно, объясняется наличие в частных коллекциях значительного количества работ Калмыкова, изначально не вошедших в опись, составленную 27 мая 1967 г. рабочей группой КГХГ.

Потеря для государства значительной части наследия Калмыкова и

поступление ее в владение частных лиц признается официально в первом иллюстрированном каталоге 1991 г. («…некоторые [рукописи] после смерти художника разошлись по частным коллекциям, как и многие (здесь и далее курсив – авторов) картины, гравюры и рисунки) [9, с.13]. Г. М. Кудьярова, предполагает, что этот процесс мог начаться еще при жизни Калмыкова в период его нахождения в психиатрической больнице, тем более что нет свидетельств того, была ли опечатана его квартира после госпитализации.

Мы считаем, что факты творческой биографии Калмыкова могут быть убедительно истолкованы не в контексте обстоятельств «провинциальной художественной жизни» (И. В. Смекалов [10, с.8]), а на основании анализа достоверных сведений об особенностях личности и связанных с этим реальных эпизодов его жизни.

Систематизация творчества Сергея Ивановича (охватывающего период почти в 60 лет) является сложной задачей, поскольку стилистически оно многообразно и включает периоды, характеризующиеся близостью к реализму, импрессионизму, сюрреализму, параллельно с разработкой его собственных оригинальных находок. Тем не менее, формальное выделение петербургского (1910-1914), оренбургского (1914-1935) и алма-атинского (1935-1967) периодов, может быть (скорее – с целью упрощения задачи восстановления биографии) оправдано. Небольшой по длительности (предшествующий петербургскому) период – учеба в Москве сначала – в художественной школе К. Ф. Юона (с июля по сентябрь 1909 г.), затем – в Училище живописи, ваяния и зодчества (с сентября 1909 по июнь 1910 г.). Вскоре после поступления Калмыков выбыл из училища, где, согласно автобиографии, «никак себя не проявил» [11]. В августе 1910 г. он приезжает в Петербург и поступает в частную художественную школу Е.Н. Званцевой, где учился у К. С. Петрова-Водкина и М. В. Добужинского. Школу он не окончил и в мае 1914 г. вернулся в Оренбург. С января 1916 по март 1917 г. Калмыков служит рядовым в запасном полку, по болезни (туберкулез костей правой кисти) был комиссован [11]. Оренбургский период является временем формирования Калмыкова как универсального мастера: «живописца-станковиста, рисовальщика, гравера, сценографа» [10, с.7], тогда он проявил себя во всех жанрах и техниках, в которых потом будет работать до конца жизни и создал ряд замечательных отдельных работ и серий. К оренбургскому периоду относится создание «Необычайных абзацев» – собрания мемуаров, дневниковых записей и размышлений об искусстве (1916-1929), в которых Калмыков проявил себя как его теоретик и философ [4].

Описываемое время, совпавшее с революцией, гражданской войной и эпохой русского художественного авангарда, стало наиболее продуктивным с точки зрения выработки стиля и художественных концепций и совпало с членством Калмыкова в трех художественных организациях: Обществе любителей художеств (1918-1919), филиале УНОВИСа (Утвердители нового искусства, 1920-1921) и АХРР (Ассоциация художников революционной России, 1926-1931) [10, с.12-18]. Особое место в оренбургском периоде занимают т.н. авторские проекты – «продуманные, развивающиеся во времени, имеющие определенную цель художественные концепции» реалистического и абстрактивистского направления [12, с.16]. Это – в первую очередь большая серия графических и живописных работ, посвященных городу, т.н. «Оренбургский проект», живописный цикл о древнем Вавилоне, цикл

абстрактной живописи в стилистике экспрессионизма и «фантазийная серия» – десятки импровизаций в специфической «калмыковской» стилистике, зародившейся в Оренбурге, и ставшей характерной чертой его творчества в Алма-Ате.

Если в Алма-Ате единственным местом работы Калмыкова был оперный театр (ил. 2) (и непродолжительное время – Казахское отделение Худфонда СССР), то в Оренбурге его «производственная» деятельность, т.е. служба в советских учреждениях, обеспечивавшая доход, трудовой стаж и позволявшая вступить в профсоюз, была весьма разнообразна. Здесь проявились важнейшие черты его личности как художника – высокая работоспособность, изобретательность, разнонаправленность, имевшая основой высокую художественную культуру. Однако несмотря на разнообразную деятельность (монументальная и станковая живопись, графика, гравюра, оформление экстерьеров и интерьеров зданий, дизайн афиш и плакатов) [12,11], Калмыкову была свойственна приверженность определенному пониманию искусства в целом и следование на протяжение почти всей жизни избранной эстетической концепции. Поэтому, заключает И. В. Смекалов, «в раннем архаизме следует искать начало поздних «фантазийных» серий» [10, с.12].

Сам художник в автобиографических документах «тепло» отзывается о работе в советских учреждениях Оренбурга, и оценивает ее довольно высоко. Безусловно, на первом месте для него всегда находилась возможность реализации творческого импульса безотносительно к уровню понимания и восприятия окружавшей его среды («Искусство, только искусство, и ничего более!» [4]). Но и его работа над государственными заказами, в качестве оформителя, тоже была весьма успешной. Известно, что до начала работы в театре Калмыков в 1921-1922 гг. трудился в должности декоратора художественных мастерских Главного политико-просветительного комитета Киргизского отдела Народного комиссариата просвещения РСФСР (в Хлебном переулке, 7), а в 1920 г. оформлял «Учредительный съезд Советов Киргизского Края», на котором была образована Казахская АССР. В 1922-1923 гг. он трудился в редакции газеты «Оренбургский рабочий» изготовителем клише, а в 1923-1924 гг. – преподавал в студии изобразительных искусств в оренбургской военной школе командного состава. С 1928 по 1933 гг. Сергей Иванович работал оформителем советских учреждений (столовых, клубов, домов культуры, цехов, интерьеров) – оренбургского железнодорожного узла, депо, паровозоремонтного и шпалопропиточного заводов, дома Красной армии, швейной фабрики и мероприятий – «книжных базаров», «празднеств кооперации» и дней Осоавиахима [10,11].

Известно, что Сергей Калмыков активно участвовал в выставках в Оренбурге и впоследствии в Алма-Ате. В Государственном архиве Российской Федерации сохранились афиши выставки Общества любителей художеств (1920), 1-й Государственной выставки картин, организованной подотделом искусства Оренбург-Тургайского губернского отдела народного образования (1921), 1-й выставки оренбургского филиала АХРР (1926), в каталоге которой из 402 произведений 11 художников, 115 работ представлены Калмыковым [12, 4, с.409]. На выставке общества «Жар-цвет» в Москве (1925) работы Калмыкова экспонировались с картинами К. Петрова-Водкина, М. Добужинского, М. Волошина, К. Богаевского, Е. Кругликовой [10, с.66]. Среди значимых выставок в Казахстане известно его участие в Выставке советского искусства,

посвящённой 20-летию Революции (1938), юбилейной выставке «XX лет Казахской ССР» (1940), Второй республиканской выставке «Великая Отечественная война» (1943), передвижной выставке, посвященной 30-летию Октября (Ташкент-Чимкент-Караганда и Фрунзе-Джамбул-Балхаш, 1949), Республиканской художественной выставке в Алма-Ате (1950), выставке, посвященной II съезду художников Казахстана (1951), Первой республиканской выставке графики (1960), Выставке, посвященной 40-летию республики и Компартии Казахстана (1961) и ряде других [13].

С 1924 г. Калмыков работает в театрах оперы и оперетты в Оренбурге помощником художника, художником-постановщиком, сотрудничает с гастролирующими в Оренбурге труппами опер и оперетт. Хотя начало его взаимодействия со сценами клубов различных учреждений и оренбургскими театральными труппами, и цирком (эскизы декораций, костюмов и афиш) относят к 1918 г. [10, с. 12]. С 1932 г. Калмыков работает главным художником в «передвижной опере Средне-Волжского края» (Пензенский государственный передвижной оперный театр) под руководством Ф. П. Вазерского, где как постановщик он оформил 32 оперных и балетных спектакля [10,11]. Во время работы в опере Вазерского он был постановщиком таких сложных, требующих знания исторической и театральной специфики опер, как «Аида», «Князь Игорь», «Хованщина», «Руслан и Людмила», «Пиковая дама» в Ижевске, Орске, Пензе, Ульяновске, Гомеле, Бобруйске, Курске, Сызрани. Известно, что зимний сезон 1934-1935 гг. он провел в Орске, и затем по месяцу работал в Чапаевске и Актюбинске [11]. Там состоялось знакомство Калмыкова с композитором Е. Г. Брусиловским, который был командирован в Актюбинск для приглашения труппы Вазерского на гастроли в Алма-Ату.

С 1935 г. (в театре он начал работать с 25 апреля) и до последних дней жизнь Калмыкова проходила в Алма-Ате. Одним из первых адресов Калмыкова в Алма-Ате была квартира № 7 в доме № 36 на улице Шевченко [14]. Этот одноэтажный, барачного типа дом находился на южной стороне улицы Шевченко на пересечении с улицей Карла Маркса. Работав театре оказала влияние на его собственное творчество – многие сюжеты и композиционные решения картин имеют в основе театральные мизансцены. Это констатировалось самим художником: «Многолетняя практика заполнять живописью многие тысячи метров холста ежедневно выработала во мне привычку мыслить крупными масштабами. Я мыслил не отдельными работами, а сюитами работ. У меня постоянно в работе находилось две-три сюиты или серии». Так создавались серии городских пейзажей (Оренбурга, а потом – Алма-Аты), цирковая, театральная – в живописи, рисунке и офорте [15]. Не поражая ни размерами, ни эффектными сюжетами, ни внешним блеском они всегда содержат ясную пространственную и пластическую идею, умело развиваемую во времени [12, с.16]. Эта преемственность и последовательность – важный атрибут действия, разворачивающегося по законам театральной драматургии. С другой стороны, есть и сюжеты из театральной жизни прямо перешедшие в эскизы и картины Калмыкова – изображения артистов оркестра, балета, здания самого театра.

В течении первых полутора лет в Алма-Ате Калмыковым был выполнен ряд «оригинальных декоративно-живописных оформлений» спектаклей «Аида», «Кармен», «Евгений Онегин», «Демон», «Тоска» (новая редакция – в 1938 г.), «Паяцы», «Чио-Чио-Сан», «Черевички», «Пиковая дама», «Майская

ночь», «Князь Игорь», «Лебединое озеро», «Руслан и Людмила», «Снегурочка». Летом 1936 г. – «Русалка», «Фауст» (новая редакция – в 1939 г.), «Лакмэ», «Коппелия» [16]. В дальнейшем в исполнительской работе (с 20 мая 1937 г. он работает в должности «художника-исполнителя и макетчика» [17]) Калмыков часто давал оригинальную творческую разработку «отдельных моментов в декорациях – когда они в эскизах были едва намечены, разрабатывая их самостоятельно, детально, в согласии с замыслом художников-постановщиков» (ил. 3) [16]. Примерами могут служить детальная разработка занавеса «Дворца из юрт» в опере «Кыз Жибек» (3 вариант оформления художника-постановщика А. И. Ненашева, 1945 г.) и задник IV картины оперы «Царская невеста» (орнамент и стенная роспись боярского терема, 1946 г.). На протяжении длительного времени Калмыков работал с главными художниками ГАТОБ – А. И. Ненашевым, В. М. Колоденко, Г. М. Исмаиловой, исполняя их проекты театральных декораций.

Работоспособность, профессиональная подготовленность и образованность Калмыкова, очевидно, ценились руководством театра, находившегося в поре становления, дефицита кадров. В производственной характеристике, выданной администрацией ГАТОБ 16 мая 1949 г. сказано, что к работе Калмыков «относился честно и добросовестно. Прекрасно знает свое дело. Замечательный товарищ, дисциплинированный работник». За хорошие производственные показатели в работе он был отмечен благодарностями руководства театра и грамотами Верховного Совета Казахской ССР (1940, 1945, 1959), награжден медалью «За доблестный труд в Великой Отечественной войне» [18].

В 1936 г. Сергей Иванович вступил в Союз советских художников Казахстана (ССХК) (находившийся на улице Октябрьской, 35) [19,20]. Параллельно с театром он много работает как станковист, причем тогда его реалистические работы находили понимание и высоко ценились в среде коллег-профессионалов. Так, в отчете об обсуждении творчества Бортникова, Калмыкова, Фрадкина, Шпинеля (составленном Н. Ф. Борисовым), состоявшемся в ССХК 19 марта 1944 г. «Калмыков демонстрирует огромное количество рисунков, монотипий, акварелей…». Участвующие в обсуждении художники Баумштейн, Шпинель, Гурвич, считают его «оригинальнейшим художником», «поражаются его темпераменту», находят, что Калмыков умеет и любит работать с натуры и что «перед ним Союз виноват, так как не замечал до сих пор» [21]. При этом «странности» в поведении художника, начавшиеся еще в Оренбурге (изготовление и ношение вычурной одежды, переживаемый и фиксируемый в дневниках трансцендентный опыт «Я вижу иные миры…», общение с Леонардо да Винчи, нелюдимость и прочее) не исключали трезвого, реалистического взгляда на творчество и вполне прагматической рабочей позиции. «Действительность подскажет новые темы, которые сейчас еще для меня не ясны» – пишет Калмыков 25 июня 1942 г. в заявлении в ССХК о своих творческих планах [15]. Реальность, действительность, играют в творчестве Калмыкова существенную, но своеобразную роль. К жанру Калмыков обращался редко, выводя на первый план настроение, общую атмосферу события (Оркестровая яма, монотипия На собрании). Гораздо значительнее – пейзажные работы, выполненные акварелью, маслом, тушью, позднее – в гравюре на картоне.

Ряд документов, хранящихся в ЦГАРК (при первичной обработке были

сформированы 216 единиц хранения, на которые составлена опись № 1 за 1891-1969 гг. [22]) дает представление о «внешней стороне» творческой активности Калмыкова в 1940-1950-е гг. – периода прогрессирования психического расстройства, которое впоследствии будет квалифицировано главным психиатром республики профессором М. Х. Гонопольским как шизофрения [23, с.74]. В заявлении в ССХК от 22 декабря 1944 г. Калмыков заявляет о намерении создать серию этюдов и композиций «Алма-Атинская сюита», в которую должны войти наряду с пейзажами (главным образом архитектурными видами улиц, площадей, парков) и интерьер и многофигурные композиции, связанные с внешним видом и внутренней жизнью театра оперы и балета. Тогда же Калмыков заявляет о своем желании работать над темой «Наука и культура», сделать фрагменты памятника Победы (сложный живописно-архитектурно-скульптурный комплекс). «…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 является неоднократное повторение темы, множество вариаций. Множество отдельных быстрых работ, иногда по размерам очень больших…» [24]. Интересен акцент на методе, который он раскрывает не как механическое, однообразное, а вариативное повторение, т.е. достижение высокого художественного уровня за счет «постоянства в разнообразии» – понимание безусловно рациональное и диалектическое. Подобное «понимание метода» наблюдается в реалистической живописи художника, в которой красота, гармония – активны, «подвижны», и обнаруживаются не в завершенной «сделанности», а «в утверждении себя в борьбе с диссонансами» [9].

Творческие планы Сергея Ивановича находят понимание у руководства Союза художников: в удостоверении, выданном Калмыкову ССХК 22 апреля 1947 г., дано «право натурных зарисовок» ряда важнейших государственных объектов – Дома Правительства и почтамта, оперного театра, городского и областного исполнительного комитетов ВКП(б), главного здания Туркестано-Сибирской железной дороги [25]. А в декабре 1947 г. правление ССХК обратилось к начальнику Алма-Атинского гарнизона генерал-майору Чудесову с просьбой разрешения для Калмыкова «на право натурных зарисовок всадников с лошадьми в кавалерийском полку… к предстоящей художественной выставке «30 лет Советской Армии» [26]. Приблизительно с этого времени его манера в живописи все более отходит от академической: он покрывает рисунком часть полотна (Марка фирмы, 1950), либо напротив, заполняет все полотно (Дождливый день, 1945), пишет в стиле пуантилизма (Иностранка, 1946), придает рисунку выраженный рельефный характер (Драка в кафе, 1940), пробует писать в необычных форматах: вертикальном, треугольном.

Предположительно в октябре 1946 г. Калмыков «вследствие обнаружившихся открытой формы туберкулеза и рецидивной грыжи» вынужден был оставить напряженную работу в театре и перейти в Казахское отделение Художественного фонда СССР [27]. 17 мая 1949 г. он подал заявление в правление ССХК о предоставлении персональной пенсии Худфонда. Не ясно, что было первопричиной – «очень недоверчивое отношение» в Худфонде, который давал мало работы (заказов), или манифестации психического заболевания, но нужда очень подавляла Калмыкова, и эта тема станет навязчивой идеей всех последующих лет жизни. При этом бытовые неудобства

и лишения (в т.ч. голод) как таковые, по-видимому, не так сильно тяготили художника, как невозможность приобретения красок и холстов, кислот для офортов, полноценного участия в выставках [27]. Тем не менее он продолжал напряженно работать и создавал сотни (!) этюдов, набросков, графических работ на обоях, оберточной бумаге, обратной стороне географических карт…

20 мая 1949 г. члены правления ССХК решили возбудить ходатайство перед правлением Художественного фонда СССР о предоставлении персональной пенсии Калмыкову как имеющему стаж работы художником с 1918 г. и болеющему туберкулезом легких и просить правление Казахского отделения Худфонда о выдаче ему творческого пособия на летний сезон с экспедицией Академии наук в Центральный Казахстан [28]. Однако заказы от Худфонда не меняли бедственного положения художника. В заявлении Калмыкова в правление ССХК от 13 марта 1952 г. говорится, что он «вынужден зарабатывать деньги – небольшие, работами очень утомительными для глаз – мелкими и дешевыми копиями по 60 руб. – 10 шт. для КазИЗО» [29]. Он пишет (с обостренным чувством справедливости) не о том, что влачит жалкое, голодное существование, а о том, что не может купить краски, и доработать картины к выставке [29]. С начала 1952 г. тяжелое материальное положение Калмыкова усугубляется и 31 марта он обращается к директору Худфонда с заявлением о том, что ему «не на что жить» и просьбой «дать работу живописно-копийную или портрет», а 9 мая – к директору ГАТОБ с просьбой принять его «на службу… работником декоративного цеха».

По мнению М. Х. Гонопольского, первые признаки заболевания – «бредовые идеи величия», появились у Калмыкова во время нахождения в армейском госпитале, затем болезнь медленно, но непрерывно прогрессировала, а бред приобретал систематизированный характер [23, с.75], в дневниках художник называет себя «Гением I ранга Земли и Галактики», «властелином космоса», «великим гроссмейстером» или «великим магистром». В написанных им произведениях всегда фигурирует он сам (под разными именами), а персонажами выступают Леонардо да Винчи, Манон Леско, Пугачев, Великий Костюмер. К началу 1950-х гг., по мнению Гонопольского, Калмыков «по-видимому испытывал на себе действие психических галлюцинаций (в основном слуховых). Открытым остается вопрос о времени и причинах «надлома» его психики, но это – вопрос профессиональной компетенции психиатрии (по мнению Гонопольского из 76 прожитых лет, около 40 лет Калмыков был болен). Однако известно, что он никогда не госпитализировался и не лечился. Первая и единственная госпитализация в Республиканскую психиатрическую больницу 17 марта 1967 г., закончившаяся смертью, произошла, когда болезнь представляла «физически глубокое истощение... и слабоумие с бредовыми идеями величия» [23, с.77].

В настоящее время сложно достоверно установить реакцию современников на особенности личности и поведения Калмыкова в быту и на работе. Однако в публикациях последних 20 лет ясно видна тенденция навязывания Калмыкову образа человека, симулировавшего психическое расстройство с целью избежать некоего давления или преследования со стороны властей. Таким образом, по мнению авторов, художник пытался «сохранить себя для высокого служения искусству». Такое «понимание» личной трагедии Сергея Ивановича, действительно много лет страдавшего тяжелым психическим недугом (но при этом сохранявшего невероятную

работоспособность, интеллект и высокий уровень мастерства) вместе с «узаконенными» в отношении него эпитетами «городского сумасшедшего» (В. С. Турчин, Д. П. Маркиш) [30, с.14], «ненормального» (Г. Анисимов) [31, с.46], «юродивого» (И. В. Смекалов) [4, с.5] являются в высшей степени оскорбительными по отношению к нему. Сочувствие и явно болезненный интерес, выражаемые в публикациях, относятся не на счет реальных тягот жизни (нищета, голод, одиночество), действительно угнетавших художника, а на счет «симуляции», требовавшей, якобы, многолетнего лицемерия и притворства («…Ему пришлось играть свою роль до конца» [30, с.14], выдавал «себя за эксцентричного, безобидного человека, который немного не в себе» [2, с.23], «Калмыков укрылся под личиной городского сумасшедшего», «…только шутовской кафтан помог художнику уцелеть [32, с.62]).

Стереотипность характеристик Калмыкова и эпитетов, применяющихся в отношении него в публикациях, позволяют заключить, что он остается (в широком, теоретическом смысле, а не в сугубо искусствоведческом) абсолютно не понятым. И пониманию не помогают ни ретроспектива прошедшего времени, ни доступность архивных материалов, ни многочисленные возможности анализа его художественных работ и литературных произведений. Частным коллекционерам и аукционерам (и людям из художественного мира) выгодно «видеть на нем» «личину городского сумасшедшего» и «шутовской кафтан»… Не понятый при жизни, он оказался не понят и через много лет после смерти. В этом смысле, цена, которую он заплатил за право жить и творить, оказалась действительно высокой.

20 октября 1961 г. в связи с 70-летием, директор театра объявляет Сергею Ивановичу благодарность за долголетнюю и безупречную работу [33], а 16 марта 1962 г. в возрасте 71 года Калмыков выходит на пенсию. В 1964 г. он переезжает в новую квартиру, выданную ему от театра, по адресу 3-й микрорайон, дом 15 (ил. 4). В то время это была необжитая юго-западная окраина Алма-Аты; западнее проспекта Саина (вдоль которого строились новые микрорайоны) располагались поля совхозов Алма-атинской области. Как и ранее, жил он одиноко и замкнуто и почти ни с кем не общался (из прежнего круга его общения известны художники Л. П. Леонтьев (1913-1983) и А. М. Степанов (1923-1989). На сегодняшний день осталось очень мало людей, которые видели Калмыкова, что в сочетании с отсутствием его фотографий последних лет жизни делает воспоминания важным историческим источником наряду с документальными.

Соседка художника З. В. Стародубцева 15-летней школьницей впервые увидела его во дворе дома. «Прежде всего – он был одет не так, как другие. На нем был длиннополый халат из бархата или плюша, такими же были широкие брюки. А на боку – висела квадратной формы плоская сумка на широкой лямке. На голове была шапочка вроде тюбетейки, но донышко было не островерхим, а плоским. Я обратила внимание на яркий цвет одежды – синий халат и брюки, а сумка – красного цвета. Все было расписано орнаментами…, сшито собственноручно, а на некоторых деталях костюма были даже стежки через край! Еще бросалась в глаза его старческая сутулость, ведь он был и оставался высоким человеком. Седые волнистые волосы, спускавшиеся на плечи, не поддавались уходу. Лицо его было неподвижным, и каким-то отчужденным. Казалось, он шел машинально и не замечал ни дороги, ни тех, кто шел навстречу… Меня поразила его угрюмость: крючковатый нос, густые брови,

сдвинутые на переносице, делали его похожим на колдуна… Несколько раз я видела, как к нему относились простые люди – продавцы в магазине. Он покупал немного и почти всегда одно и то же, да и выбор был небогат. Но женщины старались предложить ему самые свежие продукты. Мне кажется, не очень-то он обращал на это внимание, был иногда даже безразличен, но они старались, и это было заметно… Жил он одиноко, отстраненно от окружающих и мало с кем общался» [34].

Еще одно свидетельство о встрече с Калмыковым дано краеведом А. Г. Вороновым. На пересечении улицы Калинина и проспекта Фурманова, там, где начинался алма-атинский «Бродвей», находился дом Жилкомбината № 1, построенного в 1935 г. по проекту архитектора В. Твердохлебова. В этом доме располагался гастроном, в который, как и в «Гастроном № 16» на пересечении улицы Калинина и проспекта Коммунистический (в доме деятелей искусств), захаживал С.И. Калмыков. Летом 1951 или 1952 г. А. Г. Воронов стал свидетелем того, как мальчики лет 10-12 возле гастронома Жилкомбината окружили Калмыкова и дразнили его (кричали, смеялись, делали гримасы), и бросали в него огурцы, помидоры, огрызки яблок. Калмыков, по свидетельству Воронова, «кричал на них, пугал, замахивался… Но потом ушел в сторону оперного театра. На нем было темно-серое просторное одеяние до земли, брюк не было видно. На голове – убор, напоминавший блин...» [35]. Тогда, подростком, А. Г. Воронов, не знавший Калмыкова, принял его за «человека не в себе». Много лет спустя он сформулировал свои ощущения его как «человека неухоженного, неустроенного, никому не нужного» [35].

Факты подобных издевательств над Калмыковым (со стороны детей и подростков) находят подтверждение и в воспоминаниях других лиц. Однако и сам художник посвящает этим эпизодам несколько строк в дневниковых записях, но в совершенно ином контексте. Он не выражает обиды и не жалуется. Он – призывает учится мыслить! «Надо, – пишет он, чтобы каждый не бил баклуши и улюлюкал на несчастного художника Калмыкова! Нет! Надо чтобы учились видеть и понимать…» [9, с.13]. Не часто можно встретить в описываемую эпоху такое подвижничество, переходящее в самоотречение, во имя искусства.

Некоторые важные сведения удалось получить, когда Калмыков был уже в больнице, от его бывшей коллеги по ГАТОБ, балерины М. К. Бостанжогло (с которой он общался и дарил ей свои работы). «Еще в ранней молодости он был замкнутым, малообщительным человеком, позже его считали чудаком… Всегда считался талантливым художником, это признавалось всеми компетентными лицами, но дело в том, что масса странностей в его поведении не позволяла ему добиться заслуживаемого им положения» [36]. Эти «странности», в сочетании с беззащитной и ранимой натурой Калмыкова, абсолютно лишенного «амбиций» (реальных, житейских, а не являющихся результатом психического расстройства) послужили причиной того, что к моменту выхода на пенсию он стал человеком без положения, никому вне театрального и художнического круга не известным, живущим на пенсию в 52 руб. в месяц. К великому сожалению, поддержать художника, отдавшего театру 50 лет жизни, оставшегося наедине с болезнью и нуждой, оказалось некому.

Госпитализация в психиатрическую больницу помогла продлить жизнь Калмыкова на 40 дней (причиной смерти стала двусторонняя тотальная сливная бронхопневмония с абсцедированием слева [37]) и спасти от уничтожения фонд

его художественного и литературного наследия.

Калмыков был похоронен 28 апреля 1967 г. на Центральном кладбище. В последний путь его провожала артистка хора, сотрудница профкома (впоследствии – ветеран сцены) театра оперы и балета В. В. Захарова (1924-2000), которая жила по соседству (в доме № 12) [38]. Ранее семья Захаровой жила в одном доме («театральном») с Калмыковым на улице Шевченко. По воспоминаниям сестры Захаровой – Ольги Васильевны Джанаевой, Валентина Васильевна сочувствовала и старалась помогать Калмыкову, приносила ему горячую пищу, которой он не видел месяцами [39].

Захоронение вначале было отмечено деревянным памятником в виде пирамиды с звездой на вершине. В настоящее памятник утрачен и место захоронения представляет собой заросшее сорняком пространство между двумя соседними оградами могил (ил. 5). Место захоронения Калмыкова после многих лет поисков удалось отыскать благодаря неравнодушию алма-атинца О. И. Федорова. Его родители – Иван Петрович и Елена Александровна были художниками (отец – директор Алма-Атинского художественного училища им. Гоголя), знали Калмыкова, дружили с другими видными художниками – Абрамом Черкасским, Павлом Зальцманом. Е. А. Федорова (Антипенко) умерла 25 января, а Калмыков – 27 апреля 1967 г., места их захоронений оказались рядом. Документальным подтверждением места захоронения является книга регистрации захоронений, хранящаяся в Государственном архиве города Алма-Аты [38].

Калмыков по-прежнему, в силу его сложности и специфичности, остается в круге внимания главным образом частных коллекционеров, и искусствоведов, находящих, благодаря его чрезвычайной продуктивности, материал для своих публикаций. Тем не менее, время неизбежно порождает самые разнообразные трактовки его творчества, современное осмысление которого является новым открытием для искусства и культуры в целом. Архивный фонд, как безальтернативный ресурс для восстановления и сохранения исторической памяти о Сергее Ивановиче, в свою очередь, также нуждается в систематизации, изучении и охране. Так, еще в 2003 г. было признано, что фонд Калмыкова в ЦГАРК «требует срочной реставрации» [22], а И. В. Смекалов в 2015 г. отметил, что в ЦГАРК не удалось обнаружить два тома первой серии рукописей «Необычайных абзацев» – «Альбомчик Пьеро» и «Когда улыбался мир» и один том из второй серии, посвященный детству художника и периоду учебы в Москве [4, с. 12].

Тем более важно наряду с изучением литературных и художественных произведений Калмыкова, сохранить архивный фонд и восстановить достоверную биографию и память об этом замечательном человеке, прожившем большую и трудную жизнь, главным в которой было искусство.

Список литературы

1. Двоеносова Г.А. Документ и историческая память в социальной организации. / В кн. Документальное наследие России: проблемы теории и практики. Материалы Всероссийской научно-практической конференции. Отв. ред. В.П.Козлов; отв. сост. И.Н.Ильина. М., Архив РАН, 2018. – 384 с.

2. Фушеро С. Сергей Калмыков. /В кн. Сергей Калмыков. Жизнь, творчество, судьба. Под общ. ред. Г.В.Воротынцевой. Алматы, 2003. – с. 25-32.
3. В.П.Козлов. Документ и три жизни человека. / В кн. Документальное наследие России: проблемы теории и практики. Материалы Всероссийской научно-практической конференции. Отв. ред. В.П.Козлов; отв. сост. И.Н.Ильина. М., Архив РАН, 2018. – 384 с.
4. Калмыков С. Необычайные абзацы. 1916-1929. /Сост. И.Смекалов. Оренбург, Оренб. книжн. изд. им. Г.П.Донковцева, 2015. – 416 с.
5. Сергей Калмыков. Живопись. Графика. Каталог. / Вступительная статья С.Кобжановой, Е.Ким. Сост. Г.Акишева. Алматы, ГМИРК им. А.Кастеева, 2017. – 369 с.
6. Воспоминания Б. К. Барманкуловой о работе по описи художественного наследия С. И. Калмыкова. Запись 17.08.2022. Архив Г. А. Афонина.
7. Центральный государственный архив Республики Казахстан (ЦГАРК). Ф. 1758. Оп. 1. Д. 294. Л. 1-об., Л.5, Л.7-об.
8. Воспоминания Г. М. Кудьяровой о работе в Республиканской психиатрической больнице в 1960-1980-х гг. Запись 12.09.2022. Архив Г. А. Афонина.
9. Сергей Калмыков. Альбом. Вступительная статья В.С.Бучинской. Алма-Ата, Онер, 1991. – с. 13-20.
10. Смекалов И.В. Сергей Калмыков. Ч. 1. Последний из русского авангарда. Оренбург, Оренб. книжн. изд. им. Г.П.Донковцева, 2014. – 72 с.
11. ЦГАРК. Ф. 1736. Оп. 2. Д. 123. Л. 43-48.
12. Смекалов И.В. Сергей Калмыков. Ч. 2. Похвала Оренбургу. Оренбург, Оренб. книжн. изд. им. Г.П.Донковцева, 2014. – 184 с.
13. Участие в выставках. /В кн. Сергей Калмыков. Жизнь, творчество, судьба. Под общ. ред. Г.В.Воротынцевой. Алматы, 2003. – с. 117-118.
14. ЦГАРК. Ф. 1758. Оп. 1. Д. 201. Л. 32-33.
15. ЦГАРК. Ф. 1736. Оп. 2. Д. 123. Л. 73-80.
16. ЦГАРК. Ф. 1736. Оп. 2. Д. 123. Л. 17.
17. ЦГАРК. Ф. 1758. Оп. 1. Д. 293. Л. 31.
18. ЦГАРК. Ф. 1736. Оп. 2. Д. 123. Л. 12.
19. ЦГАРК. Ф. 1736. Оп. 2. Д. 123. Л. 99.
20. ЦГАРК. Ф. 1736. Оп. 2. Д. 123. Л. 50.
21. ЦГАРК. Ф. 1736. Оп. 2. Д. 123. Л. 106-107.
22. Воротынцева Г.В. Личный фонд С.И.Калмыкова в Центральном государственном архиве Республики Казахстан. /В кн. Сергей Калмыков. Жизнь, творчество, судьба. Под общ. ред. Г.В.Воротынцевой. Алматы, 2003. – с. 115.
23. Гонопольский М.Х. Границы разума. Алма-Ата, «Казахстан», 1973. – 120 с.
24. ЦГАРК. Ф. 1736. Оп. 2. Д. 123. Л. 86-94.
25. ЦГАРК. Ф. 1736. Оп. 2. Д. 123. Л. 57, 60.
26. ЦГАРК. Ф. 1736. Оп. 2. Д. 123. Л. 58.
27. ЦГАРК. Ф. 1736. Оп. 2. Д. 123. Л. 114-118.
28. ЦГАРК. Ф. 1736. Оп. 2. Д. 123. Л. 51.
29. ЦГАРК. Ф. 1736. Оп. 2. Д. 123. Л. 10.
30. Турчин В.С. Философия бытия в творчестве Сергея Калмыкова. /В кн. Сергей Калмыков. Жизнь, творчество, судьба. Под общ. ред. Г.В.Воротынцевой. Алматы, 2003. – с. 8-16.
31. Анисимов Г. Пространством и временем полн. /В кн. Сергей Калмыков. Жизнь, творчество, судьба. Под общ. ред. Г.В.Воротынцевой. Алматы, 2003. – с. 46-53.
32. Островский Г. Феномен Калмыкова. /В кн. Сергей Калмыков. Жизнь, творчество, судьба. Под общ. ред. Г.В.Воротынцевой. Алматы, 2003. – с. 64.
33. ЦГАРК. Ф. 1758. Оп. 1. Д. 293. Л. 134.
34. Стародубцева З.В. Память прошлого. Воспоминания. Рукопись 2022 г. Архив Г.А.Афонина.
35. Воспоминания А. Г. Воронова о Сергее Калмыкове. Запись 27.08.2022. Архив Г. А. Афонина.
36. ЦГАРК. Ф. 1758. Оп. 1. Д. 294. Л. 4.
37. ЦГАРК. Ф. 1758. Оп. 1. Д. 294. Л. 10.
38. Государственный архив города Алма-Аты. Ф. 350. Оп. 2. Д. 38. Л. 13-14.
39. Воспоминания О. В. Джанаевой о своей семье. Запись 14.04.2022. Архив Г. А. Афонина.

Благодарности:

Авторы выражают большую благодарность доктору медицинских наук, профессору Г. М. Кудьяровой, доктору медицинских наук, профессору кафедры психиатрии Казахского национального медицинского университета имени С. Д. Асфендиярова Б. Б. Джарбусыновой, сотрудникам Центрального государственного архива Республики Казахстан – заместителю директора М. Г. Жылысбаевой, архивисту, сотруднику читального зала А. М. Кузембаевой, бывшим заместителям директора – Н. П. Кропивницкому, Г. В. Воротынцевой, сотрудникам Центрального государственного архива кино-фотодокументов и звукозаписей Республики Казахстан – главному эксперту Л. С. Актаевой, архивистам Ю. Г. Волчковой, Л. В. Гусаковой, сотрудникам Государственного архива города Алма-Аты – директору А. К. Ботанову, заместителю директора А. М. Исаловой, главному эксперту О. Р. Белоносову, а также О. В. Джанаевой, О. И. Федорову, Л. В. Альтману, А. В. Титову, А. П. Богданову, З. В. Стародубцевой, краеведу А. Г. Воронову, художнику А. Н. Астаховой, искусствоведам Б. К. Барманкуловой, Е. М. Ким.

Тауасарова Дилорам Рахимовна
Түркістан облыстық «Ұлы Дала Елі» орталығы
ғылыми қызметкер,тарих магистрі

Мирзабекова Айман Үсенқызы
Түркістан облыстық «Ұлы Дала Елі» орталығы
аға ғылыми қызметкер,музей бакалавры

ИННОВАЦИЯЛЫҚ ТЕХНОЛОГИЯЛАР МУЗЕЙЛЕР КЕҢІСТІГІНДЕ

Музейлерді дамытудың қазіргі кезеңінде инновациялық технологияларды тиімді пайдалану қажетті шарты болып табылады. Инновациялар музей ісін дамытудың жаңа мүмкіндіктерін ашуға ынталандырады. Музей қолда бар және қол жетімді ресурстары мен технологияларын, экскурсанттардың дайындық деңгейін, олардың мүдделерін ескеріп, «музей – келуші» кері байланысты қамтамасыз ете отырып, олардың сұраныстары мен қажеттіліктерін зерделеу, сондай-ақ әртүрлі жастағы және әлеуметтік топтар үшін экскурсияларды ұйымдастыру, мазмұны, дайындау және өткізу әдістемесіне саралап қарау қажет. Музей тартымдылығын арттыру, аудиториясын ұлғайту жөніндегі тұрақты қызмет қазір объективті талап болып табылады, олардың орындалуы музейлердің тиімді жұмыс істеуін қамтамасыз ете алады. Бұл жұмыстың өзектілігі музейге келушілерді тартудың маңызды құралы болып табылатын инновациялық тәсілдерді қолданудың теориялық және практикалық аспектілерін зерттеумен байланысты.

Түйін сөз: Музей,экспонат, инновация,технология,инфроқұрылым

Бүгінгі таңда қазақ халқы – көп ғасырлық тарихы бар, әлемдік өркениет қазынасына енген мәдени құндылықтардың иегері болып табылады. Ежелден кең байтақ қазақ жері бүкіл Еуразия кеңістігінің мәдени бесігі болған. Музей тарихи және мәдени құндылықтарды сақтау, көбейту және насихаттауда басты рөлді еншілейді.Соңғы жылдары еліміздің музей саласында айтарлықтай өзгерістер бар. Музей келушілердің жаңа ақпарат ұсынуды демалыспен байланыстыруға тырысады. Музейлердің техникалық жабдықталуы мен мәдени дем алуды ұйымдастыру инфрақұрылымы жақсарды, тарих пен ұрпақтар сабақтастығын сақтау бойынша жұмыс жандануда. Мәдениет саласына заманауи технологияларды енгізу, коммуникациялардың жаңа нысандарын дамытудың және бүкіл елдің мәдени кеңістігін біріктірудің маңызды факторы болып табылады. Қазіргі әлемнің феномені – бұл мәдениет өніміне кең қол жетімділікті қамтамасыз ететін музейлер. Музейдің тартымды бейнесін қалыптастыруда, заманауи және инновациялық әдістерді қолдану заңды құбылыс. Қазіргі жастар үшін экран мәдениеті мен электронды ақпарат көздері әлдеқайда таныс, сондықтанда жастарымыздың музейге деген үлкен қызығушылығы осы инновациялық технологиялар негізінде артуда.Бүгін кез

келген музейдің мақсаты – өнер, мәдениет, тарихты көпшілікке ұсынатын жаңа әдістерді ашу[1].

Түркістан қаласында орналасқан «Ұлы Дала Елі» орталығында жаңа технологиялардың бір аз түрі қамтылған. Орталықта соңғы үлгіде жасалған экспозиция залдарындағы тақырыпқа сай проекциялар, эксклюзивті, сапалы контент қойылған LED экрандар, сенсорлы ақпаратты киосктар, үш тілді аудиогидтер, арнайы жасақталған қозғалмалы макеттер, QR арқылы экспонаттар туралы мәліметтер алу мүмкіндіктері бар. Кинетикалық, интерактивтік, анимациялық және аудиовизуалды технологияларды пайдалану негізінде "Ұлы Дала Елі" орталығы Қазақстандағы жоғары технологиялық нысандардың бірі ретінде танылуда. Орталықтың фойесінің безендіру тұжырымдамасы да экспозиция тақырыбымен үздіксіз байланысты. Келушілер алдында фольклорлық - этнографиялық дәстүрлерге сәйкес, қабырғалары LED экран көмегімен петроглифтер сүреттелген стильдендірілген киіз үй бейнесіндегі зал жасақталған. Мозаикалық экрандарда аудиовизуалды сүйемелдеу орталық туралы бейнені ұсыныды. Қазақстанда аналогы салынбаған «Түркі әлемі» залында арнайы 2000 шаршы метрді қамтитын 360 градустағы проекциялық экран арқылы ұсынылатын 7D форматында шоу – контент көрсетіледі. Голографиялық залда сфера ішіне түркілердің шығу тегі туралы аңызды көрсету үшін «Қанатты Көк Бөрі» қондырғысы қойылған.Көлемі жағынан әсерлі проекциялық шоу түркі империяларының пайда болу тарихын және олардың Ұлы Жібек жолын дамытудағы рөлін көрсетеді. Зал қабырғасында түркі әскери динамизм тақырыбын ашатын панорама бар.Айта кету керек, бұл 200 адамға арналған бүкіл ғимараттағы ең үлкен зал және оны әртүрлі іс-шаралар өтетін орын ретінде пайдалануға болады. Орталықтың «Soundshou» проекті негізіндегі жасақталған «қазақ хандығы» залыда ерекше.Экспозиция дөңгелек хан шатыры стилінде жасалған.Экспозициядағы 8 экранда бейнеленген контентте режиссерлік идеяға сәйкес,отандық актерлер хандарды сомдайды, олардың билік ету уақыты туралы айтады. Залдың ерекшелігі динамик дыбыстарында ,яғни залда сегіз бірдей көрермен барлық сегіз ханды бірдей, бірі – біріне кедергісіз тыңдауына мүмкіндік алады. Өйткені динамиктер бір адамға ғана жоғарыдан әсер етіп,дербес ақпарат алуға мүмкіндік береді. Орталықтың келесі залы кеңістік пен уақыт тоннелі бейнесіндегі цилиндр пішінді киіз үй, залдың 2 қабырғасын жалғайтын жаяу жүргіншілерге арналған шыны көпір өткеннен болашаққа қарай бағытталады. Көпірдің астында – Қазақстан картасы диоддты лампалар арқылы жанып турады. Залға кіре бере келушілер қырлар әлеміне енеді.Залдың әр қыры «Үш қоңыр» әнімен сүйемелденіп қозғалысқа түседі. Үшбұрышты қырларда мазмұнға сай экспонаттар орналастырылған.Орталық Қазақстанның ұлттық брендтерін әлемге паш етуде инновациялық инсталляциялық кешенді пайдаланады.Бұл аймақта 3 сегменттен тұратын күміс реңкті алма мен қызғалдақ бейнесіндегі кинетикалық жүйе қолданылатын қондырғы орналасқан. Сонымен, әр тілім басқарылатын лебедкаларға бекітілген, бұл келушілер үшін кеңістік анимация жасайды.Идея бойынша, өрнекті алма тілімдері баяу қозғалып қайта жинақталады. Тілімдерге өсімдік сипатындағы ою – өрнектер бедерленген. Инсталяцияларды мозаикалық экрандар мен ақпараттық терминалдар толықтырады.

Біз музейге келуші қонақтарымыздың алатын ақпараты үшін жауаптымыз,сондықтан да ұсынылатын тақырыптың мазмұнына үлкен мән

береміз,тек техникалық жаңалықтар ғана емес, сонымен қатар біздің ғылыми қызметкерлер жасайтын мәліметтердің сапасы да маңызды.Экспонат туралы сарапшылардың терең білімі мен озық технологияларды біріктіруі – бұл технология және музейдің табысты ынтымақтастығының кепілі. Экспозицияның кейбір объектілеріне қол тигізу, оларды қолмен ұстау, олармен белгілі бір әрекеттерді орындау мүмкіндігі музейге келушілердің қызығушылығын едәуір арттырады. Көрме,экскурсия,лекция тақырыптарына сай бейне материалдар келушілердің білімін кеңейтеді, экспозицияның маңызды аспектілерін атап көрсетеді. Осы тұста музей қызметін ұйымдастырудың еуропалық және американдық мамандардың ұсынымдары мынаны көрсетеді: музей мекемелері экспонатты көрсетіп қана қоймай, сонымен қатар қажетті түсініктеме бере отыра, келушілерге қол тигізуге рұқсат етілуі керек. Реставрация немесе экспонаттардың көшірмелері қалай жасалады, тіпті оған қатысуға мүмкіндік алулары керек деген тұжырым да ұсынылуда [2,113-118]. Осыған байланысты Лондондағы Moving Image Museum [https://www.facebook.com/MovingImageMuseum] музейін мысал етуге болады. Бұл Голливуд режиссерларының алғашқы қадамдарын, Қытай көлеңкелі театрын және кеңестік кезеңі үгіт-насихат фильмдерін ұсынатын 50 түрлі залдардан тұратын ерекше кино және теледидар музейі.Теледидар және анимация бөлімінде келушілер фильм түсіріліміне қатысуға, кино түсіру туралы барлық мәліметтерін білуге, тележүргізуші ретінде өзін сынап көруге, өз мультфильмдерін жасауға, тіпті Голливуд фильмдеріне түсуге кастингке қатысуға мүмкіндік алады. 2014 жылы Амстердамдағы Аллард Пирсон музейі өз қонақтарына iPhone – ға енгізілген ағаш «лупаны» ұсына бастады,лупа арқылы келуші музей туындыларымен жақыннан детальдармен танысып,ою – өрнектердің тірілу процесін бақылай алады. Детройт өнер институтында Google-дың виртуальды Tango платформасын қолдана отырып, саркофагтың ішіне қарап, экспонаттардағы өшкен бояуларды қалпына келтіруге болады. Ал Вашингтондағы Ұлттық Жаратылыстану Тарихы музейінде келушілер Broadcast AR виртуальды жүйесінің көмегімен Мезазой кезеңінің орта тусы Юра кезеңіне енуге мүмкіндік алады. VR экспозициясындағы Мемлекеттік Третьяков галереясында келушілер суретшілер Наталья Гончарова мен Казимир Малевичтің шеберханаларын көріп, Шишкинскийдің «Қарағайлы орман таңы» картинасының өздерінше нұсқасын жасай алады[3,216].

Интернеттің және цифрлық коммуникациялық желілердің инфрақұрылымының қарқынды дамуы негізінде қазіргі заманғы музейлер өз коллекцияларын бүйім жұртқа, соның ішінде басқа қалалар мен елдерде тұратын адамдарға көрсетуге мүмкіндік алды. Бейнеконференция арнасын ұйымдастыра отырып, музей келушілерді қабылдай алады. Виртуалды экскурсияларды интернеттегі өнер мен мәдениеттің бейнесі ретінде қарастыруға болады. Виртуалды экскурсиялармен жұмыс жасау барысында адам өзінің мәдени және ғылыми көкжиегін кеңейтіп қана қоймай, сонымен қатар қазіргі заманғы ақпараттық коммуникациядағы қарым-қатынас құралы ретінде тілді меңгерудің өмірлік қажеттілігін түсінеді.Қазіргі инновоциялық технологиялар заманында музейлер бір сарынды болғысы келмейді, сондықтан да музей келушілер үшін күресте жаңа технологиялармен қаруланып, экспонаттарды қабылдау мән мәтінін ашуға және тереңдетуге, келушілерді өнер объектілерімен тікелей өзара іс-қимылға тартуға тырысады, осы орайда интерактивті, виртуалды шындық, жасанды интеллект,түтінді проекциялары,

экспонаттардың 3D көшірмелері кең қолданыс табады.Нәтижесінде музей келушілер саны артып келеді. Бүгінгі тренд – музей тәжірибесінің өзіндік инверсиясы. Бұрын келуші «қолмен ұстауға тыйым салынады!» деген ескертулер негізінде экспонатты барынша алыстан көрсе, қазір музейлер, керісінше, барлық жағынан – дыбыс, сурет, иіс, жанасу арқылы – келушінің экспонатпен байланысын орнатуға тырысады. Бұл жақсы ма? Әрине бұл идеяның іске асырлуымен байланысты. Сондықтан кеңейтілген (AR) және виртуалды (VR) шындық технологиялары сұранысқа ие.Біріншісі экспонатты көрерменнің айналасындағы шындыққа енгізеді. Екіншісі – экспонат негізінде жеке әлем жасайды, оған кіруге, айналаға қарауға, жұмыстың мән – мағынасын жақсы түсінуге және сезінуге болады[4,25-33].

Проекциялар – музей экспозицияларын ұсынудың тағы бір танымал тәсілі. Проекторлардың көмегімен музей кеңістігі экспозицияның бір бөлігіне айналады, ең алдымен, кескіннің шынайылығын қамтамасыз етуі керек. Бұған жоғары контраст, айқындық, жоғары жарық күші, дұрыс түс беру және келуші үшін проектордың көрінбей орналасу арқылы қол жеткізіледі.Мысалы: Венециядағы Үнді суретшісі Джитиш Каллаттың «Сопроводительное письмо» жобасында fogscreen технологиясын қолдана отырып Махатма Гандидің Гитлерге жазған бітімгершілік хатын – сахналық «тұман» арқылы фотосурет, бейне тізбектері көрсетеді. Барселонадағы Каталонияның ұлттық өнер музейінде археологтар,реставраторлар және компьютерлік графика мамандары Сан-Клементе-де-Таул шіркеуінің фрескаларын қалпына келтірді. Олар тастың терең қабаттарын зерттей келе, фрескалардың сандық модельдерін дайындады, 1123 жылғы түпнұсқа суреттер мен түстерді қайта жасалды. Алынған бейне проекторлардың көмегімен ғимараттың қабырғаларында көрсетілді.Гоголь мен оның «Мертвые душы» шығармасына арналған AZ музейінде «Птица-тройка и ее пассажиры» көрмесінде проекторды қолдану жоғары нәтижелер берді. Марк Шагалдың анимациялық суреттерін қабырғаға проекциялау, проектордың жарығына кездейсоқ түсетін барлық адамдар, дәлірек айтқанда, картиналардың кейіпкерлеріне сәйкес келетін көлеңкелері – Шагалдың сюжеттердің бір бөлігі ретінде көрініс табады[5,56].

Интерактивті панельдер музейлерде экспонаттарды түсіну және сипаттау үшін қолданылады.Мысалы, Кливленд Gallery One өнер музейінде 12 метрлік сенсорлық экран қабырға орналастырылған. Үлкен экранда 4000 экспонат тақырып, техника, дәуір, материал бойынша іріктеліп, жинақталып, келушілерге трансляция арқылы өзара әрекеттесуге мүмкіндік береді. Музейді аралуда осы навигация өз көмегін тигізеді,яғни көрермен қажетті объектті алдын ала таңдап алуына мүмкіндік алады. Экспонаттар мен музей интерьерінің жанында орнатылған сенсорлы QR – кодтар келушілердің аудио нұсқаулықтарымен немесе смартфондарымен қарым – қатынас жасай алады және де белгілі бір экспонатқа жақындаған кезде мазмұнды іске қосады. Сонымен қатар, технология музейге келушілердің экспозициямен қалай өзара әрекеттесетінін талдауға мүмкіндік береді, қандай маршрутпен жүру, қанша уақыт және қандай эспонаттар қай нүктеде орналасқанын көрсетеді. 3D принтерлер түпнұсқалардан айырмашылығы қол тигізуге болатын экспонаттардың көшірмелерін жасайды. Мұндай тәжірибе музей экскурсияларын балаларға, көру қабілеті шектеулі адамдарға қызықты. Мысалы, Бруклин музейінде «сенсорлық турлар» бар, онда сіз репликаларға қол тигізіп, олардың салмағы мен құрылымын бағалай аласыз[6,21-26]. Ал орыс

импрессионизмі музейінде әр сурет рельефтік көшірмемен, сонымен қатар шығарманың хош иісіті капсуласымен жабдықталған. Музейдің инновациялық технологиялары тек көпшіліктің көңілін көтеруге ғана емес – бұрын қол жетімді болмаған өнер туындыларын халыққа ұсынуға мүмкіндік береді.Саяхаттауға және әйгілі музейлерге тікелей баруға мүмкіндігі жоқ адамдар Google Art Project аясында цифрландырылған әлемдік коллекцияларға онлайн режимінде қол жеткізе алады. Балалар – мультимедиа өнер тарихын бағалайтын тағы бір аудитория. Жас келушілер Мәскеудегі ArtPlay дизайн орталығы ұйымдастырған «Великие модернисты», «Революция в искусстве», «Микеланджело», «Сотворение мира» көрмелеріне оң баға бергенін интернет желілері арқылы білуімізге болады. Олардың кураторлары келушілерге суреттерді 3D көзілдірікпен қарауды, туындылар ішінде суретке түсуді және музыкаға билеуді ұсынды.Nintendo 3DS көмегімен Париждегі Лувр, Орыс импрессионизмі музейінде, Третьяков галереясында есту қабілеті нашар адамдар үшін ым – ишара тілінде бейне турлар ұйымдастырады[7,254-255].

Қорытындылай келе, музей экспозициясы оның барлық жеке элементтері, экспозициялық кеңістікте және уақытта біріктірілген кезде ғана толыққанды болып табылады. Ғылым, технология және өнер өзінің бір тұтастығына механикалық емес, саналы, функционалды ақпараттық байланыс арқылы енген кезде,ақпаратты таратудың электрондық құралдары мен компьютерлік технологияларын пайдалану көрермен мен музей арасындағы диалогты жүзеге асыру үшін жаңа мүмкіндіктер ашады. Музей – мәдениет пен өркениеттің кездесуі, адамға мәдениеттегі орнын, әлемді тануда адал көмекші болу керек. Қысқасы, егер сіз соңғы мектеп кезінен бері музейде болмасаңыз – сізге жаңа тәжірибемен танысуға мүмкіндік бар. Бұл тәжірибе сізді таң қалдыратыны сөзсіз.

Пайдаланылған әдебиеттер

1. Культура Казахстана энциклопедический справочник,изд Аруна,2010г
2. Комлев Ю.Э. Методология исследования управления музейными коммуникациями // Теория и практика общественного развития, 5/2011. - Б. 113-118.
3. Никишин Н.А. Музей и новые технологии. На пути к музею XXI века. М.: Прогресс-Традиция, 1999. - Б. 216.
4. Бычкова Л.С. Техника и современное музейное дело / Л.С. Бычкова // Музееведение. Искусство музейной экспозиции и техническое оснащение музее: сб. науч. ст.-М., 1985. -№ 139.- Б. 25-33.
5. Майстровская М.Т. Композиционно-художественные тенденции формообразования музейной экспозиции (в контексте искусства, архитектуры, дизайна): автореф. дис. канд. культурологии : 24.00.03 / М.Т. Майстровская ; СПбГУКИ. СПб., 2005. – 56 б.
6. М.Т. Майстровская. Экспозиционный дизайн музеев на рубеже веков (в неустанных поисках образа). Теория и практика музейного дела в России на рубеже XX-XXI веков. М 2001.- Б. 21-26.
7. Скрипкина Л.И. Информативность экспозиций историко-краеведческих музеев в свете современных теорий научного познания. Музей в современном мире: традиционализм и новаторство. Труды ГИМ. Вып. 104-М., 1999. – Б. 254-255.

Лабецкая Валентина Петровна
Восточно-Казахстанский областной
архитектурно–этнографический
и природно-ландшафтный
музей-заповедник (г. Усть-Каменогорск)

ПОЧЕМУ СОВРЕМЕННОЙ МОЛОДЁЖИ ВАЖНО ЧИТАТЬ ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО?

В центре внимания статьи - актуальность среди молодежи произведений Ф.М. Достоевского о социальной жизни пореформенной России, когда происходила ломка старых патриархально-нравственных устоев и складывались новые буржуазные общественные отношения, основанные на всевластии денег. Трагедия человеческой личности в этих социальных условиях - ключевая тема писателя-гуманиста. «Преступление и наказание» - одно из самых значительных произведений мировой литературы. Это и глубокий философский роман, и тонкая психологическая драма, и захватывающий детектив, и величественная картина мрачного города, где герои грешат и ищут прощения, жертвуют собой и отрекаются от себя ради ближнего. И, наконец, находят успокоение в смирении, покаянии, вере.

«Меня зовут психологом. Неправда,
я лишь реалист в высшем смысле,
то есть изображаю все глубины души человеческой»
Ф.М. Достоевский

11 ноября 2022 года исполнилось 200 лет со дня рождения великого русского писателя, мыслителя, философа Фёдора Михайловича Достоевского, творчество которого до сих пор будоражит умы читательской публики по всему миру. Его называют зеркалом русской души, гением, творцом, пророком отечества. Создатель легендарного «Великого Пятикнижия» изменил мировоззрение целого поколения XIX столетия до неузнаваемости и заложил основы жанра «психологический реализм».

К юбилею Ф.М. Достоевского в Восточно-Казахстанском областном музее-заповеднике была организована выставка, на которой были представлены редкие старинные издания книг автора конца XIX - начала XX вв. 411 фондовых экземпляров «Исторического вестника 1880-1917 гг.» послужили фактическим источником сведений о пребывании Фёдора Михайловича в Казахстане, помогли нам узнать новые факты, касающиеся дней, проведённых им в ссылке в Семипалатинске.

В фондах музея-заповедника имеются три собрания сочинений Ф.М. Достоевского, изданных до революции 1917 года:

1. Полное собрание сочинений Ф.М. Достоевского: с многочисленными приложениями./Всемирная библиотека: Собрание сочинений знаменитых русских и иностранных писателей. - С-Петербург: Книгоиздательское Товарищество «Просвещение»,1911г.

2. Полное собрание сочинений Ф.М. Достоевского. - С-Петербург: Издание А.Ф. Маркса, 1894 г.
3. Полное собрание в 6 тт. - С-Петербург: Типография А.С. Суворина, 1886г.

Бытует мнение, что творчество Ф.М. Достоевского не актуально читать среди молодежи, что он не современен. Так ли это?

Хотя настоящая литература вряд ли сопрягается со словом «актуально» - ее ценность не в актуальности, а смысле и глубине. Просто пришла эпоха с другими оценками, которые нельзя назвать плохими. И среди молодежи есть те, кто знает творчество Ф.М. Достоевского. Рассмотрим наиболее читаемый молодежью роман великого писателя.

«Преступление и наказание» - одно из самых и совершенных произведений Достоевского, вокруг которого до сих пор ведутся споры. В этой статье мы обсудим и попытаемся найти ключ к пониманию философской концепции сюжета этого романа. Он был написан в 1865-1866 гг.

«Преступление и наказание» - это «идеологический роман», подобного которому раньше не было ни в русской, ни в мировой литературе. Достоевский попытался решить в нём множество проблем: от социальных и нравственных до философских.

Как отмечал сам Достоевский, роман – это «психологический отчёт одного преступления, которое совершил бедный студент Родион Раскольников, убивший старуху – процентщицу. Однако речь идёт не об обычном уголовном преступлении. Раскольников убил ростовщицу не во имя обогащения и даже не ради того, чтобы помочь своим близким: матери и сестре. Это преступление явилось следствием трагических обстоятельств окружающей действительности, результатом долгих и упорных размышлений Раскольникова о своей судьбе, о судьбе всех «униженных и оскорблённых», о социальных и нравственных законах, по которым живёт человечество.

Жизнь предстаёт перед ним как клубок неразрешимых противоречий. Повсюду он видит картины, бесправия, подавления человеческого достоинства. На каждом шагу ему встречаются отверженные и гонимые люди. Да и самому Раскольникову по сути некуда пойти. Живёт он впроголодь, ютится в жалкой каморке, откуда его грозят вышвырнуть на улицу. Не лучше судьба его сестры и матери.

Всё это заставляет Раскольникова задуматься о том, что же происходит вокруг, как устроен этот бесчеловечный мир, где господствуют несправедливость, жестокость, где бедному человеку некуда приклонить голову. Как найти выход из создавшегося положения, почему никто не протестует и все молчат и покорно несут бремя нищеты и бесправия.

Отсюда и родилась в сознании Раскольникова страшная человеческая теория, что все люди делятся на необыкновенных, которым ради высших соображений «все позволено», позволено преступать любые человеческие законы и обыкновенных, удел которых терпеть и покоряться.

Истоки теории Раскольникова восходят к всемирно известным философским учениям Фридриха Ницше, оказавшего невероятное влияние на современников, ставшего духовным отцом европейской нации.

Ф. Ницше считал, что существует два основных типа морали: мораль господина и мораль раба. Для людей первого типа моральных принципов на первом месте находится их сила, благородство и гордость. Они оценивают поступки, обращая внимание на то, какой результат получил для себя тот, кто действовал. Люди с рабским типом морали полагают, что ключевую роль

играют доброта и смирение, поэтому оценивают не результат поступков, а качество намерений (добрые или злые).

Если «господин» может в результате своих действий получить для себя выгоду, он совершит поступок, который привеженцы рабской морали могут посчитать плохим.

По словам Ницше, господская и рабская мораль являются универсальными и между их сторонниками постоянно идет борьба [5].

Во всемирно известном остросюжетном романе американского писателя XX в. Джека Лондона «Мартин Иден» также можно наблюдать полемику нигилистической ницшеанской идеи о сверхчеловеке, которая способствовала душевным терзаниям, личностному распаду и, как следствие, экзистенциальному кризису Мартина Идена, совершившего самоубийство, не отрекаясь от своих воззрений до самого конца.

«Мир принадлежит сильному, который при этом благороден и не валяется в свином корыте торгашества и спекуляции. Мир принадлежит людям истинного благородства, великолепным белокурым бестиям, умеющим утвердить себя и свою волю. И они поглотят вас, социалистов, которые боятся социализма. Ваша рабская мораль сговорчивых и почтительных нипочём вас не спасёт. Конечно, вы в этом ничего не смыслите, я больше не стану вам этим докучать. Но одно запомните. В Окленде индивидуалистов раз - два и обчёлся, и один из них – Мартин Иден». [3: 324].

Именно с идеями Федора Михайловича перекликается мировоззрение главного героя Джека Лондона. В романе великого русского классика мы читаем следующее:

«…Первый разряд, т.е. материал, говоря вообще, люди по натуре своей консервативные, чинные, живут в послушании и любят быть послушными. По-моему, они и обязаны быть послушными, потому что это их назначение, и тут решительно нет ничего для них унизительного».

«Второй разряд, все преступают закон, разрушители, или склонны к тому, судя по способностям. Преступления этих людей, разумеется, относительны и много различны; большей частью они требуют, в весьма разнообразных заявлениях, разрушение настоящего во имя лучшего. Но если ему надо, для своей идеи, перешагнуть хотя бы и через труп, через кровь, то он внутри себя, по совести, может, по-моему, дать себе разрешение перешагнуть через кровь, - смотря впрочем, по идее и по размерам её, - это заметьте. В этом только смысле я говорю в моей статье об их праве на преступление». [1: 260-261]

«Я хотел Наполеоном сделаться, оттого и убил... Ну, понятно теперь?» [1: 405-406].

С этой целью Раскольников и решил путём преступления испытать себя, проверить, «обыкновенный» он человек или «необыкновенный», кто он «тварь ли дрожащая или право имеет», «вошь ли, как все, или человек»? Однако путь, избранный Раскольниковым, ложен, его протест оказался несостоятельным, потому что он носил антигуманный характер. И это он не сразу, но понял.

Характер Раскольникова противоречив. Он весь в сомнениях, колебаниях. В его характере сочетаются непомерная гордость, озлобленность, холодность с мягкостью, добротой, отзывчивостью к чужим несчастьям. В его сознании постоянно происходит борьба, он спорит с самим собой, пытаясь убедить себя в правильности своей теории. Но он ошибся. Он начинает ощущать себе отщепенцем. Он понимает, что между ним и людьми образовалась пропасть. Он сам поставил себе вне законов человеческого общества.

«Разве я старушонку убил?- говорит Раскольников, – себя убил».

В этом и есть сущность наказания Раскольникова. Муки совести привели его в конце концов к тому, что он идет с повинной и отдаёт себе в руки правосудия. И уже в первый год пребывания на каторге начинается «постепенное обновление», «постепенное перерождение», возвращение к людям, к жизни.

Трудно поверить, но в наше время Родион Раскольников, появившийся более 100 лет назад литературный персонаж, амбициозный студент с топором в руках, с горящими глазами, охваченный бессильной яростью, искавший своё предназначение во мраке собственных демонов, морально близок современной молодёжи цифровой эпохи, поскольку человеческая природа и психология остаются неизменными. Многим так же как в середине XIX в. приходится сталкиваться с бедностью, жестокостью, насилием, лицемерием, пороками, социальным неравенством, духовным кризисом, общественными противоречиями, жизненными испытаниями, красной нитью сплетающими прошлое, настоящее и будущее, обнажающими прошлое, настоящее и будущее, обнажающими истинную натуру всех и каждого, невольно заставляя размышлять о сущности бытия, проблемах и парадоксах цивилизации.

Международная научная конференция приуроченная к 200-летию со дня рождения Ф.М. Достоевского «Достоевский в мировой культуре: история и современность» проходила в онлайн формате на Youtube-канале Института русской литературы РАН (Пушкинского дома).

В программу форума включены четыре заседания, на которых из России, деятели культуры Италии, Польши, Китая, Венгрии, Словении, США, Аргентины, Бразилии обсуждают вопросы рецепции личности и творчества Достоевского в мировой культуре [4].

Учёные института русской литературы РАН в год 200 - летия Ф.М. Достоевского опросили лидеров мнений в 15 странах об их отношении к русскому классику. Это были исследователи творчества Достоевского из России, Италии, Польши, Китая, Венгрии, Словении, Аргентины, Бразилии.

Ответы деятелей культуры убеждают в том, что для мира романы Достоевского - это не столько способ понять Россию и загадочную русскую душу, сколько путь самопознания, которым идут люди, вне зависимости от места и времени, где они родились и живут.

Романы Достоевского не о России и не о русском национальном характере, убеждены многие исследователи творчества Достоевского, а о сложности человеческой души и трагедии бытия.

Известный китайский поэт Цзиди Мацзя напоминает о важнейшем предостережении Достоевского на все времена: «В поступках, начавшихся с добрых намерений, но закончившихся злом проявился во всей полноте трагизм человечества: результатом добра может стать зло. Раскрывая тайну, что зло, по сути, порождено добром, писателю пришлось докопать своей мотыгой до глубочайшей чернейшей части человеческой души». «…зло является составляющей частью человеческой личности, вечно сопровождающей человечество; демон может проснуться в любой момент в душе человека».

Популярный южнокорейский композитор, автор песен и эссеист Бобби Чон сравнил скитания Раскольникова в своих моральных правилах с блужданием наших современников по Всемирной паутине: «Научный прогресс, изобретение Интернета и мобильной техники дали людям почти безграничную свободу и анонимность в виртуальной реальности. О человеке можно узнать не по его речи, а по его поисковым запросам».

Как Раскольников из «Преступления и наказания» продолжал нервозно блуждать в своих моральных правилах, так и сейчас мораль каждого из нас проходит проверку в нашей повседневной жизни. Даже сейчас «раскольниковы XXI века с вредоносными кодами могут скитаться в даркнете».

Одно из самых полюбившихся исследователям мнений принадлежит Дато Маградзе, одному из самых известных поэтов Грузии, номинированного на Нобелевскую премию по литературе: «Достоевский – словно папарацци движений души и каждый нюанс душевных вибраций не остаётся для него незаметным. Писатель на «ты» с истоком любого греха, но его бескрайняя любовь обращена к Христу».

Прошло много лет со дня его рождения, но его книги, мысли и идеи до сих пор сохранили свою актуальность и остаются предметом широкого обсуждения. Его имя стоит в ряду выдающихся имён не только русской, но и всей мировой литературы. Ф.М. Достоевский самый популярный русский писатель в мире. Его произведения переведены на 170 языков.

Его книги серьезно изучаются не только литературоведами или психологами, но и политиками и учёными. Почему именно Достоевский вызывает такой интерес в разных странах?

Дело в том, что для читателей он не просто известный писатель, а ещё и гениальный художник слова, гуманист, демократ, исследователь человеческой души.

Отталкиваясь от реальных фактов окружающей действительности, пытаясь осмыслить и обобщить их, Достоевский настойчиво искал выход из противоречий современной жизни, мечтал найти и указать путь, который мог бы привести человечество к гармонии и счастью. Именно поэтому его книги имеют особую актуальность в настоящее время. Достоевский обозначил главные нравственные проблемы общества, от решения которых зависит дальнейшая судьба человечества. Всемирно известное творение Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» заставляет серьезно задуматься не одно поколение читателей. Произведением можно искренне восхищаться или категорично не принимать, но невозможно отрицать его гениальность и уникальность основной идеи.

Достоевский будет актуален в каждую эпоху, всегда. Это произведения, написанные на века. Они отражают подлинную сущность человека, они отражают его натуру во всем многообразии, во всех противоречиях в первозданном виде. Достоевский постигал такие грани человеческой натуры, о которой не смели помыслить другие писатели. Достоевский не только вдохновляет и одухотворяет. Это чтение повседневное не для отдыха, не для приятного досуга. Это вдумчивое, осознанное чтение, осмысление которого преподносит тебе и духовное богатство и расширяет кругозор.

Ф.М. Достоевский своим творчеством дает пищу для размышлений, ставит перед нами вопросы: кто мы и для чего созданы?

Список литературы

1. Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. - Издательство «Азбука», 2018г.
2. Жизнь и творчество Ф.М. Достоевского: Материалы для выставки в школе и детской библиотеке./Сост. и вступ.статья Н.И. Якушина. - М.: Детская литература, 1981.-11-12 с.
3. Лондон Дж. Мартин Иден. - М.: Издательство «АСТ», - . стр-324.
4. Михальченко Н. Где и за что любят Достоевского? / Электронный ресурс: http://www.ras.ru/digest/showdnews.aspx?id=253cd3c2-de59-48bc-a3f6-3e21d5561368. Дата обращения: 25.07.2022.
5. Современный философский словарь./ Под ред. В.Е.Кемерова. - М.:ПАНПРИНТ, - 1998г.

Жадыра Тоқтарбекқызы Рахатова
ШҚО Өскемен қаласы
Шығыс Қазақстан облыстық
сәулет-этнографиялық және
табиғи-ландшафттық музей-қорығы
халықтық және сәндік-қолданбалы
өнер бөлімінің
ғылыми қызметкері

ӘСЕМДІКПЕН ҮЙЛЕСКЕН ҚОЛӨНЕР

Мақала теріні көркемдеу өңдеу қолөнерінің құрлымы және заманауи бағытта қолданылуы жайлы жазылған. Қорда жинақталған бірқатар сәндік әшекей-бұйымдарымен таныстыру, сондай-ақ олардың жасалу әдістерінің бүгінгі күнге дейін қолданылып келе жатқан түрлерін жеткізу. Сәндік-қолданбалы қолөнер түрінің заманауи қолөнерге айналғанын, қор жәдігерлерімен таныстыру.

Қолөнердің арасында жетекші орынды былғары кәсіпшілігі алған. Қазақтар баяғыдан-ақ теріні илеуді және оны түрлі түске бояуды білген, теріге батырма салу, өрнек тігу техникаларын меңгерген. Бояуды өсімдіктерден және жергілікті жерде өндірілетін түрлі минералдардан алған. Сәндік-қолданбалы өнердің заттарына жүнінен тазартылған ірі малдың (жылқының, ірі қараның және түйенің) терісі жаратылған.

Халықтық қолданбалы өнер Қазақстан халықтарының материалдық және рухани мәдениеті болып табылады. Қолтума өнерінің болмысы, өңдеу технологиясы, стилистикалық эволюциясы және тарихи деректігі кез келген халықтың қолөнерінің болмысында бар, әрі олардың ғасырлар бойы қалыптасқан салт-дәстүрлері ұрпақтан ұрпаққа мирас болып жеткізіліп келеді. [1-100] Ұлттық көркемдік дәстүрлер және жаңа ағымдағы шығармашылық ізденістер шеберлер мен суретшілер өндіретін тері бұйымдарынан көрінеді, ескі замандардан келе жатқан терінің бетіне батырғымен өрнек салудағы байырғы технологиясы еш өзгеріссіз сақталуда.

Терінің түсінің айтарлықтай маңызы бар, оны теріге өң беру үшін, сонымен қатар су өтпестей етіп ширықтыру үшін бояйды. Әдетте теріні қошқыл, күрең қызыл, қоңыр, қара түстерге бояған. Бұдан бөлек теріге ою-өрнек бастырады, ол үйлесімді болуы керек. Бұл үшін теріні бірнеше күнге суға малып, содан соң қалыппен ұйқалап терінің арасына салады да үстінен әбден кепкенше ауыр жүкпен бастырып қояды. Егер қалыптың орнына жұмсақ иленген теріге тары себелеп, жүк астында кептірсе ғажап сәнді шегрен былғарысы пайда болады. Ірі қара малының иленбеген терісін шылғи тері немесе шылғи қайыс, ал тері иленіп ұқсатылғаннан кейін оны қайыс деп

атайды. Мал терісінен жабағы тон, іштік тон, тері шалбарлардың түрлері, ішіктер, тымақ, бөрік жасалады. Қайыстан өріп қамшы, қарғы бау, жүген, белдік, торсық жасаған. Былғарыны өңдеп етік, абдыра амиян, белдік, ертұрман, домбыра қап, дорба, кебіс жасаған.

Тері бұйымдарды жасауда, мысалы: сырт киім, аяқ киім, бас киім және басқа да тұрмыстық тұтыну бұйымдарын (ат әбзелдері) жасағанда металл, сүйек, тас сияқты қосалқы заттарды әшекейлеу үшін пайдаланған. Қазіргі заман туындыларында нағыз стильдік бағыт қатты дами қойған жоқ, бірақ сәндік-қолданбалы өнер шеберлері және әуесқой қолөнершілер шығармашылық ізденістерінде дәстүрлі сарындармен шектеліп қалмауға тырысады, яғни заман талабына сай әшекейлік заттар жасап тері қолөнерін жалғастырып жүр. Халық шеберлерінің ерекшелігі – материалға күтіммен қарап, оның табиғи қасиетін түсініп, азғана құрал-сайман пайдалана отырып оларды көркемдеп құбылту қабілеті, тағы бір ерекшелігі – бір шебердің бірнеше жұмысты атқара алуы.

Шығыс өңірінде теріні көркем өңдеуші шеберлер жетерлік, олар Ж.З. Мұқажанов, қазақтың ұлттық қолөнерімен 1993 жылдан бері шұғылданады. Қолөнерді туған ағасы ҚР еңбек сіңірген зергері, Феберже кавалер орденінің иегері, профессор Мұқажанов Амангелді Зәрубайұлынан үйренген екен. Қазіргі таңда шеберіміз сәндік-қолданбалы өнер шебері, «Мұқажанов» ЖК басшысы. А.Д. Оразғалиев, оның ұсынған жаңашыл жобалары қашанда халық дәстүріне етене жақын әрі тығыз байланыста. Шебер ежелгі тұрмыстық заттарды, қазақтың дәстүрлі ұлттық нақыштарында жасап, жаңғыртуды мақсат тұтқан. Көптеген бұйымдары талай көрмелер арқылы Орта Азия, Жапония, Америка, Франция елдерінде танымал болды. Архат өз ісінде ағаш, тері материалды қолданады және әрбір бұйымға қазақтың ұлттық оюларын салады. Көпшілікке белгілі туындылары - «Қыз ғұмыры», «Ата-Баба дауысы» мүсіндері, сондай-ақ «Бала Абай» атты үлкен туындысын «Бөбек» қорының Президенті, еліміздің бірінші ханымы Сара Алпысқызы Назарбаеваға сыйға тартқан. С.Н. Назархан және Ж.Ж Айбын. Шеберлердің жұмыстары еліміздің тарихымен, қазақ халқының өткен ғасырдағы тұрмысымен таныстырады. Торсықтар, қалқандар, қамшылар мен петроглифтер бейнеленген паннолар және т.б. бұйымдармен музей-қорықтың қорын толықтыруда. Қазіргі заманғы сәндік-қолданбалы өнер туындылары қазақтың ұлттық дәстүрлерін жалғастырушы болып табылады және жоғары кәсіби шеберлікпен сипатталады.

Жер бетіндегі көне қолөнер түрлерінің бірі - теріні өңдеу. Алғашқы киім аңдардың терісінен жасалса, кейіннен адам оны жүннен тоқып киді, дами келе зығырдан, жібектен және әртүрлі матадан киіне бастады. Теріден бұйым жасау технологиясы барған сайын жақсара түсті. Тұрмыстық заттар нағыз өнер туындыларына айналды.

Барлық музейлерде жұмыс жүйесі ортақ болып табылады. Олар музейлік затты ғылыми тұрғыдан сипаттап жазу, оларды таңбалау, сақтау орнын ұйымдастыру, түгендеу, қолда барын салыстыра отырып, тексеру – міне қор жұмысының негізгі бағыттары осылар. Ал, ең бастысы музей қорын бірегей және дәстүрлі бұйымдармен толықтыру, оларды экспедиция арқылы, кәсіби шеберге арнайы тапсырыс беру арқылы және қорда саны аз немесе мүлдем жоқ туындылармен толықтырып отырады.

«Музей - ел мәртебесі, тарихымыздың төлқұжаты» деп білемін. Сондықтан да мақаланы музей-қорықтың қоры жайлы айтып өтуді жөн көрдім.

Осы орайда музей бұйымдары туралы ақпаратты Шығыс Қазақстан облыстық этнографиялық музей-қорықтың жұмыс істей бастаған алғашқы күндерінен бастап бүгінге дейін қор жинамасын толықтыру ісінде халықтардың этнографиясы мен тарихының заттық ескерткіштеріне басымдылық берілуде.

Музей мемлекеттік мәртебеге ие болғаннан кейін, оған 1968 жылы құрылған мектеп музейінің қорында ондаған иконалар, күміс бұйымдар, жүздеген белбеулер, сүлгілер, сарафандар, тұрмыстық бұйымдар болған екен. Бұлар сол аймақта тұрған ескідәстүршілдерден жинап алынған. Бүгінде музей қоры – бұл айтарлықтай ауқымды да күрделі шаруашылық, оған 68 000-нан астам музейлік зат кірген. Мұндағы жәдігерлер яғни музей заттары ретінде және мәндік орнына байланысты коллекцияларға бөлінеді (барлығы 22 коллекция). Әрине әр коллекцияның ішінде мыңдаған бірегей жәдігерлер бар. [5, мағлұмат] Қор жылына орта есеппен 1000 – 1200 музейлік бұйымдармен толығып отырады. Шығыс Қазақстан музей-қорығы Қазақстанның ғана емес, сонымен қатар басқа да елдер халықтарының этнографиялық және тарихи-мәдени мұрасына арналған бірегей және сирек жинақтамаға ие.

Музей қоры жыл сайын теріден жасалған дәстүрлі бұйымдармен толықтырылып отырады. Соңғы жылдары металлдан жасалып, терімен қапталған және ою-өрнекпен бедерленген қалқан, ағаштан ойылып, терімен қапталған жағлан, торсық және қамшы бұйымдарымен саны артты.

Шеберлер терімен жұмыс істеудің: бедерлеу, қию, біріктіру сияқты негізгі тәсілдерін меңгерген. Олар теріні өзге де сәндік өңдеудің: аппликация (жапсырма), гофрирлеу, кестелеу, перфорация бойынша тоқу, басу, күйдіру, сыдыру, ою тәсілдерін де жақсы меңгерген.

Тері - ұзақ сақталатын материал. Сондықтан бұйымдар адамға ұзақ уақыт қызмет етеді. Терімен жұмыс істеу барысында шеберлер арнайы құралдар: қайшы, етік пышағы, біз, пинцет, ине, желім және т. б. пайдаланады. Сонымен қатар тері қиындыларынан шеберлер үйді әсемдеуге арналған интерьерлік заттар, кәдесыйлар жасайды. Жұмыстың негізгі қызметі - рухани және эстетикалық қанағаттану. Ұлттық нақышта жасалған әрбір туынды қашанда бағалы.

Мал терісін илеудің ел арасында кең тараған бірнеше түрлері бар. Солардың ішіндегі негізгісі: ағаш күбіге немесе басқа кең ағаш ыдысқа айранның сары суына, ашыған іркітке ұн, кебек, тұз салып ашытады да, теріні соған салады. Кейін өңделіп болған теріден - бөстек (жұмсақ төсеніш) және мес (қымыз, шұбат, айран, іркіт сияқты сүт тағамдарын құюға арналған ыдыс) тұрмыстық заттар жасаған. [3-66] Тері илеуші ісмерлер ерте кезден бері теріден ат әбзелдерін, әйелдер мен еркектердің белбеулерін, әсем өрнектелген ыдыс-аяқтар мен торсықтар жасай білген. Ежелгі заманда шонжарлар арасында сирек кездесетін, үй қабырғасына сән беретін тері тұскиіздер жасау дәстүрге айналған. Ал, оларды жасау көп уақытты және еңбекті талап ететін. Шеберлер тері бұйымдарды былғарыға жоғарғы қысыммен рельефті өрнек салу арқылы да безендірген. «Жағлан» деп аталатын тері сандыққа бедерлеу тәсілмен жасалады. Жағлан ағаштан жасалып, сырты терімен қапталады және алдыңғы жағы мен қақпағына ою-өрнекті бедер салынады.

Халық шеберлерінің шығармашылық мұрасы шеберліктің сенімді іргетасы ретінде өткені мен бүгінгіні болашақпен байланыстырып тұрған маңызы зор дәнекер. Оның түпкі мақсаты – өнердің күнделікті тіршілікте берік орын алуын және әр заманда өмір сүрген суретшілер мен шеберлер нәсілінің

арасындағы сабақтастықтың үзілмеуін қамтамасыз ету болып табылады. Мақалада осыны жеткізіп және қазірде теріден жасалған заманауи сәндік бұйымдар туралы мағлұмат беру.

Қалыптау аркылы теріден бұйымдар жасау. Картоннан немесе тері жаңқаларынан кесу және алдын ала ылғалданған тері қабатының астына төсеп, содан кейін тері төселген соң бедерлеу, осы әдістер бүгінгі күнге дейін қолданылып келеді. Қандай бұйым болмасын, ол тікелей терінің қалыңдығына байланысты. Теріні кептіргенде өрнектелген жерімен бірге қатаяды, [6-189] және түрлі-түсті контурлық өрнек өзінің айқындығын және енін сақтайды. Қырнау - алдын ала ылғалданған терінің бетіндегі үлгіні кесу, кейін ол арнайы құралдармен кеңейтіліп, жабысқақ бояу қабатымен толтырылады. Ал мозаика техникасы түрлі-түсті былғары қиындылармен безендіру болып табылады. Былғары мозаикамен бұйымдарды безендіру түрлері: бөліктерге кесу, тігу, кестелеу және жиектеу.

Тері зауыттары Алматы және Шымкент қалаларында болған. Онда былғарыдан жасалған кәдесыйлар мен көркем бұйымдар көптеп тараған, оларды безендіру үшін металл мен пластмассаларды жиі қолданған. Әмияндар, қалталар, көзілдірікке арналған қаптар, сағаттарға арналған бау және белдіктер шығарған.

Ерекше талғаммен жасалған әшекей бұйымдар әйелдер қауымын әсемдікке бөлеп қоймай, оларға көтеріңкі көңіл күй сыйлайды. Ол кез-келген образға реңк беріп, гүлдей жайнатады. Сондықтан, қолөнер туындыларының ішінде жоғары бағаланады. Әшекей бұйымдарды жасау аса ыждаһаттылық пен дәлдікті талап етеді. Шығыс Қазақстандық шеберлер әшекей затын шикізаттың кез келген түрінен әзірлеуге болатынын дәлелдеп келеді. Әрбір бұйым шебердің таланты мен қиялының шексіздігін білдіріп тұрады. Музей-қорық қорының заманауи сәндік тері топтамасына – картиналар, паннолар, әшекейлер, аксессуарлар және кәдесыйлар жатады. Алқалар, білезіктер және түйреуіштер өзінің жасалу ерекшелігі тартымды әрі бір-біріне ұқсамайды. Материал түсінің үйлесімдігі, сапасы және әсемдеу жағынан ерекшеленіп тұрады. Сондай-ақ жасалу формасына дейін ойластырылып қайталанбас әсемдікті көруге болады. Шеберлердің көбі теріні ТМД елдерінен тапсырыс арқылы алдыртады. Болмаса Өскемен қаласында тері қиындыларын сататын дүкеннен алып қолданады. Айтып өткенімдей сұранысқа ие болғандықтан және үнемі ізденіс үстінде жүретін шеберлер қайталанбас әшекейлер жасайды, солардың бірін жандандырып жүрген - Рудакова Лидия Петровна (1948 жылы туған), сәндік-қолданбалы өнер шебері – шығармашыл адам. Москваның механикалық-технологиялық техникумының аяқ-киім құрастыру және теріні көркем безендіру факультетін бітірген. Колледжде жұмыс істей жүріп теріден көркем бұйымдар жасау жөніндегі әдебиеттерді көп оқыды. Осы уақыттан бастап теріден паннолар, әшекейлер, қобдишалар, тұмарлар, сонымен-қатар сюжеттік, гүлді-өсімдікті және абстракті композициялар жасай бастаған. Лидия Петровна 2004 ж. бастап облыстық этнографиялық музей-қорықпен белесенді жұмыс жасап келеді, облыстық көрмелердің тұрақты қатысушысы, және де 2018 ж. дербес көрмесі ұйымдастырылып өткізілген. Дербес көрменің ерекшелігі шебер туфлилердің және тәпішкелердің түрлерін жылдар бойы топтама қылып жинаған. Әлемді аралап жүретін туыстары, жолдастары үнемі кәдесыйлық тәпішкелерді сыйлайтын болған, 250-ден аса түрі жинақталған. Шебер әлі күнге дейін сапалы терілерден сәндік алқа мен білезіктер жасап жүр.

Қорда көлемді аппликация техникасында жасалған сәндік паннолар сақтаулы, солардың бірі «Бүлдірген», «Асқабақ» деп аталады (сур.1). Паннода автордың өзіндік эстетикалық ерекшелігі байқалады, және замануи 3D форматта жасалған. Панно тікбұрышты, жалпақ, ағаш жиектемеге орнатылған негізгі түсі күрең жасыл, бүрмеленіп көмкерілген. Оған ақ гүлдерімен қызылды-сарғыш бүлдіргені бар бұтақша бекітілген. Жапырақтар сымтемірмен отырғызылған. Келесі сәндік панно «Асқабақ», ол да осы мәнерде жасалған, онда домаланған тоқсары асқабақ, жапырақтары тоғыз дана, түстері – жасыл, қоңыр және қара ірі, рельевті болып келген. Сабағы иреленген ашық-қоңыр түсті әрбір жерінен шығып тұр. Әрбір жапырақтың контуры асқан шеберлікпен жасалған. Өлшемі – h -25 х 32 см. (КП 35-25633, КП 35-25634, жасалу мерзімі - 2004ж.).

Осы қолөнер түрін жаңғыртып жүрген келесі шебер, әуесқой шебер Ольга Владимировна Ермоленко (1958 жылы туылған). Мамандығы әннен сабақ беру болса да, әшекейлік заттар жасауды жетік меңгерген. Алғаш рет «Шығыс Қазақстан шеберлерінің туындылары» атты дәстүрлі облыстық көрмеге қатысып, қазіргі таңда қалалық және облыстық көрмелердің тұрақты қатысушысы.

Қазір қолөнерге деген қызығушылық артып келеді, кез-келген зат болсын, киім болсын барлығын ұлттық нақышта жасайды. Шебер заманауи сәндік әшекейлік бұйымдардың түр-түрін жасап жүр, мерекелерде, сонымен қатар мәдени іс-шараларда ұйымдастырылатын көрме-жәрмеңкелердің белсенді қатысушысы. Автор теріден ғана жасап қоймай, оларды табиғи үлбірмен, бағалы тастармен және фурнитуралармен әсемдейді. Бұйымды жасамас бұрын, алдымен қағазға суретін салып, кейін әсемдік жағын ойластырады. Сонымен қатар теріден кілтке тағатын брелок, телефон қаптайтын қап, құжат салатын қалташалардың барлығын жасап, қолөнерді жалғастырушы және дамытушы шеберлердің бірі.

Сапалы терілерді Петербург қаласынан немесе осы қаладағы «Обувная лавка» дүкенінен алады. Шебердің қордағы «Жапырақ» деп аталатын (сур.2) жиынтық сырға мен түйреуіштен тұрады. Жапырақтар 3-4 қабаттан әртүрлі түстегі теріден жапсырылған (жасыл, қоңыр және сарғыш). Алтын түстес сары фурнитураға тізіліп ақ моншақтармен әсемделген (салпыншақ). Өлшемі - 14,5-7,5 см. (КП 85-39512 1/3 жасалу мерзімі – 2020 ж.). Келесі бір әдемі жиынтық, ол алқа мен білезік (сур.3). Алқа дөңгелек пішінді, түсі қоңыр мен күрең қызыл. Бетінде көлемді алты жапырақты гүлмен екі жапырақ жапсырылған. Алқаның өлшемі - 37,5 см., 6,5 см., білезіктің - 21 х 3,5 см. (КП 85-39513, 85-39514 жасалу мерзімі – 2021 ж.). Осы түстес қолға тағатын білезігі бар, ол да көлемді жалпақ жапырақты гүлден тұрады. Білезік кнопкамен жабылады. Қолөнерші әрбір әшекейдің әдемі қапталғанына мән берген, оны түсті картонға бекітіп «сделано с любовью» деген жазу жазған.

Жылдар бойы тері өңдеумен айналысқан сәндік-қолданбалы өнер шебері Аристова Елена Олеговна (1971 жылы туған). Ол Өскемен қаласындағы №4 орта мектепте оқып жүріп балалар шығармашылығы мектебінде қолөнерді үйренген. №13 ОКТУ жеңіл көйлек тігу мамандығы бойынша тәмамдаған. Теріден әшекейлер жасауды арнаулы әдебиеттер арқылы өз бетінше үйренді. Ол терімен жұмыс істеудің алуан түрлі тәсілдерін игерген. Жұмыс құралдарды тапсырыспен жасатады. Музей-қорықтың көктемгі көрмелеріне қатысып, ертегі тақырыбына панно, адамдардың тұлғаларын, аңдар бейнелерін ұсынған.

Қорда шебердің әсем безендірілген әшекейлері сақтаулы, солардың бірі мойынға тағатын алқа. Үлкен және кішкентай (кішкентайлары ағаштан) домалақтардан тізілген, түсі қоңыр, таспа баулармен әсемделген. Дәл ортасында жұмыртқа тәріздес қоңыр түсті, көлемді иректермен ақ түсті апликациямен безендірілген алқа бар. Өлшемі – h – 32 см. (КП 50-30008 жасалу мерзімі – 2008 ж.)

Алғаш рет музей-қорықтың Солжағалық кешеніндегі Шеберлер қаласы №4 көрме павильонында «Әйелге әсемдік жарасады» атты (сур.5) көрме ашылған болатын, онда ШҚО шеберлерінің 150-ден астам бұйымдары ұсынылды. Көрмедегі әшекей бұйымдар тас, тері, жүн, ағаш, танамоншақ, шыны, пластик сияқты әртүрлі материалдардан жасалған әшекей-бұйымдар қойылды. Айтайын дегенім, әсемдікті әр әйел заты жасай алады, ал соны қолөнермен ұштастырып жүрген шеберлердің бұйымдары көрмені, жәрмеңкені басқа да мәдени іс-шаралардың ерекшелігін келтіріп тұрады. Жылжып қаншама жылдар өтер, бірақ музей қорларында сақталған халық қолөнері, оларды көз тоярлықтай әдемі жасап ұсынған қолөнер шеберлері мен қазақ халық қолөнерін зерттеушілер саны арта түспесе кемімек емес.

Қазіргідей қолөнерге халықтың қызығушылығы артып, тамырын іздестіре бастаған кезде көркемдік нарықта шеберлердің өніміне сұраныс артты. Бейнесі ерекше әдемі бұйымдар қолөнердің, одан әрі дамып тоқтамай үлес қоса беретіні анық.

Пайдаланған әдебиеттер

1. Бейнелі альбом. Көне дәстүрлерді қайта жаңғырту. Алматы, 2010. 291 бет.
2. В. Пушкина. Кожа. Москва, 2003. 247 бет
3. Айғазиев Е.А. «Тері илеудің әдістері туралы түсінік беру».
4. Акмурзинова Ғ. «Мәдениет жаршысы» 2008. №7.
5. «Әлемге ашық мұражай». Өскемен қаласы. «Рекламный Дайджест» баспаханасы, 2014. 512 бет.
6. Бардина Р.А. Изделия народных художественных промыслов и сувениры. Москва, 1990. 301 бет.

Ибраев Олжас Кайрулинович
РМҚК «"Бозоқ" мемлекеттік тарихи-мәдени музей-қорығы»
Тарихи-мәдени мұра нысандарын қорғау бөлімі жетекшісі

МУЗЕЙ ҚЫЗМЕТІ КОНТЕКСТІНДЕГІ ЖАҢА ТЕХНОЛОГИЯЛАР: ӘЛЕУМЕТТІК-МӘДЕНИ ПРОЦЕСТЕР МЕН ҮРДІСТЕР

Қазіргі нарықтық жағдайда ұйым мен оған бағдарланған қоғам арасындағы қатынастарды үйлестіру және өзара түсіністікке қол жеткізу өте маңызды. Мақсатты түрде қалыптасқан қоғамдық қатынастардың маңыздылығының өсуі біртіндеп қоғамның ұйымға қатысты мінез-құлқы мен пікіріне тәуелді болатын іскерлік ортаны құру және дамыту процесіне байланысты.

Бүгінгі таңда қоғаммен байланыс – бұл тиімді байланыс жүйесін құру және пайдалану арқылы ұйымның жоғары әлеуметтік маңыздылыққа қол жеткізуіне ықпал ететін нақты қызмет саласы.

Жаһандану, ақпараттық технологиялардың дамуы жағдайында қазіргі адамның өмірінде барған сайын үлкен рөл атқаратын мәдениет проблемаларына назар аударылуда. Бұл мәдениетті қалыптастыру, ғылыми болу процестеріне қатысатын музейлердің әлеуметтік миссиясының артуын түсіндіреді. Келушілердің әртүрлі санаттарына арналған білім беру және тіпті ойын-сауық орталықтары.

Музей ұжымдарында қандай да бір қоғамдық, әлеуметтік, этникалық бірлестіктің бірегейлігі мен қайталанбастығы көрініс табады, оның мүшелері ұстанатын құндылықтар, нормалар, идеялар көрініс табады [1, 6-бет]. Музейлер өткеннің ресурстарын аудармашы және сақтаушы, атадан-балаға берілетін әлеуметтік жад пен тәжірибенің аудармашысы болады.

Музейлер мен көркем галереялар қаланың мәдени кеңістігінің құнды элементі болып табылады. Қазіргі әлемде өмір сүре отырып, олар саясаттағы, экономикадағы, қоғамның әлеуметтік құрылымындағы өзгерістерден тыс қала алмайды. Нарықтық экономикаға көшу және қазақ қоғамын демократияландыру музейдің қазіргі заманғы әлеуметтік-мәдени институт ретіндегі өмір сүру тұжырымдамасын елеулі түрде өзгертті. Музейлердің қызметін жаңашалау кезінде оның алдында тұрған мәселелерді шешу үшін маркетинг, менджмент, ақпараттық коммуникация құралдарын пайдалану қажет.

Қоғаммен байланыс музей мен оның қоршаған ортасы арасындағы байланысты орнатуға және қолдауға бағытталған басқару функциясын орындайды. Әлеуметтік-мәдени процестердің қазіргі заманғы трансформациясы, өмір салты мен стилінің өзгеруі, жаңа стереотиптердің пайда болуы және PR мінез-құлқының көзқарастары ұйымның әлеуметтік маңызды ақпаратты басқаруға, қоғамдық санаға мақсатты көзқарасқа, беделді қалыптастыру арқылы корпоративтік байланыстар құруға, өзара түсіністікке

және ізгі ниетке көмектесе отырып, тиімді жұмыс істеуге мүмкіндік береді.

Бүгінгі таңда кез-келген мәдени мекеме немесе ұйым, оның ішінде музейлер қоғам дамуының ықпалын елемей тұра алмайды. Оларға өздерін өзгерту, көпшілікке ұсынылатын қызметтерді тартымды ету шығармашылық міндеті жүктелген. Демалыс индустриясының әртүрлі кәсіпорындарының тұтынушылардың назарына жеткілікті қатаң бәсекелестігі жарнаманың маңыздылығын арттыруға және PR бағдарламаларын енгізуге ықпал ететіні рас. Музейлердің сапасына қойылатын жаңа талаптар олардың құрылымында тиісті бөлімдердің пайда болуына әкелді, бұл біздің ойымызша өте орынды.

Музейлерді ақпараттық қолдаудың басты міндеттерінің бірі-жұртшылықты қандай мәдени артефактілерді сақтайтындығымен, қандай бағдарламалар мен жобалар ұсынатындығымен таныстыру. Кәсіби қызметке, өзін-өзі тәрбиелеуге, бос уақытты өткізуге және демалуға қажетті мәдени қызметтерді әлеуетті тұтынушылар үшін оларды қайда және қашан алуға болатындығын білу маңызды. Сондықтан мәдени мекемелер, әсіресе соның ішінде музейлер, жарнама және PR сияқты басқару компоненттерін кәсіби және шығармашылық түрде қолдануы керек.

Қазіргі уақытта мәдени демалыс саласы әртүрлі мүмкіндіктері бар көптеген мекемелер мен ұйымдардан тұрады. Зерттеу 2022 жылдың ақпан-наурыз айларында жүргізілді және 18 жастан 60 жасқа дейінгі 220 адамды қамтыды.Атасу кентінің тұрғындарының музейге әлеуметтік-мәдени институт ретінде қатынасын анықтау, қазіргі қоғамның музейге деген субъективті қажеттілігін және оны қабылдауын бағалау үшін біз 20 сұрақтан тұратын сауалнама жүргіздік. Іріктеме жиынтығын жергілікті тарихи-өлкетану музейіне келушілер құрады . Сауалнама деректері SPSS бағдарламасы арқылы өңделді. Алынған эмпирикалық ақпарат музейдің ең қолайлы имиджін жасау бойынша ұсыныстар жасауға мүмкіндік береді.

Сауалнамадағы сұрақтардың бірі респонденттердің демалыс және ойын-сауық орындарын таңдаудағы қалауына қатысты болды. Сонымен, респонденттердің басым көпшілігі (50,6%) бос уақытын кинода өткізуді жөн көреді. Демалыс мекемелері арасында екінші орынды театр (31,2%) алады. Кафелер, мейрамханалар бос уақытты өткізудің тартымды тәсілі ретінде үшінші орында (20,7%). Зерттеу көрсеткендей, респонденттердің көпшілігі музейге жылына екі-үш рет(82%) барады, ал 51,1 респондент музейге достарымен немесе отбасымен, 33% - сыныптастарымен, өз бетінше - 1,4% барғанды жөн көреді. Еске салайық, зерттеу музейге келушілер арасында жүргізілді, сондықтан енгізілген көрсеткіштер жалпы қоғамға экстраполяцияланбайды.

Соған қарамастан, алынған нәтижелер музейдің PR бағдарламалары немесе жеке жарнамалық акциялар музей мен білім беру қызметінің белгілі бір түрлерін таңдау кезінде олардың мүдделері мен тілектерін ескере отырып, келушілердің әртүрлі санаттарына бағытталуы керек деп болжайды. Музейдің танымалдығы мен оның жобаларының әлеуметтік-мәдени маңыздылығы неғұрлым жоғары болса, бюджеттік және бюджеттен тыс көздерден жаңа музей бағдарламаларын қаржыландыруға қосымша қаражат тарту ықтималдығы жоғары екенін ұмытпаған жөн.

PR музей қызметін тікелей тұтынушылармен ғана емес, демеушілер мен меценаттар рөлін атқара алатын әлеуетті серіктестермен - кәсіпкерлермен және коммерциялық ұйымдармен байланыс орнатуға көмектесетіні анық. Қазіргі уақытта музей әртүрлі қорлармен ынтымақтастықта айтарлықтай тәжірибе

жинады, олар музей жобаларын құруға және іске асыруға қандай да бір көмек көрсетуге тырысады. Демеушілік қолдау тек қаржы қаражатын бөлуде ғана емес, сонымен қатар арнайы жабдықты, көлікті ұсынуда, сондай-ақ музей қызметкерлерінің жеткілікті дайындығы жоқ салаларға қатысты болуы мүмкін [2,15-бет].

Көптеген музейлерде әлеуетті демеушілер туралы арнайы ақпараттық мәліметтер базасы құрылады. Оларға қызмет мәні, мүдделер саласы, демеушілік дәстүрлері, меценаттардың әлеуеті мен құндылық бағдарлары туралы мәліметтер енгізіледі. Толық ақпараттық жүйені музейдегі жарнама және PR секторының қызметкерлері жасаған.

Музей іс-шараларына қатысу демеуші тарап үшін де тартымды. Музейлермен ынтымақтастық қайырымдылық ұйымының қызметін, тауарлары мен қызметтерін жарнамалауға қосымша мүмкіндіктер береді. Кейде бұл эфир уақытын немесе бұқаралық ақпарат құралдарының жарнамалық алаңдарын сатып алудан гөрі тиімдірек болады. Әлеуметтік маңызы бар жобалар мен бағдарламаларға қатысу демеушілердің берік экономикалық жағдайын көрсетіп қана қоймай, оларға тартымды имидж қалыптастырады. Демеушілер ретінде коммерциялық және саяси ұйымдар рөл атқарады. Бұл жағдайда нәтижесі қарапайым халықтың саяси қолдауы болып табылады.

Тәжірибе көрсеткендей, кездесулердің нәтижесінде қажет демеушіні табу сирек болып табылады, сондықтан музейлер демеушілерді тарту бағдарламаларын әзірлеуге және қосымша қаржыландыру көздерін тартумен айналысатын даму бөлімдерін құруға уақыт пен ресурстар бөле бастады.

Зерттеу барысында респонденттерге сұрақ қойылды: "музей - коммерциялық ұйымдармен оларды демеуші ретінде тарту арқылы ынтымақтасуы керек пе?". Келушілердің көпшілігі (75,4%) бұл "қалыпты жағдай" деп оң жауап берді және тек 10%-ы "музей – бұл базар емес, муза мен өнер ғибадатханасы" деген пікірімен келіспеді. Алайда, барлық респонденттер мемлекет мәдени саясатты белсенді жүргізіп, музейлерге түрлі жолдармен көмек көрсетуі керек деп санайды: қолайлы құқықтық және салық жағдайларын жасау (84%), бюджеттік қаржыландыру жүйесін әзірлеу(22%), арнайы үкіметтік бағдарламаларды әзірлеу (13%), кәсіпорындар мен азаматтардың ықыластылығын қолдау(7,9%).

Музей қызметтеріне сұранысты қалыптастыру мен ынталандырудың тиімді құралдарының бірі болып PR-технологиялар ғана емес, жақсы ойластырылған жарнама да көпшіліктің назарын музей проблемаларына аударуға көмектеседі.

Музейдің жұмысы туралы ақпараты бар дәстүрлі плакаттар мен баннерлермен қатар бүгінгі таңда жарнаманың тасымалдаушысы ретінде кәдесый өнімдерінің әртүрлі нұсқалары, символикасы мен атауы бар орауыш және баспа құралдары қолданылады. Бірыңғай стильде безендірілген музей басылымдары, бейнефильмдер, кәдесый өнімдері музейдің визит картасына айналады, бұл оның танымалдылығын қамтамасыз етеді, белгілі бір әлеуметтік имиджді қалыптастырады[3, 124-бет].

Музей-педагогикалық қызметтің көптеген формалары елеулі жарнамалық әсер береді, олар музейдің жұмысын насихаттап қана қоймай, сонымен қатар әртүрлі жастағы, кәсіби топтар мен әлеуметтік мәртебеге әлеуетті келушілерді тартады. Ірі музейлердің тәжірибесінде келушілермен жұмыс істеудің білім беру, танымдық және рекреациялық нысандары кеңінен таралды: дәрістер, экскурсиялар, түрлі клубтар мен үйірмелер, рөлдік ойындар,

қызықты адамдармен кездесулер, концерттер, әдеби кештер, кино көру.

Музейлердің мәдени және білім беру қызметінің қандай түрлері респонденттер үшін ең тартымды? Зерттеу нәтижелері сұралғандардың 30% - ы көрмелерге, 40,4% - ы музей өткізетін жеке іс - шаралар мен мерекелерге, 25,2% - ы арнайы экспозицияларға, 5% - ы қызығушылықтары бойынша дәрістер мен үйірмелерге барғанды жөн көретіндігін көрсетті.

Музейлер аудиторияны тартудың әртүрлі жарнамалық құралдарын қолданғанына қарамастан, зерттеу нәтижелерін талдау респонденттер музейлерде болып жатқан іс-шаралар туралы достардан (82%) білетіндігін көрсетті, респонденттердің 10% - ы үшін осындай ақпарат көзі-афиша, 5,5% үшін жергілікті газеттер. Музей қызметкерлерінің өздері олардың мәліметтері бойынша музей іс - шараларын жарнамалаудың негізгі тәсілі - "жанды сөз" - достар мен таныстардың жауабы екенін жоққа шығармайды.

Осылайша, келушілер көрменің немесе экспозицияның жарнамасына ерекше назар аудармайды немесе музейдің жарнама бөлімі музей қызметтері мен тауарларын жылжытудың қолда бар әдістері мен құралдарын белсенді пайдаланбайды деп қорытынды жасауға болады (респонденттердің 47,8% - ы осылай деп санайды).

Респонденттердің басым бөлігі (21%) музей оқиғалары мен іс-шаралар жарнамасына мүлдем мән бермейді. Жалпы, теледидар мен радиода музей қызметіне кең жарнаманың жоқтығын атап өтуге негіз бар, бұл респонденттердің жауаптарымен расталады. Осылайша, сұралғандардың 87%-ы БАҚ-тың музей көрмелері мен экспозициялары туралы қалай хабардар ететініне наразы.

Интернетте құрылған сайттардың көмегімен музей өз қызметінің ағымдағы және перспективалық бағыттары туралы көпшілікке хабарлайды, көрмелер мен экспозицияларды жариялайды, жағымды имидж қалыптастырады және өз қызметтерін сатады. Алынған ақпаратты музейдің практикалық қызметінде пайдалануға болады. Атап айтқанда, интернет-сайтқа кірушілердің виртуалды қонақ кітабы музей көрермендерінің келу себептерін, талғамдары мен қалауларын талдауға мүмкіндік береді.

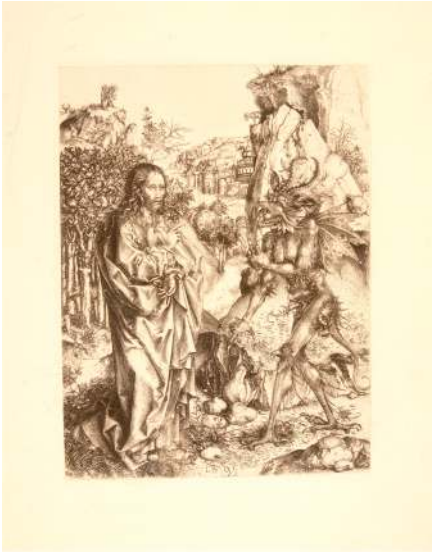
Біздің ойымызша, қазіргі уақытта PR қазіргі заманғы коммерциялық және мемлекеттік құрылымдардың ғана емес, сонымен қатар мәдениет пен өнер мекемелерінің іскерлік белсенділігінің маңызды бағыттарының бірі болып табылады. PR-акциялар музейлердің әлеуметтік маңыздылығын, олардың әлеуметтік қажеттілігін арттыруға, есте қаларлық және тартымды бейнені жасауға ықпал етеді. Мұндай іс - шаралардың басты мақсаты-адамдардың қажетті санын музеймен байланысудың тиісті формасына енгізу және сонымен бірге ең жақсы қаржылық нәтижеге қол жеткізу. Сонымен бірге, қазіргі заманғы іскерлік және мәдени ортаның өсіп келе жатқан динамикасы, өзгермелілігі музей аудиториясымен әр түрлі тұрақты ақпараттық байланыстарды орнату және қолдау қажеттілігін анықтайды. Шынында да, мәдениет, білім, ғылым, қоғам мекемелерінің, ұйымдарының кең шеңберінің қатысуынсыз музей қазіргі заманғы жастардың мүдделері мен қажеттіліктеріне жауап беретін тартымды, ғылыми, білім беру орталығына айналуы екі талай.

Пайдаланған әдебиеттер

1. Косова И.М. Мәдени мұра және қазіргі заманғы музей// Музей және материалдық емес мәдени мұра/ құраст. И. М. Косова. Мәскеу., 2003. 6-шы шығарылым
2. Воронова Н. Интермузей-2005 / / Әлем және музей. 2005. № 11. 15-18 бет.
3. Лорд Б., Гэйл Д.Л. Музей ісіндегі менеджмент / Мәскеу., 2007

Қосымша/Приложение

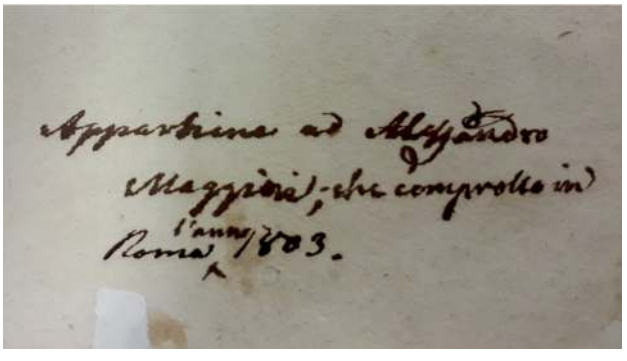
Школьная И.А.



1.«Монограммист L Cz» (работал в 1485-1500), Германия. Искушение Христа. Между 1490-1500 Бумага, факсимильная репродукция. Печать: Берлинская Имперская типография, Германия Первая половина XX в. 22x16; 38,5x28. 8103-гр



2.«Master of the Die» («Мастер игральной кости») (ок. 1512 – ок. 1560), Италия. Издатель: Филипп Томассен (1562-1622). Издатель: Джованни Джакомо де Росси (1627-1691). Жертвоприношение Приапу. Между 1530-1560. Печать: вторая половина XVII века. Италия. Бумага, резцовая гравюра 16x29. 178-гр



3.Надпись на обороте листа «Жертвоприношение Приапу»



4.Дюкро, Авраам-Луи-Родольфо (1748-1810), Швейцария, Италия. Вольпато, Джованни (1735-1803), Италия. Храм Согласия в Риме. Около 1780. Бумага, резцовая гравюра, раскраска акварелью. 51х67. 316-гр



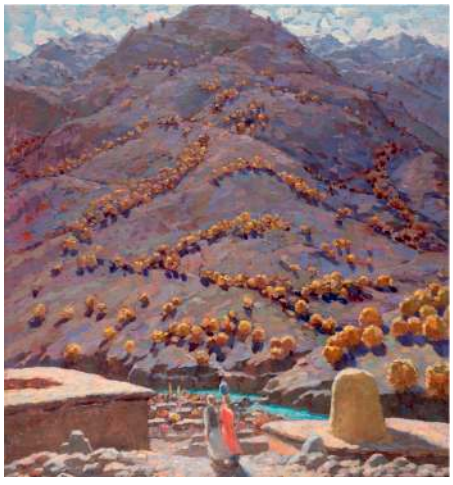
5.Курдуан, Жозеф Винсент Франсуа (1810-1893), Франция. Вид Неаполя (?). 1843. Бумага, акварель. 17,5х32. 231-гр



6.Каэн, Розин (1857-1933), Франция. Портрет девочки Между 1880-1910. Холст, пастель. 56х43,5. 1461-гр



1. Волков. Три музыканта. 1921-1922. Холст, фанера, масло. 80х96



2. Карахан. Осень. 1942. Холст, масло. 106х99,5



3. Ахмедов Р. Портрет старика. 1954. Холст, масло. 50х40



4. Ахмаров Портрет Навои. 1967. Холст, масло. 150х100



5. Бурмакин. Натюрморт с кумганом. 1971. Холст, масло. 100х70



3. Ахмедов Р. Портрет старика. 1954. Холст, масло. 50х40



Рис. 1. Текемет. 1960-е г. Мангышлакская обл. Н. М. Сарсенова Рая Шерсть, валяние. Р. 126х233. 67-в



Рис. 2. Текемет. 1960-е г. Уральская обл. Н. М. Хусаинова Дамели 1929 г.р. Войлок, валяние. 230х327. 18-в



Рис. 3. Сырмак. 1960-е г. Восточно - Казахстанская обл. Н. М. Топобаева Дина 1917 г.р. Войлок, сатин, аппликация. 107х219. 206-в



Рис. 4. Тускииз. 1960 г. Восточный Казахстан
Хлопок, бахрома, тесма, цв. нити, тамбурный шов. 125х220. 175-тк



Рис. 5. Тускииз Середина XX в. Талды-Курганская область Н.М. Бейсенбаева Айша (1868-1962)
Бархат, сукно, хлопок, цв. нити, тамбурный. 132х224. 94-тк



Рис. 6. Ворсовый ковер. 1960-е г. Кзыл-Ордынская обл. р. 204х326. 649-тк



З. Береговая. Кітап оқу үстінде. 1960
Майолика



Н. Журавлев. Сырғанақта. 1959
Өң берілген гипс



Б. Төлеков. Ұлымның портреті. 1966
Гипс



А. Исаев. Қақпашы. 1959. Бронза



Рис. 1 Чашка глубокая, круглая 20 век



Рис. 2 Вазочка с шаровидным туловом 20 век



Рис. 3 Соусник полусферический с ручкой 20 век



Рис. 4 Чашка-бокал, декорированная вертикальными светло-коричневыми полосками по темно-коричневому фону 20 век



Рис. 5 Миска для супа со с крышкой и двумя ручками. 20 век



Қалиолла Ахметжан



Ахметжанов. Хан-Шатыр. 2011. Х.м. 4889-ж



Күнбағыс. 1992.



Толқын шашып шапқан ат



Батырлар киімдері



Сурет



1. Лесовик (фигура, дерево, 62х33х16, 1917 г.)



4. В мечтах. (1950-56 гг.). Мрамор. (61х70х51)



2. Голова девушки Дерево (25х20х20) 1917 г



5. Портрет К.Э. Циолковского 1968 г. (65х49х58, алюминий, деревянная подставка)



3. Кариатида (1923 г.) Этюд. Фигура. Дерево (70х21х22)



6. Стелла Базазьянц (1935-2019 гг.), искусствовед



Балбалдар. 1991. Тері, құшкөн 113х144



Ғасырлар үндестігі. 2008 ж. Бедерлеу, аппликация. 96х96



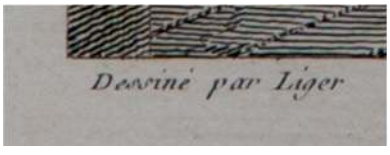
Темірқазық. 2004 ж. Тері, құшкөн. 96х81



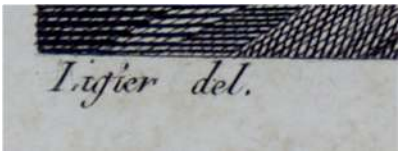
1. Титульный лист книги Voyage pittoresque et historique de L'Espagne



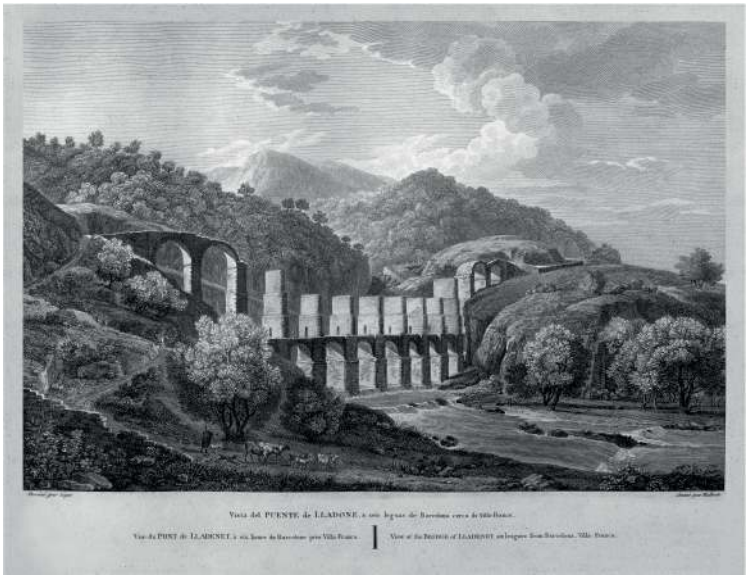
2. Александр де Лаборд



3. Liger



4. Ligier



5. Вид моста Льядоне в шести милях от Барселоны. Вилла Франка



Выставка на этнофестивале Улы дала елі 2019





Выставка в Нур-Султане 2019

Выставка в Усть-Каменогорске 2019



Художники на пленэре



Рис. 2 ФКП 4516 – Ж. Жабаев среди акынов (сидит пятый слева). 1913 г.



КП 15922/6 – разрушенный дом Урумбаева



Рис. 3 КП 15922/25 – Большая Алматинская станция: трещина



Рис. 4 КП 15922/23 – Дунганская слобода



Рис5. КП 15922/9 Бани Титова



Рис 6. КП 15922/8 – здание разрушенной бани.



КП 15922/1 – Вид Верного после землетрясения. 1887 г.



КП 15922/4 – магазин Закрынца по Лепсинской улице после землетрясения



Рис. 6. КП 23467/1 – Фотопортрет М. Тынышпаева



Рис. 7 ФКП 412/2 М. Чанышев



фото 1. Марат Смаилов. Батыр



фото 2. Алибек Шоканов. Кобыз



фото 3. Малик Муканов, Айдар Жамхан. Пазырыкский мотив



фото 4. Ерболат Тулепбаев. Пустыня



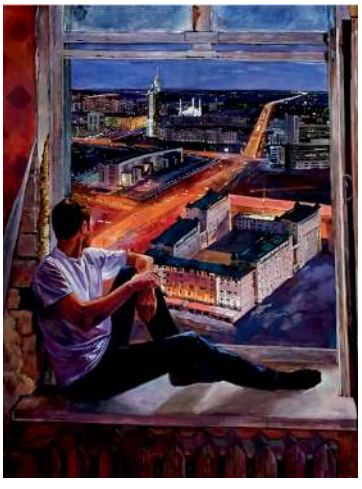
фото 6. Алпысбай Казгулов Великий шёлковый путь



Портрет учителя Лейлы Махат.
Выставка Учитель и ученик в Forte Bank



Галерея Forte Kulanshi Art Space



Адиль Саметов. взгляд в будущее
Выставка Учитель и ученик



Выставка Учитель и ученик



Оригинал графики Пикассо
в галерее Куланши



Рене Магритт. Воспоминание о путешествии
Выставка Континент искусства



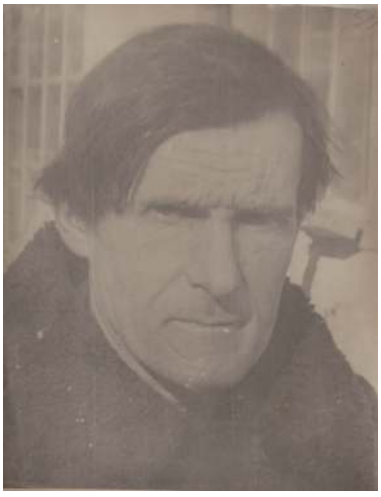
фото1. Садырбаев Е. Стерегущие золото грифов



фото2. Садырбаев Стерегущие золото грифов



фото3. СадырбаевЕ. Прибытие каравана в Тараз, 2018, х.м, 90х120



Ил1. Сергей Иванович Калмыков. Алма-Ата ЦГАРК. Ф. 1758. Оп. 1. Д. 309. Л. 53



Ил2. Казахский государственный академический театр оперы и балета имени Абая. 1960 г. Фото Иосифа Будневича. Центральный государственный архив кино-фотодокументов и звукозаписей Республики Казахстан. Архивный № 3-2623



Ил3. Сергей Иванович Калмыков за работой над декорациями Фойе ГАТОБ. 1950-е гг. Алма-Ата. ЦГАРК. Ф. 1758 Оп. 1. Д. 309. Л. 61



Ил4. Дом № 15 в 3 микрорайоне, в котором последние годы жил С.И.Калмыков. Фото Анны Дегтяревой



Ил5. Место захоронения С.И.Калмыкова на Центральном кладбище. Фото Анны Дегтяревой



сур 1



сур 2



сур 3



сур 4

ДЛЯ ЗАМЕТОК