



ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ  
МӘДЕНИЕТ ЖӘНЕ АҚПАРАТ МИНИСТРЛІГІ



ӘБІЛХАН ҚАСТЕЕВ АТЫНДАҒЫ  
ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫНЫҢ МЕМЛЕКЕТТІК  
ӨНЕР МУЗЕЙІ

ҚАСТЕЕВ ОҚУЛАРЫ 2023  
КАСТЕЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ

МУЗЕЙДІҢ ҚАЗІРГІ  
КЕЗЕҢДЕГІ МИССИЯСЫ



МИССИЯ МУЗЕЯ НА  
СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

ӘБІЛХАН ҚАСТЕЕВ АТЫНДАҒЫ ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫНЫҢ  
МЕМЛЕКЕТТІК ӨНЕР МУЗЕЙІ

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИСКУССТВ  
РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН ИМ. АБЫЛХАНА КАСТЕЕВА



ҚАСТЕЕВ ОҚУЛАРЫ – 2023

МУЗЕЙДІҢ ҚАЗІРГІ  
КЕЗЕҢДЕГІ МИССИЯСЫ

КАСТЕЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ – 2023

МИССИЯ МУЗЕЯ  
НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

Алматы 2023

УДК 069 (574)  
ББ 79.1 (5қАЗ)  
Қ44

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

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

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

**Қ44** Қастеев оқулары-2023 «Музейдің жаңа кезеңдегі миссиясы»: ғылыми-практикалық конференцияның материалдары. – Алматы, 2023. – 234 б., сур.

Кастеевские чтения-2023 «Миссия музея на новом этапе»: материалы научно-практической конференции. – Алматы, 2023. – 234 с., илл.

**ISBN 978-601-7090-41-8**

Жинақ 2023 жылғы 12 қазанда Алматы қаласында Әбілхан Қастеев атындағы ҚР Мемлекеттік өнер музейінде жыл сайын өткізілетін «Қастеев оқулары» ғылыми-практикалық конференциясы жұмысының нәтижелерін ұсынады. Конференция қарқынды өзгеріп жатқан әлем жағдайында мәдени мұраны дамыту мен сақтауға қатысты өзекті мәселелерін көтереді. Жинаққа енген мақалалар музей ісі теориясы мен практикасының әртүрлі аспектілерін, өнертанудың көкейтесті мәселелерін қамтиды, ғылыми-зерттеу жұмысының нәтижелерін ұсынып, өңірдегі көркемсурет мектептерінің дамуына талдау жүргізеді. Жинаққа Өзбекстан, сондай-ақ, Қазақстанның бірқатар қалалары: Алматы, Астана, Павлодар ғалымдарының материалдары енген. Басылымға авторлық редакциядағы мақалалар енді.

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. Абылхана Кастеева, 12 октября 2023 г. Конференция поднимает актуальные вопросы развития и сохранения культурного наследия в музеях в контексте современных реалий. Статьи, вошедшие в сборник, охватывают различные аспекты теории и практики музейного дела, актуальные вопросы искусствоведения, представляют результаты научно-исследовательской работы, анализ развития региональных художественных школ. В сборник включены материалы ученых Узбекистана и ряда городов Казахстана: Алматы, Астана, Павлодар. В издание вошли статьи в авторской редакции.

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

**ISBN 978-601-7090-41-8**

УДК 069 (574)  
ББ 79.1 (5қАЗ)



© Әбілхан Қастеев атындағы Қазақстан Республикасының Мемлекеттік өнер музейі, 2023  
© Государственный музей искусств Республики Казахстан имени Абылхана Кастеева, 2023

## Мазмұны/Содержание

Жұмабекова Г.М.	«Қастеев окулары-2023» атты жыл сайынғы ғылыми-практикалық конференция, музейдің қазіргі кезеңдегі миссиясы	5
Кобжанова С.Ж.	Новый казахстанский патриотизм. Искусство - в массы	7
Ахмедова Н.Р.	Творчество П.Бенькова и формирование иконографии человека Советского Востока в искусстве Узбекистана 1930-х гг.	16
Резникова Е.И.	Синтез традиций и инноваций творческих поисках группы «ИЗДЕР»	22
Гюль Э.	Декор абровых тканей Узбекистана: от абстрактности до предметности	28
Бигельдиева М.М.	Қазақстандық суретшілер кескіндеме атауларының танымдық аспектілері	34
Ким Н.А.	К 100-летию Михаила Кима. Десять портретов 1990 года	38
Джадайбаев А.Ж.	На рубеже истории. Декада литературы и искусства Казахской ССР 1958 года в Москве	43
Школьная И.А.	«Случайные находки». Из истории комплектования фонда ГМИ РК им. А. Кастеева	49
Мырзабекова С.К.	XX ғасырдың II жартысындағы тарихи тұлғалардың Қазақстан кескіндемесінде образдалуы	61
Доспанов О.Т.	Роль И.В.Савицкого в становлении археологической коллекции Государственного музея искусств Республики Каракалпакстан	68
Сырлыбаева Г.Н.	Неизвестные произведения Александра Риттиха. История создания, бытования, дальнейшая судьба. Отзывы современников. 1936-1937 годы	73
Копелиович М.М.	Сосуд для вина-«сурахи» с изображением сцен из священной книги зороастризма «Авеста». К вопросу атрибуции произведений коллекции ГМИ РК имени Абылхана Кастеева	82
Имамов А.А.	Қазақстандағы Ретроспективный портрет в живописи Узбекистана 1920-Х–1930-Х гг.	91
Баженова Н.А.	К вопросу о технологии создания рельефных композиций из меха в творчестве Куттыбека Жакыпа	97
Нигора К.	Коллекция национальной живописи в Государственном музее истории культуры Узбекистана	105
Айдымбаева А.А.	Ақпараттық қоғамның мәдениеттанулық сипаттамасы және жаһандық бұқаралық мәдениет	110
Горовых О.Е.	«Казнь иноверцев» - уникальная работа Василия Верещагина в фондах ГМИ им. А. Кастеева. Исследование и атрибуция	115
Пашко О.В.	Павлодарский областной союз художников. История и современность	125
Әбілдаева Л.О.	Заманауи әлемдегі музей қызметінің модернизациясы	129

Дубовая Е.В.	Валерий Приходько. Послесловие 1949-2021	133
Доспанов О.Т. Юсупова А.И. Дауирханова И.О.	Трансформации декоративного элемента рыбы в орнаментах археологических и этнографических материалов в коллекциях музеев Каракалпакстана	142
Алимхожина А.	Тәуелсіз Қазақстанның Астанасына - 25 жыл!	147
Кульгашев Б.Т.	Влияние западного искусства XX века на творчество художников Узбекистана	155
Ипалакова М.Т. Дайнеко Е.А., Цой Д.Д. Болатов Ж.Ж. Каплун Д.И.	Цифровизация музейных экспонатов	160
Исабаева К.К.	Театральные художники Астаны	165
Кожухова Т.Ф.	Художественная интерпретация образа Чокана Валиханова в искусстве Казахстана	171
Азат Д.	Museums, markets and eudaemonia: economic insights	176
Бердигожина З.Ш.	Интерактивные и информационные технологии в практике школьного музея боевой и трудовой славы	181
Жұбанова Г.А.	XV-XIX ғасырлардағы қазақ ұлттық ерлер киімінің эволюциясы	186
Бекбаулиева Г.М.	Музей келушілерінің әртүрлі санаттарына экскурсия жүргізу ерекшеліктері. Теориясы мен тәжірибесі	195
Вологодская В.А.	Произведение голландского художника 17 века Адриана ван Остаде «Деревенский рынок» в собрании Государственного музея искусств им. Абылхана Кастеева	200
Нүсіп А.	Көркем ағаш өңдеудің жасалу әдіс-тәсілдерінің ұлттық даму үдерістері	205
Көпжүрсін Ә.А.	Автохтонды культтің интерпретациясы: шаманизм	208
Досмухамбетова Г.А.	Актуальность использования произведений изобразительного искусства в экспозициях Государственного военно-исторического музея Вооруженных Сил Республики Казахстан	212
Хайдарова А.А.	Инновационный опыт и передовые технологии в музеях на примере деятельности современных французских компаний	216
Кумарбаева А.	The Embodiment of a New Heroic Figure in Contemporary Kazakhstani Painting as the Realization of the Concept of the New Kazakhstani Individual	221
Жумагулова М.Т.	Вне стереотипов	226
Абдурахитов Е.С.	Қазақстан туризмін дамытудың концепциясы	231

**Жұмабекова Гүлайым Мұсағұлқызы**  
**Ә. Қастеев атындағы ҚР МӨМ**  
**директоры**

**«Қастеев оқулары-2023» атты  
жыл сайынғы ғылыми-практикалық конференция  
МУЗЕЙДІҢ ҚАЗІРГІ КЕЗЕҢДЕГІ МИССИЯСЫ**

Құрметті конференция қатысушылары, құрметті әріптестер жыл сайын өткізілетін «Қастеев оқулары-2023» ғылыми-практикалық конференциясына қош келдіңіздер. Биылғы жылы біздің конференцияның тақырыбы музейдің қазіргі кезеңдегі миссиясына арналады.

Жыл сайын өткізілетін «Қастеев оқулары» атты ғылыми-практикалық конференцияларын ұйымдастыру және өткізу музейдің ғылыми жұмысының маңызды бөлігі болып табылады. Конференция пәнаралық гуманитарлық зерттеулерге арналған және музейлердің қазіргі таңдағы өзекті ғылыми мәселелерін, соның ішінде халықаралық форматтағы мәселелерді шешу үшін пікірталас алаңына айналды. Конференция қорытындысы бойынша жыл сайын ғылыми мақалалар жинағы шығарылады, жинақтармен қағаз форматында немесе музей сайтынан қолжетімді электронды түрде танысуға болады.

Заманауи музейлердің миссиясы туралы сөз қозғаған кезде, бұл ең алдымен, біздің қоғамымыздың маңызды тұрақты көрсеткіші және басқа елдермен мәдениетаралық қатынастардың байланыстырушы буыны болып табылатын мәдени-білім беру ортасын құру мәселесін атап өтуге болады. Музей тірі организм сияқты өзгеріп, қоғамда болып жатқан заманауи процестерге жауап береді. Музей коллекцияларын Қазақстанда туризмнің дамуына ықпал ететін негізгі көрсеткіштер ретінде қарастыруға болады. Бұл бағыт экономикалық және мәдени тұрғыдан басым болып табылады.

Ә. Қастеев атындағы ҚР МӨМ-дегі ғылыми-зерттеу жұмысы – ғылыми бөлімдер қызметінің жетекші бағыттарының бірі, оның мақсаты коллекциядағы туындыларды зерделеу және талдау, стилистикалық үрдістер бойынша деректерді жинақтау, өнердің дамуының жалпы заңдылықтарын анықтау болып табылады. Ғылыми-зерттеу зерттеулерінің қорытындылары ғылыми жарияланымдарда, каталогтарда, жолсілтемелерде, экспозициялар тұжырымдамасында көрініс табады.

Музей жинағын жан-жақты зерделеу жұмысы ғылыми қызметкерлерге ғылыми мақалалар жазу, ғылыми-практикалық конференцияларға баяндамалар дайындау, дәрістер, экскурсиялар мен әдістемелік әзірлемелер дайындау, қорларды каталогтау кезінде өзінің зерттеулерін қолдануға мүмкіндік береді. Ғылыми бөлімшенің стратегиялық міндеті Ә.Қастеев атындағы ҚР МӨМ-нің бай коллекциясын дәріптеп, оны кеңінен таныстыру және музей коллекциясынан қазақстандық және әлемдік өнер тарихын ретроспективада ұсыну мақсатында музей қорынан алынған туындылардың бас ғылыми каталогтарын дайындау болып табылады. Өкінішке орай, жұмыстың осы түріне бюджеттен қаржы бөлу қарастырылмаған.

2022 жылы музей гранттық конкурстарға қатысуға және ғылыми жобаларды іске асыруға бюджет қаражатын тартуға құқық беретін ғылыми аккредитация алды. Жақын болашақта біздің ғылыми қызметкерлер бұл мүмкіндіктерді тиімді пайдаланады деп үміттенеміз.

Музейдің алдыңғы жылдарға арналған ғылыми стратегиясын белгілеу кезінде музейдегі ғылыми қызметті сапалы түрде өзгерту қажеттілігі туындады: іргелі ғылымның және қолданбалы әзірлемелердің тоғысына

негізделе отырып, музей заттарын және коллекцияларын ғылыми зерттеу. Өнер туындыларын сақтау және қалпына келтіру технологияларынан бастап тұжырымдамалық жобалауға дейін музей мәселелерін кеңейту. Музей ғылымына әртүрлі салалардан мамандарды тарта отырып, пәнаралық гуманитарлық білім салаларын енгізу. Зерттеу орталықтарымен, ғылыми институттармен әр түрлі ынтымақтастық орнату қажет.

Қазіргі уақытта біз заманауи музейдің демалыс орталығы ретінде көбірек қызмет атқаратынына және ғылыми зерттеулердің айтарлықтай төмендеуіне байланысты бізді алаңдататын тенденциялардың орын алғанын көріп отырмыз. Біздің пайымдауымызша, мұндай басымдылыққа жол берілмеу қажет. Біз музейдің мәдени және білім беру қызметінің маңыздылығын төмендетпейміз, алайда ғылыми зерттеулерді лайықты деңгейде сақтап, олардың нәтижелерін қоғамға ұсынуды ең маңызды іс деп санаймыз.

Ә.Қастеев атындағы ҚР МӨМ ақпаратты ұсыну тәсілінің жаңа талаптарына бейімделе отырып, уақыт талаптарының міндеттерін орындауға тырысады. Соңғы уақытта музейдің әлеуметтік желілеріндегі парақшалары белсенді түрде қолданылуды, бұл әрине, келушілердің қатысуына және өткізілетін іс-шараларға деген қызығушылығына әсер етеді. Музей қызметінің барлық бағыттарына заманауи технологиялар мен тәжірибелерді енгізу ісі басымдыққа ие, бірақ музейдің материалдық-техникалық базасын нығайту үшін мемлекет тарапынан елеулі қолдауды талап етеді.

Тең мүмкіндіктердің инклюзивті қоғамын құрудың маңызды кезеңі ретінде келушілердің барлық санаттары үшін музейдің қолжетімді ортасын құру, яғни зағип және нашар көретін жандар үшін ақпаратты бейімдеу, тактильді экспонаттардың, «Брайль» шрифтімен терілген этикетаждың болуы және т.б. Қазақстан музейлерін дамыту стратегиясындағы тағы бір маңызды бағыт болды. Балалар мен жастарға қоғамның рухани-адамгершілік негізі ретінде өнердің шынайы мәнін жеткізу маңызды іс болып табылады.

Барлық қатысушыларға игілікті шығармашылық жұмыс тілеймін. Біздің конференцияға қызығушылық танытқаныңыз үшін алғысымызды білдіреміз. Болашақта ынтымақтастық қарым-қатынас құруға қуаныштымыз.

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

## **НОВЫЙ КАЗАХСТАНСКИЙ ПАТРИОТИЗМ. ИСКУССТВО - В МАССЫ**

В актуальном искусстве Казахстана XXI века воплощается опыт национальной школы с использованием новейших течений мирового искусства. В стремлении к теоретическому осмыслению трендов актуального искусства в аспекте духовного обновления культуры страны рассмотрим развитие и реалии современной художественной практики, исследуя наиболее интересных, на наш взгляд, направления.

Творческие профессии быстро и подсознательно реагируют на важнейшие события, происходящие в Казахстане. Интуитивно предугадывая ситуацию многие мастера работают в русле своих творческих исканий, воплощая идеи близкие для каждого гражданина, создавая идейную визуальную основу Нового Казахстанского Патриотизма.

Анализируя современное искусство Казахстана, можно говорить о планомерном развитии казахстанского концептуализма как художественного явления с рядом характерных устойчивых признаков. В их числе: главенство процесса создания над готовым результатом, обращение к архаике, использование нетипичных материалов, ироническое цитирование, тактильность поверхности, внедрение цифровых технологий и многие другие аспекты.

Цифровые компьютерные технологии присутствуют сегодня практически во всех сферах деятельности человека, в том числе в культурном пространстве – кино, музыке, театре, изобразительном искусстве.

Начиная с 1960-х годов, аналоговые материалы: карандаши и краски, металл и глина уступили место новым инструментам, скорее устройствам-посредникам, чья работа связана с электронными вычислениями и представлением данных в виде кода. Digital art общее название художественных практик с использованием цифровых технологий. Необходимо отметить, что на протяжении полувека цифровое искусство называли по-разному: компьютерным, мультимедийным, киберискусством, медиаискусством, искусством новых медиа, компьютерным, мультимедийным, искусством новых форм и постинтернетным.

Достаточно условный термин для определения искусства Digital переводится на русский язык как цифровой и не исчерпывает содержания того, что создается при помощи технологий. Появление этого термина связано с тем, что любое действие, которое выполняет компьютер или другой гаджет – результат определенных операций, записанных двоичным кодом, что относится скорее к технической стороне вопроса, чем к художественному продукту, появление которого Digital Art делает возможным.

В современной ситуации терминология данного направления не определена в полной мере. В нашем исследовании мы склонны рассматривать все виды и разновидности произведений в создании которых используются компьютерные технологии: цифровую фотографию, живопись, фотоарт, векторную графику, компьютерную анимацию, 3D-графику и другие формы. При этом, необходимо отметить, что многие художники работают в смешанной технике, в результате чего возникают сложные произведения. Пока определить специфику языка и эстетические принципы цифрового искусства сложно, ограничимся ознакомительным анализом ситуации.

В нашем исследовании процессов в художественном пространстве современности мы склонны использовать общее понятие «цифровое искусство» и рассматривать произведения отдельных авторов не с точки зрения их происхождения, а с точки



зрения решаемой художественной задачи. Необходимо отметить, что, к цифровому искусству относятся также анимационные фильмы и фильмы с использованием цифровой графики и некоторые опыты художников Казахстана будут рассмотрены в русле исследования их творчества.

В Казахстане большее развитие получила цифровая иллюстрация, где компьютер активно не участвует в создании изображения, а становится просто инструментом, при помощи которого художник делает работу, практически «от руки». То есть иллюстратор не вдаётся в технические подробности того, как и чем обеспечена возможность рисования, а просто пишет стилусом на планшете или экране, как рисовал бы на листе бумаги.

Рассмотрим пример успешной реализации данного направления в творчестве Айгерим Карибаевой. Первоначально идея произведения обретает воплощение на планшете, затем переносится на материал, а следом подвергается компьютерной обработке. Изображение «летающих» на самокатах девочки, апашки, повседневные сцены быта, натюрморты художника выполнены смело и с акцентом на своеобразную милоту. Включение в композицию национальной определяющей в типажах, одежде, орнаментике, включение в пространство представителей флоры и фауны Казахстана делает ее произведения востребованными для представления отдельных брендов. Наиболее успешными из которых явилась коллаборация с кондитерской фабрикой «Рахат» и Saks Fifth Avenue.

«Я увидела, как реализовался проект в жизни. Коробочки этих шоколадок всегда Sold Out во всех магазинах. Они радуют, они вызывают умиление и светлые чувства. Каждый день мне пишут и отмечают в инстаграм с этими наборами. Они разлетаются по всему миру, их отправляют в подарок. Это что-то родное и национальное, но в современном прочтении и подаче. Всё так, как я и задумывала. Я хотела, чтобы человек испытал эмоцию Радости. А наш казахстанский продукт приобрёл свой современный, классный, стильный облик. Для меня как для художника и дизайнера это крутейший масштабный проект. Когда моё творчество становится массовым». – пишет автор на странице в инстаграмм.

Значительным событием стало участие А. Карибаевой в «Проекте сакральной карты Казахстана» на EXPO DUBAI, павильон Казахстан, включающий в себя 10 исторических срезов нашей истории в анимации, который был создан группой безусловно талантливых профессионалов:

Художник Айгерим Карибаева

Организатор: QazExpoCongress

Режиссер контента, сценарий: Зауре Айтаева

Консультант по сакральным местам: Национальный Музей Казахстана

Исследовательская группа: Зауре Айтаева, Нургүль Алиппинова, Зарина Али

Анимация: Insglueck

Композитор, сведение звука: Insglueck

Координатор: Дарига Нуржанован

Подобные масштабные проекты с привлечением специалистов всех областей знаний, выполненные на высоком уровне, играют важную роль в имиджевой политике Казахстана, визуально представляя древнейшую историю страны. Анимированные персонажи, цветовые и световые эффекты и музыкальное сопровождение образов «Подземная мечеть Шапкак-ата», «Расцвет Отрара – от крепости до центра торговли и культуры. Великий шелковый путь», «Тобольский мыслитель» и другие демонстрируют внимательное отношение художника к национальному достоянию Казахстана.

Реалии нашего времени таковы, что с развитием всемирных сетевых информационных ресурсов художник сам представляет и продвигает творческий продукт, что делает его своеобразным арт-менеджером.

«Моё творчество не имеет границ и геолокаций. Легко и просто закажите онлайн и заказ приедет в любой город Казахстана и Мира!» - пишет А. Карибаева на

своей страничке, предлагая постеры, сувенирную продукцию, украшения [1].

Обратимся к творчеству Жанар Ерланкызы, известной под ником ILLUSTRATOR ZHANAR, которая создает иллюстрации к казахским изданиям, представляет истории с участием персонажей из тюркской мифологии, делится своими опытами работы на планшете в определенных программах. Новизна момента состоит также в том, что художник сознательно рекламирует определенные гаджеты и программы. В данном случае – «планшет Wacom Intuos от @akcentmicrosystems в программе SAI».

На страницах инстаграмм она, рассказывая о той или иной иллюстрации приводит определенные легенды и сказания, мы в своем исследовании опираемся на несколько иные источники и потому в данной статье помещаем иную интерпретацию на изображенных персонажей. Для изучения творческого метода художника, ее отношения к изображаемому позволим себе противопоставить изначальную основу литературного замысла в подаче Жанар и общепринятых литературных источников.

«Бывает, что сначала появится образ, а только потом ищу соответствующую информацию. А бывает, что после прочтения о каком-нибудь персонаже, зарождается идея, и мне хочется его нарисовать. В своих иллюстрациях делаю акцент на казахский мотив, потому что это мне близко по душе. Это я и мое прошлое. Меня окружали казахские традиции и обычаи, я выросла в этой среде. Конечно, во мне это осталось», - поделилась художница [2].

В иллюстрации Иггдрасиль, по словам художника «она изображает вечное древо жизни в образе девушки, сидящей под деревом». «Иггдрасиль – вечное древо жизни, объединяющее три мира: верхний – Аман, средний – Абак, нижний – Тана. Является порталом в другие миры. Потомки Иггдрасиля - древние деревья с невероятно кривыми ветвями. Люди верят, что, если загадать желание и завязать на ветку лоскуток ткани, то желание сбудется», – пишет Жанар.

Предлагаем посмотреть, что же такое – Иггдрасиль. Скандинавское Космическое Древо, Могучий Ясень, Вечнозеленый. Символизирует источник жизни, вечную жизнь и бессмертие. Под его ветвями боги собираются на совет. Его корни уходят вглубь подземного мира; ствол вертикально проходит через волны, землю и мир людей, объединяя таким образом три мира; ветви его образуют небеса и укрывают Валгаллу. От его корней начинается источник Хвергельмир, от которого берут начало все реки. Это земной поток времени. Корни его постоянно подгрызает Нидхегг (Ужасный Грызущий), символизирующий силы зла во вселенной. Конь Одина ошипывает его листья, а среди его ветвей сражаются орел и змея, символизируя вечную борьбу света и тьмы. Белка как причина разлада постоянно воссоздает вражду между этими двумя силами. Четыре оленя среди его ветвей как символы четырех ветров щиплют его листья, которые тут же отрастают снова, и дерево остается вечнозеленым. Среди его ветвей иногда изображается петух как символ солнца и бдительности. Один принес себя в жертву и девять ночей висел на Иггдрасиле, символизируя жертвоприношения с целью возврата молодости [3]. В данном случае возникает закономерный вопрос правомерности изображения Могучего ясеня в образе девушки.

Работы Ж.Ерланкызы рушат привычные восприятия и могут восприниматься самостоятельными произведениями вне контекста литературных источников. Под рукой Жанар привычный образ джинна перевоплощается в соблазнительную рыжеволосую молодую девушку, изображенную по пояс под названием «Дух огня».

Иной формат мы видим в произведениях Айбека Сейткасимова ник Jalgan. Его работы, многие из которых выполнены в дополненной реальности – это скорее иллюстрации отдельных фрагментов истории или фантазийные образы, населяющие ирреальное пространство, а также комиксы. У подобных произведений, выполненных, как традиционной, так и цифровой техниках, существуют свои законы, которые диктуют формат изображения, и композиционное решение.

Прорисованные детальные изображения фигур воинов и окружающего

ландшафта в работах «Вечерняя молитва перед боем», «Гуннский батыр против Римского легионера», «Хан, смотрящий вдаль» и других, посвященных истории Великой страны, говорят о несомненном мастерстве автора. В ряде произведений автор создает эффект кинематографического кадра, что усиливает восприятие правдивости изображения. Внимание к деталям позволяют говорить об исследовательском подходе к истории костюма, убранства юрты, конского снаряжения.

В комиксах «Мифы древних номадов» каждая страничка наполнена динамикой, достигнутой во многом тем, что расположение персонажей на листе выполнено в кажущейся хаотичностью.

Фантазмагоричные образы «Бог Один из Асгарда что находится в стране тюрок где и живёт его народ Асы», «Троли торгаши» и другие свидетельствуют о нескончаемом воображении художника.

Создание виртуальной реальности наиболее полно отражается в работах, выполненных А. Сейткасимовым для видеоигр, которые, по своей сути являются универсальным произведением искусства, вмещающем в себя, практически все виды искусств. Лучшие из видеоигр созданы из взаимодействия визуальных художественных находок, отличной литературной основы, прекрасной музыки и увлекательного экшена. Таким образом, видео игры выполняют все функции, присущие искусству.

Автор формирует свою виртуальную среду и через нее оказывает значительное влияние на мир реальный, предоставляя игроку (зрителю) возможность бессмертия. Герои А. Сейткасимова преодолевают страх смерти, поскольку принцип любой игры всегда оставляет эфемерную радость воскрешения.

В разговоре с художником, выяснилось, что по образованию он врач. Вполне возможно, что обучение в медицинском институте, дающее знание анатомии, позволяет создавать такие прорисованные, сильные образы героев своих произведений одновременно с этим оптимистически настраивая на бессмертие. Произведения художника являются инструментом познания как существующего мира, так и мира воображаемого.

Исходя из публикации художника в инстаграмме: «Эту работу я особо люблю, поскольку ещё со школы обожал орков орду и в целом вселенную Варкрафт, а тут выдался шанс сделать собственный арт по вселенной через годы» – он работает исключительно в радости творчества.

Необходимо отметить, что в связи с развитием новейших технологий в XXI века в Казахстане возникают и становятся актуальными виды искусства, связанные с цифровыми носителями.

По словам Анвара Мусрепова: «Интересно делать проекты, которые могут самостоятельно развиваться во времени и обрастать новыми контекстами, создавая тем самым археологию будущего».

Медиаинсталляция «Namaz Maker» (2016) А. Мусрепова – шаг будущее человечества. Интерактивная проекция создает виртуальную среду, имитирующую мусульманский коврик. Проекция имеет пять режимов с различными цветовыми обозначениями для каждой отдельной молитвы, текст которой настраивается индивидуально. Для удобства пользователя переключение режимов осуществляется по хлопку, что позволяет максимально сконцентрироваться на сеансе молитвы без прямого контакта с системой управления. Для автоматической навигации и поиска правильного направления молитвы в интерфейс встроен компас, который обновляется каждую секунду и всегда с точностью определяет положение Мекки. Веяние современности иронично представлены в проекте специально отведенном баннерном месте для контекстной рекламы. При этом, пользователь может отключить рекламу на определенный период, заплатив разработчику. Надпись в аннотации гласит: «Перед применением не забудьте протереть пол», которая свидетельствует о том, что ирония метамодернизма бесконечна.

В рамках нашего исследования необходимо рассмотреть новые проявления уличного, городского искусства. Если ранее мы говорили о граффити или стрит арте, где проявлялось изобразительное начало, то «искусство протеста» или «артивизм» объединяет функции художника, активиста и общественное движение.

Арт-активизм – это прямое продолжение протестной культуры и протестного искусства. Как отдельное направление он появился в Европе и Америке примерно в 1970-х годах. В Европе всё началось с практик Йозефа Бойса, немецкого художника постмодерниста, специализирующегося на перформансах. В Америке – через изменения в социальных процессах – как, например, появление движения ACT UP, занимавшегося проблемами здравоохранения, в особенности эпидемиями СПИД [4].

Протестное искусство и паблик-арт объединяет один принцип – желание художников уйти из музеев на улицы. Они верили, что так могут появиться новые жанры, искусство перестанет быть капитализированным, а творчество сможет повлиять на существующие проблемы. Таким образом они стремились изменить устоявшуюся на тот момент систему.

«Во-первых, активизм, являясь социальным феноменом, направленным на изменение реальности, всегда был более «политическим» явлением и часто выражался через такие активности как митинги и демонстрации. В то время как настоящее «искусство» практически всегда было ограничено музеями, галереями и театрами. Смешение этих двух направлений в что-то совершенно новое дало художникам новое пространство для выставления работ, новые темы, новую аудиторию и новые инструменты влияния. Теперь большее количество людей могло наблюдать за этими работами – торговые центры, рекламные щиты, интернет, городские площади – все эти места могут быть площадками для размещения работ арт-активизма. Таким образом, акционизм стал фундаментом для выражения искусства вне привычных площадок. Можно сказать, что арт-активизм – это активизм, который не похож на активизм, и искусство, которое не похоже на искусство [5].

В настоящее время художественная практика артактивизм, направленная на эмоциональное воздействие человека, соединённая со спланированным активизмом, приносящим общественные изменения. Таким образом, его главная цель – создать мощнейшие общественные переживания, которые могут привести к измеримым сдвигам во власти. По словам художницы и перформансистки Тани Бругер, арт-активизм – это термин, используемый для описания искусства, которое основано на факте реального поступка и затрагивает политические или социальные проблемы. То есть, в таком искусстве важнее возможность повлиять на силовую структуру, нежели только феномен описания или изображения ее в своей акции [6].

Создавая определённую и доступную всем среду протестное искусство используется как средство коммуникации с населением, чтобы проинформировать и повлиять на изменения в социальных, политических, экономических и других областях жизни. Сильные негативные эмоции становятся импульсом и впоследствии ресурсом для появления тех или иных форм протеста.

Ещё одно важное понятие для обсуждения данной темы, необходимое для дальнейшего понимания арт-активизм – это «паблик-арт», то есть искусство в городской среде, появившийся в Америке в 1950-60-х годах. Паблик-арт – это форма существования современного искусства вне художественной инфраструктуры (то есть в общественном пространстве), рассчитанная на прямую коммуникацию со зрителем [7].

Проанализировав все эти определения, можно сделать вывод, что одна из самых значимых идей в арт-активизме – это «изменения», что неудивительно, так как это и есть сама цель активизма. Протесты и творчество с недавних пор стали неразрывным союзом и в Казахстане. Если раньше, чтобы стать гражданским активистом, нужно было создать общественную организацию или партию, то сейчас

достаточно выйти в интернет и заявить о своей позиции. А те же граффити и муралы, когда-то считавшиеся вандализмом и дешевым искусством, широко распространяются благодаря талантливым уличным художникам.

Для того чтобы объяснить, почему арт-активизм – это действительно удачный формат сочетания искусства и активизма, рассмотрим несколько аргументов.

Способность арт-активизма удивить неожиданностью места или незнакомой формой дает возможность разрушить предвзятые представления людей, как об искусстве, так и о выражении протеста. Именно так арт-активизм и обходит уже устоявшиеся моральные установки в обществе, становясь невероятно эффективным в борьбе за изменения системы. Нынешний арт-активизм — один из немногих способов свободно выразить мнение, не смотря на то, что в Казахстане нет радикального политического искусства, творцам все же удается спровоцировать общественность.

Об этом возможно судить по недавним плакатам, которые вывесили неизвестные активисты и художники в Алматы. Для них фасады зданий и городские стены стали альтернативной площадкой для сложных тем, вдали от правительственного дискурса.

Утром 3 августа 2022 года на здании Казахского национального театра драмы им. М.Ауэзова появился плакат с надписью «Избей меня за предупреждение». Фраза, которая явилась отсылкой к законодательству Казахстана, согласно которому при семейно-бытовом насилии агрессору выписывают лишь предупреждение.

Говоря о протестном искусстве и активизме, нельзя не упомянуть нашу шумевшую акцию «От правды не убежишь». Пока спортсмены из 53 стран мира бежали свою дистанцию на марафоне 2019 года в Алматы, несколько молодых людей растянули по ходу их движения баннеры «От правды не убежишь», «За честные выборы», «У меня есть выбор».

Поводом к проведению акции послужили внеочередные президентские выборы после отставки Нурсултана Назарбаева и переименование Астаны в его честь. Инициатива гражданских активистов и растущее протестное настроение отразились на реакции государственной судебной системы.

Помимо мемов на тему «От правды не убежишь» в социальных сетях, в Нурсултане и Караганде прошли акции солидарности с осужденными за данную акцию. Более чем в десятках городов мира — Будапеште, Торонто, Лондоне, Париже, Праге, Милане и других казахстанские студенты открыто выражали свою поддержку активистам в публичных местах или у дипломатических представительств Казахстана. Еще один баннер со словами «От правды не убежишь» появился на мосту в центре города Семей. Его авторы не были найдены.

Так самый нейтральный, но несанкционированный лозунг активистов положил начало искусству протеста, которое показало казахстанцам, что в их силах создать мощнейшие общественные переживания, которые могут привести к положительным изменениям в стране.

В рамках нашего исследования обратимся к курьезному случаю. Молодой художник Роман Захаров повесил на мосту в центре Алматы растяжку с цитатой из Конституции «Источником власти является народ». Его задержали полицейские и отдали под суд, который вынес меру наказания пять суток ареста. Однако, поняв всю абсурдность ситуации, тем же вечером наказание сменили на небольшой штраф.

Для того чтобы понимать арт-активизм человеку не нужно быть гением и подробно разбираться в искусстве или в политике. Такой формат открывает доступ к одной и той же проблеме разным аудиториям, соединяя их. Метод арт-активизма приносит пользу всем: и художникам – найти новую аудиторию или как-то повлиять на общественное мнение; и людям – встретить единомышленников и почувствовать значимость своих действий в общественном пространстве.

Учёные и исследователи, изучающие эту тему, приходят к выводам, что сегодня

помимо основных форм арт-активизма, большую популярность набирает медиа-активизм. Условно говоря, это формирующийся новый жанр арт-активизма, главным инструментом которого является медиаэффект. Медиаэффект – это возможность быстро собрать интернет-аудиторию, мобилизовать её и привлечь внимание к проекту или определённой проблеме.

Переход арт-активизма с улиц в Интернет платформу ещё больше расширяет границы допустимого. Появление новых форм взаимодействия человека с обществом, донесения и распространения информации, сотрудничество со СМИ – только самые видимые эффекты от такого изменения.

Доступность арт-активизма, его влияние на душу и мысли, ненасильственная форма подачи помогает достичь основную идею – психологическое изменение, целью является побудить людей задуматься и подтолкнуть граждан к рассуждению об идеальном мире и стремлении к его воплощению.

Для арт-активизма характерны следующие черты: существование основы, то есть проблемы, которая лежит в основе творчества; наличие аудитории; интерактивность; медиа-эффект, то есть сохранение и распространение получившегося результата (чаще всего через Интернет и медиапространство).

Важная особенность арт-активизма, касающаяся места расположения – искусство всегда должно находиться в общественном доступе, где художники могут напрямую сотрудничать с общественным мнением, чтобы создать свою работу. Основным лейтмотивом практически всех работ является тема расширение прав и возможностей отдельных личностей и общественных групп.

Важную роль на изменение сознания граждан оказывает вид протестного искусства, направленный на привлечение внимания к проблеме за счёт вовлечения и эпатажирования публики – Перформанс.

Своеобразный видоизмененный «театр», где наблюдатель может стать участником действия. Существует также разветвление на флешпротестмоды, политические перформансы, хеппинги, акционизмы [8].

Активность современных художников относится к любым событиям в жизни Независимого Казахстана. Решение 2020 года о строительстве отеля в урочище Бозжыра в Мангистауской области вызвало большой резонанс в Казахстане. По свидетельству экологов антропогенная деятельность нанесет непоправимый ущерб уникальному памятнику природы Устюртского плато ( обширные пустынные ландшафты из известняковых отложений и орнаментальные скалы высотой в 250 метров).

В 2021 году в Нур-Султане перед Домом министерств Асхат Ахмедьяров провел экологическую арт-акцию в защиту урочища с требованием остановить техническое вмешательство, присвоить статус особо охраняемой природной территории республиканского значения и начать работу по включению территории Бозжыры в список объектов Всемирного наследия ЮНЕСКО.

Художник, одетый в костюм шамана, держал в руках в барабан и хлестал по нему камчой. Его спутница Алия Ахмалишева несла флаг с надписью *Vozjугany Saqtaiyq*.

«Пусть ритм этого барабана пробудит голос совести и разума в кабинетах власти. Пусть удары боевой камчи изгонят с нашей земли злых духов, демонов коррупции, экоцида и разрушения», позиционировали они свой перформанс в публикации на фб [9].

В Есильском районе Нур-Султана находится водоём, известный в народе как озеро Малый Талдыколь. По мнению многих ученых, озеро имеет природное происхождение. Жители и гости столицы приходят туда полюбоваться природой и увидеть лебедей, которые каждый год прилетают на Малый Талдыколь. В 2020 году активисты города заметили, что вокруг озера ведутся строительные работы, а само озеро засыпают землей и выкачивают из него воду. На территории озера приступили к строительству жилых домов и прочих инфраструктурных объектов. Это решение вызвало

массу споров и недовольства среди экологов и активистов. В социальных сетях появилась страница SOS Taldukol, где экоактивисты призывают прекратить осушение небольшого озера на окраине столицы, аргументируя это тем, что осушение лишит представителей местной фауны дома. [10]

Первыми на происходящее откликнулись художники Казахстана. Асхат Ахмедьяров и Айгерим Оспан провели перформанс *Vaqsu Saғуny* в защиту озер Малый Талдыколь на месте засыпки одного из водоемов в Астане. Перформанс проходил сразу на двух участках: на одном из них, сидя перед бульдозером, художница Айгерим Оспан играла на кобызе, а на другом Асхат Ахмедьяров, надев костюм шамана, перекрыл грузовикам с грунтом путь к озеру.

В дальнейшие дни, в защиту озера выступили Алия Канибекова, Гульмарал Таттибаева и Наталья Лигай, представив свой перформанс. «Художницы в образе лебедей, священной птицы для казахов, символа любви и красоты, которого лишают дома, призывают немедленно остановить засыпку и защитить биоразнообразие и всю экосистему природных озер Малого Талдыколь. Вместе они свили гнездо из белой ткани, как символ общего шанырака, напоминая нам, что природные озера — это богатство и достояние народа, и что нам всем важно объединиться, чтобы защитить наш дом и будущее», - писали в *sos.taldukol*. Женщины в белых нарядах не только прошли вдоль берега, но и зашли на территорию будущей стройки. Затем они остановили проезжавший мимо КамАЗ и обвязали его белыми лентами. По их словам, это символизирует желание людей остановить строительные работы и спасти озеро.

Современное искусство, обладая безграничными широкими возможностями, является продуктом инновационной культуры и это поиск новых форм выражения для презентации казахстанской культуры в глобальном мире. Концептуально-визуальное искусство органично вошло в сознание мастеров современности. Темы визуального искусства художников стали междисциплинарными, поскольку целиком зависят от концепта автора.

Каждый современный художник стремится выразить свою гражданскую позицию по определенным событиям, пропустив их сквозь свои душевные переживания и определив степень накала индивидуальной искренности и честности.

Язык современного искусства становится очень сложным, выразительным, насыщенным эмоциями и тайным смыслом, в эффективности передачи которых активно применяются новейшие технические достижения. Изменения концепции самого предмета искусства, его форм и аспектов воздействия предполагают использование различных методов, опыта и технологий, что значительно расширяет инструментарий художника.

Современное изобразительное искусство распространяется как в сфере коммерческих интересов, так и в паблик-арте – форме существования художественной инфраструктуры, в общественном пространстве. Обе формы рассчитаны на прямую коммуникацию со зрителем.

Главным, становится то, что искусство вызывает реакцию, будь то мимимишность изображений, гражданская ответственность, иллюстративные материалы, цифровые эксперименты или перформансы, все самовыражения авторов свидетельствуют о востребованности честности художника по отношению к миру.

**Список литературы**

1. ХУДОЖНИК (@art\_aika) Instagram photos and videos [https://www.instagram.com/art\\_aika](https://www.instagram.com/art_aika)
2. Suretwei: Художница создает иллюстрации с казахским ... <https://www.inform.kz/suretwei-hudozhnica-sozdaet-ill...> художница Жанар Ерланкызы.
3. Что такое Иггдрасиль? <https://dic.academic.ru/dic.nsf/simvol>
4. Волкова Т. «Арт-активизм сейчас будет только расцветать» // [Электронный ресурс] “Искусство”. 2012.
5. Duncombe S., Lambert S. WHY ARTISTIC ACTIVISM: NINE REASONS // [Электронный ресурс] The center for artistic activism. 2018.
6. Штейнман М. А. Анатомия маски протеста: коммуникативный протест // Вестник РГГУ. Серия: Политология. История. Международные отношения. Зарубежное регионоведение. Востоковедение. 2013. № 1 (102). С. 74-85.
7. Поносов И. Про “паблик арт” // [Электронный ресурс] Партизанинг. 2012.
8. Современные тенденции kazakhstan-artist-arystanbek-shh <https://newtimes.kz/eksklyuziv/154487-izbej-menya-za-preduprezhdenie-kak-kazahstancy-vyrazhayut-protest-cherez-iskusstvo-i-performansy>
9. <https://ruh.kz/ru/2021/09/16/ozero-malyj-taldykol-v-centre-vnimaniya-ekologicheskoy-obshhestvennosti/> | ruh.kz
10. [https://baigenews.kz/news/stolichnye\\_khudozhnitsy\\_proveli\\_art-performans\\_v\\_zashchitu\\_malogo\\_taldykolya/](https://baigenews.kz/news/stolichnye_khudozhnitsy_proveli_art-performans_v_zashchitu_malogo_taldykolya/)



**Ахмедова Нигора Рахимовна**  
**Институт искусствознания**  
**Академии наук РУз**  
**Академик АХУзб, доктор искусствоведения,**  
**профессор**

## **ТВОРЧЕСТВО П.БЕНЬКОВА И ФОРМИРОВАНИЕ ИКОНОГРАФИИ ЧЕЛОВЕКА СОВЕТСКОГО ВОСТОКА В ИСКУССТВЕ УЗБЕКИСТАНА 1930-Х ГГ.**

*Статья посвящена анализу историко-культурного развития 1930-х г. в контексте формирования идеологии и эстетики соцреализма. Происходившие изменения анализируются на примере творчества П. П.Бенькова (1879-1949), стоявшего наряду с другими мастерами 1920-х-1930-х г. у истоков формирования изобразительного искусства республики. На основе архивных материалов, документов и изучения художественной среды Самарканда данного периода раскрывается обращение П.Бенькова к новой тематике. Вытесняя поэтическую интерпретацию образов феодального Востока, в тот период формировалась новая иконография, в которой основными были портреты-типы дехканина и труд освобожденной женщины Востока. Анализ двух портретов П.Бенькова позволил раскрыть поиски художника в новой тематико-образной концепции.*

Актуальность изучения переломных периодов развития искусства прошлого века поставила задачи освоения не только различных междисциплинарных инструментов и подходов, постколониальной оптики, но и заострила вопросы пересмотра взглядов на собственную историю XX столетия. Обретенная за последние десятилетия временная дистанция, новые факты, материалы архивов позволяют объективно разобраться в тех перипетиях и сложностях, которые переживали художники, творившие в 1930-х гг. в горниле идеологической борьбы, проработок, «перековки». Именно в эти годы формировались постулаты советской тоталитарной идеологии, скалывались ее штампы и каноны, тематические и жанровые «инварианты». В то же время, как отмечают исследователи, «эпоха постмодерна» подготовила нас к восприятию идеологии не как онтологической данности, а как языкового конструкта, созданного по определенным законам (1).

Первоначально развиваясь на удалении и периферии советской страны, искусство Узбекистана, прошло этап самостоятельного и стремительного освоения различных направлений и тенденций. Интерпретация традиций Востока, опыт модернизма в живописи художников А.Волкова, В.Уфимцева, Усто Мумина, Н.Кашиной, У.Тансыкбаева, Н.Карахана и других демонстрировали оригинальные творческие результаты. Пресса отмечала ряд ярких и самобытных имен, представленных выставках в Москве и зарубежом.

Со временем контроль над культурой из единого центра поставил художников перед проблемой взаимодействия с новой идеологической программой соцреализма. По мнению французской исследовательницы «Общее использование советской тематики в самом узком смысле этого слова никогда не навязывалось систематически и централизовано. Художники пришли к ней каждый в отдельности» (2). Между тем, известно, что партийная критика проявляла себя вполне целенаправленно, реагируя на их поиски. Так, например, по итогам отдельности» (2). Между тем, известно, что партийная критика проявляла себя вполне целенаправленно, реагируя на их поиски. Так, например, по итогам Выставки узбекского изобразительного искусства в Москве в 1931 году «упрекали художников за отсутствие у них четкой «пролетарской» позиции, а в их работах отмечали «аполитичность, игнорирование классовую борьбу» (3), после

чего в республике все это принималось к сведению, шли острые дискуссии. Однако уже в 1935 г. В.Чепелев писал, что «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» (4).

Творчество П.Бенькова в 1930-х гг. отразило поиски новой образной и тематической репрезентации в контексте общего историко-политического поворота эпохи. Художник приехал в Бухару в 1928 г. опытным мастером, который после Академии художеств Петербурге, пребывания во Франции, Италии, Испании, преподавал в Казанской художественной школе, создал ряд выдающихся портретов своих современников. В 1931 году он обосновался навсегда в Самарканде, где в его живописи произошли значительные изменения. Если в Бухаре впечатления художника от пустынных улочек, палящего солнца и красочных базаров вели его к новым цветовым открытиям, усилению цвета, то наблюдения за жизнью в Самарканде, новая творческая среда поставили перед ним задачи не только новых живописных приемов. В Самарканде в отличие от Бухары, активно продвигались социалистические новации в быту, на производстве, в сельском хозяйстве, что, повлияло на тематику новых работ П. Бенькова - «Восьмое марта на Регистане» (1933), ««Девушка – хивинка» (1931), «Фабрика Худжум» (1931-1932), посвящённых женщинам Востока. В узбекском искусстве основными протагонистами новой иконографии были выбраны портреты-типы дехканина и труд освобожденной женщины Востока, придя на смену поэтической интерпретации образов пряного, феодального Востока. Обращение П.Бенькова к этой теме происходило не только под впечатлением кардинальных изменений в жизни женщины после революции, но были у художника интенции сугубо эмоциональные, глубоко человеческие. П.Беньков, как, оказалось, заинтересовался этой темой, когда в 1931 г. получил заказ написать портрет Ю. Ахунбабаева – первого Председателя ЦИК Узбекистана и его заместителя, яркого представителя движения женщин за свое освобождение «Худжум» – Джахан Абидову. В те годы еще не сложилась иконография и общие представления о «правильных» портретах партийных деятелей. Однако в этом портрете П. Бенькова явно «казенном» по установке, художник искал образное решение исключительно от контакта с моделью. Работая над портретом Абидовой, он многое узнал из беседы с ней и проникся сочувствием к ее тяжелой жизни. Вышедшая из мира обездоленных, забытых женщин, Джахан наперекор своей судьбе стала борцом и примером для таких же, как она, обреченных. Эта хрупкая женщина, превратившаяся из забытой четвёртой жены в убеждённую коммунистку, безусловно, была личностью харизматичной и произвела сильное впечатление на своих собеседников. Зарубежные корреспонденты, как например, исследователь женского движения Фаннина Галле писала, что в горящем взгляде Джахан отразились отчаяние и тяготы минувших столетий. Она читала в её глазах бунтарство, готовность бороться и даже умереть за новую судьбу женщин Востока. Ф. Галле описала, как Д.Абидова работала в своём кабинете в Ташсовете: разбираясь с тремя не очень сообразительными ответственными работниками, она одновременно давала указания секретарше, отвечала по двум телефонам и непрерывно курила папиросы «Казбек» (5). Другой зарубежный корреспондент, который путешествовал по Средней Азии в начале 1930-х гг., оставил ее словесный портрет: невысокая, хрупкая, очень подвижная, порывистая брюнетка с короткой стрижкой. Лицо у нее – простое и сильное. Оливковый цвет кожи, как у американской мулатки... Не всем она нравилась. Её обзывали за глаза «мужичкой», «мужиком в юбке» (6). Действительно, в первые годы революции женщина имела статус «сестры по классу», шагавшей бок о бок с героическими братьями в социалистическое будущее, что отражено во многих женских образах тех лет. Образ женщин часто был наделен признаками андрогинности – не женщины, а работницы или колхозницы в соответствующей спецодежде, партийный товарищ или агитатор (7). Этот тип

женщины мы можем наблюдать по массовым агитжурналам конца 1920-х - начала 30-х – гг.: прямоугольный "плоский" силуэт ("женщина-дощечка"), коротко стриженная головка с челкой на длинной шее. Примечательно, что и Джахан Абидова в далеком Узбекистане соответствовала такой "модели".

Портрет Абидовой, на первый взгляд скупой по цвету, по фактуре и письму, лишен привычной беньковской красочности и солнечности, стоит несколько особняком в его творчестве. Во всяком случае, рядом с ярко выраженным оптимизмом своего времени, его психологические достоинства и живописная оригинальность не замечались (8). Простота и скромность темного пиджака Абидовой, типичная для партийных женщин тех лет, подтолкнули художника на колористическую изобретательность. П.Беньков внимательно и артистично исследовал оттенки серого в фоне, его рефлексы на белом. Светлый фон стены, окружающий фигуру и лицо изображенной, сгущает его тональность, отчетливо выявляя очень смуглое, строгое лицо этой женщины.



*П. Беньков. портрет Д. Абидовой. 1931*

Портрет в целом очень аскетичен: какая-то, лишенная человеческого тепла «стерильность» партийного кабинета, плоский силуэт фигуры, темно-зеленое сукно на столе. В то же время художник увидел в облике этой женщины какую-то скрытую силу и холодную сдержанность, и только живые глаза выдают ее переживания и перенесенные страдания. Заставить «заговорить» цветом этот казенный интерьер, это скучное сукно на столе, колористическую однозначность цветовой гаммы с акцентом красного значка на пиджаке, можно было лишь благодаря острому интересу художника к этой личности. Вероятно, что после знакомства с ней, а через нее узнавая о жизни многих других женщин, которые так же старались «переломить» свою печальную судьбу и вышли «к свету», как писали в те годы, П.Беньков начал заинтересованно подходить к теме женщин Востока, представляя ее больше эмоционально, а не конъюнктурно, следуя запросам дня.

Если на портрете Д. Абидовой можно видеть женщину-борца, то во второй половине 1930-х г. постепенно начинает складываться новый, более женственный образ. Эти перемены были связаны и с изменением ситуации показа женщин в массовой культуре начала и второй половины 1930-х годов. Возникает тема материнства, подчеркивается связь героинь с природой и землей. От такого образа женщины ожидают импульсы счастливого, жизнерадостного мироощущения, через красоту пусть тяжелого, но свободного труда, как например, на картинах П.Бенькова «Заветный урожай» (1934-1935) и «Окучка хлопка» (1936). Советское искусство, транслируя эти смыслы, словно призывало быстрее забыть тяжелое прошлое, видеть больше света, передавать радость жизни, ясного, ничем не омраченного ожидания «светлого будущего». Это в свою очередь было в основе идеологической доктрины «агитации за счастье», формировавшейся в искусстве соцреализма. Эти тенденции можно отметить и в творчестве А.Волкова, Н. Карахана, М.Курзина, Н.Кашиной и других ведущих мастеров.

Первоначально осваивая новую советскую тематику, художники еще имели возможность продолжать присущие каждому из них пластические искания, сохраняя свою индивидуальность. Относительная свобода творчества тех лет способствовала появлению в искусстве республики оригинальной ветви модернизма и неожиданных для «периферии» пластических открытий, которые убедительно продемонстрировала московская выставка 1934 года. Однако триумф искусства республики, отмеченный

московской прессой, после выставки обернулся давлением идеологии и противоборством различных сил, обострившихся с укреплением сталинской власти. Борьба мнений и творческих позиций в среде художников Узбекистана все более обострялась на фоне идеологического давления на искусство. Еще активны были «творческие бригады художников», группировавшиеся по своим художественным интересам. Однако на их позиции стали давить требованием создавать политически выверенные, «здоровые» по идеям и темам произведения, которые предписывалось воплощать в «изобретении» соцреализма - новой тематической картине.

На обсуждениях выставок П.Бенькова постоянно «прорабатывали»: «Беньков постепенно отходит в новое, ..обновление чувствуется. Но все - таки от художника профессионала, можно было бы ожидать большего. Он не растет, потому что он над собой не работает» (9). Известно, что отношения П.Бенькова с группой ташкентских художников, были довольно сложными в виду разных эстетических позиций. Однако в критических статьях, в партийной «проработке» того времени он разделял общую участь. От одних требовали: «когда же товарищ Волков перестроится?», или обвиняли В. Маркову: «художник – формалист – художник антисоветчик всегда! », а О.Татевосяна вообще изгнали из Союза художников за то, что «связался со сварой врагов советской власти». Имелось в виду «искажение образа колхозного празднования в работе «Колхозный той» (10). На П.Бенькова были не только постоянные нападки на обсуждениях выставок, но и откровенные доносы в Управление по делам искусства при СНК Узбекистана с требованием «проверить метод преподавания преподавателя Самаркандского изотехникума П.Бенькова», его обвиняли в «не уважении к коммунистам», в том, что «не хочет встать на одну доску с коммунистами», давали ему характеристику как «антисоветскому человеку» (11). Опытного педагога, ученики которого занимали первые места на Всесоюзном конкурсе, обвиняли в недостатках его педагогической работы - «педагоги скверные», их окрестили «формалистами» и многое другое. В этой напряженной и нездоровой атмосфере П. П.Беньков, не вступая в жаркие споры и дискуссии, не обсуждая своих коллег, чаще всего молчал, внимательно слушал, иногда отвечал: «Искусство - это многогранная и хитрая штука, и какие - нибудь определения методов, критериев трудно придерживаться. Это дело нужно предоставить целиком артисту...» (12). В этой обстановке П.Беньков оказался как художник одиноким: на него «нападали» на обсуждениях с одной стороны ярые реалисты, обвиняя в буржуазном импрессионизме, с другой – так называемые «левые». Но среди бесосновательных доводов, выдвигаемых его противниками, были и те, кто поддерживал художника, в особенности, самаркандцы. Л.Бурэ защищал: «это – мастер, который не стоит, а идет, идет новым шагом.... Но идет как Павел Беньков, сохраняя свои индивидуальные особенности, сохраняя свои методы» (13).

К концу 1930-х г. под идеологическим давлением живопись таких художников как А.Волков, В.Уфимцев, Н.Кашина, Н.Карахан, А.Николаев, О. Татевосян, У. Тансыкбаев, безусловно, начала меняться, но все еще была далека от требований партийной критики. «Я формалистом себя не считаю, потому я так равнодушно смотрю, когда меня здесь обвиняют по старой памяти, ибо я привык уже к этим обвинениям, - устало реагировал на нападки А.Волков (14).

Несмотря на то, что В.Чепелев писал, что «П.Беньков не имеет напряженно - сложного творческого пути» и был на его взгляд «добротным, спокойным художником», тем не менее, нельзя не видеть, что он с большим напряжением осваивал новый для себя материал. В первой половине 1930-х г. у него шла работа над такими историческими картинами, как «Взятие Бухары красными партизанами в 1920 г.» (1935), «Кавалерийский отряд в горах», «Разгром басмачей» (1936), два варианта картины «Раватстрой» (1934). Художник пробовал себя в новых композиционных и колористических решениях, допуская, скорее, неудачу, которую он разумно принимал как творческую проблему, пробиваясь к задуманному.

В контексте требований соцреализма, а также ответом на декларируемое властью внимание к простому трудовому человеку, было обращение художников к созданию портрета «социалистического героя». Как уже отмечалось, в искусстве республики наряду утверждавшейся иконографией освобожденной женщины Востока, портрет дехканина стал основным. Изображение узбекского дехканина с кетменем на плече, начатое в 1932 г. портретом А. Волкова «Колхозник», закрепилось как архетип надолго, и, варьируясь в массовых фотографиях и живописи республики в разных модификациях, просуществовало вплоть до 1960-х гг.

«Портрет колхозника» (1939) или «Ударника», как в духе времени называли этот образ, появился в творчестве П.Бенькова в процессе поисков достойного современника. Легкость этюдного письма а la prima, тем не менее, передающего глубину характера человека, создает ощущение подъема, увлеченности художника колоритным образом. Спокойствие и достоинство дехканина (есть предположение, что моделью был сторож училища или извозчик), позирующего Бенькову в тени сада, притягательны. В том, как внимательно написано его немолодое лицо, живые и умные глаза, как Беньков окружает этот психологизм свободной и легкой живописью зелени, белой рубахи и белой чалмы, можно понять, что опытный художник продвигается к новому пониманию портретных задач – портрету на пленэре. Соединяя столь сложные задачи, как создание психологического образа в гармонии со световоздушной средой, окружающим его природным «шумом», П.Беньков, как, оказалось, стал в узбекском искусстве основоположником своеобразного жанрового синтеза – пленэрного портрета.



П.Беньков  
*Портрета колхозника-ударника» (1939)*

Несмотря на давление идеологически сложной атмосферы, в которой протекало творчество художника, отметим, что образный и живописный синтез, к которому пришел художник, был им глубоко осмыслен, ибо выражал важнейшие черты жизни восточного человека, живущего в гармонии с природой. П.Беньков смог воплотить независимо от конъюнктурных требований времени эту исконную гармонию, живописно ее воплотить, определив на многие годы приоритет пленэрного портрета в живописи Узбекистана.

Несмотря на то, что Беньков создавал искусство, которое отображало современность, реальные лица людей, его живопись, близкая импрессионизму, осуждалась. Утверждение догмы соцреализма, переведённого в категорию единственного стиля советского искусства, обернулось запрещением всех открытий западного модернизма и «буржуазного импрессионизма». Мажорная приподнятость мироощущения, тяготение к общей декоративности и жизненной непосредственности, что отличало его большие многофигурные картины, также рассматривалось критически. Среди своих современников, П.Беньков, может быть, единственный, кто в своей живописи был открыто и эмоционально привержен к красоте реальности, ее чувственной плоти, спонтанному чувству. Эти черты в своих работах мастер объяснял характером окружающей среднеазиатской природы, своеобразием красочного быта и традиций народа, которые он по-своему живописно интерпретировал. Естественно, что живописная и поэтическая сторона искусства мастера, теперь вступала в противоречие с реальной ситуацией в искусстве. Его постоянно критиковали за импрессионизм не только партийные идеологи, но и «левые» художники, отрицавшие импрессионизм как «живопись, зависящую от погоды».

В заключение отметим, что в интерпретации основных полотен П.Бенькова, эмоционально откликавшегося на образы и темы своего времени, долгие годы сохранялся идеологический ракурс, а своеобразие его импрессионистического метода не замечалось. «Очищение» от условностей и социальных конвенций прошлой эпохи, отказ от упрощенного ее понимания в отношении творчества П.Бенькова и других мастеров 1930-х гг. – актуальная задача современного искусствоведения.

#### **Список литературы**

1. Дашкова Т. Идеология в лицах: формирование визуального канона в советских женских журналах 1920 - 1930-х годов. Вестник культурологии, 2014, №2. С.210-215.
2. Сесиль Пишон-Бонэн — Место «Востока» в советской живописи 1920–1930-х гг.: художественный трансфер по оси Москва–Ташкент. Культурный трансфер на перекрестках Центральной Азии: до, во время и после Великого шелкового пути. Париж, Самарканд: МИЦАИ, 2013. С. 274-282.
3. Искусство Советского Узбекистана.1917-1972 /колл.авторов: В.Долинская, Н.Захидов, и др..М.: Советский художник,1976, С.64.
4. Чепелев В. Искусство Советского Узбекистана, ЛОСХ,1935, С.49-50.
5. Галле Фаннина. 1938. Женщины на Советском Востоке. Перевод с немецкого Маргарет М. Грин. Нью-Йорк: Е.П. Даттон и Компани, Инкорпорейтид.  
В кн. Пробужденные Великим Октябрем: Сборник очерков и воспоминаний / Ин-т истории партии при ЦК КП Узбекистана - филиал Ин-та марксизма-ленинизма при ЦК КПСС. - Ташкент: ГосиздатУзССР, 1961, С. 270.
6. По материалам Галле Фаннина. 1938. Женщины на Советском Востоке. Перевод с немецкого Маргарет М. Грин. Нью-Йорк: Е.П. Даттон и Компани, Инкорпорейтид.
7. Коростылев Ю. Образ женщины в советской государственной мифологии 1930-х гг// Идеи, гипотезы, открытия в социально-гуманитарных исследованиях: сб. науч. трудов. Хабаровск, 2010. С.96.
8. Соколова М. отмечала, что этот портрет, хотя не закончен, но интересен по композиции, а лицо привлекает живыми большими глазами, светящимся умом, пронизательностью и энергией. В кн. П.Беньков, 1981, С.31.
9. Стенографический отчет I съезда СХУ зССР от 6-8 мая 1938г.. ЦГА РУз. Ф.2320, оп.1. Ед.хр.70.с.93.
10. Стенограмма общего собрания Оргкомитета СХУЗССР от 13 апреля1937 г. ЦГА РУз.Ф..2320, оп.1. Ед.хр.27.
11. Заявление Я.Кучиса « В управление по делам искусства при СНК УзССР от 13 августа 1937 г. . ЦГА РУз.Ф..2320, оп.1. Ед.хр.128.С.99-100.
12. Стенографический отчет I съезда СХ УзССР от 6-8 мая 1938г.. ЦГА РУз. Ф.2320, оп.1. Ед.хр.70.с.93.
13. Стенограмма III заседания СХ Уз ССР от 26 декабря 1938г. ЦГА РУз.Ф..2320, оп.1. Ед.хр.80.С.3.
14. Стенограмма отчета заседания Оргкомитета СХУЗССР от I съезда СХ УзССР от 18 августа 1937г.. ЦГА РУз. Ф.2320, оп.1. Ед.хр.39.С.285.

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

**СИНТЕЗ ТРАДИЦИЙ И ИННОВАЦИЙ  
В ТВОРЧЕСКИХ ПОИСКАХ ГРУППЫ «ІЗДЕР»  
(НА ПРИМЕРЕ ВЫСТАВКИ «СЛЕД АНГЕЛА»  
В ГМИ РК ИМ. А. КАСТЕЕВА В 2023 ГОДУ)**

*Творческая группа «Іздер», основанная Жумақыном Кайрамбаевым, осуществляет свою деятельность двадцать лет, став знаменательным художественным явлением в искусстве Казахстана. Группа объединила несколько поколений художников, соединив классические виды искусства, такие как живопись, графика, скульптура с экспериментальными формами современного художественного творчества.*

*Выставка «След ангела», прошедшая в апреле 2023 года в Государственном музее искусств РК им. А. Кастеева, стала значимым событием в череде ярких музейных проектов года, наглядно представив творчество ведущих мастеров казахстанского арт-процесса сегодня. Репрезентация и изучение их творчества является приоритетным направлением в реализации миссии музея на современном этапе. Целью данного исследования стал анализ образной системы и выявление основных стилистических тенденций и идейных ориентиров, определивших искусство Кайрамбаева и круга его последователей.*

Группа «Іздер» впервые заявила о себе в 2003 году как сообщество ярких творческих индивидуальностей, которых сближают схожие идейные установки и общность поисков. Вдохновителем сообщества стал профессор живописи Жумақын Кайрамбаев, сформировавший круг последователей из нескольких поколений своих учеников. Именно они, несмотря на разницу в возрасте, взглядах и художественной стилистике, определили состав группы с говорящим названием «Іздер/Следы». В рамках одной концепции приверженность реалистическому методу изображения заявлено как своеобразный манифест художников. Общей генеральной линией, присущей всем последователям кайрамбаевской школы, стал ориентир на профессиональное мастерство. Ведя за собой, наставник и учитель стремится раскрыть творческую индивидуальность и художественные задатки каждого, призывая «быть собой». Общность творческих интересов, неизменное соединение установок академической живописи с традиционной культурой, поиск приемов и средств выражения национальной идеи, выработка собственного узнаваемого авторского языка, метафоричность и эмоциональность художественных образов – те основные черты, которые объединяют искусство Кайрамбаева и его круга.

Творческое призвание, бесконечная преданность искусству, невероятная трудоспособность и педагогический дар соединились в Ж. Кайрамбаеве, ставшем центральной фигурой в целом движении современной профессиональной живописи Казахстана. 42 года жизни Жумақын посвятил преподавательской деятельности, совмещая ее с творчеством. Живопись Кайрамбаева основана на блестящей образовательной базе, полученной им в петербургской Академии художеств им. Репина, и направлена на возрождение духовной, культурной, исторической памяти. Картины Кайрамбаева – глубокие по наполнению философские размышления о человеке и мире, в которых соединяются прошлое и настоящее, повседневное и возвышенное, частное и социальное, природное и человеческое. В основе любого художественного высказывания – обращение к национальным истокам, мироощущению казаха-кочевника, не мыслящего себя вне космоса и исторического контекста.

Поиски национальной духовности через призму европейской системы художественного образования сформировали узнаваемый художественный язык художника. Его искусство наполнено символическими знаками, аллегориями, метафорами и ассоциациями. Высокий профессиональный уровень, бесконечная преданность творчеству, вера в великую силу искусства и огромная работоспособность – отличительные качества мастера, ставшего известным не только в Казахстане, но и за рубежом. Он одинаково свободно чувствует себя в самых разнообразных жанрах, будь то пейзаж, портрет, жанровая сцена – все они неразрывно связаны с собственным познанием прошлого и настоящего, в стремлении постичь великие тайны бытия, в основе которого свет, надежда и любовь.

Главным героем живописного мира Кайрамбаева становится человек. Вне зависимости от выбора модели – будь то значимые исторические личности или близкие друзья и члены семьи художника – главной его задачей является раскрытие ценности человеческой личности. Многие из созданных Кайрамбаевым портретов выдающихся деятелей в истории Казахстана сегодня признаны каноническими. В числе исторических персоналий возникает величественный и строгий Абылай хан, сосредоточенно-напряженный Жамбыл Жабаев, задумчивый и пристальный Яссауи, стремительный и динамичный Курмангазы. Особой теплотой наполнен портрет поэта Мукагали Макатаева, земляка художника, рано ушедшего из жизни одаренного поэта. Портретам присущи неординарность художественно-образного решения, оригинальность композиционного приема расположения фигуры, колористическая свобода, достижение баланса в передаче внешнего сходства с внутренним психологизмом образа и масштабом представленной личности. Особой теплотой и проникновенностью наполнены образы жены Лёли и дочери Дарьи – жизненные метаморфозы самых близких людей отражаются в работах разных лет. Часто в картинах возникает и сам Жумақын, словно стремясь найти ответ на вопрос о поиске своего места в этом сложном и прекрасном мире. Портретам Кайрамбаева, как торжественным, так и интимным, присуща общая характерная черта – в каждом конкретном образе через индивидуальные, типические черты ведется поиск выражения общечеловеческих ценностей.

Анализ большинства произведений Кайрамбаева разных лет позволяет выявить наличие базовых архетипов номадического бытия, наполняющих рукотворный мир живописца. Это образы всадника, коня, матери и отца, мирового древа, птицы, гор и степи. Существовая по отдельности или встречаясь в единой композиции, они образуют эпические визуальные мифологемы, полные подлинного величия образные повествования о земле и людях. В своем обращении к прошлому художнику удается создать актуальные, созвучные сегодняшнему дню произведения, в которых выражаются вневременные гуманистические основы – любовь, красота, созидание, совершенство мира.

Эти основы он стремится передать своим ученикам, в каждом из которых он раскрывает творческую индивидуальность, прививает оригинальность творческого мышления, стремится помочь найти собственный изобразительный язык в живописи. Самые интересные работы в коллективных выставках молодых художников оказываются созданными учениками Кайрамбаева, привлекая внимание неординарностью творческого мышления, оригинальностью художественных решений. Каждая выставка объединения «Іздер» становится ярким событием, редким, но всегда долгожданным.

Возникновение группы «Іздер» в 2003 году (в год 50-летнего юбилея художника) стало закономерным явлением, поскольку общность художественных интересов была объединяющим началом, побудительным импульсом для организации первой совместной одноименной выставки. В марте 2013 года выставку продолжили под названием «Іздер-2» совместно с выпускниками Национальной академии им. Жургенова в ГМИ РК им. А. Кастеева, которая была приурочена к 60-летию со дня рождения автора проекта Жумақына Кайрамбаева. Спустя шесть лет реализована экспозиция «Іздер-3». Основная цель – раскрыть оригинальность каждого художника, не схожего с



работами Кайрамбаева, чтобы каждый участник проекта нашел свой путь к себе и оставил «след» в изобразительном искусстве.

Масштабная выставка 2023 года «Періште ізі / След ангела» была посвящена 70-летию юбилею учителя. Работа заняла больше года, объединив в экспозиции произведения как учеников Кайрамбаева, так и приглашенных участников. Символическое название отсылает и к названию группы, и к древнему сакральному оберегу кочевников. Следом ангела казахи называли отпечаток конского копыта на земле, которая наделялась мощными свойствами защиты и целебной силой. Горсть священной земли служила в качестве амулета. До нашего времени сохранились в степи камни с изображением конского копыта под названием «тулпартас». В мифопоэтическом сознании древних конь считался особо почитаемым тотемом. Художники обратились к художественному осмыслению образа коня как знакового символа кочевой цивилизации, стремясь посредством широкого инструментария искусства актуализировать древнюю традицию. Никаких ограничений для участников выставки не было, главным условием было придерживаться заявленной темы и представить новое, специально созданное для проекта, произведение.

Лидерами группы являются зрелые мастера, развивающие реалистическую живописную традицию, хорошо известные не только в Казахстане, но и далеко за его пределами: Досбол Касымов, Меиржан Нургожин, Талгат Тлеужанов. Досбол Касымов представил впечатляющее уровнем мастерства масштабное полотно «Млечный путь» – сцена доения кобылицы в центре сложной многофигурной композиции наполнена символами семьи, дома, очага, неразрывности уз, связывающих воедино представителей рода, человека и вселенную (рис. 1. Касымов Д. Млечный путь. Доение кобылиц. 2023. Холст, масло).



1. Касымов Д. Млечный путь. 2023. Холст,масло



2. Нургожан М. Сбруя. 2023. Холст, масло

Дань уважения учителю выражает Меиржан Нургожин в картине-посвящении, где он соединил точно схваченную фигуру Жумақына Кайрамбаева в полный рост с белым конем – композиция дополняется неизменными предметами быта, спутниками повседневностиномада: богато орнаментированные элементы конского снаряжения, торсык и коржын, тщательно и детально написанные с конкретных предметов прикладного искусства музейной коллекции. Древняя традиция оживает в почитаемом автором образе современника (рис.2. Нургожин М. Сбруя. 2023. Холст, масло).

Узнаваема манера летящих коней, ставших своеобразной визитной карточкой Талгата Тлеужанова, впитавшего основы живописной школы в мастерской Канафии Тельжанова и Жумақына Кайрамбаева. Всадник на вздыбленном скакуне, мчащиеся в закатных лучах ездоки, тянущие колесницу тулпары – в трактовке художника они превращаются в выразительный живописный код, преодолевающий время и пространство.

Азат Табиев, продолжатель семейной живописной традиции, заложенной его отцом, замечательным художником-шестидесятником Бахтияром Табиевым, демонстрирует художественный вкус и собственное осмысление натуры живописными средствами. Его конь становится объектом колористических экспериментов в поиске сложного и совершенного выражения в достижении целостности картины.

Молодые представители группы острее реагируют на проблемы современности, обозначая в своих произведениях болевые точки социума. Собственные интерпретации событий кантара представляют Алмас Нургожаев и Бейбит Асемкул. Драматизм и необратимость в фиксации момента распада и физического уничтожения живого Алмас Нургожаев передает через деструктивное разрушение формы, напряженный контраст цвета, усиленные столкновения острых линий и пересекающихся диагоналей в структуре полотен (рис.3. Нургожаев А. Ночной парад. 2023. Холст, акрил). У Бейбита Асемкула беспомощный всадник, растерянный и непонимающий сути происходящего юноша-подросток, в руках которого узнаваемый для очевидцев тех страшных событий плакат. Композиция разрывается лучом света, выхватывающим поверженную лошадь, хаос и драматизм ситуации усиливается мощными кроваво-красными акцентами, заполняющими поверхность картины. Иная оптика живописи наблюдается в другом произведении Асемкула с образами тигроконеи без голов – визуальная эстетика отсылает к искусству Востока. В белом пространстве пейзажа растворяются образы животных, частично поглощенных снегом-туманом, когда неожиданное появление всадника-охранника вносит тревогу и диссонанс, нарушая почти идиллическую картину мира (рис. 4. Асемкул Б. Караул. 2023. Холст, масло, акрил).



3. Нургожаев А. Ночной парад. 2023. Холст, акрил



4. Асемкул Б. Караул. 2023. Холст, масло, акрил

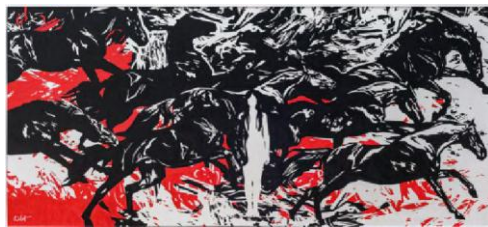
Неожиданное композиционное и колористическое решение предлагает Бахыт Сейсенхан, показывая подвешенную в воздухе лошадь – две трети композиции занимает напряженное поле красно-синих всполохов и потеков, выражающих страх и отчаяние потерявшего опору животного, ощущение состояния выбитой из-под ног почвы. Философским размышлением о человеке в потоке времени становится работа Дулата Усенбаева, где автор располагает хрупкую женскую фигуру в эпицентре мчащегося табуна – неотвратимая череда мгновений-дней-лет, которой не способен противостоять человек, находит выражение через динамичный рисунок в выразительном противопоставлении трех локальных цветов (рис. 5. Усенбаев Д. Миг. 2023. Холст, акрил).

Неординарное решение в обращении к теме демонстрирует Нурбол Нурахмет, осмысливая значение Абая в контексте мировой цивилизации. Необычный прием изображения подсобки со стеллажами для хранения гипсового реквизита для натуральных зарисовок, «разрезанной» диагональным световым лучом. В центре, среди бюстов и конских голов, заключающих в себе груз мировой цивилизации, восседает скульптурный Абай – через образ мыслителя и философа художник пытается обрести духовную, нравственную и социальную опору в поиске интегрирования национальной культуры в общемировой контекст (рис. 6. Нурахмет Н. Комната Абая. 2018. Холст, масло).

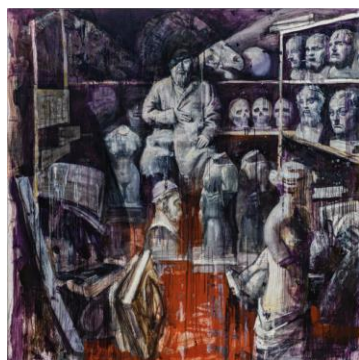
Оралбек Кабоке обращается к мифологическому образу Камбара, герою эпоса, покровителю коневодства и покорителю водной стихии, которого автор изобразил спящим у ног склонившего к нему голову скакуна. Провидческие и пророческие видения главного героя выражают идею пробуждения национального духа.

Привлекает внимание монументальное полотно Алмаса Оракбая, где всадника

от зрителя отделяет толща воды, в которой проступает лик пожилой женщины. Водопад символизирует зыбкую связь времен, преемственность поколений и их умозрительный диалог в момент встречи прошлого и настоящего. Подобная тема, но в ином ключе решается в произведениях автора творческих живописных работ и книжной иллюстрации Дарьи Кайрамбаевой. Хрупкость и одиночество человека усиливается и подчёркивается величественной монументальностью степей и гор. Древние захоронения кулуптасы – «следы» ушедших предков – становятся объединяющим звеном в диалоге природного и человеческого, земного и небесного, мгновения и вечности.



5. *Усенбаев Д. Миг. 2023. Холст, акрил*



6. *Нуррахмет Н. Комната Абая 2018. Холст, масло*

Интерпретация национального наследия – основной лейтмотив творческих поисков группы «Издер»: через обращение к сюжету древнего конного состязания кокпар у Алишера Жургенова; через перевод визуальных средств традиционных войлочных текеметов в живописные стилизации у Молдир Сагындыковой; через популяризацию символов казахского культурного и исторического наследия у Улана Даубая; через вневременные образы степняков у Аккали Закир (очевидно навеянных стилистикой живописи Кенжебая Дуйсенбаева); в лирико-поэтическом образе лошади у Мадины Нарбаевой и Нуршитдина Баратова. В целом, характерной особенностью последователей Кайрамбаева является стремление через этнографию осмыслить живописными средствами современное состояние казахской души, обратиться к собственным национальным истокам.

Развивая традиции изобразительного искусства, Сауле Дюсенбина осовременивает визуальные образы, внедряя приемы коллажа, цифровой живописи, многократного умножения-повторения изображения с присущими художнице иронией и юмором. Рефрен бесконечно повторяющихся паттернов идеально ложится на поверхность придуманных автором эксклюзивных обоев – абсурдное соединение изображений конных памятников и фрагментов костей намекает на тщетность поиска подлинных исторических ценностей.

Отдельный блок экспозиции представляет скульптуру Данияра Сарбасова. Его интерпретации образа коня решены в широкой стилистической амплитуде – от реалистической передачи сложного ракурса поверженного жеребца или мифологического тулпара до стилизованного рельефного пегаса со сквозными прорезями, декор которого строится на соединении классических орнаментальных мотивов и техногенных приемов стимпанка. В числе приглашенных художников свою скульптуру представил Алибек Мергенов, продолжатель художественной семейной династии – изображая всадника в металле, автор подчёркивает архаизацию образа, имитируя процесс разрушения формы и деформации под воздействием времени.

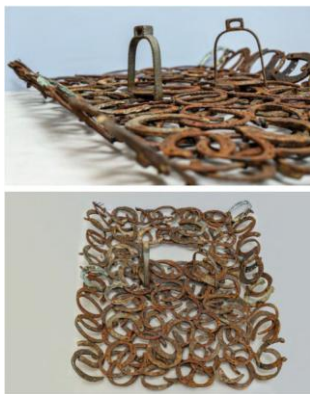
Приглашенные участники представляют значительный раздел экспозиции. Не будучи учениками Кайрамбаева, они обращаются к схожим идейно-концептуальным установкам, созвучным заглавной теме выставки.

Художник и исследователь Ералы Оспанов представляет серию вписанных в круг графических композиций с изображением коней и всадников. Подчиняясь законам тондо, персонажи подвергаются трансформациям, обретают сложные ракурсы и повороты, сплетаясь в единый неразрывный образ. В стилизации скифо-сакского звериного стиля Ералы Оспанов достигает высокого уровня мастерства в собственной манере безупречной проработанности рисунка.

Нурлан Килибаев выступает хранителем этнокультурной памяти, соединяя национальные ценностные ориентиры и целостность европейского академического письма в осмыслении казахского героического и эпического наследия. Образы древних тюрков у Казахбая Ажибекова и Серика Тайнова оживают в стилизованных живописных нарративах, основанных на слиянии плоскостных орнаментальных мотивов и индивидуальных особенностей собственного узнаваемого почерка. Герои древних мифов, сказаний и легенд населяют многослойные живописные повествования Али Бахтыгереева – воины, красавицы, камлающие шаманы вплетены в единый сюжет с конями и тазы на фоне величественной природы, где протекала жизнь номада. К слову, Бахтыгереев, как и Кайрамбаев, многие годы успешно совмещает творческую и преподавательскую деятельность.

Оригинальную инсталляцию представил известный представитель казахстанского contemporary art Саид Атабеков. Отказываясь от прямого иллюстративного приема, он инсказательно осмысливает образ коня, составляя свою инсталляцию из множества конских подков. Слитые воедино они образуют монолитную конструкцию в виде щита – важнейшего доспеха казахского воина. Однако, выбранная художником форма отсылает не к традиционному круглому калкану, а ассоциируется с современной амуницией ОМОНовца. Древний военный атрибут обретает новое прочтение в контексте современности, будучи выполненным из подков, заключающих в себе сакральную силу магического оберега. (рис. 7. Атабеков С. Щит. 2023. Подковы).

В основе инсталляции «Жажда» Серика Есентаева и Досбола Касымова конский череп, выкрашенный в черный цвет. Мертвая голова животного склонена к наполненному водой сосуду – невозможность утолить жажду является аллюзией на нереализованные ожидания и несбывшиеся желания общества (рис. 8. Касымов Д., Есентаев С. Жажда. 2023. Смешанная техника).



7. Атабеков С. Щит. 2023. Подковы



8. Касымов Д., Есентаев С. Жажда. 2023. См.т.

Странствия, перекочевки, постоянные перемещения определяли повседневность номадического образа жизни. Отсюда тематическое посвящение проекта «След ангела» образу лошади и, шире, дороге, путнику стало объединяющим началом. В едином экспозиционном пространстве уникальной выставки встретились художники разных поколений, различных видов искусства и творческих стилистик. Выставка-посвящение стала данью уважения Жумақыну Кайрамбаеву, учителю и мастеру, привившему своим ученикам преданность искусству, способному актуализировать древнюю традицию современным художественным языком.

Гюль Эльмира Фатхлбайновна,  
доктор искусствоведения,  
Институт искусствознания АН РУз

## ДЕКОР АБРОВЫХ ТКАНЕЙ УЗБЕКИСТАНА: ОТ АБСТРАКТНОСТИ ДО ПРЕДМЕТНОСТИ

### Резюме

Семантика декора *абровых* тканей Узбекистана до сих пор остается малоисследованной темой. Затрудненность прочтения декора связана с изначально присущим этим тканям абстрактным стилем рисунка. В дальнейшем рисовальщици-*абрбанды*, стремясь разнообразить узорный ряд, включают в свой репертуар предметные мотивы, максимально их стилизуя и сохраняя традиционную условность. В умении стилизовать форму проявился незаурядное художественное мышление народных художников по тканям. В результате декор *абровых* тканей стал вдохновением и для самих народных мастеров, и для европейских художников-абстракционистов начала XX века, и для современных узбекских модернистов.

Шелкоткачество Узбекистана – многогранная тема, одним из интересных аспектов которой является семантика декора тканей, в первую очередь *абровых*, ставших популярными во всем мире. Узоры этих тканей, на первый взгляд, кажутся абстрактными. Чаще всего их сравнивают с условными перьевыми облаками («*абр*» традиционно понимается как облако). Фантастически замысловатые, они словно перетекают друг в друга, как в калейдоскопе. Отметим также колористическое богатство *абровых* тканей. Цветовые сочетания всегда смелы, неожиданны и контрастны. В любом случае, такую поразительную узорную и цветовую феерию могли создавать люди с исключительным художественным вкусом, абсолютно свободные в своих творческих поисках.

### Феномен *абровых* тканей

Специфика *абровых* тканей связана с условным характером их декора, а также использованием метода резервного крашения. При этом методе нити основы будущей ткани плотно обматываются в определенных местах перед погружением в емкость с красителем. Обмотанные (спрятанные) участки при этом остаются неокрашенными. Повторяя операцию в несколько этапов, получают основу, прокрашенную в разные цвета. Далее, уже при тканье с использованием неокрашенного утка на полотне проявляется задуманный ткачом замысловатый узор. Невозможность герметичной изоляции одного окрашиваемого участка от другого приводит к характерному натеканию красок, что и является одной из выразительных художественных особенностей *абровых* тканей, узоры которых словно вибрируют. В Узбекистане резервный способ окрашивания получил название *абрбанди* – «вязание (или перевязывание) облаков». За рубежом ткани резервного крашения известны как *икат* [1, с. 276].

Метод резервного крашения издавна широко использовался в странах Средней и Юго-Восточной Азии, Китае, Японии, на Ближнем Востоке, в Западной Африке и Латинской Америке. Но именно в Узбекистане ткани, сотканые с использованием этого метода, стали своеобразным символом национальной культуры.

Подлинный расцвет *абрового* ткачества в Узбекистане приходится на конец XVIII – начало XX вв. Главными производителями тканей вибрирующего стиля были города Бухарского эмирата и Кокандского ханства – Бухара, Самарканд, Коканд, Маргилан, Худжанд и другие. По составу такие ткани можно разделить на хлопковые, полушелковые (с более грубым хлопковым утком), самым популярным видом которых был адрас, и чисто шелковые – *шойи*, *атлас*, *хан-атлас*, *бахмал* [5, с. 15]... Общее для них название – *абровые* (т.е. окрашенные методом *абрбанди*, букв. «обязанное облако») стали использовать уже в XX в. Халаты и прочие изделия, из тканей, поражающих воображение своей расцветкой и замысловатыми узорами, являлись самым востребованным товаром на местных и зарубежных рынках.

С появлением *абровых* тканей даже связана красивая легенда о бедном ткаче, влюбленном в девушку и ради нее создавшем удивительный по расцвете шелк. Его узоры живописали легкие облака, отражающиеся на поверхности радужно расцвеченной солнечными лучами глади горного озера. Утренний ветерок придавал этому отражению еле уловимую рябь. Таким образом, в народной традиции история появления *абровых* тканей была прочно связана с весенними облаками, отраженными в зеркале водной глади, с красотой природы и романтической историей любви. Возможно, таким наименованием мастера хотели подчеркнуть невесомость шелка, легкого как облако.

### **Абровые ткани: «бедная» красота**

Европейцы, только открывшие для себя культуру Востока, воспринимали *абровые* ткани лишь как экзотичное сочетание цветов. Венгерский востоковед и путешественник XIX века Арминий Вамбери писал: «Бедность ... жителей Средней Азии особенно видна по их одежде. Чрезвычайно трудно непривычному глазу привыкнуть к простой бумажной материи или к яркой шелковой, в которую одеваются решительно все – и мужчины, и женщины, и старые и молодые» [3, с. 113].

Однако смелые цветовые решения восточного текстиля стали стимулом для художников, искавших в начале XX века новые пути для самовыражения. Так, фовисты обратились к предельно интенсивным цветам в их контрастных сочетаниях (вспомним известную фразу основателя фовизма Анри Матисса – «Откровение пришло ко мне с Востока»), абстракционисты и вовсе ушли от предметного мира, сосредоточившись на колористических и линейных фантазиях.

Сложно сказать, были ли знакомы фовисты с *абровыми* тканями из Средней Азии, но явно то, что Манген и Матисс включали в свои композиции изображения вышивок Шахрисабза и Бухары: первый – копируя в мельчайших деталях, второй – передавая в упрощенном виде. Колорит некоторых картин Матисса, в частности, «Радость жизни» (1906 г.), также демонстрирует практически полное визуальное единство с цветовыми сочетаниями бухарских *абровых* тканей.



Илл. 1. А. Матисс. «Радость жизни» (1906 г.) и чапан из бахмала, Бухара

Но дело, конечно, не в прямом влиянии декора и колорита тканей или вышивок Средней Азии, но в общем очаровании мусульманским Востоком, в котором художники видели источник для вдохновения.

### **Абровые ткани и абстракционизм**

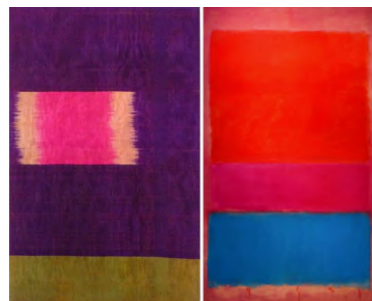
Абстракционизм был первым живописным направлением, отказавшимся от нарратива. Влияние текстильных шедевров Средней Азии на работы художников-абстракционистов и экспрессионистов, явное или косвенное, подчеркивалось не раз. На выставке «Грезы о Востоке. Русский авангард и шелка Бухары», организованной Музеем антропологии и этнографии Петра Великого (Кунсткамера) в 2006 году, главной темой впервые стало выявление «фантастически интересной взаимосвязи форм и образов живописи русского авангарда и эстетических принципов, лежащих в основе образного и цветового решения традиционных среднеазиатских тканей (*икатов*)» [7, с. 10]. Как отметил автор концепции выставки Ефим Резван, «Среднеазиатские шелка – *хафтранги* – «семицветные» – оказались одним из источников русского авангарда» [6, с. 16].

Идея «*икаты* и искусство авангарда» была развита также в выставочном проекте, представляющем узбекский текстиль из коллекции Александра Клячина в сочетании с произведениями европейской живописи, являющимися собственностью Жана-Клода Гандюра – «Восточный джаз / East West Jazz», 2019. Своего рода лейтмотивом к выставке стали слова ее дизайнера Патрика Уркада: «Не нужно искать точных совпадений между картинами и рисунком на ткани, но их оптическую связь сразу можно почувствовать».

Последователи абстракционизма находили все новые возможности для самовыражения, но в каждом случае можно обнаружить созвучие с темой *абровых тканей / икатов*. Так, мы можем найти точки пересечения между расцветкой узбекских тканей и колоритом работ нидерландского графика-концептуалиста Маурица Эшера, американца абстракциониста Марка Ротко... Редкие образцы *абровых тканей*, окрашенных в два или три цвета, выглядят совершенно невероятно, и своей эффектностью легко составляют конкуренцию медитативным, минималистичным полотнам Ротко...

### **Не просто абстракция, но мир образов**

Впрочем, *абровые* ткани – это не только абстракция. Можно сколь угодно долго проводить параллели между *икатами* и европейским / российским авангардом, но на самом деле фантастические по декору ткани XIX – начала XX века – не только цветовая и линейная абстракция, но и мир символов, очень важных для их создателей. Узоры тканей богаты и разнообразны – замысловатость их форм приводит к появлению противоречивых трактовок. Когда и как сформировался этот репертуар мотивов, сказать сложно.



*Илл. 2. Фрагмент абровой ткани и работа М. Ротко. Единство стиля*

Интересно, что самые ранние из известных тканей резервного крашения (Восточный Туркестан, VI–VII вв., Йемен, IX–X вв.) действительно имели абстрактные узоры; такая беспредметность отвечала требованиям эстетики ислама. В собрании Государственного историко-культурного музея-заповедника «Московский Кремль» хранится стихарь патриарха Никона уже XVII века из «тафты *абровой*» [2], с похожим абстрактным декором (зубчатые мотивы). Место происхождения тафты не указано, хотя упомянуто, что «ткани подобной орнаментики встречаются на многих иранских памятниках и связаны с использованием в искусстве Ирана элементов китайской орнаментики» [2].

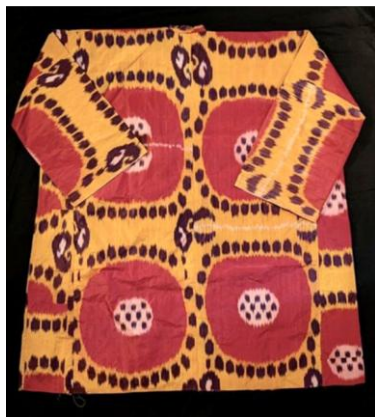


*Илл. 3. Стихарь патриарха Никона. XVII в. Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль»*

Опуская не совсем понятную отсылку к Китаю, допустим, что «тафта *абровая*» с таким узором могла производиться или использоваться в Бухаре. Значит, для XVII века все еще были актуальны абстрактные узоры раннеисламского времени. Впрочем, аналогичные мы встретим и на бухарских шелках XIX века, как сохранение архаичной традиции и подтверждение того что ткань стихаря из коллекции Кремля могла быть бухарского происхождения.

Если абстрактные зигзаги – наследие раннего ислама, то узоры в виде крупных круглых медальонов на тканях XIX – начала XX века имеют еще более раннее происхождение. Медальоны в кругах перлов, с животными и птицами, олицетворявшими зороастрийских богов, были характерны для согдийско-сасанидских шелковых самитов, тканей, прославивших Великий шелковый путь в эпоху раннего средневековья. Как ткани, так и их узоры, которые можно видеть и в других видах искусства (стенные росписи и рельефы, керамика и проч.), были невероятно популярны столетиями. Однако с тех пор, как на смену зороастризму пришла новая религия – ислам, и символы старой веры попали под запрет, крупный медальон в перлах, уже без живых существ, смог сохраниться в текстильном декоре, очевидно, как узор желаемый, освященный традицией. Его связь с культовыми персонажами явно была забыта; среднеазиатские ткачи дали ему новое название – дойра (бубен), по его сходству с этим музыкальным инструментом.

К числу еще доисламских символов, сохранившихся в декоре *абровых тканей*, можно причислить и антропоморфные. Это женские фигурки, настолько условные, что их идентификация бывает затруднена. Очевидно, они скрывают в себе образ древней богини плодородия, возможно, Анахиты. Бухарские мастера называли мотив момо



Илл. 4. Платье с узором *дойра*  
Бухара, начало XX века  
J.H. Terry collection

Хавва – праматерь Ева, видя в ней защитницу невест и рожениц.

Похожие образы можно было встретить в декоре ковров и вышивок (стилизированные образы рожаниц в вышитых коврах и илгичах кунгратов), ювелирном искусстве (серьги, форма центральных кулонов в ожерельях зеби-гардон) – эти параллели дают возможность утверждать, что вера в покровительство древних богов все еще сохранялась в народном сознании в период нового времени.

В целом, если сама технология *абрового* (резервного) крашения считается для узбекских ханств заимствованной, то репертуар узоров *абровых* тканей явно исключительно местный, связанный с автохтонными культовыми представлениями и художественными традициями. Очевидно, он формируется одновременно с расцветом местного *абрового* ткачества.

Искусствовед Сайера Махкамова, автор до сих пор не теряющей своей актуальности книги «Узбекские *абровые* ткани», перечислила многочисленные узоры на тканях, среди которых можно выделить основные группы: растительные, зооморфные и предметные.

К числу растительных относятся *дарахт* (дерево), *шох* (ветка), *нок* (груша), *анорча* (небольшой гранат), *бодом* (миндаль), *тувокда гул* (цветок в горшке), *баргикарам* (листья капусты). Предметные – *тарок* (гребень), *тахтакач* (прессовальная дощечка), *урок* (серп), *коса гул* (узор чашки), *ногора* (барабан), *галвирак* (решето), *офтоба* и *кумгон* (виды кувшинов), *патнус* (поднос), *байрок* (флажок), ювелирные украшения *шокила* (подвески), *туморча* (амулетик). Зооморфные мотивы – *кучкор шохи* (рога барана), *йулбарс думи* (хвост льва), *туя тайпок* (верблюжий след), *чаен* (скорпион), *илон изи* (след змеи) [5, с. 20].

Растительные и предметные явно имеют прямое отношение к земледельческой культуре, в то время как зооморфные – отражают влияние культуры скотоводов. О последнем свидетельствуют и мотивы рогов барана, и изображения по принципу «целое по части» (только хвост или след), связанное с архаичными тотемными представлениями. Такой полифонизм узоров неслучаен – он отражает уже сложившееся к XIX веку взаимовлияние культур, проявившееся, в том числе, в декоре шелковых тканей.

Формы, согласно традиции, максимально стилизованы, условны, что затрудняет прочтение смыслов. Условность связана со спецификой и принципами формообразования в искусстве ислама в целом и в практике рисовальщиков узоров *абрандов*, в частности. Кроме того, предметное изображение с легкостью превращалось в абстрактно-условное в результате повторений либо упрощений. Также следует отметить, что не всегда название мотива было связано с его подлинным значением – подчас исконный смысл забывался, и мастера придумывали новые наименования, по ассоциации с похожими предметами, для удобства в работе. В любом случае, в узоры всегда вкладывалось магическое значение – одни из них связывались с предохранением от сглаза, другие – несли в себе идею плодоносного и благопожелательного начала.

Очередной интерес к предметным мотивам в *абровых* тканях пришелся на середину – вторую половину XX в., когда узоры насыщаются советской символикой – можно было встретить изображение серпа и молота, силуэт московского Кремля,



Илл. 5. Чапан с мотивом *момо Хавва*. Бухара  
19 век



спутника, надписи типа «СССР» и проч. Так, узор «Кремль» был создан абрбандчи Т. Каримовой в 1957 г. в честь Международного фестиваля студентов в Москве [5, с. 25]. К этой же теме обращался известный усто Тургунбай Мирзаахмедов, создав узор к московской олимпиаде 1980 года («Москва 80»). Включение советской символики было отражением времени и, одновременно, примером гибкости традиционного искусства, адаптирующегося к любым социокультурным ситуациям. В каждом случае умелая стилизация позволяла добавлять новые мотивы без ущерба сложившемуся художественному стилю.

С обретением Узбекистаном независимости в *абровом* ткачестве возрождается интерес к классическому декору, а также появляются новые символы, в основном связанные с культурой ислама («рука Фатимы» и проч.). Совершенно нестандартным решением *абрового* декора стали эксперименты ташкентской художницы Диляры Каиповой [4]. В созданных по ее эскизам тканях внезапно появляются образы «чужих», рассчитанных совсем на иную, масс-маркетную потребительскую аудиторию – логотипы Капитана Америка или Бэтмена, шлем Дарта Вейдера или маска Призрачного лица из фильма ужасов «Крик». Абровые ткани, как один из самых узнаваемых в мире символов узбекского традиционного искусства, Каипова наполняет совершенно иным контентом – изображениями популярных сериальных персонажей или супергероев европейской и американской поп-культуры, самыми растиражированными символами общества потребления с его демократичными вкусами. Сочетание на первый взгляд столь разных компонентов не приводит к конфликту сторон; архаика и современность сосуществуют с удивительной непринужденностью. *Икат* становится понятнее непосвященным, персонажи комиксов – подключаются к сфере авторского искусства. Эта органичность оказалась возможной благодаря стилистической согласованности вибрирующего *икатового*



Илл. 6. Чапан. Диляра Каипова, Узбекистан

стиля с силуэтами «чужих». Однако в этом единении кроется и смысловой подтекст. Смешивая экзотичную для западного зрителя эстетику *абровых* тканей с кодами современной масскультуры, автор стремится сделать «своих» и «чужих» ближе и понятней друг другу, а заодно – предложить зрителю поучаствовать в затейливой интеллектуальной игре на узнавание.

### **Выводы**

До сих пор нет однозначного понимания, когда именно *абровые* ткани стали производиться на территории Узбекистана. Не выяснено также как и когда сформировался репертуар узоров этих

тканей. Одни из них явно унаследованы от местных самитов доисламского времени, другие – от арабских и восточно-туркестанских тканей резервного крашения. Но самая значительная часть декора – это мотивы, которые были популярны в различных видах местного народного искусства (ювелирное искусство, вышивка, стенные росписи и проч.). Рисовальщики *абрбанды* / *абрбандчи* стилизовали их по-своему и включали в узорный репертуар. Отличие декора узбекских *икатов* от тканей резервного крашения других стран заключается в том, что в узорную канву вплетаются любимые в местном народном искусстве символы. Эта особенность придает им неповторимую самобытность. В целом развитие декора шло по пути от абстракции (обусловленной исламской эстетикой) к предметности (более привычной для народного искусства), но предметные формы максимально стилизовались, согласно исходной стилистике. Каждая эпоха (Новое, Новейшее время) вносила в декор *абровых* тканей новые символы и мотивы, которые, подстраиваясь под характерный для этих тканей стиль, становились их органичной частью.

Безграничные комбинации узоров и энергетически насыщенная цветовая палитра являются важнейшей отличительной чертой *абровых* тканей Узбекистана, превращающей их в уникальное явление в истории мирового текстиля. Узоры, привлекающие своей загадочностью, вызывают к бесконечному рассматриванию. Они созвучны мелодии макама, полной свободной импровизации, вибрирующих тонов и полутонов. Для европейцев, у которых икат по-прежнему безумно популярен, его декоративные качества дали толчок для разнообразных художественных поисков. Символическое значение декора *абровых* тканей, меняющееся со временем, но неизменно связываемое с благопожеланиями, стало одной из причин их многовекового бытования.

**Список литературы**

1. Gyul E. Ikat of Central and West Asia // Textiles and clothing along the Silk roads. Chief Editors: Feng Zhao and Marie-Louise Nosch. – UNESCO/China National Silk Museum, 2022. Сс. 275–293. [https://icons.pstgu.ru/needlework/1868?fbclid=IwAR3npdX\\_Y\\_iy6dRwfz\\_eZ29jmyMCqwN2SORu6TJxhA6hvXy\\_fyZ-NTatt0](https://icons.pstgu.ru/needlework/1868?fbclid=IwAR3npdX_Y_iy6dRwfz_eZ29jmyMCqwN2SORu6TJxhA6hvXy_fyZ-NTatt0)
2. Открыто 02.09.2023.
3. Вамбери А. Очерки Средней Азии. – М.: 1868. – С. 113.
4. Гюль Э. «Капитан Икат»: текстильные фантазии Диляры Каиповой <https://www.caa-network.org/archives/17872> Открыто 02.09.2023.
5. Махкамова С. Узбекские абровые ткани. – Ташкент: 1962. – С. 15.
6. Резван Е. Глазами принца // Грезы о Востоке. Русский авангард и шелка Бухары. – С.-Пб.: 2006. – С. 16.
7. Чистов Ю. Наши сокровища // Грезы о Востоке. Русский авангард и шелка Бухары. – С.-Пб.: 2006. – С. 10.

**Бигельдиева Молдир Махаббатовна,  
филология ғылымдарының кандидаты,  
Әбілхан Қастеев атындағы  
Қазақстан Республикасының  
Мемлекеттік өнер музейі  
директорының көрме істері  
және сыртқы байланыстар  
жөнінде орынбасары, Қазақстан,  
Алматы.**

## **ҚАЗАҚСТАНДЫҚ СУРЕТШІЛЕР КЕСКІНДЕМЕ АТАУЛАРЫНЫҢ ТАНЫМДЫҚ АСПЕКТІЛЕРІ**

*Мақалада Әбілхан Қастеев атындағы Қазақстан Республикасы Мемлекеттік өнер музейінің «Қазақстан бейнелеу өнері» атты 3 томдық көркемсурет туындыларының бірегей каталогындағы кескіндемелердің танымдық аспектісі талданды.*

Көркем шығармашылықтың танымдық аспектісі – эстетикалық және дүниетанымдық аспектілермен қатар көркем шығармашылықтың негізгі аспектілерінің бірі. Танымдық аспект – көркем емес шындықтың өнер туындысындағы көрінісінің нәтижесі.

Бейнелеу өнері туындылары ұлттық және әлемдік мәдениетті бейнелейтін айна ғана емес, сонымен бірге ұрпақтан-ұрпаққа таратылатын мәдени арна болып табылады. ХХ-ХХІ ғасырлардағы қазақ бейнелеу өнері туындылары тақырыбына өзек болған басты аспектілер лингвистикалық бірлік ретінде маңызды тарихи, мәдени және әлеуметтік ақпарат құралы. Бұны, әсіресе қазақстандық суретшілердің туындыларынан байқауымызға болады. Т. Ван Дайктың «мәтіндерді құру және қабылдау процестерінің маңызды құрамдас бөлігі олардың артындағы әлеуметтік жағдайларды түсіну және олардың танымдық көрінісі» [1, 161 б.] деген идеясын қолдай келе бұл мақалада Қазақстандық шеберлер кескіндемелерінің негізгі концепттері талданды. Қазақ халқының сан ғасырлық тарихы, ондағы тарихи тұлғалар, оқиғалар, қалыптасқан салт-дәстүр, әдет-ғұрып, осының барлығы дерлік кескіндемелердің негізгі идеясы, туындыға атау берудегі басты концепттер болып табылады.

Қазақстандық суретшілердің бейнелеу өнеріндегі кескіндемелерінің танымдық аспектіні анықтау мақсатында Әбілхан Қастеев атындағы Қазақстан Республикасы Мемлекеттік өнер музейінің көркемсурет туындыларының бірегей каталогы «Қазақстан бейнелеу өнері» [2,3,4] атты 3 томдық еңбектен 369 суретшінің 3098 туындысы қарастырылып, тақырыптық іріктеу жасалды. Аталған туындылардың көбі салт-дәстүр, тұрмыс-тіршілік, отбасы құндылығы, мал шаруашылығы, көшпелі өмір салты, ұлттық өнер мен қол өнер бұйымдарын дәріптеуге бағытталған және осы концепттер аясында салынған.

Салт-дәстүр атадан қалған мұра. Салт-дәстүр – әр ұлттың, әр халықтың діні мен наным-сеніміне, тұрмыс-тіршілігіне сәйкес ғасырлар бойы жинақталған ғұрыптардың жиынтығы. Салт-дәстүр ұлт үшін өмір, қоғам заңы болып негізделе отырып, сана, тәлім-тәрбие, тіршілік ережесі ретінде рухани байлық – өнеге тәжірибесін құраған. Қазақ халқы – салт-дәстүрге өте бай халық. Ал салт-дәстүрге бай болу елдің мәдениетті, өркениетті екенін айғақтай отырып дүниетанымын айшықтай түседі.

Қазақ халқының бай, тағылымы мол салт-дәстүрін түрлі қырларынан ашуға келесідей авторлардың туындылары арналған: *С.Айтбаев «Қонақ келді», А.Ақанаев «Жоқтау», А.Ақанаев «Сәукеле», Ж.Аралбаев «Ауылдағы үйлену той», Т.Асылбеков*

«Жарапазан», Н.Бубэ «Наурыз», А.Ғалымбаева «Қадырдың өлімі», «Үйлену тойына дайындық», «Бір кесе қымыз», Ә.Қорғанбаев «Көкпар», Қ.Мамақов «Көкпар», О.Нұржұмаев «Ақсүйек», Д.Сүлеев «Түн. Әткеншек», Қ.Телжанов «Көкпар», «Бүркіт салу», «Қыз қуу», «Ат жарыс», Е.Толенбай «Көкпар» 1985, «Көкпар» 1988, К.Шаяхметов «Жеңімпаздар», Г.Ысмайылова «Бас киімдер». Қазақ халқында қонақжайлылық, үлкенге құрмет, кішіге ізет, белгілі салттарға байланысты той жасау, кісіні соңғы ақтық сапарға шығарып салу, атқұмарлық, осының барлығы салт-дәстүрге беріктігінің дәлелі. Қазақ халқының қонақжайлылығы туралы ХІХ ғасырдың аяқ кезінде Ресей зерттеушісі Виктор фон Герн былай деп жазған болатын: «Жалпы алғанда, қазақтар осы уақытқа дейін жылы жүзділігімен, қайырымды ақкөңілділігі мен қонақжайлылық қасиетімен таңғалдырады. Мұның өзі олардың сүйегіне ежелден сіңіп кеткен керемет асыл қасиет» [5].

Ерекше тоқтала кететін, әрі қылқалам шеберлерінің барлығы дерлік қозғайтын тақырып – отбасы лингвомәдени концепті. Қазақ халқындағы отбасы институтының, отбасы құндылығының рөлі ерекше екендігін атап өту қажет. Бұл тақырыпқа туындысын арнаған суретшілер: С.Айтбаев «Бақыт», Ғ.Баянов «Таң. Шие гүлдеген шақ», Ш.Сәменов «Ана», Ә.Сыдыханов «Тоғызыншы ықшам аудан», Б.Табиев «Ұлдарым», «Самаурынның қасында», Е.Умысков «Отбасы», «Әуен», Ж.Шәрденов «Шеше», Г.Ысмайылова «Суретшінің отбасы».

Отбасы концептін жаза отырып, қазақ халқындағы немереге деген ата мен әженің ерекше махаббатын, бесік жырымен әлдилеп, ес білгенде ертегі-жырларымен сусындататын әженің орны ерекше. Ата мен әже концептіне байланысты туындылар М.Лизогуб «Ертегі», О.Нұржұмаев «Әжемнің үйінде», Қ.Телжанов «Әжесі мен немере қызы. Этюд», Н.Нұрмұхаммедов «Әжемнің үйінде».

Қазақ дүниетанымында отбасындағы әке мен ананың бала тәрбиесіндегі рөлін айшықтай түсетін туындылар М.Аманжолов «Әкем екеуіміз», Б.Табиев «Ұлдарым», Д.Әлиев «Отбасы». Қазақ халқының өн бойында әке тәрбиесі мен ана тәлімі бесікте жатқан сәтінен бастап-ақ бала санасына сіңіп, тұла бойына дариды. Отбасының тірегі, асыраушысы – әкенің отбасындағы орны ұлтымызда терең түсінікпен баяндалған. Әкенің төрдегі орны мен түздегі орны айқындалып көрсетіліп, түгел ұлттың тізгінін ұстайтын дәл осы абыройлы әке екендігі санамызға сіңірілген. Алайда, ана тілі, ұлттық сана, тәлім-тәрбие ана сүтімен дариды деген ұғым қалыптасқан. Осы тақырыпта бала емізіп отырған аналар бейнесі Ә.Жүсіпов «Аналық мейірім», С.Айтбаев «Ана», Б.Табиев «Демалыс. Киіз үйдің ішінде», Ж.Айтпенбетов «Бақыт құсы» сияқты туындыларға арқау болған.

Отбасы тақырыбымен қатар жүретін және жиі кездесетіні бала концептіне арналған туындылар. Нәресте отбасында дүниеге келіп, өсіп, тәрбиеленеді. Осы мазмұндағы туындылар: А.Ақанаев «Қызым Ботагөздің портреті», Э.Бабад «Қамарияш пен гүл», Д.Байтұрсынов «Балалық шақ», М.Бексұлтанов «Ұлымның портреті. Нұржан», «Ана мейірімі», А.Ғалымбаева «Сәуленің портреті», «Қыз баланың бейнесі», К.Дүйсенбаев «Күн сәулесі түскен қыз», Ә.Жүсіпов «Бақбақ», А.Молдабеков «Қыз баланың портреті», С.Романов «Тың балалары», В.Сидоркин «Қыз баланың портреті», Н.Соловьев «Бақытты жастық шақ», Б.Табиев «Ұл балалар».

Отбасы концептін жалғастыра келе, қазақ ұрпағын көшпелі өмір салтына бейімделген бесікке бөлеп өсірген. Бесік – дүние есігін жаңа ғана ашқан жас нәрестенің ең алғашқы ұясы, жыпжылы төсегі, мамық отауы. Баланың қауіпсіздігін, тазалығын қамтамасыз ететін бесік – қаншама ғасырлар бойы ұлттық тәлім-тәрбиенің қайнар көзі. Бесік көшпелі өмір кешкен қазақ халқының өмірінен ерте кезде орын алған. Сонау ерте замандардан бері ауыздан ауызға тарап келе жатқан «Қобыланды батыр» жырында: «Алтыннан бесік ойдырып, Ақ торғынға бөлеген» деген тармақтар бар. Бұл сөздер біздің жұрттың сол кездегі биік эстетикалық талғамынан хабар берсе керек. «Төрінде бесік тұрса, төре де бас иеді» демешкі бесіктің қасиетін, маңыздылығын шығармашылығында көркем бейнелей білген кескіндемешілер: Ә.Жүсіпов «Бақыт», Ж.Қайрамбаев «Аналық мейірім», К.Дүйсенбаев «Атасы мен

немересі». Бала тәрбиесінің ең алғашқы баспалдағы, баласының өсіп-өнетін алтын ұясы – отбасы тақырыбын түйіндей келе, қазақ халқы ұрпақ тәрбиесіне аса жоғары мән бергенін байқауымызға болады.

Қазақ халқы көшпелі өмір салтын ұстанған халық. Ғасырлар бойы қалыптасқан көшпелі өмір салты мен көшпелі табиғат аясы, көшпелілік пен байланысты қалыптасқан өзіндік тұрмыс-тіршілік ерекшелігі көптеген қылқалам шеберін шабыттандырғаны белгілі. Мысалы: *Ү.Әжиев «Қоныс аудару», А.Дүзелханов «Аң аулау», И.Исабаев «Жайлауда», Д.Калачев «Қоныс аудару», «Жайлауға барар жол», В.Кузнецова «Жайлау», С.Мәмбеев «Көшу», А.Мотузко «Жайлауда», «Киіз үй есігінің алдында», С.Романов «Жайлау кеші», Б.Табиев «Қырда», «Таң» 1984, «Аула», «Аулада», «Таң» 1993-1995, Қ.Телжанов «Әңгіме. Эюд», М.Темірғалиев «Киіз үй», Т.Тоғысбаев «Ас үй», «Киіз үй ішінде», З.Түсіпова «Қырдағы өмір», «Ауыл әйелдері», «Талтүс», М.Хитахунов «Жібек жолы», Н.Хлудов «Киіз үй ішінде», «Тау өзенінің жағасында», К.Шаяхметов «Дала», «Туған ауылда», «Талтүс» 1961, «Талтүс» 1965. Бұл туындыларда халқымыздың күнделікті тұрмыс тіршілігіне негізделі отырып кең даладан алған тәжірибесі, өмір ағысымен құрылған мәдениеті айқын көрініс табады. Қазақтың тұрмыс-тіршілігі мен көшпелі өмір салтын киіз үйсіз елестету мүмкін емес. Киіз үй – көктем, жаз және күз мезгілдерінде қоныстан қонысқа көшіп жүру жағдайына қолайлылығы, жалпы қазақ халқының баспанасы ретінде ерекше мағынаға ие. Жоғарыда тізбектелген туындыларда негізінен жайлау, жайлаудағы тігілген қазақ үйі, күнделікті болмыс, күйбең тіршілік бейнеленген.*

Көшпенді қазақ халқының негізгі ата кәсібі – мал шаруашылығы болып саналды. Азық-түлік және ішіп-жеммен қамтамасыз ететін негізгі тіршілік көзі. Қазақстанның климаты, жыл мезгілдеріндегі жауын-шашынның, ауа-райының аумалы-төкпелілігі, табиғи-климаттық ерекшеліктері қазақ халқының шаруашылық құрылымы мен тұрмыс-тіршілігінің негізгі бағыттары мен сипатын анықтап берді. Қалыптасқан жағдайларға байланысты қазақ халқының үш мың жыл ішіндегі табиғатты пайдалану мен шаруашылық әрекеті көшпелі мал шаруашылығы болды. Тіршілік ортасына бейімделу мен өмір сүрудің ерекше әлеуметтік-мәдени түріне жататын мұндай ортада көшпелі мал шаруашылығы қарқынды дамып таралды, халықтың басым көпшілігі жыл мезгілдеріне қарай ауысып отыратын көшпелі өмір салтын ұстанды. Бұл тақырыптағы туындылар: *Ж.Айтбенбетов «Самал жел», «Шопан портреті», «Түйелер», Б.Бәлішұлы «Өсімталдық символы», П.Верховцев «Отар», А.Ғалымбаева «Менің қозыларым», Н.Денисов «Малшылар отбасы», М.Жүнісов «Ақ сауле», М.Кенбаев «Жайылымда» 1955, «Құрық салу», «Суат басында», Ә.Қастеев «Бие сауу», «Жайлаудағы отар», М.Лизогуб «Шопан», С.Романов «Бие сауу», Ш.Сариев «Шопан», Ә.Сыдыханов «Шопандардың қыстауы», «Қой тоғыту», Қ.Телжанов «Шопандар», «Жылқышы», Ж.Шәрденев «Шопанның портреті», «Шопан», «Талас алқабында», «Алатау бөктерінде», К.Шаяхметов «Жас шопандар», «Шопан», Ә.Ысмайылов «Жайлау». Байқағанымыздай, туындылардың тақырыбы шопан, жылқы, жайлау концептілерінен құралған. Бұл орайда, шопандардың мал бағудағы ерен еңбегі, жылқыға деген сүйіспеншілік, мал жаятын дарқан дала, жайлау кеңінен шебер сипатталған.*

Әр халық тарихи дамуына, тұрмысына, тарихи ерекшелігіне және эстетикалық талғамына байланысты өзіндік ерекшелігімен қолөнер, өнер саласында өшпес із қалдырып келетіндігі мәлім. Қазақ халқының көшпелі өмір салтына байланысты мал шаруашылығы өнімінен қазақ үйі жабдығы, ат әбзелдері сынды тұрмыс-тіршілікке қажеттінің түгелін дерлік асқан шеберлікпен жасай білген. Талданған концептілердің ішіндегі соңғысы ұлттық өнер және қолөнер концептісі. Қазақ халқының ежелден келе жатқан кәсібі мен мәдени мұрасы концептіне арналған туындылар ретінде: *С.Әлжанов «Киіз үй жабдықтары», С.Әлімбетов «Бесік бейнеленген натюрморт», Э.Бабад «Киіз бен құмған бейнеленген натюрморт», А.Гордеев «Киіз басу», А.Ғалымбаева «Халық таланттары», «Дастархан», «Аяққап», Е.Жұманов «Ою-өрнек композициясы», М.Кенбаев «Киіз басу», Ә.Қастеев «Жайлаудағы кілемші», М.Лизогуб*

«Халық шебері», А.Нақысбеков «Өрнекті кестелеуде», С.Романов «Халық шеберлері», Қ.Телжанов «Ұлттық киімді қыз. Этюд», Г.Ысмайылова «Халық шебері» сияқты кескіндемелерді атап өтуге болады. Бұл туындылардан көне заманнан келе жатқан қазақ колөнері өз халқының дәстүрлі көркемдік мұрасын сақтап қалғанынын аңғаруға болады.

Қазақ кескіндеме өнері туындылары қатарынан ұлттық аспаптар мен айтыс, күй өнері тақырыбына арналған туындылардың алатын орны ерекше. Бұл концепті аясына В.Теляковский «Ақын», Т.Тогысбаев «Айтыс», И.Токай «Дала концерті», А.Степанов «Ақынның үйінде», «Халық жыршысы», Ә.Сыдыханов «Айтыс», «Дала әуені», М.Ким «Музыка», В.Колоденко «Айтыс», Ә.Қастеев «Халық ақыны Жамбылдың портреті», А.Есдаулетов «Музыка», Е.Жұманов «Қобыз сазы», С.Айтбаев «Кешкі әуендер», Р.Ардатов «Жамбылдың әні», Т.Әбуов «Қобыз бейнеленген натюрморт», «Домбыра бейнеленген натюрморт», Ә.Жүсіпов «Күйші», М.Ким «Музыка», В.Колоденко «Айтыс», Т.Мұқатов «Айтыс», О.Нұржұмаев «Әуен», Н.Нұрмұхаммедов «Алатау әндері» сынды туындыларды жатқызуға болады. Аталған шеберлер ғасырлар бойы сараланып қалыптасқан қазаққа ғана тән күй, домбыра сияқты киелі мәдени мұраны шебер бейнелей білген.

Кескіндеме атаулары тіл білімі ғылымында өнертану дискурсы ретінде танылады. Бұл миллиондаған адамдар қоршаған әлемнің мәдени әртүрлілігін білдіретін тілдік кеңістік. Өнертану дискурсының компоненттері мен сипаттамаларын лингвистикалық талдау оның көмегімен ұлттық мәдениеттің бейнесі қалай жасалатынын, бұл кескін қандай құндылық категорияларына сілтеме жасайтынын және оның қалай дамитынын түсінуге жақындауға мүмкіндік береді. Бейнелеу өнері туындысының атауы суретшінің жұмысын ықтимал түсіндірудің кілті, сондай-ақ ұлттық мәдениет үшін маңызды құндылық категориялары жүзеге асырылатын мәтіндік материал болып табылады.

Түйіндей келе, қазақ – көне дәуірден бастау алатын күрделі де бай тарихы, сан қырлы мәдениеті, өзіндік игі ғұрып-дәстүрі бар, этнографиялық ахуалы әр қилы халық. Ұлттық өнер мен құндылық кез-келген халықтың ерекшелігін көрсетеді. Ұлттық тарихтың айнасы деуге болады. Жоғарыда келтірілген туындылардан қазақ халқының тұрмыс-тіршілігінің түрлі қырларын, салт-дәстүрлері мен әдет-ғұрпының бірегейлілігін, ұлттық құндылықтың маңызды аспектілерін байқауға болады.

#### **Әдебиеттер тізімі**

1. Т.А.ван Дейк ЯЗЫК ПОЗНАНИЕ КОММУНИКАЦИЯ. Б.: БГК им. И. А. Бодуэна де Куртенэ, 2000. — 308 с.
2. Қазақстан бейнелеу өнері. Живопись-Кескіндеме-Painting/Алматы:Ә.Қастеев атындағы Мемлекеттік өнер музей, 2017.-364. 1-ші том.-Қазақша, орысша, ағылшынша.
3. Қазақстан бейнелеу өнері. Живопись-Кескіндеме-Painting/Алматы:Ә.Қастеев атындағы Мемлекеттік өнер музей, 2017.-364. 2-ші том.-Қазақша, орысша, ағылшынша.
4. Қазақстан бейнелеу өнері. Живопись-Кескіндеме-Painting/Алматы:Ә.Қастеев атындағы Мемлекеттік өнер музей, 2017.-364. 3-ші том.-Қазақша, орысша, ағылшынша.
5. Интернет:

**Ким Елизавета Михайловна**  
**снс отдела ИЗО Казахстана**  
**ГМИ РК им. Абылхана Кастеева**

### **К 100-ЛЕТИЮ МИХАИЛА КИМА. ДЕСЯТЬ ПОРТРЕТОВ 1990 ГОДА**

Творчество Михаила Кима выпало на 60 – 90 годы XX столетия. Сегодня художников этого поколения называют шестидесятниками. Они заявили о себе громко, смело – ломая стереотипы мышления, используя новые художественные приемы выразительного языка живописи. Это поколение, сформировавшее узнаваемый национальный стиль в изобразительном искусстве Казахстана, поколение новаторов, реформаторов и в тоже время романтиков. В 1960-е годы в поисках национального стиля казахстанские художники обращаются к традиционному народно-прикладному искусству и монументальному искусству Мексики, мощному революционному искусству Ороско, Сикейроса и Риверы. В этих двух, казалось бы, противоположных художественных системах искусство Казахстана нашло точку соприкосновения. И там и здесь выразителем идей является крупный модуль, четкий абрис, внутренняя динамика.

В 1990 году Михаил Ким написал десять портретов. Это даже не столько портреты, сколько образы современника, в которых визуализировались размышления о времени. В творчестве художника портрет не был главенствующим жанром, но в последние десять месяцев своей жизни он обращается именно к нему. Известны несколько портретов 1960-х годов, выполненные в масле: два «Автопортрета» (ГМИ им. А. Кастеева и Карагандинский областной музей изобразительного искусства), «Портрет архитектора С. И. Мордвинцева» и «Портрет геолога В. Якименко» (оба – Карагандинский областной музей изобразительного искусства). Портреты 1970-х: «Индира Невретдинова» и «Наташа» (частные коллекции). В 1987 году написан акварельный «Портрет внучки Алины» (частная коллекция). Во всех работах уловлено и передано не только сходство с моделью, но и время, и авторское отношение к человеку.

Портреты 1990 года: девять женских, один мужской. В некоторых портретах есть определенное сходство с женой, дочерьми и самим художником. Модель для каждого изображения, без сомнения, была, пусть и не позирующая в данный момент. Это давало свободу от факта реального присутствия, от давления конкретного. Появлялась возможность создания своеобразной метафоры человека, его сущности, не ограниченной отрезком времени.

Все портреты даны анфас, лишь в трех есть легкий поворот фигур. У пятерых персонажей изображены руки. Одна женщина написана с карандашом в руке, перед второй на столе лежит книга, за спинами двух видна геометрия линий (оконные переплеты) и легко намеченный сад. В других атрибутов нет, но есть живая динамика фона, составленного энергичными мазками. Три персонажа изображены с опущенным взглядом, остальные смотрят перед собой, но это глаза людей, погруженных в глубокую задумчивость, обративших взгляд внутрь себя.

Жанр портрета всегда занимал в искусстве Казахстана достойное место. Понятно, что в начале своего пути казахстанский портрет был реалистическим. В этот отрезок времени важно было, как можно достовернее отразить внешний облик современника, изучить и понять его. Таковы портреты 1930-1950-х годов Кастеева и Мартовой, Урманче и Черкаского, Стадничука и Шаяхметова. Жанр портрета, как и искусство Казахстана в целом, в 1960-е заметно меняется. В нем при внешнем сходстве с натурой, большей декоративностью в колористическом решении холста, появляется состояние погруженности модели в свой собственный мир. Таковы портреты Айтбаева, Мамбеева, Сариева, Ажиева. В 1970 годы была создана серия великодушных острохарактерных портретов деятелей культуры и искусства, метром казахстанского

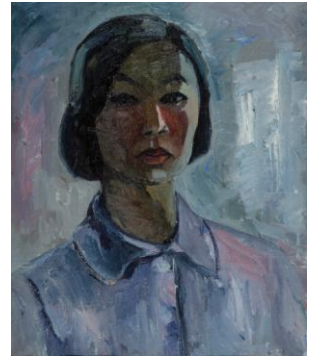
искусства Леонтьевым, который словно вспомнил уроки русского авангарда, полученные в Петербурге на заре своей юности. Молодые художники 1980-х годов Алиев, Баянов, Джунусов, Сергей Ким ведут неспешный разговор со своей моделью. Художникам важно понять состояние внутреннего мира моделей, а через них и свое собственное. Сохраняя портретное сходство модели, художники отображают духовное состояние, созвучное своему.



*Портрет восточной женщины*  
Х., м. 69x50  
ГМИ им. А. Кастеева

В «Портрете восточной женщины» Михаила Кима угадывается облик жены художника. Композиционное построение в картине традиционное для этого жанра – погрудное изображение женщины со скрещенными руками. Вокруг женской фигуры есть воздушное пространство, придающее ей некую хрупкость. Жест изящных скрещенных рук словно закрывает зрителю вход во внутреннее пространство портретируемой. Прожив в крепком браке 35 лет, художник подает образ жены, как женщину-загадку. Ее изящные черты лица – тонкий нос, длинные дуги бровей, пухлые губы, придают образу приятную миловидность. Художник не прописывает зрачки глаз, таким образом, во взгляде появляется некая тайна. Аккуратная прическа, строгое, без лишних деталей платье, характеризуют ее привычки к порядку, собранности. Женское лицо подсвечено снизу, а верхняя часть, словно под легкой вуалью. Эта легкая тень дает ощущение смены настроения.

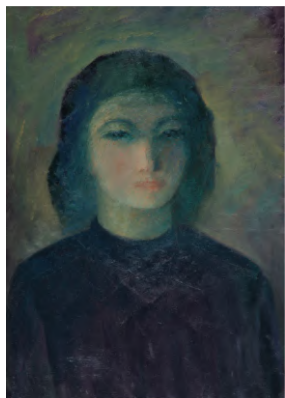
Свет за спиной модели разливается по фону золотистым цветом. Такое решение передает теплое отношение художника к модели. Темные волосы и одежда написаны живописно. Удлиненные фиолетовые мазки краски на платье создают ощущение текстуры и узора ткани. Жена художника отличалась широтой души, умела сочувствовать и не осуждать, много помогала родственникам и знакомым, умея слушать человека, помогала и материально. Она прожила в мире и согласии со свекровью, две мудрые женщины никогда не ставили Михаила перед выбором: кто из них важнее в его жизни. Как-то в молодые годы жена художника хотела пойти за компанию с сестрами проколоть уши, но неосмотрительное сомнение мужа в том, что пойдет ли ей это, остановило ее. Он дарил жене кольца и ожерелья, не возражал против сережек. Но уши она так и не проколола, на портрете художник надел ей сережки. В целом портрет написан вне времени, вне возраста. На портрете изображена женщина полная сил, имеющая жизненный опыт, сохранившая душевную чуткость и внешнюю привлекательность. Михаил Ким очень редко подписывал свои работы, этот портрет он подписал.



*Девушка в голубом*  
Х., м. 52x42 в семье

Небольшой по формату портрет «Девушка в голубом» смотрится монументально. Горделивая осанка молодой женщины, открытое лицо располагают к всматриванию или, возможно, длительному знакомству. Свет из глубины справа освещает лишь часть щеки, большая часть лица остается, словно в тени. Из-за легкой тени на лице глаза, с отведенным в сторону взглядом, обретают мягкую бархатистость, отсюда загадочность образа в целом. Портрет написан в холодных тонах, которые разбивают лишь розовые всполохи на плече справа и на нейтральном фоне слева. В лице есть теплые тона, и кажется алым цвет губ. Живописная манера: работа широкой кистью, «вкусная» красочная масса, растяжка цвета – вновь отсылает нас к 1960-м годам. В период, когда уроки Сезанна и группы «Бубновый валет» были интересны казахстанской живописи. Исследователи считают, что изобразительное искусство Казахстана отличает живописная культура, интерес к цвету, тонкая работа с колоритом. Данный портрет свидетельствует о решении этих задач.

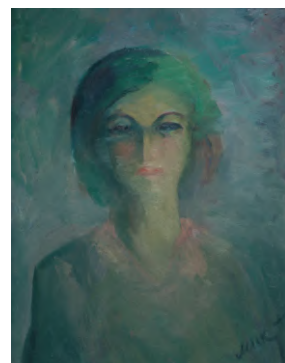




*Девушка в черном  
Х., м. 70x49 в семье*

В «Девушке в черном» художник предельно лаконичен. Девушка одета в черный строгий свитер, лицо модели аккуратно обрамляют волосы. В портрете нет ни одной лишней детали, что предполагает концентрацию внимания зрителя на лице человека. Лицо девушки вроде не конкретизировано, но узнаваем определенным женским типаж из картин художника. В живописной монохромности усиливаются ноты грусти, возможно, печали.

Еще меньше конкретизации портретных черт в «Портрете-воспоминании». Хрупкий женский образ едва прорисовывается из живописной субстанции. Есть ощущение, что женский портрет словно проступает, как при классическом методе печати фотографий, и вновь уходит в небытие. Живописный фон соткан из красочной массы сине-зеленых тонов. Самым теплым на холсте является лицо модели и розовый ворот платья. Есть ощущение, что мазки на полотне были нанесены быстрой кистью, художник торопится зафиксировать ускользающий образ. В живописной массе холста все цвета словно перетекают друг в друга. Передается ощущение зыбкости и быстротечности бытия. В тематических картинах художника «Мечта» 1969, «Весна» 1970, «Чайки. Утро» 1979 фиксируется тема юности, краткого состояния человеческой жизни. В портретах художника последнего года жизни нет ни поучения, ни нравоучения. Скорее всего, в них грустная философия о краткости человеческой жизни. Портрет подписной.



*Портрет воспоминание  
Х., м. 65x50 в семье*



*Мужской портрет. Х., м. 58x47  
Караганда Музей искусств*

В «Мужском портрете» изображен человек с запрокинутым лицом и подпирающим его рукой. В выражении лица смешанные чувства, есть словно душевное страдание и, возможно внутреннее прозрение, глаза героя закрыты. Фон портрета горячий, красно-оранжевый. Щека мужчины написана в этой же тональности. И этот пламенеющий цвет сообщает о силе эмоций, переживаемых человеком. Жар фона остужается бело-голубым цветом рубашки, написанной уверенными, широкими, гранеными мазками. Плотно сомкнутые губы символизируют принятие ситуации.

В «Женском портрете» – изображение блондинки, на её маленьком лице выделяются большие бездонно голубые глаза. Это самый светлый по цвету и состоянию портрет. Все в произведении – лицо, фигура, фон тонко проработано по цвету. Фон портрета прописан сдержанно, живописный мазок еле заметен. Зато в самой женской фигуре много градаций цвета, направление мазка лепит форму. В портрете есть культура работы с цветом и фактурой. Портрет подписной.

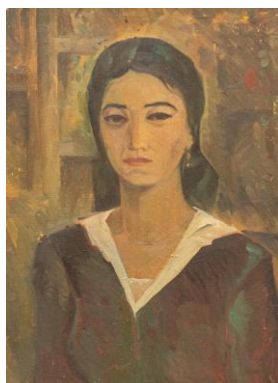
В «Женщине с книгой» изображена молодая женщина, подперевшая двумя руками лицо над книгой. Это чудные мгновения погружения в прекрасный мир литературы, когда человек имеет счастливую возможность прожить не одну интересную жизнь, обрести опыт и наполниться духовно. Отсюда и свет, идущий от книги и освещающий лицо женщины. Картина решена в холодных тонах, чтобы усилить свет от книги. Художник за свою жизнь собрал прекрасную библиотеку, куда вошла художественная литература и замечательные издания по изобразительному искусству. Чтение книг было любимым занятием в семье.



*Женский портрет  
Х., м. 58x47. Частная коллекция*



*Женщина с книгой. X., м. 58x47  
Караганда Музей искусств*



*Портрет женщины  
X., м. 69x50 Караганда Музей искусств*

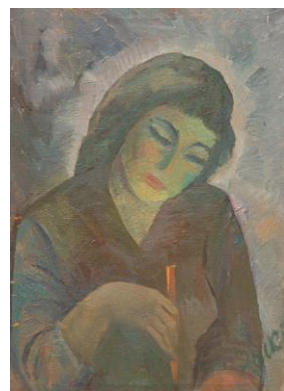


*Девушка в розовом  
X., м. 68.5x48,5 в семье*

В «Портрете женщины» дама изображена в платье с белым отложным воротником, что сразу же обращает внимание на зону лица. Лицо волевого человека, со стержнем внутри. Лишь горестная складка у рта повествует о стойко перенесенных жизненных невзгодах. За её спиной перегородчатая оконная рама, сквозь которую видна зелень сада. Работа, сдержанная по цвету в коричнево-охристых тонах.

«Девушка в розовом» изображена в корейском национальном костюме на фоне окна. За окном весенний цветущий сад. Женский образ, выполненный в бледно розовых, голубых тонах, получился очень нежным. В быту корейские женщины национальные костюмы не носили. Но шили их на шестидесятилетний юбилей, который по корейским традициям обязательно отмечался. Этнографические приметы исторической родины, где художник никогда не был, лишь пару раз появились в творчестве Михаила Кима. И лицо женщины – лицо кореянки как таковой. Искусствовед Баян Барманкулова об этой работе писала в каталоге 2003 года: «Быть может это анима художника, который пронес свою бессмертную душу через все тяготы жизни незапятнанной!» [1]

И последняя работа «Раздумье». Изображена женщина, плечи которой даны по диагонали, голова с небольшим наклоном, взгляд опущен. В изящно согнутой руке она держит карандаш. Портрет решен в сдержанных холодных тонах. Вокруг головы женщины дано словно сияние. В жизни человек всегда стоит перед выбором, как поступить. Задумчивый образ женщины декларирует о сложности ситуации. Право выбора дается всем, важно сделать его верно. Портрет подписанной.



*Раздумье. X., м. 70x50  
Караганда Музей искусств*

Искусствоведческая мысль XX века зафиксировала кризис традиционного портрета, утрату канонических черт. Были отмечены новые качества в портретном искусстве как приоритет авторского самовыражения, дефицит внешнего сходства. Исследовали, пришли к выводу, что главной причиной эволюции традиционного портрета стал кризис личности. Мир перестал быть человекомерным. Основной платформой портрета была возрожденческая концепция личности. Эта концепция провозглашала человека высшей ценностью, он был мерой всех вещей. Но наука выдвинула аргументы против признания исключительного положения человека во вселенной. Все больше философов и ученых, а также художников, стали говорить о том, что человек лишь часть космоса. Таким образом, рамки традиционного портрета оказались разрушены.

Художник XX века изображая «другого» стремился познать себя. Поэтому часто портретируемые похожи на самого художника. Хотя автопортретность присуща и традиционному портрету, но в рассматриваемый период он становится доминирующей чертой.

И, тем не менее, специфика жанра сохраняется, поскольку не утрачивается «архетип» жанра – универсальная концепция человека. Портреты 1990 года у Михаила Кима не повествовательны, главный герой в них сам автор с его мыслями и чувствами. Обращаясь к портретам художника этого года, становится понятным, что портретный жанр в казахстанском искусстве вышел на новую ступень своего развития.

И еще важное, уверена, что десять портретов последнего года жизни художника есть его духовное завещание. Со времени их написания мне понадобились еще тридцать лет жизни, испытать сокрушительные эмоции, чтобы понять послание отца. Главное в жизни – сделать честный выбор и остаться духовно наполненным человеком...

**Список литературы**

1. Каталог Михаил Ким. Алматы 2003. Вступительная статья Б. Барманкуловой с. 9

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

## **НА РУБЕЖЕ ИСТОРИИ. ДЕКАДА ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА КАЗАХСКОЙ ССР 1958 ГОДА В МОСКВЕ**

*В докладе рассматривается история подготовки и проведения Декады литературы и искусства Казахской ССР, состоявшейся в Москве в 1958 году. Анализируются итоги этого мероприятия, явившегося одним из ярких событий в культурной жизни Казахстана XX века и давшего значительный импульс развитию национального изобразительного искусства.*

Одним из значимых событий в истории культуры Казахстана XX века стала Декада литературы и искусства КазССР, состоявшаяся в столице СССР городе Москве в декабре 1958 года. Подобные мероприятия, проводившиеся в столице советского государства с 1936 года, должны были явиться «подлинным праздником советской культуры, демонстрацией лучших достижений, активным средством сближения национальных культур» [1, с.252]. Декады проводились в Москве вплоть до 1960 года. До войны они назывались Декадами национального искусства, а затем в 1950-е годы они получили наименование Декад литературы и искусства. Помимо столицы они организовывались и в других городах СССР. Так в 1964 году была проведена Декада русского искусства и литературы в Казахской ССР [2]. Первая Декада казахского искусства была организована в Москве в 1936 году. Состоявшаяся 22 года спустя Декада литературы и искусства КазССР 1958 года занимает особое место в эволюции национального искусства, так как она проводилась на переломе двух исторических эпох советского государства.

Начавшийся в середине 1950-х годов в СССР процесс освобождения от наследия сталинского тоталитаризма, приход к власти нового руководства во главе с Н. Хрущевым значительно изменили ситуацию в стране. Социалистическая политическая система, несмотря на события в Венгрии 1956 года, оставалась монолитной и идеологически противостояла странам капиталистического Запада. Коммунистическая партия призывала советских людей «повышать политическую бдительность, вести непримиримую борьбу с буржуазной идеологией, различного рода ревизионистскими взглядами» [11, с.215]. На XX съезде партии, состоявшемся в 1956 году, была сформулирована новая политика государства, направленная на либерализацию во всех областях жизни общества. Значительные перемены происходили и в советской культуре. По словам Н.Хрущева литература и искусство должны быть «неразрывно связаны с жизнью народа, правдиво отображать богатство и многообразие нашей социалистической действительности» [3, с.746]. По его убеждению, «высшее общественное назначение литературы и искусства – поднимать народ на борьбу за новые успехи в строительстве коммунизма» [3, с.746].

Запуск первого советского спутника в 1957 году, начало освоения обширных целинных пространств Сибири и Казахстана, масштабные планы по индустриализации и строительству в СССР все это формировало у людей ощущение прихода новой эпохи, предчувствие грядущих позитивных перемен в их жизни. Значительные изменения происходили и в Казахстане. В столице республики Алма-Ате в связи с подготовкой к празднованию в 1960 году 40-летия образования Казахской ССР в 1950-е годы

началось возведение больших социально-культурных объектов, таких как Центральный спортивный стадион, здания ЦУМа, Детского мира, Казахского Драматического театра, ВДНХ. В их оформлении широко использовался казахский традиционный орнамент, как характерная черта нового национального архитектурного стиля [4, с.85].

Перемены в политической и экономической жизни страны находили свое отражение в произведениях советских художников. Освобождаясь от присущей сталинскому искусству помпезности и «лакировки» советской действительности авторы картин принялись воспевать «великие завоевания народа, ясную и победоносную перспективу движения советского народа к коммунизму» [5, с.7]. Одним из знаковых событий этого периода стала выставка произведений Пабло Пикассо 1956 года в Москве, оказавшая значительное влияние на творчество многих советских художников.

Конец 1950-х годов явился во многом поворотным этапом в развитии казахского изобразительного искусства. В работах нового поколения художников, таких как К. Тельжанов, С. Романов, М. Кенбаев, А. Галимбаева, Г. Исмаилова, А. Джусупов, окончивших лучшие Вузы страны, осваивались современные темы, претворялись характерные черты формирующейся национальной художественной школы. В Казахстане, так же как и в других республиках с середины 1950-х годов шел процесс подготовки к первому Съезду Союза художников СССР, проведение которого было запланировано на 1957 год. Сознвая исключительную важность предстоящего съезда, руководством Казахстана были приняты меры, способствовавшие успешной подготовке представителей творческой интеллигенции республики к участию в этом мероприятии. С целью создания художникам благоприятных условий для работы накануне съезда и юбилейной Всесоюзной выставки в 1956 году в центре Алма-Аты на пересечении улиц Фурманова и Октябрьской был построен Дом художника. Мастерские в новом здании получили А. Кастеев, А. Черкасский, Н. Тансыкбаев, С. Мамбеев, К. Тельжанов и ряд других ведущих художников республики. Здесь же были размещены Правление Союза художников, выставочный салон и библиотека.

Первый Всесоюзный Съезд художников СССР открылся 28 февраля 1957 года в Москве в Колонном зале Дома Союзов. В нем приняли участие около шестисот делегатов из союзных национальных республик, а также гостей из-за рубежа. Одной из основных задач съезда было рассмотрение и принятие единого устава Союза художников СССР, который должен был завершить работу по созданию единой, многонациональной организации художников Советского Союза. В обращении ЦК КПСС к делегатам съезда говорилось: «Опираясь на все прогрессивное отечественное и мировое творчество, советские художники уверенно идут по пути искусства социалистического реализма, сильного своей глубокой идейностью, совершенством формы, связью с жизнью трудящихся масс» [3, с.744]. В кулуарах съезда разворачивались горячие дискуссии о путях развития нового советского изобразительного искусства. Казахстанская делегация принимала активное участие в работе этого профессионального форума. В результате голосования в Правление Союза советских художников от Казахстана были избраны А. Кастеев, Х. Наурызбаев и С. Мамбеев.

Вдохновленные решениями съезда творческие деятели Казахстана начали активную подготовку к участию в Декаде казахской литературы и искусства, которая должна была открыться в Москве в 1958 году накануне XXI съезда Коммунистической партии. Главная цель второй по счету декады в столице советского государства заключалась в демонстрации впечатляющих достижений республики в области развития национальной по форме и социалистической по содержанию культуры Казахстана за 20 лет ее развития. Сознвая высокую ответственность перед партией и народом, художники республики готовились показать в Москве свои лучшие произведения, в которых основным лейтмотивом должна была стать идея интернационализма, верность принципам социалистического реализма, отражение в произведениях живописи, графики и скульптуры современной жизни Казахстана, который, как и вся страна, уверенной поступью движется к коммунизму.

Накануне московской декады в республиканских газетах было опубликовано несколько статей, в одной из которых первый народный художник КазССР А. Кастеев

рассказал о том, как к этому важному для национальной культуры событию готовятся казахстанские мастера. По его словам: «Только после Великого Октября началось всестороннее развитие творческих сил казахского народа. Достаточно сказать, что сейчас Союз художников Казахстана объединяет свыше ста человек, что в каждой области республики плодотворно трудятся самодеятельные живописцы, графики и скульпторы, что на многих промышленных предприятиях, в совхозах и колхозах созданы свои художественные студии. Большинство произведений, которые увидят москвичи на нашей выставке во время декады, посвящены темам современности. Так художники Тансыкбаев, Петько, Плюхин написали пейзажи, показывающие грандиозные преобразования облика ковыльных степей. Художник Крутильников побывал в городе меди – Балхаше и посвятил ему свою большую картину. Вместе со всеми деятелями искусства Казахстана художники республики будут держать серьезный творческий экзамен перед требовательным зрителем – нашими дорогими москвичами. Хочется верить, что этот экзамен будет выдержан с честью» [7].

Наряду со станковым искусством в Москве планировалось показать произведения народного и профессионального прикладного искусства. В связи с этим 15 мая 1957 года вышло Постановление Совета Министров КазССР «по вопросу подготовки выставки прикладного искусства к декаде литературы и искусства Казахстана в Москве в 1958 г.». В соответствии с ним Министерство культуры республики запланировало организацию областных слетов народных мастеров, на которых предполагалось приобрести экспонаты для выставки. Для этого на места были командированы 15 человек из работников Центрального исторического музея КазССР и Дома народного творчества. Одна из групп возглавляемая А. Кастеевым направлялась в Южно-Казахстанскую область в город Чимкент, где планировалась организация выставки-смотря местных мастеров прикладного искусства. Как сообщается в отчете этого мероприятия: «Слет и выставка были проведены организованно с большим количеством участников. Ряд мастеров с экспонатами рекомендовано на республиканский слет» [8]. В документе сообщалось о том, что «Слет провели 3 сентября в г. Чимкент, в помещении дома учителя. На слете участвовало более 100 человек, в том числе около 70 человек народных мастеров». На выставке было выставлено более 200 изделий, таких как ковры, юрта, образцы вышивки и деревянной резьбы, сундуки. Многие из них являлись, по мнению жюри слета «достойными экспонатами для выставки прикладного искусства на декаде в Москве» [8]. К декаде было издано три альбома, представляющих казахский традиционный орнамент, костюм и изделия народных мастеров. Несколько тематических композиционных рисунков узоров для украшения кошм, ковров, мебели вошедших в альбом были выполнены А. Кастеевым. Представленные в издании декоративные композиции служили образцами нового типа национального орнамента, в котором одним из основных композиционных элементов являлась пятиконечная звезда [9, с.110].

Для экспонирования в Москве специальной комиссией было отобрано 580 произведений казахстанских художников, созданных в конце 1950-х годов «отображающих современную жизнь и быт республики» [10]. Среди них картины К. Тельжанова «На земле дедов» и К. Шаяхметова «На каникулы». По мнению членов комиссии «Тельжанов удачно решает идею картины – все показано через старика чабана, осматривающего огромные глыбы вспаханной земли глазами старожилы этих мест. Он всю жизнь видел одну голую степь, ее бескрайнюю целину. Теперь целину подняли, старик чабан понимает величие совершившегося. В этой картине кроме, в целом, удачного решения композиции нужно отметить высокое мастерство в изображении деталей картины, ее целостность» [10]. В интервью А. Кастеева опубликованном накануне декады говорится: «Изображение современности – главная тема наших художников. Многие из них выезжали в творческие командировки, подолгу жили в колхозах, на предприятиях. Отрадным является и то, что в Казахстане появились свои национальные скульпторы. На выставке скульптор Х. Наурызбаев покажет новые произведения – скульптуру великого казахского поэта Абая на коне и портрет председателя колхоза Мергенова. Обе скульптуры выполнены психологически верно, с большим художественным вкусом. У нас выросли национальные кадры художников. Но нельзя закры-

вать глаза и на недостатки. Мало еще мы уделяем внимания теме рабочего класса. Многие картины еще рыхлы по композиции, написаны слабо. Это снижает силу произведений искусства как орудия воспитания людей в коммунистическом духе» [10]. Эти оценки художника являются отражением принципов, которыми руководствовались организаторы в ходе отбора произведений к декаде.

В декабре 1957 года в Москве была развернута экспозиция Всесоюзной юбилейной художественной выставки. Представленные на ней произведения служили подтверждением того, что «советское искусство, теснейшими узами связанное с жизнью народа, строителя коммунистического общества, является могучим средством духовного воспитания трудящихся, активным пропагандистом идей марксизма-ленинизма» [6, с.5]. Критикой отмечалось, что искусство республик Средней Азии и Казахстана еще никогда так широко на всесоюзных выставках не представлялось. По мнению Н. Черкасовой экспозиция показала, что «оно перестало быть «периферийным», отстающим от общего уровня развития всего советского искусства» [13, с.22]. Помимо явных успехов художников был отмечен и ряд недостатков, среди которых называлось отставание скульптуры, а также недостаточное развитие таких видов графики как плакат и эстамп [13, с.32].

В Алма-Ате в новом помещении Государственной художественной галереи им. Т. Шевченко в шести больших залах в ноябре 1958 года открылась преддекадная выставка работ казахстанских художников, отобранных для отправки в Москву. В экспозицию вошло более шестисот произведений, среди которых основную часть составляла живопись. Подготовка художников к смотру достижений национальной культуры в столице СССР широко освещалась в казахстанской прессе. Журналисты посещали мастерские живописцев и скульпторов, интересовались ходом их работы над произведениями.

Официальное открытие Декады литературы и искусства КазССР состоялось 12 декабря 1958 года в Большом театре Союза ССР. На торжественной церемонии присутствовало все руководство СССР во главе с Н. Хрущевым. В рамках мероприятия проходили выступления артистов театров, кинопоказы, выставки, встречи мастеров искусства Казахстана с представителями культуры других республик. Восторженный отклик зрителей получили оперы «Биржан и Сара» М. Тулебаева, «Абай» А. Жубанова, балет «Дорогой дружбы» Н. Тлендиева, выступление оркестра народных инструментов имени Курмангазы. Интерес вызвали спектакли «Трагедия поэта», «Чокан Валиханов», кинофильмы «Его время придет» М. Бегалина, «Наш милый доктор» Ш. Айманова, «Ботагоз» Е. Арона. Декада «не только ознакомила широкую общественность Москвы с серьезными достижениями социалистической культуры казахского народа, но и явилась крупным стимулом для ее дальнейшего роста и развития» [11, с.3]. В литературной части декады были представлены произведения М. Ауэзова, С. Муканова, З. Кабдулова, С. Бегалина, А. Тажибаева, Н. Анова, А. Сарсенбаева. В публикациях того времени отмечалось: «За этот период бурный рост производительных сил республики сопровождался стремительным развитием культуры казахского народа, социалистической по содержанию, национальной по форме» [11, с.7]. Проводимая в преддверии подготовки страны к XXI съезду партии декада стала «смотром достижений казахской культуры – смотром наших успехов на фронте строительства новой культуры, культуры коммунистического общества» [11, с.8].

13 декабря в выставочном зале Московского СХ на Кузнецком мосту была открыта выставка прикладного искусства Казахстана. В нее вошло более тысячи экспонатов: казахская юрта, ковры, кошмы, вышивка, музыкальные инструменты, керамика. Среди них изделия Л. Ходжиковой, орнаменты Р. Сарсембина, гобелены «Советский Казахстан», «Животноводство», «Амангельды Иманов», исполненные артелью «Ковровщица» по эскизам М. Кенбаева, А. Кастеева и К. Тельжанова [14].

В выставочном зале Академии художеств СССР на улице Кропоткина 21 была развернута декадная выставка казахской живописи, графики и скульптуры, на которой были показаны произведения художников разных поколений. Среди экспонентов были такие мастера как Н. Хлудов, А. Кастеев, А. Исмаилов, Сахи Романов, Л. Леонтьев, Н. Крутильников, Н. Нурмухаммедов, А. Галимбаева, М. Кенбаев, К. Тельжанов,

С. Мамбеев, К. Шаяхметов, Х. Наурызбаев, А. Исаев, З. Береговая, Е. Сидоркин и другие ведущие художники республики. Говоря об этой выставке, Народный художник СССР С. Герасимов отмечал, что советский Казахстан представил произведения искусства народа «прошедшего победной поступью от быта неграмотного кочевника до высокого расцвета национальной художественной культуры социалистической эпохи» [11, с.130]. Критика отметила живописные произведения «В горах» С. Мамбеева, «Беседа» М. Кенбаева, «Дина Нурпеисова и Джамбул Джабаев» А. Черкасского, «В долине реки Или» Н. Тансыкбаева, «Жамал» К. Тельжанова. Среди скульптурных работ вызвали интерес «Мальчик Джамбул» Х. Наурызбаева, «Балерина» П. Усачева, «Сталевар» А. Исаева. Высокой оценки были удостоены иллюстрации Е. Сидоркина к «Казахскому эпосу», в которых главным достижением мастера было названо «Единство литературного и пластического стилей» [11, с.152]. Среди критических замечаний можно выделить слова Б. Веймарна, который назвал «ошибкой» стремление С. Мамбеева в своих картинах «излишне стилизовать фигуры и формы» [11, с.136].

Почетное место на выставке занимали произведения А. Кастеева, который представил 8 живописных и 32 графических работ разных лет, которые привлекли большое внимание зрителей и критики. Народный художник СССР С. Герасимов в статье «Дыхание жизни» опубликованной в газете «Советская культура» писал: «Абылхан Кастеев, художник удивительной, радостной судьбы: на заре своей жизни – неграмотный батрак-пастух, ныне – народный художник республики. Среди его живописных полотен особенного хорош написанный портрет народного героя Амангельды Иманова: острой художественной наблюдательностью, печатью национального своеобразия отмечены его акварели, изображающие природу родного края, жанрово-бытовые сюжеты из повседневной жизни народа» [11, с.130]. Обязательная для советского искусства индустриальная тема была представлена в полотнах Н. Крутильниковой, П. Андреюка, П. Антощенко.

По результатам выставки было организовано ее обсуждение, которое состоялось 18 декабря 1958 года в залах Академии художеств СССР. На нем выступили А. Кастеев, С. Мамбеев, А. Маргулан, И. Серебрянный, Е. Белашова, Д. Сыркин, Д. Дубинский, А. Салтыков, Б. Веймарн, И. Стадничук, А. Исмаилов, Н. Нурмухаммедов, С. Герасимов. Открывая обсуждение, Председатель СХ КазССР С. Мамбеев так охарактеризовал состояние изобразительного искусства в республике на данном этапе: «Впервые выступая перед строгим московским зрителем, мы хотели показать изобразительное искусство Казахстана в исторической перспективе и так построили выставку, чтобы зрителям стало понятно, каким образом в течение четырех десятилетий существования Советской власти развивалось в Казахстане станковое искусство» [12]. Подводя итоги выставки С. Мамбеев сказал: «Еще рано утверждать, что национальная школа казахской живописи уже создана и уже определились ее формальные признаки, но нам кажется, что здоровая тенденция к созданию новой национальной школы в семье других национальных школ, основанная на опыте освоения народных традиций уже намечается» [12]. Анализируя свои впечатления от выставки, искусствовед Б. Веймарн заметил: «Честно говоря, я не ожидал, что будет такая большая выставка, и дело, конечно, не только в количестве вещей, не только в размере выставки, а основное в ее качестве, в ее главной направленности. Выставка очень убедительно показывает, что коллектив художников Казахстана стоит твердо на позициях социалистического реализма и идет по этому пути, я думаю, что не ошибусь, если скажу - сплоченным рядом, очень твердо, смело и далеко глядя вперед» [12]. Во всесоюзном журнале «Искусство» был опубликован обзор экспозиции выставки, которая, по мнению автора, «показала, что казахские живописцы стремятся правдиво отразить современную советскую действительность, активно участвуя в строительстве новой жизни» [15, с. 47].

Состоявшаяся 65 лет назад в Москве Декада национальной литературы и искусства стала важным историческим событием для казахского изобразительного искусства. Это событие обозначило официальное признание профессионального статуса национального искусства в контексте советской многонациональной культу-



ры. Несмотря на идеологические штампы советской эпохи можно сказать, что к концу 1950-х годов казахские художники обозначили свое место, определили диапазон технических средств, тем и методов образного решения, которые станут характерными для национального изобразительного искусства вплоть до 1970-х. Анализируя значение прошедшей в Москве в 1958 году декады можно сказать, что социально-культурный эксперимент, осуществленный коммунистами на громадной территории Евразии, явил как минимум двоякий результат. С одной стороны, для народов так называемых «национальных окраин» российской империи была создана новая модель социалистической культуры, позволившая им выйти на более высокий цивилизационный уровень, что можно назвать положительным итогом этого процесса. Негативным результатом стало то, что насильственные меры по трансформации традиционного уклада азиатских народов, предпринятые советской властью, сопровождались подавлением духовных основ кочевых и полукочевых народов, что неизбежно приводило к оскудению творческого потенциала этносов, тотальному подчинению их единой идеологической доктрине. По мнению одного из теоретиков евразийства Н. Трубецкого «полное приобщение целого народа к культуре, созданной другим народом, – дело невозможное ... В этом смысле встреча других цивилизаций с Западом означает роковое отчуждение — обязанность жить по чужой, заемной мерке» [16]. Данный доклад является опытом исторической реконструкции одного из значимых событий не только культурной жизни Казахстана 1950-х годов, но и истории Казахстана в целом. Несмотря на пафос и идеологическую риторику в произведениях и речах художников явственно проявлялись приметы приближающегося времени подлинных перемен, когда новое поколение казахских художников 1960-90-х годов смело заявит о своих устремлениях, желании создавать подлинно национальное искусство независимого государства.

#### **Список литературы**

1. Червонная С. Проблемы национальных культур народов СССР в художественной критике / В сб. Из истории советского искусствознания и эстетической мысли 1930-х годов / Под ред. В. Ванслова и Л. Денисовой. – М.: Искусство, 1977. – 416 с.
2. Декада русского искусства и литературы в Казахстане. Методические и библиографические материалы. – А.: Государственная республиканская библиотека КазССР им. А. Пушкина, 1964. – 65 с.
3. История СССР. Эпоха социализма. – М.: Государственное издательство политической литературы, 1957. – 772 с.
4. Басенов Т. К. Орнамент Казахстана в архитектуре. Алма-Ата Издательство Академии наук Казахской ССР 1957. – 98 с.
5. За дальнейший расцвет советского художественного творчества // Искусство. – №2. – 1957.
6. Вопросы изобразительного искусства. Сборник. Выпуск 3. – М.: Советский художник, 1956. – 252 с.
7. Архив ГМИК.
8. Докладная записка А. Кастеева на имя директора ЦГМ КазССР С. Есовой от 25 сентября 1957 г. Архив семьи А. Кастеева.
9. Мусаханова М. Из истории формирования фонда изобразительного искусства ЦГМ РК / В сб. Художник и эпоха. А. Кастеев и изобразительное искусство Центральной Азии XIX-XX вв. Сб. докладов. – Алматы: ГМИ им. А. Кастеева, 2004. – 152 с.
10. Кастеев А. Современность – главное // Известия. – 1958. – 12 декабря.
11. Десять незабываемых дней. Декада казахского искусства и литературы в Москве. – А.: Казахское художественное издательство художественной литературы, 1961. – 322 с.
12. Стенограмма обсуждения выставки работ художников Казахстана в Москве. 18 декабря 1958 г. Архив ГМИК.
13. Черкасова Н. Художники Средней Азии и Казахстана // Искусство. - № 3. – 1957.
14. Ушаков В. Руками народных умельцев // Ленинская смена. – №250. – 21 декабря. – 1958.
15. Сарыкулова Г. Павлов П. О казахской живописи // Искусство. – № 2. – 1959.
16. Шевченко Н. Концепция культуры Н. Трубецкого в контексте евразийского учения. (Дата обращения 13 июля 2023). <https://cyberleninka.ru/article/n/kontseptsiya-kultury-n-s-trubetskogo-v-kontekste-evraziyskogo-ucheniya?ysclid=lk0tzbioj1293517389>.

**Школьная Ирина Арьевна,  
руководитель сектора учета отдела  
фондов ГМИ РК им. А. Кастеева,  
Казахстан, Алматы**

## **«СЛУЧАЙНЫЕ НАХОДКИ». ИЗ ИСТОРИИ КОМПЛЕКТОВАНИЯ ФОНДА ГМИ РК ИМ. А. КАСТЕЕВА**

Комплектование фондов является одним из основных видов деятельности любого музея, который продолжается на всех этапах его существования. Процесс этот сложный, порой противоречивый, так как критерии отбора предметов в музейный фонд постоянно меняются в зависимости от времени, обстоятельств, финансирования, специфики музея, задач, которые перед ним стоят, вкусов и предпочтений музейных сотрудников и многих других факторов. Формы комплектования музейных коллекций бывают достаточно разные. Это и приобретения у частных лиц, организаций, предметы, купленные с выставок, аукционов, в антикварных салонах, это научные экспедиции, командировки, передачи и обмен предметами между музеями, это и целевые заказы, и, наконец, предметы переданные музеем в дар.

Все перечисленные способы пополнения музейных коллекций можно назвать «текущими», непрерывными. Но среди них есть одна категория, которая не является плановой и носит разовый характер. Это категория так называемых «случайных находок». Хотя, по правде сказать, те предметы, о которых речь пойдет ниже, трудно назвать «случайными». О них знали, помнили, они пролежали в стенах музея не одно десятилетие, словно терпеливо ожидая момента быть открытыми заново.

Речь, в первую очередь, пойдет об уникальных листах оригинальной и печатной графики, хранившихся до недавнего времени в Научной библиотеке ГМИ РК им. А. Кастеева. Теперь они, благодаря совместной работе сотрудников отдела фондов, библиотеки и научных отделов, переведены в фондохранилища музея и заслуженно получили статус «музейных предметов». Главной целью перевода этих произведений из библиотечного фонда в музейные хранилища послужила их несомненная культурная и историческая ценность. Но важно отметить, что большой мотивацией для этого явилась и необходимость в консервации и сохранности графических листов в более подходящих для произведений условиях: при определенном температурно-влажностном режиме и отсутствии естественного освещения, которое является губительным для бумаги.

История поступления этих предметов в библиотеку музея, уходящая к самым истокам его существования, в большинстве случаев остается для нас неизвестной, так как, к сожалению, либо утрачены документы поступлений, либо в инвентарных книгах отсутствуют хотя бы малейшие сведения об их первоначальном источнике. Но одно можно сказать определенно: те критерии оценки, определяющие музейную ценность предмета, имевшие место несколько десятилетий назад, уже не актуальны сегодня. И это вполне естественно и закономерно. Значимость любого памятника культуры только возрастает с течением времени, тем более, если этот памятник представляет собой образец большого мастерства и профессионализма.

Как известно, при основании в 1935 году Казахской национальной художественной галереи и на протяжении последующих нескольких десятилетий, формирование ее фондов происходило разными способами, в том числе и в результате передач предметов из других музеев. В первую очередь, из таких крупных собраний, как Государственная Третьяковская галерея (Москва), Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина (Москва), Государственный Музей Восточных культур (Москва), Государственный Эрмитаж (Ленинград), Государственный Русский музей (Ленинград). Причем из вышеназванных музеев передавались не только предметы изобразительного и прикладного искусства, но и книги редкого фонда, а также

другая печатная продукция. И в этой категории безусловное лидерство по количеству переданных в библиотеку галереи единиц хранения было за Государственной Публичной Библиотекой им. М.Е. Салтыкова-Щедрина (Ленинград).

В 1963 году в Казахскую Государственную художественную галерею им. Т. Г. Шевченко из Государственной Публичной Библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина помимо книжных изданий было передано и около 300 графических листов, выполненных в технике резцовой гравюры. Никаких сопроводительных документов не сохранилось, только короткая запись в инвентарной книге. Эти гравюры, несомненно, представляют большой интерес с музейной точки зрения. Но в то время сотрудники галереи, видимо, посчитали, что нет достаточных оснований принимать их в музейные фонды, приняв листы за репродукции. Споры между музейными сотрудниками о передаче гравюр из библиотеки в хранилища музея были достаточно долгими и спорными. Одни сотрудники утверждали, что это просто печатные иллюстрации, выполненные типографским способом, и им не место в фондах, другие же, напротив, были убеждены, что это гравюры, которые имеют музейную ценность.

Точку в этом споре в 1998 году поставила Нина Ивановна Стадничук – искусствовед, специалист по итальянскому искусству, старший научный сотрудник Государственного музея-заповедника «Павловск» (Санкт-Петербург). Дочь известного казахстанского художника Ивана Яковлевича Стадничука (1913-2000), она приехала в Алматы навестить свою мать – Елену Борисовну Вандровскую, которая долгие годы являлась сотрудником Казахской государственной художественной галереи им. Т. Г. Шевченко. Нина Ивановна, просмотрев листы, сразу определила их как резцовые гравюры первой половины XIX века, имеющие безусловную художественную и историческую ценность. Более того, она сказала, что в фондах музея «Павловск» хранится немало подобных листов. В результате сотрудниками музея было принято решение поставить их на музейный учет и передать на хранение в раздел зарубежной графики, что, собственно, и было сделано. Сегодня, когда у нас благодаря Интернету есть доступ к мировым музейным коллекциям, мы без труда можем найти аналогичные гравюры в таких крупнейших собраниях как Государственный Эрмитаж (Санкт-Петербург, РФ), Британский музей (Лондон, Великобритания), Лувр (Париж, Франция), Музей Метрополитен (Нью-Йорк, США) и многих других музеях мира.

Но в конце 1990-х годов собранная по крупицам информация помогла установить следующее. Все листы, которые датируются первой половиной XIX века (а точнее, 1830-1840-ми годами), были отпечатаны в граверной мастерской галереи Уффици (Флоренция, Италия), о чем свидетельствуют тисненые гербовые печати, имеющиеся на каждом листе. Гравюры были сделаны с живописных и скульптурных оригиналов европейских мастеров XV-XVIII веков, хранящихся во флорентийских галереях Уффици и Питти. Среди круга имен авторов оригиналов - Паоло Уччелло (1397-1475), Пьетро Перуджино (1446-1523), Лука Синьорелли (1450-1523), Леонардо да Винчи (1452-1519), Лукас Кранах Старший (1472-1553), Микеланджело Буонарроти (1475-1564), Рафаэль Санти (1483-1520), Тициан Вечеллио (1488-1576), Гвидо Рени (1575-1642), Хосе де Рибера (1591-1652) и многие другие выдающиеся художники прошлых эпох. В свое время гравюры печатались небольшим тиражом, выпускались они, вероятно, с целью каталогизации и популяризации коллекции, выполняя роль репродукций с оригинальных живописных произведений. Но теперь их ценность, несомненно, в несколько раз выросла, и мы можем рассматривать эти гравюры как самостоятельные художественные произведения. Тем более, что среди многочисленных имен рисовальщиков и граверов, привлеченных к работе над ними, есть такие известные итальянские художники, как Луиджи Каламатта (1802-1869), Карло Андреа делла Порта (1809-1890), Антонио Муцци (1815-1894), Анджиоло Трикка (1817-1884), Филиппо Календи (работал в 1830-1840-е гг.) и многие другие.



*Нарисо, Жан Дени (1795-1865)*

Гравюры были объединены в альбом, обложка которого, к сожалению, не сохранилась. Назывался он «Galerie de Florence gravée sur cuivre, et publiée par une société d'amateurs, sous la direction de Bartolini, Bezzuoli et Jesi avec un texte en français per Alexandre Dumas» («Галерея Флоренции, выгравированная на меди и изданная обществом любителей под редакцией Бартолини, Беззуоли и Джели с текстом на французском языке Александра Дюма»). Издавался альбом двумя томами: первый том вышел в 1841 году, второй вышел в свет в 1846 году.

Гравюры отличаются высочайшим художественным качеством. Во-первых, они очень близки к живописным оригиналам, с которых они выполнены – ведь это очень непростая задача передать в черно-белой гравюре все нюансы живописного произведения. Достаточно посмотреть на их фрагменты при увеличении, чтобы убедиться: насколько разнообразны тончайшие линии и штрихи, которые лепят форму, живописны свето-теневые переходы, как мастерски передана фактура предметов, материалов, человеческих лиц и тел.

Под оттисками каждой гравюры имеются три подписи: автора живописного или скульптурного оригинала, рисовальщика, который делал рисунок с оригинала, и гравера, который резал изображение на печатной доске. В центре нижнего поля каждой гравюры имеется тисненый овальный водяной штамп печатной мастерской галереи Уффици.

Но работа по атрибуции данной серии гравюр еще далеко не завершена, так как появляются новые сведения, новая информация об их создателях. Интересно отметить и тот факт, что атрибуция некоторых произведений, имевшая место в начале XIX века, отличается от той, которая принята сейчас среди европейских исследователей-искусствоведов. Так, например, картина неизвестного тосканского художника XV века «Портрет Пикко делла Мирандолы» была в XX веке определена как произведение Сандро Боттичелли (1445-1510) «Портрет неизвестного мужчины с медалью Козимо Медичи Старшего», а работа «Три возраста жизни» принадлежит кисти Джорджоне (1477/78-1510), а не Лоренцо Лотто (1480-1556), как это считалось в XIX веке. И таких примеров несколько.

Следующей интересной «находкой» в библиотеке музея стала серия из 11 графических листов с изображением костюмов разных эпох, входивших, по предварительной атрибуции, в альбом «Costumes historiques français civils, militaires et religieux depuis l'origine de la monarchie jusqu'à nos jours, dessinés et lithographiés par mm. Lacauchie et Lalaisse» («Исторический французский костюм: гражданский, военный, религиозный с начала монархии до современности, составленный и литографированный господами Лакоши и Лалессе»). Этот альбом с прекрасными цветными иллюстрациями был издан в 1846 году издательством Paris (Maison Martinet) Hautecoeur, London, Gambart, Junin & C°, о чем свидетельствуют гравированные надписи под изображениями.

На оборотах листов проставлены чернильные штампы с надписью: «Эрм. 1928» и инвентарные номера, из чего можно сделать вывод, что они поступили в начале 1950-х годов в библиотеку КГХГ им. Т.Шевченко из Государственного Эрмитажа (Ленинград). Иллюстрации, на которых перед нами предстают европейские рыцари, короли, королевы, придворные дамы и кавалеры, горожане и горожанки, выполнены в технике литографии с последующей ручной раскраской акварельными красками. В результате кропотливой работы удалось установить имена создателей этих листов – это французские художники и граверы XIX века Александр Лакоши (1814-1886) и Франсуа Ипполит Лалессе (1810-1884). Они являлись авторами композиционных сюжетов и раскрашивали цветной акварелью отпечатанные оттиски. Мастером же, работавшим над литографиями и производивший их печать, был известный в свое время гравёр Жозеф Роз Лемерсье (1803-1887), который в 1840-1870-е годы считался лучшим печатником-литографом в Европе,

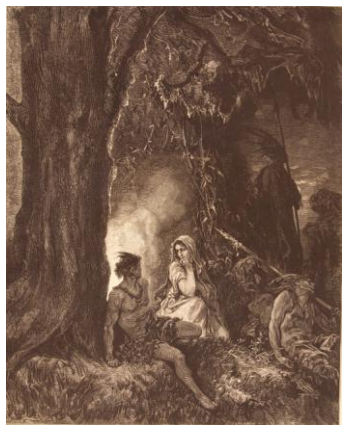


*Лакоши, Александр (1814-1886)*

выполнявшим заказы крупнейших издателей и художников своего времени. Эти иллюстрации, тонкие и изящные по рисунку, яркие и живописные по цветовой гамме, обладающие особой притягательной эстетикой, имеют не только историческое, антикварное, но и большое художественное значение. Поэтому, они, несомненно, стали украшением музейной коллекции западноевропейской графики.

Весомым вкладом в музейную коллекцию зарубежной графики можно считать и серию из 28 иллюстраций к первому изданию повести яркого представителя французского романтизма Франсуа Рене де Шатобриана (1768-1848) «Атала» (Paris, Hachette, 1863), повествующей о трагической любви индейских юноши и девушки. Эти иллюстрации являлись составной частью книги, поступившей из Государственной Публичной Библиотеки им. М.Е. Салтыкова-Щедрина, но хранились отдельно из-за того, что расклеился переплет и иллюстрации выпали. В силу их несомненных художественных достоинств, Ученым советом музея было принято решение принять их в фонды. Автор этих иллюстраций, датируемых 1862 годом, – французский художник Поль Гюстав Доре (1832-1883) – выдающийся мастер гравюры и непревзойденный иллюстратор многих произведений мировой литературы. Доре является автором сюжета и художником, сделавшим рисунки-иллюстрации. Но это не просто напечатанные типографским способом иллюстрации – это настоящие гравюры, виртуозно выполненные в технике торцовой ксилографии. Резались и печатались они известными в свое время французскими художниками и граверами, такими как Адольф-Франсуа Паннемакер (1822-1900), Элиодор Жозеф Пизан (1822-1890), Феликс Жан Гошар (1825-1872), Анри Теофиль Ильдибран (1824-1897), Альфред Луи Сарджент (1828 – после 1855) и другими мастерами. Интересно, что почти каждый из листов этой серии выполнен разными граверами – это был своего рода «турнир» по мастерству, который закончился большим успехом, так как каждая иллюстрация – маленький шедевр графического искусства.

Драматически-эффектные, романтически-возвышенные по внутреннему содержанию, великолепные по мастерству исполнения иллюстрации, в которых на первый план выходит буйство природной стихии, чутко реагирующей на человеческие переживания, являются ярким примером творческого метода Гюстава Доре, свидетельствуют о его неистощимой фантазии, глубоком проникновении в сущность явлений, стремлении доводить детали и целое до совершенства. Но самое главное – они являются великолепным образцом творческого содружества двух талантливых мастеров: художника-рисовальщика и резчика-гравера.



*Доре, Гюстав (1832-1883)*

Следующая «случайная находка» в библиотеке была очередным приятным «открытием». Существует легенда, согласно которой Пабло Пискарссо произнес такую фразу: «Я никогда не осмелюсь поехать в Китай, так как там есть Ци Байши. Он – величайший художник Азии». С этим трудно поспорить. Когда в руки сотрудников попал невзрачный бумажный конверт с китайскими иероглифами, и мы извлекли оттуда рисунки – сомнений быть не могло – это Ци Байши (1863-1957). Его индивидуальный художественный язык, необычайно яркий и выразительный творческий почерк невозможно спутать ни с кем. Цветы, птицы, плоды... Умение видеть прекрасное в обычных проявлениях природы. Как рисунки попали в библиотеку галереи, к сожалению, неизвестно.

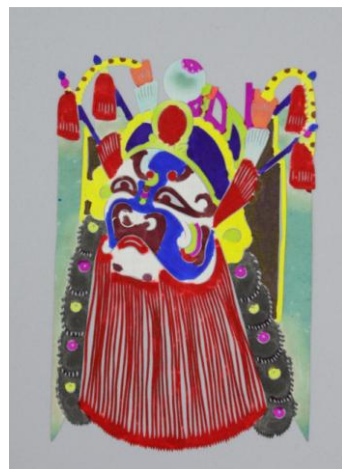
Сразу же встал вопрос – это оригинальные произведения мастера или копии? Сам художник, количество произведений которого исчисляется тысячами, как-то сказал: «По всей Поднебесной много моих картин, но большинство из них – подделки». Первая экспертиза подтвердила – это не печатные иллюстрации: краски, которыми выполнены рисунки, «живые», и на каждом листе имеется индивидуальная печать художника. Но и утверждать, что это авторские оригиналы достаточных оснований не

было. Лишь по косвенным признакам удалось с некоторой долей вероятности установить, что это отпечатанные особым способом цветные ксилографии, выполненные водяными растительными красками. И печатались они, возможно, в 1950-е гг. в Китае, скорее всего, в мастерской Rong Bao Zhai Studio (Пекин), основанной в XVII веке, существующей и поныне, и специализирующейся на производстве и продаже высококачественных копий с произведений китайского искусства. Но делать окончательные выводы рано, и все же теплится надежда – а, может быть, это, все-таки, сам Ци Байши?.. Но это еще не все «случайные находки», связанные с Поднебесной, с ее «фирменным стилем», «культурным кодом». Китай преподнес нам еще один «сюрприз» в виде альбомов-наборов с художественными вырезками из бумаги под названием «Грим персонажей китайской оперы». Это ажурные вырезки из тончайшей рисовой бумаги, упакованные в пять конвертов по 10 штук, раскрашенные с двух сторон растительными красками, и датируемые серединой XX века (место изготовления – уезд Вэйсянь провинции Хэбэй).

Вырезание узоров из бумаги – «цзяньчжи» или «лянь пу» – один из видов традиционного народного декоративно-прикладного искусства Китая, уходящий историей в глубину столетий, который был отнесен ЮНЕСКО к числу мирового культурного наследия. Этот вид творчества имел не только художественное, но и символическое значение, и издавна использовался как для украшения интерьеров, так и в религиозных ритуалах. Особенность композиций таких вырезок в том, что тончайшие ювелирные прорези заменяют в них штрихи карандаша, с их помощью передается объем и фактура, благодаря чему создается эффект прозрачного и невесомого «бумажного кружева».

В данном случае это уникальное ремесло представит перед нами в виде грима персонажей знаменитой Пекинской оперы, который является традиционным макияжем в китайских классических драмах и заменяет тяжелую маску, за которой теряется мимика актера. Грим является одним из основных инструментов, с помощью которого актер передает настроение и характер персонажа и раскрывает его моральные качества в понятных для искушенного китайского зрителя цветовых и линейных решениях. Исторически сформировались и до сих пор используются около тысячи классических образов грима, из которых складывается определенное актерское амплуа. Вырезки из музейного собрания, ни одна из которых не похожа на другую, – это своего рода «портреты» различных театральных персонажей – добрых и злых, честных и лживых, благородных и коварных, отважных и трусливых... Особая техника нанесения краски разным стилем – где-то плотным тоном, где-то касанием кисти, образующим густое цветное пятно, края которого переходят в изящный полутон, – создает эффект сосуществующих в гармонии реалистичности и декоративности.

К сожалению, в рамках одной статьи невозможно подробно рассказать о всех находках, но и умолчать о них нельзя. Помимо произведений, о которых речь шла выше, в фонды музея из музейной библиотеки поступило около 400 листов казахстанского и советского плаката конца 1930 – начала 1960-х годов, серия из 70 эскизов казахских орнаментов 1930-х годов, рисунки казахстанских художников П.С. Данилова (1923-1982), К.Я. Баранова (1910-1985), графика известного советского художника В.В. Воинова (1880-1945), жившего в военные годы в Алма-Ате и, вероятно, перед возвращением в Ленинград в 1944 году, подарившего папку со своими литографиями галерее. Нельзя не упомянуть о выполненных в технике хромолитографии иллюстрациях каталога «Международной выставки художественных афиш» (1897), в числе которых значатся имена Пьера Пюви де Шаванна (1824-1898), Жюль Шере (1836-1932), Одилона Редона (1840-1916), Анри де Тулуз-Лотрека (1864-1901), Альфонса Мухи (1860-1939) и других известных художников эпохи «модерн». Необходимо



*Литвинов Б.Н. (1872-1948)*

отметить и гелиогравюры к каталогу выставки «Русские портреты XVIII и XIX столетий», проходившей в 1905 году в г. Санкт-Петербурге, об офортах и ксилографиях, отпечатанных с оригинальных авторских досок известных мастеров советской графики: А.П. Остроумовой-Лебедевой (1871-1955), Д.И. Митрохина (1883-1973), В.В. Лебедева (1891-1967), С.Б. Юдовина (1892-1954), Г.С. Верейского (1915-1993), С. А. Красаускаса (1929-1977).

На особом счету среди библиотечных «находок» - альбом «Ковровые изделия Средней Азии из собрания, составленного А.А. Боголюбовым» (Санкт-Петербург, 1908), - основополагающий для изучения среднеазиатского орнамента труд, включающий в себя 43 красочные таблицы в технике хромофотографии очень высокого качества, имитирующей оригинальную графику. В основе альбома – коллекция среднеазиатских ковровых изделий, собранных генерал-губернатором Закаспийского области, востоковедом Андреем Андреевичем Боголюбовым (1841-1909) и впоследствии подаренная им музею Александра III (ныне – Государственный Русский музей, Санкт-Петербург). Предположительно, печать была выполнена с оригинальных рисунков Бориса Ниловича Литвинова (1872-1948) – известного востоковеда, военного, художника, литератора. Данные иллюстрации ковров интересны не только своими художественными достоинствами, но, бесспорно, ценны и в научно-исследовательском отношении.



*Народный мастер. КНР*

Всего же за последнее время фонды ГМИ РК им. А. Кастеева пополнились более 1200 предметами, поступившими из музейной библиотеки.

Дальнейшая работа с библиотечным фондом продолжается, и, скорее всего, нам еще предстоят новые интересные открытия.

Последней находкой из серии «случайных» стал новый взгляд на предмет, который хранился в фонде Зарубежного декоративно-прикладного искусства с начала 1960-х годов. Во время очередной сверки наличия и осмотра вещей т.н. «реставрационного фонда», хранитель достала предмет, числящейся как образец шелковой ткани. Но при внимательном осмотре стало понятно, что это не просто образец старинной шелковой ткани, а некая сшитая вещь – то ли деталь

какого-то занавеса, то ли элемент одежды.

Поиски в интернете увенчались неожиданным успехом – в мировых музеях хранятся похожие вещи. Оказалось, что это риза – верхнее облачение-накидка священника. Причем священника не православного, а католического. Риза православного священника, которая называется «фелонь» (φελώνης – греч.), одевается через голову и укорочена спереди. Риза же католического клирика имеет форму полукруга или полуовала, завязывается спереди или застегивается на груди ремнем-застежкой, который на нашей накидке отсутствует. В такой вид католической фелони, носящей название «плувиал» (pluviale – лат.), «каппа магна» (capra magna – лат.) или «коуп» (cope – англ.), облачались священнослужители во время церковных процессий и торжественных праздничных богослужений.

Накидка имеет форму полуовала, размер которого 114 см в высоту и 272 см в ширину. Плувиал шит из шелковой ткани, затканной шелковым цветочным узором, окантован золоченым позументом, который расшит большим количеством мелкого речного жемчуга. С оборота к нему подшит золотисто-бежевый подклад из смесовой хлопчатобумажно-шелковой ткани, судя по сохранности, более позднего происхождения. Шелковая ткань накидки изрядно обветшала, в многочисленных разрывах и заплатках из другой, похожей на оригинал, ткани. Жемчуг во многих местах утрачен, в силу своего органического происхождения просто рассыпался от времени.

Плувиал поступил в КГХГ им. Т.Г. Шевченко в самом начале 1960-х годов от известного театрального художника Всеволода Владимировича Теляковского (1894-1963), который, приехав в 1935 году по личным обстоятельствам из Ленинграда в

Казахстан, прожил здесь очень плодотворные в творческом отношении годы своей жизни. С конца 1940-х и до начала 1960-х годов, проникнувшись глубоким уважением и любовью к Казахстану, к художественной галерее им. Т.Г. Шевченко, с сотрудниками которой он тесно дружил, и собираясь вернуться в Ленинград, Теляковский передал казахстанской галерее немалое количество произведений искусства. Среди живописных и графических произведений, переданных Теляковским, - работы великих русских художников М.А. Врубеля (1856-1910), А.Я. Головина (1863-1930), К.А. Коровина (1861-1939), русская икона конца XVIII – начала XIX века «Богоматерь Казанская», произведения западноевропейской живописи и скульптуры XVII – XVIII веков: Жака Куртуа (1621-1676), Шарля Ван Лоо (1705-1765), Луи-Симона Буазо (1743-1809). Среди переданных предметов было немало ценных произведений декоративно-прикладного искусства: фламандская шпалера, датируемая XVII веком, предметы западноевропейской, русской и китайской фарфоровой, фаянсовой и керамической посуды XVIII – XIX веков, пара бронзовых канделябров, часы, датируемые серединой XIX века, образцы шелковых тканей эпохи барокко, рококо и модерна... Можно сказать, что Теляковский – человек широкой души и необычайной щедрости - оставил в Алма-Ате лучшее, что было собрано в семейной коллекции несколькими поколениями его предков. Какие-то вещи приобретались у Теляковского галереей, много было передано им в дар, часть была принята на временное хранение от владельца перед его отъездом. Вероятно, он надеялся еще вернуться в Алма-Ату, в город, где так тепло и радушно был принят, где работал в лучших театрах республики, и где оставалась могила его жены... Но этому не суждено было случиться. Он скончался в Ленинграде в 1963 году, через два года после отъезда.



*Неизвестный мастер  
Западная Европа. Россия*

Находящиеся на временном хранении предметы были переведены на постоянное хранение лишь в 1979 году по решению Ученого совета музея. Но часть вещей, среди которых, помимо плувиала, есть еще несколько изделий из керамики, дерева, металла и текстиля, так и остались числиться в «реставрационном фонде» – возможно в виду их плохой сохранности, возможно, ставилась под сомнение их музейная ценность. Теперь настало время для переоценки художественных достоинств этих предметов и, в первую очередь, нам следует внимательно приглядеться к накидке из шелка.

Чтобы доказать ее историческую, культурную и художественную ценность, нам следует обратиться к истории европейской и русской культуры. Если бросить ретроспективный взгляд вглубь исторического прошлого, то нетрудно отметить тот факт, что плащ-накидка в своем широком понимании является, пожалуй, одним из самых древних и самых незаменимых предметов одежды в истории человечества. Возникший и использовавшийся изначально как универсальное средство защиты от неблагоприятных явлений природы, плащ приобрел со временем и иные, социальные, политические и сакральные функции – в качестве мантии он стал отличительной особенностью костюма высшей знати и духовенства. Примерно с IV века в христианском мире среди духовенства выработалась традиция употреблять во время богослужений особые праздничные одеяния. Их стали выделять от повседневной мирской одежды более дорогими тканями и дорогой декоративной отделкой, хотя по крою они практически не отличались от нее. Начиная с эпохи раннего Средневековья, миряне постепенно перестали носить античные виды одежды, и свои позднеантичные формы сохранила только одежда священнослужителей, которые остаются неизменными и по сей день, отличаясь друг от друга лишь своими литургическими оттенками в зависимости от сана клирика или торжественности мероприятия.

В частности, верхнюю накидку - плувиал сейчас, как и в древности, изготавливают из куска ткани полукруглой или полуovalной формы, плащ может быть как с капюшоном, так и без него. Сакральное значение такой накидки, как в католическом, так и в православном христианстве очень велико. Согласно толкованию святителя



Симеона Солунского (ок. 1381-1429), «Священная ... фелонь являет высочайшую и подаваемую свыше силу и озарение Духа, ... означает ... всеобъемлющую, промыслительную, всезидательную и благодельную силу Божию...». Он же говорит о том, что фелонь символизирует хламиду, в которую одевался Спаситель в земной жизни, а также багряницу, в которую облачили Иисуса Христа воины во время суда у Пилата (<https://ru.wikipedia.org/wiki/Фелонь>).

Основа музейного плувиала – тончайшая шелковая ткань, предположительно, это шелк конца XVII – первой трети XVIII века, о чем речь пойдет ниже. Это т.н. «шелковая парча» - когда поверх шелковой основы (шелк как импортировали из Китая и Индии, так и производили с конца XVI века в Европе) на ручном станке ткался шелковыми нитями узор, имитирующий вышивку. В результате такого процесса декор был только на лицевой стороне ткани, а на изнанке – лишь стежки, как в нашем случае. Производительность ткачества столь сложной техникой не превышала нескольких сантиметров в день, поэтому стоимость подобных тканей была крайне высока. В 1805 году Жозеф Жаккард (1752-1834) изобрел ткацкий станок, на котором делали ткани т.н. «жаккардового» плетения, рисунок на которых был одинаков как с лицевой, так и с изнаночной стороны. Это еще раз подтверждает тот факт, что возраст ткани музейной мантии не может быть позднее XVIII века.

Шелковую парчу в Европе, начиная с конца XVI века, одновременно стали производить во Франции, Англии и Северной Италии. И, если в XVII веке доминировали итальянские шелка, то к концу XVII – началу XVIII века наиболее масштабное развитие получает ткацкое ремесло во Франции. Город Лион становится шелковой столицей Европы, и именно лионскому шелку была предначертана судьба более двух столетий удерживать первенство в шелковом производстве. Пройдя через спад в период Великой французской революции (1789-1799), шелкоткацкая промышленность, вплоть до Первой мировой войны, оставалась одним из основных видов ремесел во Франции.

Французские ткани отличались среди других тематикой текстильных сюжетов. Появившиеся еще в эпоху Ренессанса цветочные мотивы приобрели к началу XVIII века особую натуралистичность. Для создания узоров лионские мануфактуры сотрудничали с лучшими художниками – текстильными дизайнерами страны.

Манеры рисунка на французских шелковых тканях конца XVII – первой половины XVIII века можно разделить по периодам. Конец XVII и первые два десятилетия XVIII века – это стилизованные цветочные узоры, располагающиеся рядами вертикально вдоль ткани. В 1730-е и 1740-е годы преобладают натуралистичные флоритивно-цветочные мотивы с мягкими «акварельными» переходами оттенков, создающие иллюзию трехмерного пространства в стиле знаменитого дизайнера Жана Ревера (1684-1751). К середине XVIII века дизайнеры возвращаются к стилизованной манере с последовательным раппортом цветочных узоров, причем узоры чаще всего стали располагаться поперек ткани или по диагонали. В нашем случае мотивы узора располагается строго по вертикали, из чего можно предположить, что эта ткань была изготовлена не позднее начала XVIII века.

Стили узора в разных странах несколько отличались между собой – в Италии предпочитали орнаментальные мотивы, состоящие из стилизованных цветочных и геометрических форм и линий, для французских тканей были характерны элементы с богатым разнообразием натуралистичного цветочного и растительного узора. Англия во многом повторяла французский стиль, поэтому визуально отличить французские шелка от английских по их рисунку представляется довольно сложной задачей.

Узор шелковой ткани, из которой сшит музейный плувиал, можно отнести к стилю барокко конца XVII – первой трети XVIII века. Рисунок на тканях эпохи барокко, как уже отмечалось выше, идет по длине полотна в одну «дорогу», композиция узора – цветы, как правило, гораздо крупнее натуральной величины, они часто объединяются в букеты, стоящие в вазах. Для тканей же эпохи рококо в середине-второй половине XVIII века станут характерны мотивы из цветочных элементов более мелких размеров, композиция которых, основанная ранее на вертикальных линиях, становится более разреженной, легкой, волнообразной или даже криволинейной. Барочные признаки проявляются здесь и в яркой, насыщенной цветовой гамме, над которой даже

время оказалось невластным. Шелк во многих местах истлел, но краски практически не утратили своей свежести. Цвета шелковых нитей чистые и яркие, рисунок графичный и четкий, без полутонов и переходов.

Если обратиться к образцам шелковых тканей XVII – первой половины XVIII века, хранящихся в крупнейших музеях мира, таких как Музей декоративного искусства (Париж, Франция), Музей текстильного искусства (Лион, Франция), Музей Виктории и Альберта (Лондон, Великобритания), Государственный Эрмитаж (Санкт-Петербург, РФ), Всероссийский музей декоративного искусства (Москва, РФ), Государственный исторический музей (Москва, РФ), Музей Метрополитен (Нью-Йорк, США), Смитсоновский музей дизайна Купер Хьюитт (Нью-Йорк, США) и др., то можно без труда найти общие черты между стилистическими особенностями их узора с рисунком на ткани из музейной коллекции. Поэтому шелковую ткань, из которой сшита музейная мантия, можно с достаточной долей уверенности отнести к эпохе заката стиля барокко, а именно, к концу XVII – первым десятилетиям XVIII века.

Необходимо отметить, что ткани, предназначавшиеся для церковных облачений, а также рисунок на них ничем не отличались от тканей для пошива мирской одежды. Одежды священников и, в частности, их верхняя одежда шилась из парчи, бархата и шелка с растительными и цветочными мотивами, иногда – с вышитыми на ней символами и атрибутикой веры.

Где же был сшит плувиал, какая страна является его «родиной»? Логично допустить, что, раз он принадлежит к категории католических церковных облачений, то и место его изготовления следует искать в странах Западной Европы. Но есть предположение, что музейная мантия имеет не западноевропейские, а российские корни. На это косвенно указывает ее происхождение из семьи российских дворян. Плувиал был сшит, возможно, из французского шелка, но не в Европе, а в России.

Как известно, в начале XVIII века, при Петре I (1672-1725) начинается небывалый ранее рост торговли с западноевропейскими странами. Высшее российское дворянство активно ездит за границу, знакомится с западноевропейской культурой, ее модами, привозит эти моды в Россию. В результате – французские, английские и итальянские шелка в большом ассортименте заполняют торговые лавки российских городов.

Но Россия – страна православия. Возникает резонный вопрос – как же быть с принадлежностью плувиала к католической церкви, ведь православная фелонь имела несколько иной фасон – одевалась через голову и была укорочена спереди?

Но, если мы обратимся к истории католицизма в России, то увидим, что она восходит к X – XI векам, когда на Руси стали время от времени появляться миссионеры Римской церкви. Католическая религия не была популярна на Руси, никогда не поощрялась правящей властью и православным духовенством. Единичные католические храмы существовали в крупнейших городах России, главным образом, для обслуживания западноевропейских купцов-католиков и мастеровых, приглашенных для работы царским двором.

Более терпимое отношение к католической вере началось в начале XVIII века, когда Петр I пригласил в Россию множество иностранных специалистов, большинство из которых были католиками. В апреле 1702 года Петр I подписывает манифест «О вызове иностранцев в Россию с обещанием им свободы вероисповедания». Иностранцы теперь получили право строить свои храмы во всех городах, где они селились. Дальнейшие преобразования в пользу католиков происходят в период правления Екатерины II (1729-1796). Таким образом, весь XVIII век в России отмечен значительным увеличением католических приходов в российских городах. Так, к началу XIX века в Российской империи функционировало около 10 000 католических церквей и около 400 католических монастырей (<https://history.wikireading.ru/12106>).

Поэтому и существует значительная доля вероятности того, что католический плувиал из музейной коллекции имеет российское происхождение, хотя, скорее всего, и сшит из французского лионского шелка, который в изобилии импортировался в страну.

Есть еще одна деталь, в большой степени подтверждающая данную версию, – жемчуг, которым расшит золоченый позумент, пришитый по краям накидки. Это

мелкий пресноводный речной жемчуг («скатень», «жемчужная зернь»), добычей которого со времен раннего средневековья славилась Россия. Его издавна добывали в холодных северо-западных российских реках. Объем экспорта русского жемчуга и доход в государственную казну от его продажи были огромны. Более крупный, округлый и белый жемчуг ценился дороже, а жемчуг мелкий, неправильных форм и иного цвета, часто в качестве благотворительности передавался промысловиками в храмы и монастыри для украшения церковной утвари и одежды. Промысел речного жемчуга процветал в России вплоть до конца XIX века.

Жемчуг, имея органическое происхождение, не долговечен. Поэтому на позументе мы видим значительные участки, где он просто рассыпался, превратился в пыль, и этот процесс, к сожалению, невозможно остановить. На сегодняшний день пока не разработана технология, которая могла бы «заморозить», «законсервировать» разложение конхиолина – составляющей основы жемчуга.

Теперь в самый раз остановиться на символике, которая часто сопровождает любое произведение искусства – как изобразительного, так и декоративно-прикладного. Много веков подряд искусство сочетало тенденции символизма с тенденциями подражания природе. Опираясь на древние традиции и эзотерические знания, люди повсюду видели знаки, связывающие их с Богом, с иным миром, с тайной сущностью вещей. Предметы, элементы природы, которые современный человек воспринимает буквально, заключали в себе целую систему, в том числе, и христианской символики. Не обошла наполненность символами и музейный плувиал. Поскольку это предмет церковного облачения, и одевался он во время праздничных церковных литургий, то и каждый элемент данного одеяния, помимо просто декоративности, несомненно, имеет под собой некий тайный смысл. Все облачение церковных служителей – его цвет, формы, детали, аксессуары и элементы декора очень символичны. Поскольку выше речь шла о жемчуге, то с него и начнем.

Жемчуг часто упоминается в прямом и переносном смысле в священных текстах различных религий. В своем общем сакральном значении – он символ невинности, чистоты и целомудрия. В христианстве жемчуг символизирует слово Божие, непорочное зачатие (он часто сопровождает изображения Девы Марии), самого Христа-Спасителя, драгоценность, ради которой человек должен погрузиться в воды крещения (иногда Иоанна Крестителя изображают с раковиной в руке), а также он является символом души, заключенной в раковине, как в физическом теле. Жемчуг стал одним из самых любимых камней церкви. Не случайно жемчугом, особенно в русской церковной традиции, богато и щедро украшалась вся церковная утварь – посуда, кресты, оклады икон и книг, а также церковные облачения.

Теперь обратимся к цветочному декору на шелке. Орнамент, выстроенный вертикальными рядами, имеет симметричное расположение, цветы стилизованы, хотя и вполне реалистичны. Мы легко распознаем в пышных букетах, стоящих в вазах, синие лилии, розово-красные пионы и нежно-розовые соцветия гиацинтов среди неброского фонового обрамления в виде зеленых изгибающихся стеблей и листьев.

На ярко-желтом фоне выделяются синие лилии. С древности лилия всегда была символом женского начала, плодородия, любви, весеннего возрождения. «Я роза Сарона, я лилия долин», «Что лилия между тернами, то возлюбленная моя между девицами»... (Ветхий завет. Песнь Песней Соломона. Песн. 2: 1-2). В христианстве, как в католическом, так и православном, лилия – символ чистоты и непорочности, символ Богородицы. Согласно евангельским писаниям, Архангел Гавриил в день Благовещения пришел к Деве Марии с цветком белой лилии, ставшей символом ее чистоты, и, соответственно, символом самой благой вести. С лилиями часто изображали святых, мучеников и мучениц. В виде цветка с тремя лепестками лилия символизирует Святую Троицу. С XII века она становится символом королевской власти Франции. Начиная с XV века геральдические и стилизованные цветы лилий стали во Франции любимым мотивом орнамента, ими начали украшать ткани, мебель, витражи, предметы декоративно-прикладного и ювелирного искусства.

Второй цветок, на котором фокусируется внимание, – это стоящий в центре вазона красно-розовый пион с распахнутыми лепестками. Как известно, пион является

родиной и национальным цветком Китая, символизирует богатство, власть, процветание и часто встречается в традиционной китайской живописи, вышивке шелком, национальных одеждах и украшениях. В начале XVII века, благодаря Ост-Индийской компании, в Европу начали стекаться из Поднебесной не только знаменитые шелка, на которых часто встречался узор с этими цветами, но и фарфор, предметы мебели, одежды, а также семена экзотических цветов, среди которых европейцам наиболее полюбили именно роскошные пионы. Именно тогда и появляются в западноевропейской культуре изображения этих цветов. В истории художественных стилей яркий пышный пион вполне заслуженно считается цветком барокко. Очень модными и популярными были натюрморты с цветочными букетами, в которых обязательно присутствовали роскошные пионы, картины религиозного содержания, щедро обрамленные венками из разнообразных цветов. Мотивы пионов использовались в росписях барочных потолков, изображались на тканях, которыми драпировали стены богатых интерьеров. В духовном смысле для европейцев пион ассоциировался и отождествлялся с розой – цветы, действительно, похожи, его называли «розой без шипов». Согласно христианскому толкованию, росшая в Эдемском саду роза до первородного греха была именно без шипов, и Деву Марию так и нарекли – «Розой без шипов». Таким образом, наряду с лилией и розой, цветок пиона стал одним из духовных символов Богоматери. Это было, своего рода, «нововведением» в христианскую флористическую символику. По обе стороны вазона спускаются розовые соцветия гиацинта – по мифологии, цветка, распустившегося из крови. В христианстве он стал символом воскрешения, возрождения, духовного обновления, поэтому ассоциируется с образом Иисуса Христа.

Рядом с гиацинтами – мелкие синие цветы, похожие на анемоны – цветы, которые, по преданию, росли на Голгофе, и связаны со скорбью Девы Марии.

Христианская церковь называет Богородицу «Райским Садам», произраставшим Древо Жизни – Иисуса Христа. Можно сказать, что ей принадлежат все растения, все цветы – прекрасные вестники Рая, они вкуче представляют ее светлый образ на земле.

Да и ваза, в которой стоят букеты, напоминает по форме женское лоно. Это, своего рода, символ чрева материнского, в котором зарождается и из которого произрастает жизнь, представленная здесь в виде цветочных букетов.

Цветовая палитра шелковой ткани также невольно пробуждает символические ассоциации. Золотисто-желтый связан в христианской традиции с солнцем, Божественным светом, благодатью, Царствием Божиим. Обычно такого цвета облачения одевались лишь в самых торжественных случаях, в дни самых великих праздников. Красный символизирует жертвенность, мученичество – с одной стороны, с другой – это цвет стихии огня, животворной энергии, символ божественного или царского происхождения (Царица Небесная, если речь идет о Богоматери). Синий – цвет небесной чистоты, духовности, девственности. Зеленые стебли и листья означают возрождение и жизнь на земле.

Исходя из вышесказанного, напрашивается вполне логичный вывод – музейный плувиал проникнут символикой именно женского начала – жемчуг, лилия, пион... Красный и синий – традиционные цвета одежды Богородицы в христианской традиции (красная туника и синий мафорий). Можно предположить, что плувиал одевался в дни священных литургий, посвященных культуре Девы Марии.

Но есть и другая версия – данный плащ мог быть праздничным облачением женщины – монахини. На эту мысль наводит и небольшая длина накидки – 114 см, в то время, как традиционный размер мужского плувиала начинается примерно от 150 см. Католические монахини носили и носят подобные плащи, но, как правило, в наше время, даже в дни великих праздников, они не одевают ярких многоцветных одежд. Однако в прошлые века традиция не была столь жесткой, монахиням позволялось надевать яркие верхние облачения, а в некоторых католических орденах в женских монастырях существовала традиция, когда девушку, готовившуюся к постригу, наряжали, как невесту в дорогие яркие одежды и украшали живыми цветами. Возможно, эта мантия, проникнутая символикой женского божественного начала, как раз и предназначалась для такого события. Но, это лишь версия, над которой еще предстоит работать.

Таким образом, исходя из вышесказанного, атрибуцию данной музейной «находки», которая столько лет ждала своего часа быть открытой «заново», можно

произвести следующим образом:

Неизвестный мастер

Страна: Западная Европа (?). Россия(?)

Название: Плувиал (коуп) – накидка католического священника

Основа: шелк, шелковые нити, ручное ткачество (Лион, Франция -?),  
конец 17 – начало 18 века (?)

Шитье: 1-я половина 18 века (?)

Подкладка: хлопчатобумажно-шелковая смесовая ткань

Окантовка: позумент из золоченых металлических нитей, речной жемчуг

Размер: 114x272 (полуoval)

Конечно, это предварительная версия, которая нуждается в дополнительных доказательствах, а, возможно, и опровержениях. Ведь атрибуция музейных предметов, состоящая из множества этапов и интересных, порой неожиданных открытий, - важная составляющая часть научно-исследовательской музейной работы, которая никогда в полной мере не может быть завершена. Но уже сейчас можно говорить о том, что все рассмотренные выше предметы, прошедшие испытание временем, ценны для нас и как документы определенной исторической эпохи, и как произведения искусства, и как экспонаты, способные занять достойное место в экспозиционных залах музея.

#### **Список литературы**

1. Большая иллюстрированная энциклопедия древностей. Сборник статей. Прага: Артия. 1980
2. Брокгауз Ф.А., Ефрон И.А. Энциклопедический словарь. Санкт-Петербург: Брокгауз-Ефрон. 1890-1907
3. Иллюстрированная энциклопедия моды. Сборник статей. Прага: Артия, 1986
4. Моран, Анри де. История декоративно-прикладного искусства. Москва: Искусство. 1982

#### **Интернет-ресурсы**

1. Азбука веры. Облечение духовенства (<https://azbyka.ru/oblachenie>)
2. Всероссийский музей декоративного искусства. Коллекции (<https://damuseum.ru/>)
3. Государственный Исторический Музей. Экспонаты (<https://catalog.shm.ru/>)
4. Государственный Эрмитаж. Коллекции онлайн (<https://collections.hermitage.ru>)
5. Иконография восточно-христианского искусства. Церковное шитье (<https://icons.pstgu.ru/needlework>)
6. История шелка в Лионе. Шелковая промышленность Франции (<https://mirfrance.ru/istoriya-shelka/>)
7. Католицизм в России (<https://ru.wikipedia.org/wiki/>)
8. Мартынова Н.В., Слипецкая Д.Р. Феномен традиционного китайского орнаментального искусства Цзяньчжи (<https://american-issue.info/wp-content/uploads/2020/06/12-17>)
9. Соболев Н.Н. Очерки по истории украшения тканей. Москва-Ленинград. 1934 (<http://garetes.ru/francuzskie-tkani-epohi-absolyutizma/>)
10. Сырлыбаева Г.Н. «Теляковская» галерея в Алматы. Журнал «Третьяковская галерея» (<https://www.tg-m.ru/articles/1-2012-34/>)
11. Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum. Collection (<https://www.cooperhewitt.org/>)
12. Musee des Arts Decoratifs. Collection (<https://madparis.fr/musee-des-arts-decoratifs>)
13. Musée des Tissus. Collections (<https://www.museedestissus.fr/>)
14. Plants in Christian iconography (<https://en.wikipedia.org/wiki/>)
15. Royal Ontario Museum. Online Collections (<https://www.rom.on.ca/>)
16. The British Museum. Collection (<https://www.britishmuseum.org/>)
17. The Metropolitan Museum of Art. The Collection (<https://www.metmuseum.org/>)
18. Victoria and Albert Museum. Collections (<https://www.vam.ac.uk/>)

#### **Список иллюстраций**

1. Наржо, Жан Дени (1795-1865), гравер. Сангвинетти, Дж. (работал в 1830-1850-е), рисовальщик. С живописного оригинала Мари-Элизабет-Луизы Виже-Лебрен (1755-1842). Автопортрет. 1840-е. Б., резцовая гравюра
2. Лакоши, Александр (1814-1886), художник. Лемерсье, Жозеф Роз (1803-1887), литограф. Придворные дамы. Лист из серии иллюстраций к альбому «Исторический французский костюм...» 1845-1846. Б., литография, акварель
3. Доре, Гюстав (1832-1883), автор рисунка. Лаплант, Шарль (1837-1903), гравер. Лист из серии иллюстраций к повести Ф.Р. де Шатобриана «Атала». 1862. Б., торцовая ксилография
4. Литвинов Б.Н. (?) (1872-1948), автор рисунка. Лист из серии иллюстраций к альбому «Ковровые изделия Средней Азии...». 1908. Б., хромоилитография
5. Народный мастер. КНР. Лист из альбома «Грим персонажей китайской оперы». Рисовая бумага, резьба, растительные краски
6. Неизвестный мастер. Западная Европа (?). Россия (?). Плувиал – накидка католического священника. 1-я половина XVIII века (?). Шелк, шитье, золоченый позумент, вышивка жемчугом

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

## **XX ҒАСЫРДЫҢ ІІ ЖАРТЫСЫНДАҒЫ ТАРИХИ ТҮЛҒАЛАРДЫҢ ҚАЗАҚСТАН КЕСКІНДЕМЕСІНДЕ ОБРАЗДАЛУЫ**

*Ғылыми мақала XX ғасырдың ІІ жартысындағы Қазақстан кескіндемесіндегі тарихи тұлғалардың образдалуы қарастырылған. Ә. Жүсіпов, С. Айтбаев, А. Ақанаев, Е. Төлепбаев сынды осы кезеңде жұмыс істеген белсенді суретшілердің шығармашылығынан тақырып көлеміндегі таңдамалы портреттері талданады. Сондай ақ, олардың хронологиялық жол бойынша даму ерекшеліктері мен салыстырмалы, ғылыми талдаулар жүргізіледі.*

*Научная статья посвящена изображению исторических личностей в живописи Казахстана ІІ половины XX века. Анализируются избранные портреты по тематике работ таких художников-активистов, как А. Жусупов, С. Айтбаев, А. Ақанаев, Е. Төлепбаев. Также проводится сравнительный, научный анализ особенностей их развития по хронологическому пути.*

**Әрқашан «Адам бейнесі ол әрдайым әлем  
метафорасы және менің бір нәрсеге  
ықтимал ұмтылысым» деп есептеу  
қажет**

*Ж. Гийю. «Великие полотна»*

Суретші белгілі бір портретті жазуда адамның ішкі әлемінің кейбір маңызды және мүмкін негізгі нюанстарының ізін қалдыратын қандай да бір сызықты байқай алады. Ол осы портретте сызықтарды күшейте алады, кескіндеме құралдарымен ерекшелей алады, нәтижесінде көрерменнің көз алдында айқын етеді. Кескіндеме портрет жанрының өмір сүру құқығын мейлінше қалпына келтіріп, соның ішінде тарихи тұлғалардың образдары өнердің төрінде бұрын-соңды болмаған биіктікке көтерілгендігі айғақ.

Әлемдік бейнелеу өнері процесіне кіретін заңдылықтарды Қазақстан суретшілері оларды XX ғасырда ғана дайын күйінде пайдаланды. Алайда, өз суретшілеріміз туралы айтуға тура келгенімен бұл олардың қызметтерін төмендетпейді [1. 12 б]. XXI ғасырда бейнелеу өнері сияқты адам жайында айтудың осындай көне тәсілі қажет бола ма? Жердегі жаңа адамдар суретшінің алдында бейнелеудің ұтымды формасын тапқанға дейін тапжылмай отырып күтуге уақыттары мен шыдамдары жете ме? ...Суретші ерекше түс белгісін табуды қажет ететін модель болса, модель суретші үшін шығармашылық пен өнердің мәнін түсіндірудің құралы [1. 54 б].

Алпысыншы жылдардың соңы – суретшілердің бір-бірін, өз замандастарын – ақын, жазушы, ғалымдарды, сондай-ақ өз жолын шығармашылықтан көргендерді – ерекше іздеген кез болды. Сол кездердің пікір-таластарының бірінде XX ғасырдың бірінші жартысында ұлттық мұраның жаңа уақыттың әлеуметтік белсенділігімен жарасымды үйлескен шығармашылық трансформациясы үлгісін берген мексикандық өнер тақырыбы шықты. Ривера, Ороско, Сикейрос есімдері, олардың монументалды Фрескаларының стилистикасы: форманың ап айқындығы мен ықшамдығы, түс-баяудың сан мыңдаған нәзік реңкінің және жарық-ауалық ортаның жоқтығы,

қарапайым адамдардың айқын бейнелері жақын да түсінікті еді. Мұның бәрі қазақтың көркемдік көруіне сай келгені соншалықты, мексикандықтар мен қазақтардың тамыры сонау көз жетпес кене замандарға кететін қан-қазыналық (гендік) туыстық мүмкіндігі туралы мәселелер еріктен тыс туындайтын. Олардың шығармашылығына тән – тұйықтыққа ұмтыла дөнгелектенген сызықтар, ірі модуль, жазылықты дақтар мен бояулардың өзіндік шек-шекарасынан тысқа жайылмауы сияқты ерекшеліктерінен ол халық өнерінің көркемдік дәстүрлерімен, қазақ киіздерінің ою-өрнек құрылымы және бейнелілік қатарымен эстетикалық жақындықты көрді [2. 269 б].

Егер ХХ ғасырдың бірінші жартысында жетекші қазақ суретшілері портреттеріндегі бейнелерде модельдеріне сәйкес келсе, Бұл кенептерде негізгі тұлғалардың портретінің мазмұнында кристалданған тұлға, дүниетанымдық сенім, әдеби шығармашылықтың көрінісі, қоғаммен қарым-қатынас, қоғамдағы рөлі сынды идеялар сипатталды. Портрет жанрында белгілі бір дәрежедегі ең жақсы инновациялық идеяларын суретшілер игеріп, жүзеге асырды.

Ә. Жүсіпов ерекше дарындылықпен жазған портреттері өмірдің өткір сезімімен, құбылыстардың мәніне терең еніп табиғаттың стихиялық мінезімен біріктіре білді. Оның шығармашылығынан академиялық постулаттардан: детальдан тазалануға, негізгі бейнелік идеяны анық көрсететін форма мен түр-түстегі жалпылықтан бірте-бірте кеткенін бақылау қызық. [2. 269 б].

Ә. Жүсіповтың Әлкей Марғұлғанға (1971) арналған портретінде осы кезеңге тән стильді ұстана отырып, образдың өмір сүрген заманын нақты көрсеткен. Әлкей Марғұлған (1904-1985) – әдебиеттанушы, өнертанушы, шығыстанушы, Ұлттық археология мектебінің негізін қалаушы, Бүкілодақтық география қоғамының толық мүшесі, филология ғылымының докторы, Қазақстан ғылым академиясының академигі, Қазақ КСР-інің еңбек сіңірген ғылым қайраткері. Ә. Марғұланның редакциясымен Ш. Уәлихановтың шығармаларының 5-томдық толық академиялық жинағы жарық көрді. Педагогика саласында фольклор бойынша зерттеулерінің маңызы зор. Тұңғыш рет халық педагогикасының біртумалары шоғырланған Қазақ халқының аңыздарын, ертегілерін, жырларын іргелі зерттеді [3.482 б]. Әлкейдің ғылыми еңбектерімен айналысатындығын, айналасындағы бөлмедегі кітап, жиһаздардың фрагменттерін нұсқай отырып бейнелеген. Бұл образ 1970-80 жылдардағы Қазақстандағы бетбұрыстар, яғни, жалпы кеменгерлік пен зиялы қауым ортасының тереңдегенін, ұлттық ғылыми ізденістердің жоғарғы деңгейін береді.



*Жүсіпов Ә. (1928 – 1976).  
Академик Ә. Марғұланның  
портреті.  
1971 К., м., б.*

ХХ ғасырдың 2-ші жартысындағы тарихи тұлғалардың ішінен С. Айтбаевтың портреттерін іріктеп алуға болады. С. Айтбаевтың 1980 жылдардағы портреттік туындылары көркем және бейнелі тілдің күрделілігімен ерекшеленеді. Жазу тәсілі сурет өрісінің жазықтық құрылымымен еркін болады. Егжей-тегжейлі сипаттамадан бас тарту жұмыстардың түс жүйесін тереңдетіп әзірлеумен, ашық түсті екпіндер мен жарық эффектілерін қолданумен ауыстырылады. Суреттер жалпыланады, оның портреттеріндегі кеңістік барған сайын метафизикалық болады, иллюзиялық тереңдігін жоғалтады және модельдің ішкі психологиялық күйін көрсетеді. Оның портреттік жұмыстарының ішіндегі «Ә. Әлімжановтың портреті» (1970) терезеден көрінетін пейзаж текше, шар, цилиндрді үйлестірудегі сезанндық ұстаныммен құрылған. Осы портрет іспетті модельдің өзінің белсенді қатысуымен сол формалардың шәлкестеу ойыны сақталған, соған қарамастан кескіндемелік осы баянның бейне-бітімі толық танылатын «Сәулетші Т. Сүлейменовтің портреті» (1973) жазылды. Суретші көңіл-күйдің бұрын жасырылған нәзік реңктерін анықтай отырып,

Қазақтың материалдық мәдениеті туралы бірнеше басылым, оның ішінде халықтың қол өнері туралы кітаптар шықты. Бұл тақырып Олжас Сүлейменовтің поэзиясында, Сәтімжан Санбаев пен Әнуар Әлімжановтың прозасында, Асқар Сүлейменов пен Мұрат Әуезовтің философиялық зерттеулерінде көрінді. Көшпелілердің қарқынды күш-қуат ала бастаған мәдениет теориясы осыған қарамастан билік тарапынан қолдау мен түсіністік таппады. Бұл кездері Л. Гумилевтің еңбектері қолға аз түсетін, «Этногенез және Жер биосферасы» атты атақты еңбегі, көлемінің үлкендігіне қарамастан, қолдан басылып таратыла бастады. 1975-жылы Олжас Сүлейменовтің Ресей үшін аса қастерлі эпос «Игорь жорығы туралы сөз» Жырдың сюжетінедегі түркі мәдениетінің элементтерін зерттеген, сенсациялық «Аз и Я» кітабы жарық көрді. Мұнда тым арғы, есте жоқ ескі замандағы ұлт пен ұлыстардың тілі, ғұрып-әдеті сөз болған бұл кітапті кейінгі зерттеушілердің тамаша қолғанаты, оқушылардың, қызығушылардың сүйіп оқыр ғылымнамасы деуге болады. Кітаптың соңы 1001 сөз атты этимологиялық сөздікке ұласып, бұрыңғыдан кемелдене түскен» [4]. Партиялық жоғары билік бұдан «үлкен ағаның» беделін түсіру ниетін көрсе, авторға партиялық қаһар төгілді. Ол жылдары қалыптаса бастаған ұлттың өзіндік идентификациялық процесі үнемі қым-қиғаш тұйыққа...[2]. Айта кету керек, аталған кітаптар суретшілерді шабыт ұлттық ділді қайта қалыптастыруға айтарлықтай шабыт берді.

Өнертанушы Камилла Лидің зерттеуінде былай деп тұжырымдалған: «...ұлттық діл болуы керек, ал, Мұның өзі жаңа стиль әлдебір жақтан алынған әлдебір сипаттардың әсерінен емес, қан-қазыналық тұрғыдан қалыптасатынын дәлелдесе керек. Олар Қазақстан бейнелеу өнерінің - негізінде еуропалық көркемдік мектеп, ұлттық дәстүрлер және ХХ ғасырда жаңа интеграцияның стратегиялық қуаты болған ақпараттық процестер біріккен - жаңа концептің жасады [5].

С. Айтбаевтың кезекті шығармашылығынан сәулетші Тимур Сүлейменовтың (1973) портретін көреміз. Қазақ бас сәулет-құрылыс академиясының құрметті профессоры, Халықаралық өнер академиясының академигі, Т. Сүлейменовтың (1943-2018) ҚР Көркемөнер академиясының құрметті академигі, Қазақстандық дизайн мектебінің негізін салушы [6]. Оның портреті, үшкірленген бұрыштардан құралған. Сәулетшінің дене пішіні, отырысы, күрт қимылдармен созыла орналасқан. Көзілдірігі



*Айтбаев С. (1938–1994)  
Сәулетші Т. Сүлейменовтің портреті  
1973. К., м., б.*



*Айтбаев С. (1938–1994)  
Ә. Әлімжановтың портреті. 1970. К., м., б.*

қолындағы ұстаған макет-жобаларындай қатаң бұрыштарды қайталайды. Бұл мәнер арқылы бас кейіпкердің осы саладағы шығармашылық жолын, креативті идеялары мен ойлау әрекеттерін ашып жеткізеді.

Айтбаевтың орындалуы жағынан шартты портреттерінің бірі – Жазушы І. Есенберлиннің портреті (1976). Ілияс Есенберлин (1915-1983) – қазақ әдебиетінде алғашқы болып тарихи зерде тамырына қан жүгіртіп, тұншыққан сананы қапастан шығаруға жол салған, ұлт рухын тірілткен жазушы ретінде қазақ әдебиетінің тарихында оқшау орны бар тұлға «Көшпенділер», «Алтын Орда» атты романдардың авторы [7.] Тарихи тақырып арқылы бүгінгі күнге, қазіргі



дәуірге қатысты идеялар айтып, өткен заманның әлеуметтік эстетикалық реконструкциясы ғана емес, сондай ақ, бүгінгі уақыттың да философиялық концепциясы жатады. Тарихи шығармалардың өмір танытқыштық мәнін айтқан кезде, бүгінгі рухани тіршілігімізге қатысты көп мәселелер қамтылатыны ескеріледі. Бұл портретте кейінгі дәуірлердедің жемісті көркемдік және теориялық тенденциялары ерекшеленеді. Портрет жазуда суретшінің шығармашылығындағы «объективті» және «субъективті» принциптердің тарихи шартты қатынасы аясында әдеби портрет тұжырымдамасының даму шекаралары анықталады, көркем мәдениеттің жеке, тәуелсіз құбылысы ретінде зерттеу перспективалары белгіленеді.



*Айтбаев С. (1938–1994)  
Жазушы І. Есенберлиннің портреті  
1976. К., м., б.*

әкелді. А.Сыдыханов, Ш. Сариев, Т. Тоғысбаев, С. Айтбаев, Д. Әлиев сияқты суретшілер және басқа да бірқатар шеберлер портретке психологиялық тереңдікті, кейіпкерлердің мінездемесінің өткірлігін қайтару міндетін қойды [5]. Сонымен қатар, Р. Ерғалиева «Қазіргі қазақ кескіндемесінде біз парадоксалды фактімен бетпе-бет келеміз. Атап айтқанда, ертеңгі күнге бағытталған барлық жаңа өнер тенденциялары ежелгі рухани дәстүрмен, қазақтардың дәстүрлі дүниетанымымен тікелей байланысты».

Алпысыншы-жетпісінші жылдардағы кескіндеме мектебінің ізбасары Амандос Ақанаевтың алғашқы шығармаларында өмір энергиясының, патриоттық рухтың толықтығы көрінеді.

Оның жұмысында 1970-80 жылдар кезеңі өте шиеленісті болды, суретші Жер планетасындағы адам өмірі туралы Шындықты іздеді. Оның «Ажалсыздық туралы поэма». Үштіктің орталық бөлігінде (1985) адамның әлеммен белсенді диалогы бар. Суретші Ақын Олжас Сүлейменовтың (1936 д.к.) өзінің жер бетіндегі тіршілікті сақтау туралы, ХХ ғасырдың қайғылы оқиғалары туралы, бірқатар қорқынышты апаттарға әкеп соқтырған поэмасының нақты жолдарын оқып бейнеленген. Оның поэмасы тарих туралы, ондаған жылдар бойы халықтың басынан кешкен және әлемді дүр сілкіндірген оқиғалары, Атом жарылыстары және олардың салдары туралы.

Еуропалық суретшілердің керемет галактикасының суретшінің жұмысына әсері өзіндік кескіндеме тілін іздеуде пайдалы әсерін тигізді. Шығарманың құрамы мен түсі де сәйкес қолданылған. Тігінен созылған форматты таңдау алдын-ала ойластырылған. Көрермендердің алдында тұрған кейіпкердің бүкіл бойы көрсетілген. Бұл формат 17-18 ғасырлардағы испан суретшілерінің шығармашылығында сүйікті тәсіл болды. мұндай формат суретке белгілі бір сақтық пен шиеленісті енгізеді. Кенептің драмалық дыбысы жарық пен көлеңкенің қарама-қайшылығы, оң жақтағы

сурет кейіпкерінің беті мен фигурасына соғылып, терең, қара көлеңкеге дейін жеткізілген жарқын жарық, сондай-ақ артқы жағында жазылған түтін клубтары арқылы жеткізіледі. Фигураның артында, қатты ащынып қайғыда отырған кемпір-ана бейнеленген, оның беті терең әжімдермен көмкерілген, үмітсіздік пен рухтың құлдырауы оның бүкіл болмысын жаулап алды. Көрерменнен бұрылған баланың фигурасында композицияның сол жағында жойылған жастар мен бақытсыз балалық шақ туралы ертегі бар. Ақын көрерменнен бұл адамдардың не үшін зардап шегетінін сұрайтын сияқты, ол шынымен де қиыншылықтар мен қиратуларға толы өмірге дайын. Кейіпкерлердің бет-әлпетіндегі жарқын жарық және тығыз терең көлеңкеден күрт карама-қайшы фон бізді кескіндемедегі Рембрандт техникасына сілтеме жасайды, соның арқасында Рембрандттан айырмашылығы, А.Ақанаев портреттік тұлғаның сипатының экспрессивтілігін күшейтеді. Қолдың саусақтары, ашулану қимылы, үндеу қимылы оның сөйлеуімен, халыққа үндеуімен бірдей айқын интерпретация алады. А. Ақанаев шығармасының рухани интонациясы адамгершілік, эстетикалық идеалдың және, әрине, дәуірдің қайшылықтары туралы ойлардың, ойлардың нотасымен ұштастырылған.

Индустрияландырудың «жеңістерімен», тың игерумен бекітілген революциялық идеялармен келген Антропоцентризм ғарышты жаулап алу кезеңінде апофеозға жетті. Ол жаратылыстың басымдықтарын табиғат пен адам арасындағы гармоникалық тепе-теңдіктен, гармоникалық және өзара тиімді одақтан немесе адамның қоршаған әлемнен айрықша билігінен күрт жауып тастады. Адамның ақыл-ойы, күштері мен мүмкіндіктері уақыт оқиғаларын көбейте отырып, қарсы жадқа айналды. Адамның табиғаттан бас тартуы одан да төмен бағаланған жалпы және қымбат заттармен жасалды. Оның қысқартылған интуитивті білімнің көп мөлшері жұмсалатын құпиялар олардан өсиеттерді көтермеуді жөн көреді, бірақ оның терең қасиеттерін байланыстырады және қорғайды, ғылымның, техниканың, технологияның әртүрлі бағыттары бойынша адамның екінші үндеуі болды. Табиғатқа қарсы тұра отырып, адамдар бұл партиядағы өз рөлін енді серіктес ретінде емес, балуандар мен жеңімпаздар ретінде түсіне бастайды. Мұның бәрі өмірлік бағалау критерийлерінен, соның ішінде өзін-өзі бағалаудан бас тарта алмайды. [8].

Өнер тарихындағы әрбір ағым – заман толқынысы десек, соның жаршысы – суретші. 1970-80 жылдары қазақ классикалық бейнелеу өнеріндегі динамикалық серпілісте кәсіби қолданбалы өнер саласындағы суретшілер форма мен кеңістікті реалистік, авангардтық, абстракциялық мәнерде еркін көзқарастағы шығармашылықтарымен ерекшеленеді.

Бұл кезең ұлттық мәдениеттердің дамуында жаңа перспективалар ашқан «қайта құрудың» басталуына, идеологиялық шиеленістің бәсеңдеуіне, қоғамды демократияландырудың алғашқы әрекеттеріне куә болды. Адамның даралығы қайтадан шығармашылық ізденістердің орталығына айналады, әркімнің жан дүниесінде сөзсіз және түбегейлі өзгерістер туралы алдын-ала ескерту пайда болды. Бұл маңызды тарихи кезең болды, онда қоғамдық өмірдің барлық салаларындағы күрделі дағдарыстық құбылыстардың қысымымен жаңа ойлау, адам мен әлемге деген көптеген көзқарастарды қайта бағалау болмаса, жақын арада болатын жалпы қайғылы нәтиже сезімі пайда болды.

Ерболат Төлепбаев – Қазақстанның қазіргі кездегі ірі суретшілерінің бірі. 1970-жылдардың аяғында формалдық міндеттерді шешкен біртума туындыларымен республикалық өнер алаңына өз екпінімен келген. Ол шығармашылық жолын өмірдің реалиясы мен заттық формаларға құрметпен қараудан бастады. Оларға ерекше жіті көңіл бөлді. Суретші уақыт тынысын білдіретін ауқымды жұмыстарды жасауға ұмтылды. Образдар адам, ел, өмір туралы терең ой-толғамдардың нәтижесінде дүниеге келді. Ол композиция кеңістігіне енгізілген өнер объектілері мен өткен дәуірлердің оқиғалары қазіргі заман мәнін тереңдетуге алып келді.

Суретшінің Ш. Айтматовтың портретін (1983) жазуда оның шығармашылығымен сабақтастырады. Төлепбайдың шығармаларында біздің заманымыздың алғашқы ұғымдарды, адам өмірі мен қарым-қатынастарының негіздерін, өмірдің мәні мен мәнін құбылыс ретінде түсінуге деген құштарлығы айқын байқалады. Оның шығармаларының екіұшты, философиялық және кейде қайғылы контексті дәстүрлі тақырыптарды дамыту арқылы туындайды. Қазақстан жері мен адамдары, Дала мен қала, өткен және қазіргі, адамға деген сүйіспеншілік және өз жері үшін жауапкершілік–бұл мәселелер суретшінің негізгі тақырыптары болып табылады.

«Жазушы Ш. Айтматов» суретшінің ұлы адамның талантына тағзым етуі ғана емес, ең алдымен Ерболат Төлепбай мен Ш. Айтматовтың ерекше және жұмбақ әлемінің өзара іс-қимылы – бұл еуропалық мәдениет пен жұмбақ азиялық жанның кездесуі, еуропалық психоанализдің нәзіктіктерін көшпенділер ұрпағының дүниетанымының қуатты космозмимен байланыстырудың таңғажайып мысалы. Суретшінің кейіпкерлері әлеуметтік шиеленістер мен сәйкессіздіктер әлеміне тап болуы мүмкін, сондай-ақ жеке басындағы нәтижесіз үміттер әлеміне душар болуы да ықтимал. Немесе суретшінің үлесіндегі қырдағы өмірі риясыздық пен руханият әлеміне тиесілі болуы да мүмкін. Ерболаттың шығармашылығында түрлі кезеңдер болды, ізденіс те, пластикалық формаларды өзгертуге талпыну да өтті, бірақ ең басты идея адамдық болмыстың квинтэссенциясын көрсету өзгеріссіз болып қала береді. Е. Төлепбаев портрет тұжырымдамасының ұқсастық критерийінің үстемдігі қосалқы орында болды. Суретшілердің жеке тұлғаға субъективті авторлық түсінік беруге деген ұмтылысы немесе жазушының шығармашылығы жеткіліксіз болды. Алайда, теория саласында қазақ суретшілерінің эстетикасының ең радикалды өкілдері автордың өнердегі өзін-өзі көрсету мәселесін көтергенін атап өтсе артық болмас.

Айта кету керек, Шыңғыс Төреқұлұлы Айтматов (1928-2008) – жазушы, қоғам және мемлекет қайраткері. Қырғызстанның халық жазушысы, Қырғызстан Ғылым Академиясының, Еуропа Ғылым Академиясының академигі, Социалистік Еңбек Ері. Қырғыз елі арасындағы Найман тайпасының Қытай руының Шекер бұтағынан шыққан. «Аспалы көпір», «Жәмила», «Найман ана», «Алғашқы ұстаз», «Қош бол, Гүлсары», «Ертегіден соң», «Ерте қайтқан тырнарлар» тағы басқа әңгіме, повесть жинақтары, «Жанпид», «Боранды бекет» романдары жарық көрді. «Көктөбедегі кездесу» (Қ. Мұхамеджановпен бірге) [9]. спектаклі көптеген елдердің театр сахналарында қойылған.

1980 жылдардағы кеңестік бейнелеу өнері жеке сана тұрғысынан қазіргі заман тақырыбын түсіну мүмкіндігі ретінде портрет жанрының дамуына айтарлықтай қызығушылық танытады. 1980 жылдардағы портреттің тән белгілері–бұл кейіпкерлердің статикалық сипаты, жоғары кескіндеме шеберлігі. Осы кезеңдегі портреттер шығарманың идеясын, оның бейнеленген адаммен және суреттің мазмұнымен байланысын белгілеудегі ортаның рөлін күшейтуді көрсетті. Түсті-пластикалық ойлаудың күрделенуі, символдық-аллегориялық құралдарды қолдану жанр эволюциясында да маңызды екпінге айналды. 1980 жылдардағы портреттердегі адам әрдайым дерлік оның өткен мен болашаққа қатынасында түсініледі. Адамның және оның қоршаған ортасының көрінбейтін байланыстары, әдетте, әр суретші үшін кескіндеме мен пластикалық трансформацияның өзіндік тәсілдері мен формаларында көрінеді, кескіндеме күрделене түседі және делдал болады [8].

Осы кезеңдердің портреттерін зерттеуде кескіндеменің маңызды қайшылығы: объективтілік талаптары мен суретшінің бір нәрсе айтуға деген ұмтылысы арасында бақылаушының көзқарасы басымырақ. Осыған байланысты портрет жанрының негіздемесі туралы мәселе тікелей немесе жанама түрде көтерілуде оның көркемдік маңыздылығы мен шығармашылық орындалуы байқалады. Көрсетілген бейнелерді «символдық» түсіндіру де даму барысына ие болды. Сонымен қатар, ХХ ғасырдың 2-ші жартысынан бастап кескіндемеде иконографиялық материалды қайта өңдеу

негізделген. Портреттегі бейнелер келер ұрпақтарға символдық, канондық образ ретінде тұжырымдалды. Дегенмен, кескін модификациялары «жариялылық» бейнесін беру бүгінгі күнге дейін аз зерттелген перспективалық зерттеу мәселелінің бірі болып келеді.

Өкілдік пен табиғилықты біріктіріп, жеке тұлғаның «салтанатты» жақтары ғана емес, сонымен қатар модельдің ішкі тәжірибесін ашудан қорықпады. Яғни, бейнені формаларға ауыстып өзгертуде адамзат проблемаларының негізгі бет-бейнесі, жалпы қоғам көрінісін айқындауға мүмкіндік береді.

Портреттердің тұжырымдамасын қарастыруда, олардың дамуы, дәуірдің эстетикалық көзқарастарымен шартталуы айқындалды. Бейнеленген образдардан философияны, әдебиетті және өнерді қозғап, көркемдік құбылысқа ғана емес, тұтас көзқарасты қалыптастыруға ықпал жасалынды. Бұл тәсіл сол заманның ішкі логикасын сезіп қана қоймай, біртұтас процесс ретінде түсінуді тереңдетеді.

#### **Әдебиеттер тізімі**

1. Барманкулова Б. Қазақстанның портреттеріне 10 жыл. / Алматы, Ассоциация «Мост», 2002
2. Соны сұрлеу. / [құраст. К. Ли ; каталог құраст. Б. Алдабергенова]... – Алматы, Қазақстаника, 2004
3. Орысша-қазақша түсіндірме сөздік: Педагогика / О 74 Жалпы редакциясын басқарған э.ғ.д., профессор Е. Арын / Павлодар, «ЭКО» ҒӨФ. 2006. - ISBN 9965-808-85-6.
4. Ахметов З.А., Национально-характерные черты языка поэзии Олжаса Сулейменова // в кн. О языке казахской поэзии, Алма-Ата, 1970;
5. Ли. К. Қазақстан бейнелеу өнері. XX ғасыр / Алматы, Атамұра, 2001
6. Қазақстан Республикасында кімнің кім екені – 2011. / 2 томдық анықтамалық // Алматы, 2011. ISBN 978-601-278-473-2
7. <https://adebiportal.kz/kz/authors/view/2229>
8. Ергалиева Р.А. Этнокультурные традиции в современном искусстве Казахстана. / Алматы, 2002.
9. Отырар. Энциклопедия. / Алматы. «Арыс» баспасы, 2005 ISBN 9965-17-272-2

**Доспанов Октябрь Турганбаевич,  
кандидат исторических наук,  
заведующий отделом археологии  
Государственного музея искусств  
Республики Каракалпакстан имени  
И.В.Савицкого.**

## **РОЛЬ И.В.САВИЦКОГО В СТАНОВЛЕНИИ АРХЕОЛОГИЧЕСКОЙ КОЛЛЕКЦИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ИСКУССТВ РЕСПУБЛИКИ КАРАКАЛПАКСТАН**

*В связи с именем собирателя и создателя величайшего музея И.В.Савицкого известно множество исторических фактов. В статье делается попытка раскрыть некоторые ранее не освещавшиеся особенности собрания отделов археологии и реставрации музея искусств Республики Каракалпакстан. И, конечно же, в этом заслуга И.В.Савицкого, оставившего за собой огромный шлейф, состоящий из изобразительной культуры и этнокультуры всего Приаралья.*

Современные музеи играют важную роль в формировании этнокультурных традиций и в изучении особенностей географического распределения, ареала распределения и синтеза традиционных форм развития народов. Большой объем и масштаб накопленных в музейных фондах материалов актуализирует необходимость их изучения и транслирования. В этом отношении музейное экспонирование является одним из основных научно-просветительских направлений. Его роль довольно высока в пропаганде и сохранении истории, традиционной культуры народов, в сохранении и развитии традиций. Значимое место в этом в настоящее время занимает Государственный музей искусств Республики Каракалпакстан им. И.В. Савицкого (ГМИ РК им. И.Савицкого), при котором с момента его основания был создан отдел археологии (официально – Отдел искусства древнего Хорезма). Он был организован на базе материалов и изыскательских работ Хорезмской археолого-этнографической экспедиции (ХАЭЭ) во многом благодаря инициативе самого И.В. Савицкого. В целом работа отдела направлена на решение современных актуальных проблем сохранения и использования историко-культурного наследия.

Сегодня, когда человечество исторически перешагивает первую четверть XXI-го столетия, многие из нас не перестают вспоминать историю Древней Хорезмской цивилизации, которая некоторое время оставалась глубокой тайной на пути становления всей человеческой культуры в Центральной Азии. Несомненно, огромную роль в раскрытии исторических процессов от зарождения и до его высоких полетов сыграл величайший ученый 20-го столетия Сергей Павлович Толстов (1907-1976). И с какой бы точки зрения или аспекта сегодня мы не рассматривали историю создания и процветания древнего Хорезмского государства, невозможно представить ее без созданной ученым во второй половине 1930-х годов Хорезмской археолого-этнографической экспедиции.

С.П. Толстов, являвшийся многие годы руководителем экспедиции, не только открыл миру «Древнехорезмийскую цивилизацию», но и смог собрать вокруг себя огромную плеяду, тогда еще молодых специалистов – археологов, этнографов, художников.

Среди энтузиастов приглашенных, С.П.Толстовым, можно смело назвать имя создателя Нукусского музея искусств - Игоря Витальевича Савицкого, который смог при жизни собрать уникальнейшую коллекцию искусства Древнего Хорезма, прикладного искусства народов Приаралья и живописи каракалпакских, узбекских и русских художников. Являясь последователем Хорезмской экспедиции, и сам смог создать собственно музейные археологическую и этнографическую экспедиции, которые продолжает свою деятельность и по настоящее время.

Как автору этих строк, для меня большая привилегия считать себя последователем и археологом, будучи еще студентом-практикантом, получившему воспитание и некоторые знания в этой школе. Впервые познакомившись с Савицким в 1979 году, сегодня стараюсь передавать свои знания молодому поколению в этом музее. И вероятно это те самые отчетливо ощутимые звенья той цепи, некогда созданная С.П.Толстовым.

Игоря Савицкого безудержно, словно магнитом манили, и тянули к себе колориты красок сыпучих дюнов и редких цветов Кызыл кумов, останки древних и средневековых руин хранящих вековые сказочные тайны. Различные найденные артефакты из раскопок, словно звали его на диалог со временем, отражая культуру и искусство народов и племен, обитавших в исследуемых ими регионах. Я неоднократно был свидетелем того, как его загорелое пустынными лучами солнца лицо, радовалось и покрывалось сиянием от выявленного из археологического слоя той или иной прекрасной находки. Колорит и цвета той пустыни и оазисов, написанные с огромной любовью, словно цепи времени сегодня, сохранились во многих его произведениях.



*1979 год. Наше первое знакомство с И.В.Савицким*

В годы формирования музейных коллекций произошло становление отдела этнографии Каракалпакского филиала Академии наук Республики Узбекистан. В дальнейшем это оказало большое влияние на развитие этнографической науки Каракалпакстана в целом. Огромное количество материалов, собранных сотрудниками отдела, были переданы для постоянного хранения и экспонирования в ГМИ РК им. И.В.Савицкого и Государственного музей истории и культуры Республики Каракалпакстан. Сегодня они относятся к разряду уникальных артефактов, отражающих культуру народов Приаралья. Особенностями научной деятельности отдела археологии ГМИ РК им. И. Савицкого является глубокое изучение культуры и искусства, традиционных укладов и быта древнехорезмийской цивилизации.

На протяжении нескольких десятков лет в ГМИ РК им. И. Савицкого накапливался материал, который сегодня представляет уникальное свидетельство материальной культуры народов, проживавших в Южном Приаралье с древнейших времен. Большинство из предметов материальной культуры и искусства были получены в результате археологических изысканий на начальном этапе И.В. Савицким путем продолжения традиции ранних экспедиций ХАЭЭ, затем с помощью специальных археологических экспедиций. За все годы работы собраны уникальные материалы с городищ и поселений Аязкалинского и Каваткалинского оазисов, караванных путей юга Правобережного Хорезма, в том числе южных и западных отрогов Султануиздага, дельты древнего канала Гавхоре и Амударьи. Археологическими отрядами музея проводились постоянные широкомасштабные стационарные работы на городищах Джанпък кала [3, 100-6], Кават кала [5, 54-61-6], Кят, Большой Гульдурсун [4, 48-6], Эрес кала, Гяур кала (Султануиздагская), Ток кале [2, 176-6], Аяз кале, которые дали возможность пополнить фонды археологии новыми, порой уникальными сведениями о материальной культуре народов, проживавших на данной территории. Глубоко изучены и нанесены на карту материалы горного дела, выявлены следы как ранних, так и средневековых мастерских вдоль трассы Шелкового пути на юге современного Каракалпакстана.

Говоря о технической оснащенности современного музея, хочется сказать, что полноценный показ предметов искусства древней и средневековой культуры Южного Приаралья долгое время осложнялся слабыми техническими возможностями ГМИ РК им. И.В. Савицкого, недостаточной оснащенностью экспозиционных площадей и фондохранилищ археологическими материалами. Поэтому экспозиции археологии не



*Экспозиция материалов археологии*

давали полного представления по отдельным темам, к примеру, о керамическом (гончарном) производстве.

В настоящее время эти проблемы решены. Имеющаяся современная цифровая технология позволяет организовывать расширенные и специализированные тематические выставки. Одной из них стала организованная нами тематическая выставка предметов археологии об этапах становления и развития гончарного производства на территории Южного Приаралья. Ее основной задачей является показ

полноценного собрания накопленных керамических изделий, относящихся к начальному этапу формирования керамического производства и до XIV–XV вв. Хронология выставочных экспонатов придает ей черты уникальности. Выставка знакомит посетителей с предметами, найденными во время археологических изысканий разных лет на территории Республики Каракалпакстан Хорезмской области и в соседней Республике Туркменистан. Выставка оснащена современными аудио и видео киосками и электронными гидами, виртуальным посещением археологических памятников.

В плане изучения материальной культуры Южного Приаралья особое место отводится материалам, хранящимся в ГМИ РК им. И.В. Савицкого, из зоны древних русел каналов Жанадарьи и Гавхорэ [7, 256-б.]. Это сведения о суярганской культуре, материалах городской застройки Беркуткалинской и Аязкалинских оазисов периода античности, районах вдоль средневековых феодальных замков Каваткалинского оазиса [9, 31-59 б.; 10, 31-42 б.; 1, 10-125-б.], а также с левобережной части Амударьи [5].

Многогранность интересов Игоря Савицкого и его признание декоративного искусства народов Приаралья привело его в далекие аулы – кишлаки, где жили и творили народное творчество, сохраняя еще те старые традиции, связанные с традиционно кочевой и оседло земледельческой культурой. Здесь он находил своеобразное утешение для души, с восхищением разглядывая и изучая причудливые декорации на вышивках, орнаменты и формы различных украшений. Безусловно, во всех них он находил обширные связи с духовным миром древней культуры, религиозных и мировоззренческих взглядов. Открытием для художника стало и то, что он смог опровергнуть мнение некоторых ученых о том, что у степных народов отсутствовала декоративная резьба по дереву. Его неустанные поиски и исследования завершились большой монографией «Народное прикладное искусство каракалпаков [8, 191-б].

Всё это легло в основу для будущего, создаваемого им музея искусств в Нукусе, которая была создана в 1966 году.

Помимо сборов и пополнения фондов музея, огромное внимание стало уделяться хранению и реставрации поступаемых в музей экспонатов. Зачастую большинство из них поступали в плачевном и не экспонируемом состоянии. Ими могли быть как археологические артефакты, так и произведения народно-прикладного искусства и живопись. Понимая важность и необходимость, в музее постепенно начала формироваться собственная школа реставраторов – по керамике, металлу, живописи и графике. И среди первых основоположников уместно вспомнить имена Ж.Куттымуратова, М.Калилаева, А.Шпады, Е.Жолдасова, Р.Ковалеву, благодаря которым сегодня эта школа расширяясь, продолжает работу по сохранению наследия музея.



*И.В.Савицкий на этюдах в Кызыл кумах (1960-е годы)*

В нашей памяти Игорь Савицкий не только руководитель и собиратель коллекции музея, но он еще и большой труженик. Музей для него был домом, где он мог практически находиться круглые сутки. И, конечно же, чувствуя себя словно дома, он относился к музею как хороший хозяин. Не гнушался почистить и помыть полы, рассаживал и пропалывал на небольшом музейном участке полевые цветы, особенно он, очень любил осенние сентябрины, которыми часто украшал залы галереи.

Сегодня в фондах музея хранятся огромное количество артефактов, переданные Хорезмской археолого - этнографической экспедицией, – это археологические и этнографические находки, являющиеся шедеврами древней и средневековой культуры. В музей они поступили благодаря тесным связям Игоря Савицкого с исследователями того периода. Несомненную роль в этом становлении сыграла и Татьяна Жданко, которая решала большие перспективные планы и направления по изучению этнокультуры народов Приаралья. Благодаря ее таланту и глубокой заинтересованности музейная коллекция стала пополняться новыми предметами декоративно-прикладного искусства, также стала создаваться своеобразная школа ученых этнографов, к которым можно отнести и Игоря Савицкого.



*Памятное фото трех поколений археологов (по центру академик А.Аскаров, слева кандидат исторических наук О.Доспанов, справа старший научный сотрудник П.Скендеров) (Нукус, 2022 г.)*

Множество глубоко трогательных воспоминаний о наших взаимоотношениях



*Археологи у могилы И.В.Савицкого (г.Нукус, 2022 г.)*

связаны не только с музейной работой, но и с совместными поездками на археологические стационарные экспедиции. Одна из трогательных моментов произошло в 1982 году, когда наша экспедиция приехала на раскопки средневекового феодального замка на Каваткалинском оазисе. Однако на месте памятника мы обнаружили огромный котлован для фундамента нового здания. Позже мы узнали, что археологический объект снесен для строительства современного здания. Строители, узнав о том, что мы исследовательская экспедиция, через некоторое время привезли множество уникальных и неповторимых артефактов древности из недр. И тогда я увидел, как у Игоря Савицкого текли слезы по щекам. Это были слёзы печали и обиды за то, что человечество не способно было сохранить уникальные шедевры древней цивилизации.

Имя Савицкого в большей степени известно мировой общественности уникальными собраниями живописи и народно-прикладного искусства. Однако мало упоминается его вклад в собрании коллекции «искусства Древнего Хорезма». Недостаточность изученности исторической хронологии того времени, касательно памятников и материальной культуры древних народов Хорезмского государства, отсутствие обширного материала, давало ему все основания к утверждению твердого понимания о необходимости широкомасштабного



изучения археологических памятников. Все больше привлекая и обучая молодые кадры, И.В.Савицкий стал добиваться того, что при музее был организован не только отдел археологических изысканий, но и на основе собранных материалов была сформирована богатейшая коллекция уникальнейших произведений древнего и средневекового искусства. Собранные и опубликованные к настоящему времени материалы позволили открытию новых страниц истории и культуры народов Приаралья и занимают достойное место в собраниях предметов археологии музея.

Его глаза, полные надежд на будущее и скорое возвращение в родные стены музея, запомнились на нашей последней встрече с Игорем Савицким.

Перед нашими современниками сегодня стоит полноценная задача сохранения и пополнения бесценных материалов, экспонирования в условиях современного мировоззрения.

#### **Список литературы**

1. Андрианов Б.В. Древние оросительные системы Приаралья (в связи с историей возникновения и развития орошаемого земледелия). М., 1969. С.10-125
2. Гудкова А.В. Ток-кала. // Ташкент: 1964. - 176 с.
3. Доспанов О.Т. Жампык қала орта эсирлер естелиги. Нөкіс: «Қарақалпақстан», 1992. - 100 б.
4. Доспанов О.Т. Әйиемги Гүлдирсин қаласы. Нөкіс, «Қарақалпақстан», 1993 - 48 б.
5. Коллекционные описи ХАЭЭ переданных ГМИ материалов исследовании разных лет (1964-1987 гг.) / Фонд учета и хранения ГМИ РК им.И.В.Савицкого. Папки № 13-22
6. Неразик Е.Е., Савицкий И.В., Манылов Ю.П. Раскопки в зоне средневекового канала Гавхорэ в 1971 г. // Вестник ККФАН Уз, Нукус, 1975 №4, с.54-61
7. Неразик Е.Е. Сельское жилище в Хорезме (I–XIV вв.). Из истории жилища и семьи. Археолого-этнографические очерки // Труды Хорезмской археолого-этнографической экспедиции. Т. IX. М.: «Наука», 1976. - 256 с.
8. Савицкий И. В. «Народное прикладное искусство каракалпаков. Резьба по дереву». «Наука». М.1965. - 191 С.
9. Толстов С.П. Итоги двадцати лет работы Хорезмской археолого-этнографической экспедиции (1937-1956) // Советская этнография. 1957. № 4. С. 31-59.
10. Толстов С.П. По следам древнехорезмийской цивилизации. М., 1948. С.31-42;

Сырлыбаева Галина Николаевна  
СНС отдела зарубежного искусства  
ГМИ РК им. А. Кастеева  
Казахстан, Алматы

**НЕИЗВЕСТНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ АЛЕКСАНДРА РИТТИХА.  
ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ, БЫТОВАНИЯ, ДАЛЬНЕЙШАЯ СУДЬБА.  
ОТЗЫВЫ СОВРЕМЕННОКОВ.  
1936-1937 ГОДЫ**

*С 2016 года автором написано уже шесть статей, освещающих различные этапы биографии и творчества Александра Александровича Риттиха (1889-1945), приехавшего в Алма-Ату в 1933 году. Но личность художника требует дальнейших исследований и позволяет сформулировать новые темы для изучения. К сожалению, творческое наследие живописца по разным причинам практически не сохранилось до сегодняшнего дня. Поэтому стоит задача по архивным записям, спискам произведений к выставкам 1930-1940-х годов, газетным заметкам прошлых лет, реконструировать по возможности то, что было утрачено и дать объективную оценку деятельности художника.*

На сегодняшний день по различным источникам составлен список работ художника, который насчитывает порядка 70 произведений живописи и столько же графики. Большинство из них выполнены во время пребывания Риттиха в Алма-Ате и известны лишь по названиям. В этот перечень не вошли работы, представленные в частных собраниях Москвы. Сохранились ли они и где находятся? Поиск произведений продолжается.

9 декабря 1936 года в Казахскую государственную художественную галерею им. Т. Шевченко (далее – КГХГ) поступила картина А. Риттиха «Семипалатинский мясокомбинат» (Холст, масло. 111x136). Изначально ее приобрел Казахский институт национальной культуры, курировавший деятельность музеев в 1930-е годы и закупавший произведения художников тех лет, пока галерея еще не имела своего помещения и коллекции. Время передачи работы в галерею позволяет датировать композицию не позже 1936 года. Какова же дальнейшая судьба этой картины? В 1950-е формируется необоснованное нелестное отношение к произведениям Риттиха. Ему достается ярлык неэкспозиционного художника. Его работы, уже имеющиеся в коллекции галереи, снимают с подрамников и накручивают на валы. В акте от 17 октября 1950 года записано: «Сего числа из-за крайней тесноты хранилища сняты с подрамников и накатаны на валы произведения, не имеющие экспозиционного значения: Риттих – За власть Советов. 526-ж (Осыпи) На переломе. (зал №1). 533-ж (5 прорывов холста)» [1, л. 4].

И как следствие такого отношения, их не только накручивают на валы, но и начинают передавать в областные отделы культуры. И это при том, что художник ушел из жизни в 1945 году и восполнить коллекцию его работ уже не представлялось возможным. Так случилось и с «Семипалатинским мясокомбинатом». Картина в 1955 году поступила в Семипалатинский областной краевой музей. При мясокомбинате существовал свой музей истории предприятия. Видимо там впоследствии и оказалась работа. По свидетельству семипалатинских коллег-музейщиков она находилась в вестибюле мясокомбината долгие годы. Но после закрытия предприятия в 1990-е, местонахождение ее неизвестно.

Что же на ней было изображено? Помогают воссоздать композицию первые инвентарные книги ГМИ РК. Приводим описание без редактирования: «Посредине и вправо большое стадо быков, приготовленных для забоя. Среди них группа рабочих – казахов и русских. Направо вдали большое здание мясокомбината, налево ровная степь. Небо дымчато-голубое». Оказалось, что это достаточно сложное по своей организации произведение. Здесь и пейзаж. Причем художник изобразил не только природный ландшафт – степь, но и архитектурный объект – сам комбинат. Для него,

получившего архитектурное образование, это было вероятно, важно и необходимо для конкретизации места действия. Он уделил внимание и анималистическому жанру, разместив, скорее всего на первом плане, стадо быков. Уроки, полученные в мастерской одного из своих учителей в Мюнхенской академии художеств – Генриха-Йоганна фон Цюгеля (1850-1941), известного своими композициями с изображением животных на лоне природы, не прошли даром.

В одной из анкет СХ КазССР он упомянул о своей первой выставке в 1916 году, на которой экспонировал свою работу «Пастух и козы» [2, с. 254]. Попутно упомянем картину «Горный пейзаж с волами» (Фанера, масло. 71x110), поступившую в музей совсем недавно, в 2011 году, от московского коллекционера. И конечно, воздал должное труженикам – рабочим. Причем деликатно отметил и интернациональную тему, тему дружбы народов столь актуальную для искусства советской эпохи, создав образы представителей различных национальностей.



*Александр Риттих. Горный пейзаж с волами  
1936-1937. Фанера, масло. 71x110*

Не видя картины, используя лишь достаточно скупое описание, нам удалось не только воссоздать сюжет, но и проанализировать ее достаточно сложную жанровую структуру. К сожалению, научный сотрудник поспешил на описания колорита, отметив лишь дымчато-голубое небо.

По поводу этой картины был написан отзыв в статье «из будущего» – в 1941 году: «В Усть-Каменогорске открылась передвижная выставка Казахской государственной художественной галереи им. Т.Г. Шевченко. Многие говорят о Риттихе. Безусловно, это мастер. Хороши, например, его акварельные этюды «В окрестностях Алма-Аты»: свежесть и прозрачность красок, колорит, воздух. Плохо только, что художник гонится за дешевым эффектом. Это приводит к печальным результатам. Картина «Семипалатинский мясокомбинат» заслуженно подвергается самой суровой критике. Почему, спрашивают, стадо коров художник назвал мясокомбинатом? А кроме коров на полотне ничего нет. Да и коровы «списаны» с чужих полотен» [3].

Странно, что автор увидел только стадо коров. Ведь в инвентарном описании четко сказано: «большое здание мясокомбината». А с каких полотен «списано» стадо, узнать вряд ли получится. Возможна и другая версия – существовавший вариант картины с таким же названием.

С темой комбината связано создание еще одной картины с условным названием «Разделка туши мяса» (Холст, масло. 135x100). Название не совсем удачное, но именно так оно записано в книгах Центрального государственного музея РК, где и находится в настоящее время. Правильнее было бы назвать «Разделка мясных туш». Художник изображает цех с большими окнами по всей высоте стен, на конвейере с крюками подвешены огромные мясные туши, разделкой которых занимаются женщины. Композиция отличается документальной точностью. Одно из лучших произведений Риттиха по композиционному построению. Диагональные линии строительных конструкций, промышленного оборудования передают динамику конвейерного производства.

Логично было бы предположить, что «Семипалатинский мясокомбинат» и картину «Разделка туши...», художник написал в результате одной поездки, что позволяет и ее датировать 1936 годом. Подтверждением датировки может служить заметка в газете от 14 октября 1936 года: «Управление по делам искусств при Совнарком КАСССР предоставляет ряду лучших казахстанских художников творческие командировки в Караганду, Риддер, на Эмбу, Аральское море, строительство новой железной дороги. Т.т. Кастеев, Назаров, Крутильников, Бортников, Риттих и другие художники, едущие в творческую командировку, должны отразить в своих картинах сегодняшний день наших новостроек и промыслов, дать

портреты лучших ударников и стахановцев. Лучшие работы художников будут приобретены для казахской художественной галереи» [4]. В статье не указано, в какой регион отправился Риттих. Строительство Семипалатинского мясокомбината началось в 1931 году и завершилось в 1934-м, и конечно, претендовало на статус новостройки.

Обе работы имеют одинаковые относительно небольшие размеры. Только одна из них ориентирована по горизонтали, другая – по вертикали. На этот момент важно обратить внимание, поскольку, начиная с 1937 года не только размеры его полотен увеличиваются в разы, но и количество персонажей значительно множится.

Интересно проследить отношение приезжих художников к национальной тематике, культуре Казахстана. Риттих всегда выбирал для своих работ сюжеты, которые не требовали глубокого погружения в историю, знания специфики народного быта. В лучшем случае, это были сюжеты из недавнего прошлого. Такая позиция у него сформировалась еще во время работы в Украине. Уже там он начал писать картины на революционные эпизоды современной истории. Предметом для творческого размышления становятся события, происходившие на юге Украины, более конкретно – на Николаевщине. В этот период им был создан ряд картин, о которых он упоминает в анкете: «Партизаны», «51» (правильное название «61» – Г.С.) [5], «1905 год на заводе А. Марти». «Маевка».

Далее речь пойдет о работе над образом Амангельды Иманова. Появляется композиция, уже по традиции получившая различные названия. В газетах ее называли кратко – «1916», или «Восстание 1916 года», или «Призыв Амангельды к восстанию. 1916 год». 1936 год, как известно, год 20-летнего юбилея исторического события – восстания, которое возглавил Амангельды.

Вся республика готовилась к юбилею. Правительством принимается решение о создании памятника герою. Казахский институт национальной культуры начинает собирать народные песни, сказания и воспоминания о восстании с целью издания сборника. В течение года, практически все газеты, в частности «Казахстанская правда» публикуют материалы как о самом Амангельды Иманове, его биографические данные, начиная с детских лет, так и о событиях, связанных с восстанием.

Первые упоминания о картине А. Риттиха встречаются в газетных статьях в конце 1937 года. Условно примем эту дату как год создания полотна. В любом случае, она вписывается в рассматриваемый хронологический период. Интерес к этой теме, безусловно, возникает у художника на фоне юбилейных событий.

А как же другие художники отреагировали на актуальность этой темы? Вспоминается статья И. Савельева, написанная к юбилейной выставке «15 лет КАССР» в 1935-м, в которой он анализирует работу Ходжа-Ахмета Ходжикова: «Эскиз картины «Восстание 1916 года» нуждается в основательной переработке в композиционном отношении. Композиция статична, тогда как тема обуславливает развертывание динамического действия...» [6]. По газетным фотоснимкам, фрагментарно, известна картина Н. Хлудова «Восстание казахов в 1916 году» [7]. 21 августа 1936 года в «Казахстанской правде» была опубликована и работа С. Чуйкова на эту же тему. Эти композиции свидетельствуют, что опыта по созданию монументального полотна батального жанра, а именно сцены атак отрядов Амангельды, как правило, преобладали, еще не было. Эта тема, пожалуй, впервые, перед художниками Казахстана поставила задачу создания многофигурной батальной композиции. По отретушированной фотографии в газете судить о достоинствах хлудовской картины, конечно, сложно. Но она интересна этнографическими особенностями. Перед атакующими повстанцами художник изобразил стадо домашних животных. Подпись под фотографией подтверждает существование подобного стратегического маневра. Видимо животные вносили сумятицу в ряды врага. Но подобный прием отвлекает зрителя от главной сюжетной линии.

На картине Чуйкова тела погибших людей и лошадей оказались прямо под копытами коня Амангельды, визуально останавливая движение вперед. Ведь ему придется растоптать их тела. В толпе вооруженных всадников оказались женщины, старики и дети. Эти детали также не способствуют реализации главной идеи.



*Александр Риттих. Призыв Амангельды к восстанию. 1936-1937*

Заинтересовала эта тема художников и из других регионов: «Ленинградский исторический музей командировал бригаду в составе четырех человек в Казахстан, Киргизию и Узбекистан для сбора материалов и изучения мест восстания 1916 года. Бригада возглавляет известный художник Будаев. Бригада пробыла в Алма-Ата 10 дней. Здесь она познакомилась с историей восстания 1916 года по источникам Казахстанского музея и беседам с очевидцами и участниками этих событий» [8]. А. Кастеев к образу Амангельды обращается в 1939 году. Сначала появляются акварели, позднее – в 1940-41 – живописные версии образа национального

героя.

Риттих, с его способностью оперативно реагировать на запросы времени, также обращается к этой теме и создает одно из первых монументальных живописных произведений в искусстве Казахстана, посвященных образу Амангельды. Но и оно оказалось не лишенным недостатков. Картина знаменательна и тем, что отмечает поворот художника к многофигурным композициям.

Премьера картины состоялась в ноябре 1937 на выставке, посвященной XX-летию Октября, которая экспонировалась во Дворце культуры: «Большинство художников, представленных на выставке – начинающая молодежь. В ее творчестве еще часто чувствуется робость перед сюжетом, неопытность в композиции, в рисунке. ... Наиболее зрелым мастером ... является художник Риттих. Это – наиболее совершенный мастер, из года в год повышающий культуру своего творчества, оказывающий благотворное влияние на молодежь. Его картины глубоко продуманы по теме и композиции, в них чувствуется реальность изображаемого. Его основные полотна «Вручение акта» и «1916» отображают темы большой социальной значимости. Эти полотна наиболее выдающиеся на выставке. Однако и они имеют ряд недостатков: несоблюдение пропорций, перспективы, недоработанность некоторых деталей» [9]. Автор статьи – художник Григорий Семенович Мартынов, председатель Оргкомитета СХК в 1937-1938 годах. В отсутствие критиков и искусствоведов аналитические обзорные статьи по выставкам писали художники. А вот в другой статье по поводу этой же выставки, он высказался более резко о картинах Риттиха. Отмечает огромные их размеры, изображение множества фигур. Характеризуя картину, посвященную событиям 1916 года, Г. Мартынов пишет, акцентируя внимание на излишней театральности композиции: «Белый, «наполеоновский конь» Амангельды никак не гармонирует с общим реалистическим фоном картины. В полотне нет композиционного единства, поэтому внимание зрителя рассеивается между тремя планами, не связанными между собой единством времени» [10].

Действительно, Риттиху не удалось выстроить цельную композицию, объединив всех участников общим порывом. В картине выявляются три композиционно-сюжетные центра. Слева на первом плане не совсем уместная сцена противостояния бая, одежда и комплекция которого выделяют его из толпы, с одним из потенциальных участников восстания, изображенного в порывистом движении к своему идеологическому противнику. Часть людей их обступивших, наблюдают за происходящим, взоры других устремлены на Амангельды. Сам Иманов, на прекрасном белом коне, наполеоновском по удачному определению Мартынова, изображен практически в центре в пафосной позе. Его фигура дополнительно выделена светом. Композиционно и эмоционально у него нет связи с соратниками. Третья группа людей, размещенная в верхнем правом углу, возглавляемая другим лидером, не прислушиваясь к словам оратора, уже куда-то энергично выдвинулась. Композиционно, таким образом, он не смог выразить основную идею события – единение восставших под знаменем общей борьбы. Если не учитывать

композиционные недочеты, хотя они оказались достаточно существенными в реализации темы, картина написана на профессиональном уровне. Сегодня мы не можем сказать, что стало с этой работой, каковы ее размеры, в музейных документах она не числится. Лишь случайно найденная черно-белая фотография позволила составить представление о ней.

11 января 1938 года во Дворце культуры художники столицы в течение 5 часов подвели итоги прошедшей выставки, посвященной XX-летию Октября: «Все выступающие едины во мнении: выставка явилась большим культурным событием, подняла творческую активность художников. Естественно, что художники суровее других относятся к своим работам, поэтому критика своих произведений, произведений своих товарищей была резкой и правдивой». Что писали о Риттихе? «Художник А.А. Риттих безусловно занимал на выставке ведущее положение. Но его работы не лишены недостатков. Сам Риттих подробно разобрал их. В чем недостатки его крупной вещи «1916 год»? В том, что картина не имеет композиционного центра. Амангельды на лошади и вторая группа людей, по существу оторваны друг от друга. Художник заявляет, что он считает картину «1916 год» своей неудачей, но от этой темы отказываться не думает. В ближайшее время, на основе новых материалов Риттих возобновит работу над картиной, раскрывающей роль Амангельды в восстании 1916 года» [11]. На этом же заседании и В. Оленев-Антощенко неодобрительно отозвался о больших полотнах Риттиха: «В этих картинах нет жизни...».

К образу Амангельды А. Риттих вернется лишь в 1944 году, когда будет объявлен конкурс по случаю 25-летия со дня гибели героя, и напишет пять произведений [12, с. 73-75]. Но это будут уже совсем другие композиции.

На выставке 1937 года экспонировалась и вторая картина Риттиха – «М.И. Калинин вручает первый акт на вечное пользование земель колхозу в 1935 году», вызвавшая также немалые споры. В 1930-е годы галерея обладала правом и финансовыми возможностями формировать тематические заказы для художников с целью пополнения собственных фондов. Эта тема была обозначена в плане на 1937 год [13, л. 5]. Но другой документ вносит уточнения в историю создания картины. В октябре 1936 года Риттих подписал соглашение с директором КГХГ М. Джанкиным о выполнении нескольких живописных композиций: «Художник Риттих, работающий в настоящее время над картинами: Калинин выдает акт о бессрочном землепользовании колхозу «Луч Востока» – размером 220x248, маслом на полотне. Эту картину приобретает у Риттиха Комитет по делам искусств... Срок сдачи картины определяется – 5 января 1937 г.» [14]. Документ свидетельствует о том, что начал работу художник уже в 1936 году. Неизвестно, сумел ли он выполнить условия соглашения – представить картину к 5 января, но на выставке в ноябре 1937 года она уже экспонировалась.

В договоре также «озвучена» еще одна работа, ранее нигде не упоминавшаяся – «Чимкенский свинцовый завод» размером 160x185. Срок сдачи – март 1937-го. Этот проект, надо полагать, оказался нереализованным или неудачным, так и остался единственным упоминанием в этом списке. Нет свидетельств и о поездке художника в Чимкент, хотя можно вспомнить и заметку в газете (от 14 октября 1936 года) о творческих командировках на новостройки республики.

Но вернемся к предмету нашего исследования – картине «М.И. Калинин вручает первый акт на вечное пользование земель колхозу в 1935 году». Этим сюжетом художник обращается к современной истории Казахстана, к событиям, свидетелем, а может быть и участником, которых он был.

Михаил Иванович Калинин, председатель ЦИК СССР, прибыл в Казахстан в связи с юбилейными торжествами по случаю 15-летия КАССР, которые проходили в октябре 1935 года. Кульминацией событий стала поездка «всесоюзного старосты» 26 октября в колхоз, находившийся недалеко от столицы, где он вручил колхозникам акт на вечное пользование земель.

Конечно, картина привлекала к себе внимание. Для того времени она была необычна, хотя бы своими размерами и количеством персонажей. В конечном варианте, который отличался от заданных параметров в договоре, картина представляла собой полотно размером 242x408, в длину увеличившись практически

вдвое. Все попытки пересчитать количество участников события ни к чему не привели. Приблизительно – около 90 человек. Событие собрало, вероятно, всех жителей колхоза. Риттих же, по своей склонности к пафосности, приумножил реальную действительность, придав ей по истине космический масштаб. Понятно, что к этой выставке было повышенное внимание, и многие журналисты о ней писали. Высказал свое мнение и Л. Борисов: «...Особо хочется отметить работы Зайцева и Риттиха (хотя и они не свободны от технических погрешностей). ...Посетители выставки не только ходят по залам, равнодушно взирая. Посетители критикуют, страстно спорят друг с другом. Особенно много разговоров вызывают работы художника Риттиха. Мы застали у его большого полотна «Вручение акта» человека, который с карандашом в руках измерил головы изображенных людей. Он обращается к своему соседу: «картина сначала производит впечатление, а потом удивляет чем-то несурзным. Оказывается, художник ошибся в масштабах. Посмотрите, некоторые головы на втором плане больше, чем на первом» [15]. Пожалуй, с этих картин и начинается критика его произведений.

Калинина в этой поездке сопровождали Л.И. Мирзоян, в эти годы – секретарь Казахстанского крайкома ВКП(б) и У.Д. Кулумбетов – Председатель ЦИК (Центральный Исполнительный Комитет) Казакской АССР. Но на картине рядом с Калининым – Л.И. Мирзоян и У.Д. Исаев, Председатель Совета Народных Комиссаров КАССР и КазССР. Об этом свидетельствует фотография картины, лишь она дает представление о полотне.

Несколько слов о самой фотографии. Скорее всего, она была выполнена еще в довоенный период. Исаев и Мирзоян были репрессированы в 1938 году. По традиции тех лет, портреты осужденных вырезали из групповых фотографий. В данном случае их лица на этом фото перечеркнуты перьевой ручкой фиолетовыми чернилами. Но все-таки узнаваемы. Естественно, они не позировали художнику. Их образы написаны Риттихом по фотографиям. Именно такими, в таких ракурсах они были представлены на официальных портретах, публикуемых на страницах газет того времени.

Как известно, Риттиха в 1938 году отправляют в Москву на оформление первого павильона КазССР на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке – ВСХС. Из документов известно, что он исполнил несколько тематических композиций на различные темы. Среди картин, отправленных в Москву, была и работа «Вручение акта...». Но она несколько видоизменилась. В интернете было найдено ее фрагментарное воспроизведение [16]. Но рядом с Калининым уже не было ни Мирзояна, ни Исаева. Вместо них художник изобразил колхозника и колхозницу. Вряд ли такое многофигурное полотно художник переписал полностью, были заменены лишь два персонажа.

В апреле 1938 года работу выдали на ВСХВ, но после реконструкции казахстанского павильона в 1950-е годы в Алма-Ату она уже не вернулась. Был получен официальный ответ от администрации выставки об отсутствии произведений, полученных от галереи в 1938 году, среди которых упоминается и «Вручение акта...».

Справедливости ради вспомним и другие произведения на тему озвученного события, которые, отметим сразу, в большей степени соответствуют исторической реальности, и были написаны «по горячим следам». Это, в первую очередь, акварель А. Кастеева «М.И. Калинин вручает колхозникам акт о пользовании землей» 1935 года (51x48). Поступила в ЦГА РК в 1963 году от автора [17]. Пафосность напрочь отсутствует, царит камерная атмосфера «семейного» праздника. Оригинальность решения темы Кастеевым еще и в том, что Калинин вручает документ женщине, хотя вряд ли она была председателем колхоза. Да и фотография



*Александр Риттих. М.И. Калинин вручает акт на вечное пользование землей колхозу в 1935 году 1936-1937. Холст, масло. 242x408*

того времени, фиксирующее это историческое событие, опровергают подобную версию.

Эта тема заинтересовала и московского художника Петра Дмитриевича Покаржевского (1889-1968), который в начале 1930-х побывал в Казахстане. В коллекции нашего музея его картина – «Казахи-колхозники». На тему «Вручение акта...» он представил свое «прочтение» исторического сюжета с аналогичным названием. (Холст, масло. 85x73). Картина была написана в 1937 году и в настоящее время находится в фондах Государственного центрального музея современной истории России. Существует и второй вариант композиции с небольшими изменениями (Холст, масло. 99,5x128), представленный в коллекции Омского областного музея изобразительных искусств им. М.А. Врубеля). По своим композиционным решениям они достаточно близки трактовке Кастеевым этого сюжета.

Несмотря на критические отзывы обе картины – и «1916», и «Вручение акта...» продолжали экспонироваться и в последующие годы на самых ответственных площадках – выставке, посвященной XX-летию РККА (23 февраля – 15 марта 1938), выставке социалистического реализма (1938). Таким образом, наиболее масштабными, с одной стороны, и наиболее противоречивыми и критикуемыми произведениями Риттиха, исполненными в 1937 году, были «1916 год» и «Вручение акта...». Их объединяет стремление художника создать многофигурную композицию, не лишённую пафоса. Но если в первом случае – это толпа, раздираемая противоречиями, что сказалось в организации нескольких сюжетных узлов, сюжетных центров, и в конечном счете привело к разрушению цельности общей композиции. То во втором – создан образ толпы, охваченной единым порывом, единым чувством, все взгляды, все жесты, ракурсы устремлены к вершине людской пирамиды – к фигуре Калинина.

Мы уже писали, что Риттих – один из немногих художников, если не единственный, кто последовательно обращался к оборонной тематике, батальному жанру. Вспомним его композиции – «Красноармейцы на лыжах», «Пионеры в гостях у Красной армии», «Танкисты» (ЦГМРК – Г.С.).

23 февраля-15 марта в Доме офицеров проходила юбилейная выставка, посвященная XX-летию РККА. Участвовало 30 профессиональных и 12 самодеятельных художников, предоставивших 90 произведений. Среди участников – Л.В. Гербановский, А. Кастеев, Н.И. Крутильников, О.Д. Кужеленко, Г.Н. Симкин, Н.В. Соловьев, У.Т. Тансыкбаев, Н. Цивчинский и другие [18, 46-47]. Риттих для этой экспозиции написал несколько произведений. О них сообщили в газетной заметке:

«...Выставка сера и неприглядна. На общем фоне (бедном) выделяются произведения 3-4 мастеров. Как обычно, центральное место занимают большие полотна художника Риттиха. «Наши маршалы на маневрах», несомненно лучшее из того, что есть на выставке. Яркие, зрелые, разработанные до деталей работы «Тревога», «Первая вылазка» и др. невольно привлекают к себе внимание. Однако художник Риттих допустил большую ошибку, выставив недоделанную картину «Сталин под Царицыным». К образу нашего великого вождя нужно было подходить более бережно и продуманно» [19]. Одна из упомянутых композиций «Тревога» (Холст, масло. 170x231) была приобретена галереей и поступила в фонды по решению Художественного совета КГХГ в апреле 1938 года. Сегодня о ней можно судить лишь по сохранившемуся описанию в инвентарной книге: «Шесть человек идущих, вооруженных винтовками. Трое из них опоясаны лентами с патронами. На первом плане один с красной повязкой на рукаве, с одним из уходящих прощается женщина, у ее ног лежит темный платок». 23 января 1942 года картина была выдана в Театр оперы и балета на выставку. В 50-е годы галерея отправила запрос в театр. 6 февраля 1952 года был получен ответ, в котором сообщалось, что она не найдена. Учитывая, что выставка проходила в начале 1938 года, можно с уверенностью утверждать, что все перечисленные работы были выполнены в 1937 году.

Также в марте 1937 года Риттих взял обязательство выполнить композицию «Пионеры за моделью планера», вариант названия – более часто встречающееся – «Юные авиамodelисты». Становятся известны и ее размеры, не уступающие двум предыдущим – 160x200. Поступила в КГХГ 8 июня 1938 от автора. Так было





*Александр Риттих. Юные авиамоделисты  
Холст, масло*

участвовала на выставках этого года. И вполне могла бы претендовать на статус первой в категории «Художники о детях». Через два года он вновь обращается к этой теме, теме счастливого беззаботного детства. Но всегда в подобных композициях дети не празднично проводят время: изучают природу, собирая в банки жуков и других насекомых, читают книги, играют на музыкальных инструментах, ходят в походы, занимаются спортом... Дети на картине Риттиха мечтают о небе, мечтают конструировать самолеты и летать на них. Стол и лавочка, сколоченные из досок – примета каждого двора, окружены спонтанно разросшимися кустами и деревьями. От палящего солнца дети спрятались под яблоней, тонкие ветки которой гнутся под тяжестью плодов. В компании есть лидер: самый старший из ребят. Он, конечно, пионер. Самые младшие наблюдают за процессом. Не менее важную роль играет солнечное освещение, оно не только моделирует пространство, объемы, но и создает то мажорное, приподнятое ощущение, светлого, счастливого детства. Картина воспроизводилась в публикациях советского времени [20, ил.103].

Судьба и этой работы оказалась драматичной. Акт, составленный 20 июля 1943 года, свидетельствует о передаче ее на временное пользование в офицерский клуб воинской части, базирующейся в Алма-Ате. Такое практиковалось в годы войны. Но в музейные залы она уже не вернулась, как впрочем, и целый ряд других произведений. Руководство галереи в годы войны постоянно менялось. Среди временных директоров были и эвакуированные. Экспонаты выдавались в различные инстанции для украшения интерьеров, но никто не заботился об их возвращении. Работа по розыску художественных ценностей началась лишь в 1950-е годы по инициативе нового директора галереи Любови Георгиевны Плахотной. Но время было упущено, потери оказались невосполнимы.

Из воспоминаний советского графика Евгения Кибрика, который познакомился с Риттихом еще в юности, находясь в Украине: «В 1937 году в Ленинграде, на Невском я неожиданно встретил постаревшего, несколько отяжелевшего А.А. Он жил в Алма-Ате, знал мои работы. Он рассказывал, что Мария Тарасовна (жена А. Риттиха – Г.С.), связанная с книжным делом, доставала все мои книги и каждый раз говорила: «Вот смотри – Женька Кибрик сделал». Больше я его не видел, и все, у кого спрашивал о нем, ничего мне не могли сообщить» [21,19-20]. Действительно, в 1937 году СХК направляет Риттиха в командировку в Москву и Ленинград с важной миссией: установить связь с союзами художников Москвы и Ленинграда, добиться членских билетов ССХ, приобрести красочные материалы и наладить связь с торгующими организациями, снабжающими художников [22, л. 18-20].

СХК еще нуждается в организационных способностях художника, доверяет ответственные задания, но пройдет еще совсем немного времени и ситуация резко изменится, что приведет Риттиха к отъезду из Казахстана. В этот переломный момент Кибрик и встречает Риттиха, уставшего и постаревшего.

**Список литературы**

1. ЦГА РК. Ф. 1792. Оп. 1. Д. 33.
2. Сырлыбаева Г.Н. Александр Риттих – маг светотени. Опыт реконструкции творческой биографии одного художника. К постановке проблемы // Проблемы искусствознания XX-начала XXI века: материалы межд. науч.-практич. конф. Алматы 5-6 апреля 2016 года. – Алматы, 2016. – 462 с.
3. Федин К. Передвижная художественная выставка // Большевик Алтая (Усть-Каменогорск). – 1941. – 23 июля.
4. Индустриальный Казахстан в изобразительном искусстве // Казахстанская правда. – 1936. – 14 октября.
5. Александр Риттих. Первое творческое десятилетие. Украина. 1917-1927. Методика использования немногочисленных информационных источников для реконструкции творческой биографии // Теоретические принципы современного искусствознания Казахстана. Традиции и вызовы современности. Материалы международной науч. конф. Ин-т лит-ры и искусства им. М.О. Ауэзова КН МОН РК – Алматы, 2017. – с. 110-122.
6. И.С. (Савельев И.?) На выставке художников Казахстана // Казахстанская правда. – 1935. – 23 ноября.
7. Казахстанская правда. – 1936. – 10 мая.
8. Восстание 1916 года в картинах ленинградских художников // Казахстанская правда. – 1936. – 18 сентября.
9. Мартынов Г. Казахстан в полотнах художников // Казахстанская правда. – 1937. – 28 декабря.
10. Мартынов Г. Казахстан в полотнах художников // Социалистическая Алма-Ата. – 1937. – Декабрь.
11. Тюменцев Б. Художники о своих работах. // Социалистическая Алма-Ата. – 1938. 14 января.
12. Сырлыбаева Г.Н. Конкурс, посвященный 25-летию со дня смерти Амангельды Иманова. Алма-Ата. 1944 год. К 100-летию восстания 1916 года. Образы Независимости // Искусство суверенного Казахстана: материалы науч.-практич. конф. – Алматы: ГМИ РК им. А. Кастеева, 2016. – 262 с.
13. ЦГА РК. Ф. 1792. Оп. 1. Д. 17.
14. Книга актов. Отдел учета и хранения. ГМИ РК им. А. Кастеева.
15. Борисов Л. Мнение о выставке // Социалистическая Алма-Ата. – 1937. – 13 декабря. 1937.
16. Михайлов А. Свалка истории в Алматы: кто есть кто. Михаил Калинин – всехний дедушка. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <https://informburo.kz/stati/svalka-istorii-v-almaty-kto-est-kto-mihail-kalinin-vsehniiy-dedushka.html> (дата обращения: 03.08.2023).
17. ЦГА РК. Ф. 1676, Оп. 1. Д. 61.
18. Художники и выставки Казахстана. Справочник. Т. 1 / Сост. Л.Г. Плахотная. – Алма-Ата: КГХГ, 1972.
19. О. (Орестов?) Неудача // Казахстанская правда. – 1938. – 26 февраля.
20. Варшавский Л.И., А.К. Канапин. Искусство Казахстана – А-А.: Каз. Гос. изд-во худ. лит-ры, 1958. – 252 с.
21. Кибрик Е.А. Работа и мысли художника. – М.: Искусство, 1984.
22. ЦГА РК. Ф. 1792. Оп. 1, Д. 1.

**Копелиович Мария Маркеловна,  
СНС отдела «Зарубежное искусство»  
Государственного музея искусств  
Имени Абылхана Кастеева**

**СОСУД ДЛЯ ВИНА – «СУРАХИ» С ИЗОБРАЖЕНИЕМ СЦЕН ИЗ  
СВЯЩЕННОЙ КНИГИ ЗОРОАСТРИЗМА «АВЕСТА».  
К ВОПРОСУ АТРИБУЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ КОЛЛЕКЦИИ  
ГМИ РК ИМЕНИ АБЫЛХАНА КАСТЕЕВА.**

Хорошо, когда ты можешь получить ответ на свои вопросы от создателя всего сущего – Бога-Творца. Свой разговор с Ахура Маздой, размышления о новом религиозном учении Заратуштра записал в своих семнадцати песнопениях-«гатах», которые составляют наиболее архаическую часть собрания священных книг зороастризма «Авеста», написанном на авестийском языке. Основатель одной из самых древних религий, трактуемой как монотеистическое учение, Заратуштра рассказывает в песнях о трех эрах истории человечества, о приходе Спасителя, Суде огнем, телесном воскресении мертвых, наказании грешников, аде и рае. В «Авесте» формулируется основная зороастрийская триада – «благая мысль, благое слово, благое дело» и предлагается основополагающая мысль: человек сам должен сделать выбор между добром и злом. В знаменитом 44 гимне «Ясны»-«Тат-тва-переса» Заратуштра задает вопросы Ахура Мазде:

«Это я у Тебя спрашиваю, правдиво мне скажи, Господи,  
Какой муж был изначальным Отцом Порядка?  
Какой муж проложил путь Солнцу и звездам?  
Кто он, благодаря кому Луна возрастает и вновь убывает?  
Какой муж поддержал землю внизу и небеса от падения?  
Кто создал воды и растения?  
Кто запряг ветру и облакам двух быстрых скакунов?  
Какой муж – Создатель Благого Помысла, о Мудрый?  
Какой умелец создал свет и тьму?  
Какой умелец создал сон и бодрствование?  
Кто он, благодаря кому чередуются рассвет, полдень и вечер?»

Можно сказать, что, благодаря созданным мастером-зороастрийцем религиозных сцен на «Сосуде для вина-«сурахи» сцен из священной книги зороастризма «Авесты», находящемся в коллекции Государственного музея искусств РК имени Абылхана Кастеева, мы имеем возможность «прочитать» почти полную версию «Авесты», а также визуализировать небесных и подземных божественных представителей, с помощниками и символическими предметами этой религии. К слову сказать: в зороастризме нет запрета на вино, хотя назидательные тексты содержат специальные наставления об умеренном его потреблении. «Сосуд» поступил в фонды из Государственного музея искусств народов Востока (Москва) в 1936 году. Карточка научного описания была выполнена в начале 1950-х годов сотрудником музея, предположительно, хранителем Матвеевой Эммой Яковлевной. Впервые к произведению был проявлен настоящий интерес в 2002 году, когда заведующая отделом «Старых мастеров» Хрей Галина Назаровна восстанавливала утерянную научную карточку и совместно с Кукашевым Рашидом Шайхановичем тщательно изучила само произведение. Затем она обратилась в Зороастрийскую общину Санкт-Петербурга, основанную Павлом Глобой, где получила совсем краткую предварительную консультацию по предоставленным трем фотографиям. В это же время было написано письмо в Государственный Эрмитаж с просьбой помочь атрибутировать сосуд. В ответ заведующий Отделом научно-технической экспертизы

памятников Александр Иосифович Косолапов написал, что Эрмитаж готов всемерно оказать необходимую помощь при наличии договора на коммерческой основе и наличия самого произведения. К сожалению, его ответ был отправлен в архив. Хрей Г.Н. написала статью «Научное описание и атрибуция изделия из металла» (5,5 с.), где сделана первая попытка атрибуции «Сосуда с высоким тонким горлом», так она назвала произведение. В силу финансовых обстоятельств, отсутствия необходимой литературы Хрей было сложно провести идентификацию изображенных героев с собранием священных текстов зороастрийской «Авесты». Сегодня также отсутствует финансовая составляющая и нет возможности стопроцентной атрибуции металла и его компонентных частей, использованных мастером для создания произведения, но для расшифровки изображенных сцен сегодня обладаем необходимым материалом. Произведение грушевидной конфигурации имеет сложную профилированную форму с двумя плоско трактованными основными сторонами и двумя выпуклыми боковыми частями (1). Горлышко высокое со слегка расширяющимся краем, по центру расположен валик. В верхней его части имеется крепление для крышки сосуда, которое утеряно. Поверхность произведения декорирована медальонами различной геометрии и размера, которые заключены в оригинальные орнаментированные «раммы», составленные из пяти-, четырехлепестковых цветов, а также линейного и геометрического орнамента.



*Сосуд для вина. Общий вид*

На двух основных плоских гранях сосуда изображены сцены встречи и беседы двух молодых безбородых мужчин, сидящих на плетенных креслах со скрещенными ногами: правая нога закинута на левую – так называемая «поза зороастрийца». (2) Мужчины одеты в длинную рубашку, перепоясанную поясом и длинные узкие брюки. Священная рубашка – «судрэ» символична по своей структуре. Она шьется из мелкотканой хлопчатобумажной ткани белого цвета без ворота и с короткими рукавами. «Судрэ» изготавливается из одного куска ткани, имеет 9 швов и надевается прямо на тело, напоминая, что все в мире связано между собой, все создано Творцом и символизирует всеобщее братство, существующее в природе. Бытует мнение, что рубашка защищает человека подобно броне от нечистых мыслей и дел. Одежда героев орнаментирована редким линейным и точечным узором. «Судрэ» трижды оборачивается вокруг пояса священный поясом «кушти», состоящим из 72 шерстяных нитей. 72 нити – символизируют 72 главы первой и важнейшей части «Авесты» - «Ясны», где повторяются талисманские 72 имени Ахура Мазды. Цифра 72 связана с астрономическим циклом Солнце смещается на 1 градус за 72 года. Здоровый человек в среднем имеет частоту пульса 72 удара в минуту. Душе требуется 72 часа для перехода в духовный мир после смерти физического тела. Оккультная цифра 9 ( $7 + 2 = 9$ ) символизирует духовное самосовершенствование человека. Голова персонажей покрыта плоской, круглой шапкой – «сарпуш», которая всегда одевается зороастрийцем во время проведения ритуала и совершения молитвы. Этот элемент одежды помогает содержать место молитвы в чистоте и усиливает чувство единения членов ритуального священнодействия.

Происхождение имени Заратуштра очень незатейливое: «уштра» на авестийском языке значит – «верблюд». Первая часть имени – «Зара» может означать «старый», но было бы странно, если бы ребёнка назвали при рождении «старый верблюд». Заратуштра может означать «погонщик верблюдов», или – «владелец верблюдов». Как бы то ни было, это очень простое крестьянское имя. Заратуштра был сыном Поурушаспы – «владельца серых лошадей» из древнего рода Спитама. Нам известно, что Заратуштра был провинциалом, жил в отдаленной части индоарийского мира на крайнем северо-западе Ирана и был священником ведического ритуала –

«хотром»), на авестийский манер – «заотаром». Во время ведического обряда он пел гимны и их пение было его профессией, которая являлась важнейшей и почиталась второй, после брахмана. Жрец-брахман следил за чинопоследованием ритуала. Заратуштра пел «гаты» на ведическом языке, и свои обращения к Богу он составлял на этом же священном языке.

Конечно, ремесленник не следует буквально за текстом автора «песен», и все же изображает основные события из жизни «заотара». Одна из сцен изображает первую встречу Заратуштры с Высшим Богом, которого священнослужитель



*Встреча Заратуштры с Ахура Мазда*

величает Ахура Маздой. Заратуштре тридцать лет, он горячо молится, много страдает, мучается, он становится изгнанником в своей общине, у себя на родине его проповеди никто не желает слушать, никто его не поддерживает. Поэтому он много путешествует, пытаясь проповедовать свое учение. Первая встреча с Богом произошла в день зороастрийского Нового года – Навруз, на берегу реки Вахви Даитьи. В это время «заотара» привлекли для проведения священного обряда – праздника новолетия, приходящегося на весеннее равноденствие. Ему надо было зайти в реку, чтобы с середины реки принести чистой воды для разбавления «хаомы» - божественного напитка, приготовленного из растений, в том числе, эфедры. Ритуально чистый, подготовившийся к священнодействию молитвами и воздержанием, Заратуштра, повторяя соответствующие гимны, вошёл в реку. Дошел до середины реки, зачерпнул воду в сосуд, повернулся к берегу и увидел там сияющее существо. На вопрос: «Кто ты?» – скорее мысленный, чем произнесённый, он понял, что это его Благая Мысль – Воху Ману. В своих ранних обращениях к Богу он просил лошадей, верблюдов и землю не ради богатства и наслаждения, а ради того, чтобы люди услышали его проповеди добра и правды, ради победы над злом и ложью. Его Воху Ману протянул ему руку и помог, «вознеся» его к престолу Ахура Мазды, Господина Мудрого, которого окружали многочисленные энергии. Заратуштра назвал их – «Спента» – «сильные». Позже их персонализировали, дав им имена. Зороастрийцы обращаются к ним и сегодня, как к личностям. У Ахура Мазды с Заратуштрой начался диалог. Этот диалог описан самим священнослужителем в гимне «Ясны», начиная с седьмого стиха. В 45-м гимне «Ясны» Заратуштра говорит: «И ныне узрел я Его очами моими, познал Его в Правде как Мудрого Господина Благого Помысла, и деяний, и слов». «Мазда» – это иранский вариант санскритского слова «медхас» – «наука, знание». То есть этимологически «Мазда» – это «Знающий», «Всеведущий», что соответствует иранскому преданию, утверждающему, что Ахура Мазда знает и прошлое, и настоящее, и будущее. Разговор между Ахура Маздой и Заратуштрой идет серьезный и важный для понимания миропорядка. «Заотару» открылось, что Высшее нерожденное Божество, крепко забытое ведическими ариями, лично, и Оно говорит с ним! Заратуштре Ахура Мазда приоткрыл завесу о рождении двух духов-близнецов – «Спента Маиньо» и «Ангро Маиньо» - Святого Духа и Злого Духа, можно сказать, Духа Дающего и Духа разрушающего. Заратуштра дал миру благую веру в «Мазду» - своего рода оружие в борьбе со злом. С тех самых пор мир разделён: в нем зло существует, но добро получило силу молитвы, силу осознания добра и зла, и что эта борьба завершится третьим победоносным спасителем – Саошьянтом, потомком Заратуштры, который изгонит зло из материального мира, когда наступит его время.

Во время разговора Бога и священнослужителя сосуд с «хаомой» художник изобразил между сидящими. В древних легендах говорится, что с этим напитком не расставались боги и герои. Заратуштра описал напиток, как священный эликсир, открывающий дороги к иным мирам и наделяющий физической силой, ясностью ума тех, кто его правильно употребляет. Считалось, что применение «хаомы» приносит счастье, богатство и радость, дарует жизненную силу. Оно пробуждает в человеке

высшую божественную природу, делая его способным различать добро и зло, видеть истинную суть вещей и событий.

Мы с вами помним, что, изображенная на сосуде сцена происходит во время празднования зороастрийского Нового года, когда на праздничном столе по традиции собирается семь атрибутов – «хафт син», среди которых красное яблоко – «сиб» занимает почетное место. Яблоко представляет фрукты и здоровую пищу, должно принести хозяевам красоту и здоровье. Фрукт символизирует женское божество Сепандармаз, приносящее здоровье, олицетворяющее заботу о семье и потомстве. На изображенной сцене Ахура Мазда передает яблоко в качестве дара и символа Нового года в руки Заратуштре.

В верхней части анализируемой композиции, между головами героев дано рельефное изображение фигуры собаки, которая для зороастрийцев является самым священным из всех живых существ. Животное также воспринимается компаньоном особых божеств, приближенных к Ахуре Мазда. Взгляд собаки имел свое предназначение – он отпугивал зло. Легенда гласит, что на четвертое утро, после смерти, душа прибывает к Мосту Разделения. В месте духовного суда, все собаки, которых человек держал в качестве домашних животных и которых кормил едой в течение жизни, приходят поприветствовать душу и дать ей утешение, чтобы она совершила свой путь в «Дом Песен» на небеса, а не упала в бездну ада. Каждый раз после смерти человека и до отнесения трупа в Башню Безмолвия, особая собака, у которой над глазами имеются две белые отметины, осматривает и сторожит труп, чтобы вовремя отогнать демона гниения, известного как «насуш». Идея чистоты крайне важна для каждого зороастрийца, именно поэтому в религии присутствуют различные традиции, связанные с очищением от скверны. Ритуал очищения называется «барашнум», он проводится с участием «мобеда» – священнослужителя и собаки в течение 9 дней. Ритуально собака может быть приравнена к человеку: над умершей собакой совершают обряд погребения, как и над людскими останками. Возможно, в сценах даны и силуэты водяной собаки – «удра», тоже священного животного, которое уничтожало крыс и других маленьких существ, которые ели зерно, хранившееся крестьянами.

Одной из священных реликвий зороастризма является храм Ниасар в Иране, в котором монахи бережно хранят одно необычное свидетельство существования своего пророка. По легенде, Заратуштра жил где-то между 6 и 10 веками до н.э. и помимо своего в меру популярного учения оставил потомкам еще одно неповторимое явление – свой смех. В наши дни, спустя как минимум 2600 лет, его смех все еще можно услышать в глухих стенах Ниасара. И все это благодаря неприметной на вид птице из семейства пересмешников. Эта небольшая птица изображена за креслами сидящих. Как известно, птицы-пересмешники с легкостью подражают не только пению других птиц, но и любым другим звукам – крикам животных, мотору автомобиля, разговорам людей, музыке из радиоприемника и т.д. Легенда рассказывает: однажды Заратуштра рассмеялся над вопросом одного из своих учеников, и этот взрыв смеха услышал пересмешник из ближайшего сада. Ранним утром другого дня ученик пророка услышал, как эта птица воспроизводит смех учителя и поймал ее. Затем поместил в тихую келью. С тех пор смех Заратуштры бережно передается от одного пересмешника другому под чутким надзором монахов храма Ниасара. Для птицы-хранителя смеха оборудовали специальную келью под храмом, куда не проникали звуки снаружи. Дверь в келью запирается на деревянный засов, где не было никаких гремучих цепей и скрипучих петель. Монахи храма имеют и сегодня специальную одежду, не издающую при ходьбе никакого шума, даже шелеста, а их обувь обита войлочной подошвой. Ходят слухи, что в средние века монахи даже добровольно лишились языка, чтоб случайно не нарушить традицию. Птица, содержащаяся в этой беззвучной келье, не слышала никаких новых звуков, поэтому пела только смехом Заратуштры. В неволе пересмешник живет в среднем 10 лет, поэтому раз в 9 лет происходит смена пересмешника-хранителя на молодого. На воле ловят молодого пересмешника и месяц держат в заточении, где он постепенно сокращает число воспроизводимых звуков, обычно сохраняя один-два. Затем его переносят в специальную комнату, разделенную

надвое большой глиняной воронкой. Носителя смеха Заратуштры устраивают с широкой стороны воронки, а молодого пересмешника – с узкой. Благодаря тщательно продуманной акустике комнаты, первый пересмешник не слышит второго, но второй слышит первого. Это сделано для того, чтоб носитель не услышал от вольной птицы какой-то другой звук, при этом сам поделился смехом Заратуштры. Когда молодой пересмешник начинает воспроизводить нужный звук, его помещают в келью, где он проводит следующие 9 лет, чтобы затем передать смех Заратуштры следующему певцу. Отслужившего свой срок старого пересмешника продают на городской площади, устраивая по этому случаю большой праздник. Порой дарят какому-нибудь уважаемому человеку, исповедующему зороастризм, потому что птица считается священной, приносящей удачу своему хозяину. По слухам, старый пересмешник жил у Фредди Меркьюри, чьи родители были зороастрийцами. Посторонний никогда не услышит смех Заратуштры, передающийся пересмешником – до священной птицы допускаются только самые привилегированные последователи культа. Смех учителя, которому уже больше 2600 лет, верующие сравнивают с явлением Бога.



*Встреча Заратуштры с царем Виштаспой*

На свою публичную проповедь Зороастр вышел в сорок два года, после того как обратился в свою веру легендарного царя династии Кейянидов – Виштаспу. (3) Имя Виштаспы означает «тот, кто дрессировал лошадей». С древних времен лошадь играла важную роль в жизни иранского народа. Гонки на колесницах упоминаются в «гатах», стены Персеполя, столицы империи Ахеменидов, показывают важность лошадей в Иране и бесчисленные изображения демонстрируют мастерство шаха, охотящегося на лошади. Персы были настолько ловкими всадниками, что могли стрелять во врага из лука верхом, обернувшись назад, что получило название «парфянский выстрел». Геродот в V веке до н.э. отмечает, что зороастрийцы учили ездить верхом, стрелять из лука и говорить правду с шести лет. Виштаспа – праведный царь, ранний последователь и покровитель Заратуштры, который помог распространить веру пророка и защищал учение, основав первую зороастрийскую общину. На второй плоской стороне «сурахи» мастер и изображает встречу Заратуштры с царем Виштаспой. Они сидят в креслах «в позах зороастрийцев» и «заотар» рассказывает о своей религии, демонстрируя круглую печать, печать правителя. Между ними изображены два зайца. Заяц назван зороастрийцами «указывающим зверям путь к воде». Ему была вверена власть над своим видом и дана способность распространять зороастризм среди собратьев. Заяц был назван одним из животных, которого не следует убивать, которым нельзя причинять страдания, а наоборот, следует о них заботиться.



*Встреча Ахура Мазды с Ангра Маинью*

На одной из выпуклых сторон сосуда изображена знаменитая встреча и разговор двух противоборствующих сил – Добра и Зла – Ахура Мазды и Ангра Маинью, сидящих напротив друг друга в плетенных креслах, правую ногу закинув на левую. (4) Сцена заключена в орнаментированную раму прямоугольной формы. Ахура Мазду сопровождают пять представителей «Амеша-Спента», изображенных в образах петушиноголовых людей. Петух – особая птица в зороастризме. Он защитник мира на земле и спутник ангела Сроша. Кукареканье петуха возвещает рассвет и изгоняет силы ночного зла. По легенде, когда царь демонов Зохах был схвачен и скован цепями под горой Демавенд, всю ночь облизывал цепи, чтобы ослабить их. Но

кукареканье петуха ранним утром разбудило народ, и они снова сковали демона-царя прежде, чем он смог сбежать. Петух предвидит восход солнца и символизирует победу. Согласно части «Авесты» - «Бундахишн» - зороастрийской истории творения, петух был создан Ахура Маздой, чтобы он противостоял демонам.

Герардо Ньюли, бывший председатель религиозической ассоциации Италии, написал в «Энциклопедии религии» об «Амеша Спента»: «С одной точки зрения, Амеша Спента – это аспекты божественности; с другой, они – персонализации абстрактных идей. Они не существуют независимо, но находят смысл своего существования в системе взаимных отношений и взаимосвязей». «Амеша»: «меша» – это «смерть»; при соединении с отрицательной частицей «а» в индоевропейских языках, мы получаем название «Амеша» – «Бессмертный». «Спента» переводится как «святые», «святой», или «обладающий положительной силой», помогающей созидать. Слово «спента» в конечном счёте восходит к старому санскритскому глаголу «су» со значением «возрастать». Амеша Спента присутствуют в «Авесте» отдельной категорией Бессмертных Святых, и они же – «язата», т.е. «достоинные поклонения». «Амеша Спента» – это один из самых главных моментов зороастризма: «Это Я, Ахура Мазда, их произвел». Они все являются энергией Ахура Мазды, энергией его силы, в то же время, они обладают и личностной природой.

Первый из «Амеша Спента» – это «Воху-Мана» - «Благой Помысел», который помог Заратуштре встретиться с Ахура Маздой. Он покровительствует всем людям и полезным животным. Он – защита и спасение каждого человека, предоставляет возможность иметь шанс возрождения через благую мысль. А человек своей волей этот шанс или принимает, или отвергает. Второй из «Амеша Спента» – это «Лучшая Праведность» – «Аша Вахишта». «Аша» означает «Праведность», а «Вахишта» – это «Наилучшее», то есть высшая степень качества, праведности. Символами «Аши Вахишты» являются огонь и солнце. Имя третьей Амеша Спента – Спента Армаити, обычно переводится как «Святое Благочестие», или «Святая Преданность». Четвёртая Амеша Спента – это «Хшатра Ваирийа» - «Власть Желанная». Это власть над собой и демонами. Если «Армаити» покровительствует земле и женщинам, то «Хшатра Ваирийа» покровительствует мужчинам, металлам и небесной тверди. Пятая Амеша Спента – «Хаурватат» - «Целостность». Она обладает образом воды, которая целостна и неделима. Шестая Амеша Спента – это «Амэрэтат» - «Бессмертие». Образом «Амэрэтат» являются растения, потому что они олицетворяют образ постоянного возрождения. Пшеница растёт, зерно падает в землю, пшеница вырастает снова, и так длится бесконечно. Это – образ живой вечности. В изображенной сцене на стороне Ахура Мазды участвуют еще собака, три зайца и птица-пересмешник. А сторону его рогатого противника поддерживают крысы, одна из которых напала на собаку, изображенного в центре композиции.



*Вторая встреча Заратуштры с Воху Мана*

На второй выпуклой стороне произведения изображена, так называемая «вторая беседа» Заратуштры и Воху Ману. На разговор были приглашены пять животных из пяти видов, являющихся мирскими символами Воху Мана. Встреча произошла на горе Усхинду. В этот день перед прибытием языка всех пяти видов животных были преобразены, и они говорили на языке человека. Из водных видов присутствовала - рыба, именуемая «arguh»; из живущих в норах - белый горностаи и белая куница; из птиц - птица Кар, птица Сен и пересмешник; из диких зверей - заяц, указывающий зверям путь к воде; и белый орикс – антилопа из рода сернобыков с двумя длинными рогами, которые изображены художником на плечиках сосуда. На встрече, разговаривая на языке людей, они все приняли религию Ахура Мазды. Им была вверена власть над пятью видами животных, дабы они на своем родном языке распространяли религию в пределах своих знаний и своих способностей. И Благая



Мысль приказала «очень настойчивым предписанием» Заратуштре не убивать, не заставлять страдать, а беречь эти пять видов животных». Мастер изобразил не всех перечисленных животных.

В нижней части этой сцены, слева, изображены обнаженные фигуры мужчины и женщины. Это – «Машья» и «Машьяна» – «просто смертные», так переводятся их имена. После убийства первого смертного существа – «Гайомарта», из его сохраненного и очищенного Луной семени, вырастает куст растения, который обычно называют ревенем. Из этого куста рождаются первые смертные люди – «Машья» и «Машьяна». Эта пара постепенно уклонилась от Добра к почитанию Зла и ко лжи, рассказывается в одной из частей «Авесты» - «Бундахишне»: «Противник пробрался в их мысли и осквернил эти мысли». Через пятьдесят лет жизни на земле к ним приходит чувство «влечения друг к другу», и от них родилось семь пар близнецов, которые дали начало всем расам и народам мира. В зороастризме, как и в других мировых «божественных откровениях», подчеркивается, что все человечество произошло от одной пары, то есть все мы – братья и сестры. «Машья» и «Машьяна», жившие во Зле около ста лет, были обречены аду.

Изображения на горлышке сосуда этих смертных людей соседствуют с божеством Зла – Ангра Маинью, который воссоздан со своими атрибутами – рогами на голове и жезлом в руках, ассоциирующимся с дубиной. Рядом с ними изображен и Заратуштра, путешествующий по землям со своими проповедями. Ему сопутствуют силы Добра в образах Амеша Спента, собаки, птицы. Впервые на «сурахи» появляется изображение Семиурга – мифической птицы с головой человека и туловищем собаки. Говорят, что во время Сотворения Мира Великая птица Семиург сидела на Древе Всех Семян, взмахнув своими огромными крыльями, птица помогла разнести семена во всех направлениях земли для роста деревьев, растений и цветов. Персидский поэт Хаким Абулькасим Фирдоуси Туси (935-1020) в эпической поэме «Шах-Наме»-«Книга царей» описал существующий миф о



*Семиург, Хаджи Фируз*

Великом воине Рустаме, который родился альбиносом у царя Заля. Царь изгнал его с матерью из родного края. Птица Симург спасла их от неминуемой смерти.

Когда впервые увидела на горлышке ритуального сосуда изображение клоуна, стоящего на руках вниз головой, была удивлена и невольно возник вопрос: «Кто он?». Долго искала, пока не вспомнила про персидский Новый год, где развлекают публику два главных персонажа праздника. Дядюшка Навруз, имеющий сходство с нашим Дедушкой Морозом – посохом, бородой и подарками, и его помощник – Хаджи Фируз. Историки до сих пор не могут объяснить происхождение этого фольклорного персонажа. Он одевается в яркие красные одежды, высокий острый колпак, а лицо черное, как смоль. В руках Хаджи Фируз носит огромный бубен, ударяя в который он распевает незамысловатые песенки. Перед иранским новым годом его можно встретить везде. Он всех веселит и развлекает. Есть версия, что Хаджи Фируз – образ древнего месопотамского бога Таммуза, который каждый год возвращается из мира мертвых. Отсюда и черное лицо.

Прожив до семидесяти восьми лет, Заратуштра ушел в Небесные сферы, оставив людям свое великое Учение о Добре и Зле, о двух основных силах, которые действуют и в нашу эпоху, борьба между которыми составляет сущность текущего времени. Источник добра – это Творец мира Ахура-Мазда, источник зла – разрушитель Ангра-Маинью. Бог всегда творит добро и не может творить зло, дьявол всегда творит зло и не может творить добро. Это основные положения учения. Согласно учению Заратуштры, между добром и злом, существует принципиальная разница. Во-первых,

добро существовало всегда и будет существовать вечно, а зло появилось на определенном этапе развития мира и будет неминуемо уничтожено в назначенный срок. Во-вторых, добро бесконечно, а зло всегда ограничено. В-третьих, добро самодостаточно, оно вполне может существовать без зла, а вот зло принципиально не может существовать без добра. Добро является творческой силой, оно может творить из себя самого, а зло, исключительно деструктивная сила, которая в принципе не способна творить ничего кроме новых разрушений.

Зороастризм называют самой земной из всех религий. Он не требует от человека отказа от повседневных земных забот ради религии, ради служения Богу, не призывает оставить мир и стать отшельником. Учение призывает научиться организовывать свою жизнь в соответствии с космическими и общемировыми законами, постоянно очищать мир от скверны, настойчиво напоминает нам, что мы часть мира, что любой наш поступок прямо влияет на весь мир. Зороастризм объявляет земную жизнь очень важным, значимым в бессмертном существовании каждой человеческой души. Вся наша земная жизнь рассматривается древнеарийским учением как возможность очиститься, исправить ошибки прошлых жизней и реализовать свои возможности, стать совершеннее. То есть наш земной мир по представлению Заратуштры, это добровольное чистилище, не принудительное.

В создании сосуда мастер обратился к устойчивой многовековой художественной традиции Персии-Ирана. На внешней поверхности произведения он объединил рисунок, линию и формы, воссозданные в низком рельефе, чеканке и создал единое ритмическое целое его композиционного решения. Ремесленник-парс не стремился воспроизвести природную реальность. В произведении нет ни определенного места, ни времени, ни теней, ни объемов, не используются ни правила пропорции, ни другие академические законы восприятия мира. Пространство, люди, птицы, животные, цветы являются скорее образами – архетипами, чем списанными пленэрными изображениями. Он дает статичную картину разговора, встречи, того, что уже произошло, уже вручается круглая печать правителя, рассказ и разговор уже доведен до конца. В фокусе каждой композиции пребывает Заратуштра – главное лицо созданной религии. Он «восседает» на своеобразном троне, поддерживаемый всем окружением. И пребывает не в конфликтной ситуации, не в столкновениях, а спокойно произносит слова о противоборстве двух сил: добра против зла, света против тьмы, порядка против хаоса. В изображении человеческого лица делается акцент на чувстве беспристрастности. В этом воссозданном мире, обладающем особым пространством, линией и формой, течет жизнь, отличная от материальной, реальной, земной жизни. В древности индо-ираноязычные народы верили, что без обретения внешней и внутренней культуры человек не может сделать в жизни ничего хорошего. Именно поэтому Фирдоуси возносил культуру «выше драгоценных камней и расы».

После падения империи Сасанидов из-за повсеместного распространения ислама началось частичное переселение населения Персии на территории других государств. С целью сохранения своей культурной и религиозной идентичности около 720 года многие персы переселились в Индию и обосновались на полуострове Гуджарат. А затем осели на западе Индии в городе Бомбей и близлежащих районах. В 1995 году город, основанный англичанами, был переименован в Мумбаи. Выходцы из Персии, которых в Индии называют парсами, привезли с собой все свои профессиональные умения, которые разрабатывали на протяжении столетий у себя на родине. Необходимо сказать, что для искусства и культуры Персии, язык метафор, символов и аллегорий характерен с древних времен. Поэт сравнивает ночь с изумрудом, солнце ассоциируется у него с золотым щитом, девичье лицо – с месяцем, рост – с кипарисом, губы девушки – с бутоном цветка. Ремесленник всегда старался найти наиболее выразительные изобразительные приемы, чтобы передать эти метафоры. Постепенно накапливая ряд методов, мастера в течение многих лет использовали их в своей работе лишь с небольшими изменениями. В анализируемом произведении художник, что особенно важно для нас, создал визуальную и смысловую связь между изображением и текстом. В осмыслении текста «Авесты» мастер достиг необычайной высоты и с должным почтением визуализировал захватывающую повествовательную историю. В следствие чего, в данной статье появилась

возможность произвести идентификацию образов мифологических сцен с героями литературного труда Заратуштры «Авеста».

При поступлении сосуда для вина в собрание музея уже существовало время его создания – 19 век. Датировка была выполнена в 1930-е годы сотрудниками Московского Государственного музея народов Востока. Хрей Галина Назаровна в своей научной статье сделала большой шаг к обоснованию новой датировки сосуда – 17 век. Она писала: «Учитывая, что в 18 столетии начинается спад, продолжавшийся весь 19 век, что в мусульманской Индии, Иране утверждается запрет на изображение живых существ, что в 19 столетии эти страны находятся в полуколониальном положении, можно констатировать, что музейный экспонат создан не позже конца 17 века, т.е. в эпоху Великих Моголов». К вышесказанному мы добавим, что до 19 века персонажи на персидских произведениях не смотрели зрителю прямо в глаза. Это свойственно для героев, изображенных на сосуде. Мы можем предполагать и сегодня о времени создания произведения в 17 столетии. Но пока не будет выполнена технико-технологическая экспертиза металла, из которого выполнен сосуд, мы будем продолжать ставить вопрос о точной датировки. Произведение выполнено в технике торевтики, в технике изысканной обработки металла с созданием изумительного рисунка на поверхности сосуда. Предлагается новое название коллекционного произведения: «Неизвестный художник. Сосуд для вина-«сурахи» с изображением сцен из священной книги зороастризма «Авеста». Индия. Гуджарат. 17 век?».

#### **Список литературы**

1. Зубов А.Б. 8 лекций. Зороастризм. Страна ариев и благая вера. Пророк Зороастр. Ахура Мазда и Иранский дуализм. Амеша Спента. Авеста. Космогония зороастризма. Человек и его достоинство в зороастризме. Зороастрийская эсхатология.
2. Мэри Бойс. Зороастризм. Верования и обычаи. 2-е издание. М. ГРВЛ. 1988  
Перевод с английского И.М. Стеблин-Каменского.
3. Новиков Ю.В. Добро и зло – выбор длиною в жизнь. Феникс. 2005
4. [https://www.facebook.com/ArtByDuran/photos/a.365114770170130/1543384392343156/?type=3&locale=ru\\_RU](https://www.facebook.com/ArtByDuran/photos/a.365114770170130/1543384392343156/?type=3&locale=ru_RU). Электронный источник
5. Шабанпур Млнирех. Персидская живопись, как феномен традиционной культуры Ирана. Москва, 2015. На правах рукописи. Диссертация
6. <http://islamosfera.ru/persidskaya-zhivopis-ot-nastennyx-izobrazhenij-do-miniatur/>. Персидская живопись: от настенных изображений до миниатюр.
7. Светлана И. Рыжакова. Обрядовые предметы парсов-зороастрийцев, приобретенные в Мумбаи и Калькутте, 2008. Институт этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая РАН, Россия, Москва, SRyzhakova@gmail.com
8. Чунакова О.М. Пехлевийский словарь зороастрийских терминов, мифических персонажей и мифических символов. М., «Восточная литература» РАН. 2004
9. Андрущенко И.В. Симург: эволюция образа собаки и птицы в зороастрийском посмертном ритуале. <http://agiosdim@yandex.ru/>, 2023
10. Ханна М.Г. Шапиро. Фарафахар – символ зороастризма. 2009. Перевод с английского: Лукашевич Ю.
11. Иранские памятники зороастризма. Йезд – центр иранского зороастризма. <https://my.mail.ru/community/zoroastrizm/7679009E287441CB.html>
12. Хрей Г.Н. Научное описание и атрибуция изделия из металла. Сосуд с высоким горлом. Статья. 2002. 5,5 с.
13. Ишвари Абани. Бронзовое литье и художественная обработка металлов. Бхаратия.ру. 2008
14. Дорошенко Е.А. Зороастрийцы в Иране. Краткий очерк истории зороастризма. 2009. <https://my.mail.ru/community/zoroastrizm/49C9B4FF274A6E54.html>
15. Панищев А.Л. Религия в культуре Древнего Ирана. Зороастризм. Россия. Курск. 2014

**Имамов Азизхон Авазханович,  
доктор философии (PhD) по  
искусствоведению,  
научный сотрудник Института  
искусствознания АН РУз,  
Ташкент, Узбекистан**

## **РЕТРОСПЕКТИВНЫЙ ПОРТРЕТ В ЖИВОПИСИ УЗБЕКИСТАНА 1920-Х–1930-Х ГГ.**

*Ретроспективные поиски художников Узбекистана 1920-х–1930-х гг. оказали особое влияние на процесс становления портретного жанра. В данной статье рассматривается формирование и развитие ретроспективных подходов в портрете, начиная с 1920-х годов; раскрыто своеобразие интерпретации классических традиций восточного и западного искусства. Особое внимание уделено анализу ретроспективной концепции в творчестве А. Исупова и А. Николаева. Также впервые исследованы творческие поиски Д. Степанова, О. Татевосяна, Г. Никитина, Б. Пестинского, опиравшихся на разнообразные традиции европейского классического искусства.*

Формирования портретного жанра в живописи Узбекистана 1920-х–1930-х годов было сложным и уникальным. В этот период наряду с формально-стилистическими поисками в живописи республики развивались ретроспективные подходы, связанные с классическими традициями восточного и западного искусства. Одной из первых исследователей, обративших внимание на этот вопрос, была С. Круковская. Она связывала формирование этих тенденций в живописи Узбекистана, в частности, в творчестве Усто Мумина (Александр Николаев), с направлением ретроспективизма в искусстве России нач. XX в. и художниками объединения «Мир искусства» [1, с.6]. Однако не было подробно проанализировано, что эта тенденция, сформировавшаяся в русском искусстве в период обострения социокультурных отношений, возникла как реакция на современные художественные течения в западном искусстве.

Л. Зингер, один из крупнейших специалистов, исследовавших проблемы портрета в советской живописи, также отмечал [2, с.102] влияние искусства раннего Возрождения на творчество А. Николаева. Однако Л. Зингер в то время не учёл существенные различия между портретами А. Волкова, стремившегося создать монументальный образ «человека новой эпохи», и А. Николаева, который в своём творчестве больше опирался на традиции классического искусства. Эти различия в подходах имели принципиальный характер и требовали более глубокого анализа ретроспективных поисков. Л. Ремпель, задавшись целью изучить проблему «портрета и личности» в искусстве Центральной Азии в широком историческом контексте, отмечал, что многие портреты 1920-х–1930-х годов имеют ориентальный характер и в них есть ретроспективная направленность, связанная с классическими традициями [3, с.212]. Он также утверждал, что эта особенность в основном характерна для творчества Усто Мумина.

Особый вопрос вызывает отнесение ретроспективных портретов к «туркестанскому авангарду» [4], причём данный термин, как и прежде, остаётся дискуссионным. Ведущий исследователь живописи Узбекистана Н. Ахмедова отмечает, что творческие поиски А. Николаева, О. Татевосяна и В. Марковой не могут напрямую связываться с авангардными течениями. В частности исследователь пишет: «Их поиски определяются совсем иными интенциями, несмотря на оригинальные неоклассические реминисценции В. Марковой, или соединение традиций Запада и Востока, интерпретацию графического подхода миниатюры у О. Татевосяна и А. Николаева. Пластические каноны средневекового искусства двух ареалов, взятые за основу творчества, радикально этими художниками не пересматривались. Здесь, скорее всего, речь может идти о талантливом варианте ретроспективизма или оригинальных поисках в русле символического ориентализма» [5 с.22-23].

Необходимо также упомянуть последние монографии Э. Шафранской [6] и Б. Чуховича [7], посвященные творчеству Усто Мумина. В них собран большой объем архивных данных и раскрыты важные факты, связанные с различными периодами творчества художника; анализируется роль классических традиций в ретроспективных поисках художника. Тем не менее, следует отметить, что в обеих монографиях имеются довольно спорные выводы на творчество А. Николаева. В частности, в вопросах влияния суфизма на художника, а также некоторые позиции недостаточно обоснованы, и носят тенденциозный характер, что в целом, приводит к противоречивым представлениям о живописи 1920-1930-х годов. Для этого необходимо прежде всего определить основные причины, историко-социальные факторы сформировавшие ретроспективный портрет в живописи Узбекистана.

В отличие от европейских художественных школ, имевших исторически последовательный путь развития, живопись Узбекистана в XX веке прошла период стремительного становления, в котором проявлялись общие и специфические черты. Этот аспект актуален для всего региона, так как «генезис среднеазиатской живописи был инспирирован историко-политическими факторами, а не внутрихудожественными» [8, с.41], что имело непосредственное влияние на ретроспективную интерпретацию национальных образов в живописи Узбекистана. Поиски художников в этом направлении начались в Самарканде в Комитете по охране и реставрации исторических памятников (Самкомтарис), созданном в 1920 году. В данном учреждении, возглавляемом одним из ведущих знатоков восточного искусства Василием Вяткиным (1869-1932), наряду с профессиональными археологами, архитекторами и мастерами-ремесленниками, работали и мастера-живописи.

Возглавить художественный отдел комитета был приглашен известный художник и реставратор, медальер Петербургского монетного двора Даниил Степанов. Начало ретроспективных экспериментов в живописи Узбекистана связано именно с творческой деятельностью этого художника. В Самарканде сформировался уникальный творческий коллектив под руководством опытного специалиста, который объединил таких талантливых художников, как Алексей Исупов, Николай Мамонтов, Усто Мумин и Виктор Уфимцев. Члены комитета жили в арендованном Степановым доме-саду, расположенном недалеко от города. Здесь гостили и такие известные художники, как Кузьма Петров-Водкин, Александр Самохвалов. Знаток итальянского Возрождения Д. Степанов подробно знакомил их с техниками и приемами, применявшимися художниками итальянского Ренессанса. Понятно, что именно эти уроки вдохновили А. Николаева обратиться к темперной живописи. Об этом свидетельствуют своих мемуарах и В. Уфимцев. По воспоминаниям художника, у Д. Степанова и А. Николаева «был общий язык», «Они шепотом советовались, беспокойлись» [9, с.52]. Художники самаркандской группы также обращались к опыту миниатюры Среднего Востока, и как отмечала Л. Шостко, «именно искусство миниатюры становится важной основой для местных художников, чтобы найти язык художественного выражения в новой станковой живописи и основным источником для освоения национальных традиций» [10, с.9].

Д. Степанов также стремился создать ретроспективный образ восточного человека. В картинах художника «Чайхана» (1923), «Молитва», «Голова мальчика», «Продавец сызана», «Продавец дынь» (1925) мы видим обобщенные, поэтичные образы местных подростков, которые позже нашли свое яркое воплощение в творчестве Николаева. В некоторых произведениях («Мальчик», «Радение с гранатом») А. Николаева можно увидеть, что молодой художник на прямую, хотя и творчески осваивал восточный типаж и фигуры Д. Степанова. Этот характерный национальный типаж со временем получил самостоятельную интерпретацию в портретах А. Исупова и А. Николаева, что подтверждает, мысль о том, что этих художников объединяли общие эстетические и образные задачи в искусстве.

Ретроспективные портреты, созданные под влиянием классических традиций, существенно отличаются от «обычных портретов». В них преобладает обобщенный образ восточного человека, а не его индивидуальный характер. Практически на каждом портрете изображен крутолобый, с радушным лицом представитель местного населения. Именно этот универсальный тип и внешность стали узнаваемыми чертами

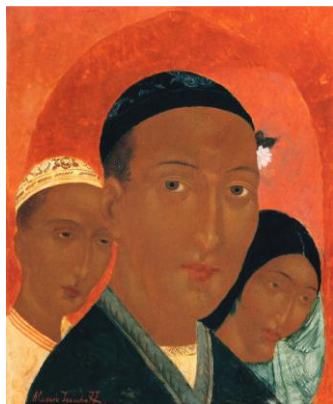
ретроспективного портрета. В этом проявляется и явное влияние иконописи. «Разумеется, иконный образ нельзя напрямую сопоставлять со светским портретом в станковой живописи Нового и Новейшего времени, такое соположение идет вразрез с разрывом в прагматике визуального сообщения между тем и другим случаями. Однако, если отвлечься от идеи сакрального (вернее, перевести ее в более общий регистр), «ликость» портрета — это и есть проявление личности портретируемого на глубинном уровне смыслов, внутренняя форма лица модели (даже в случае ненатурной живописи)» [11, с.292].

Первые важные шаги в создании ретроспективных портретов сделал А. Исупов. Знакомство с Туркестанским краем, его древней культурой помогло художнику, выросшему в семье вятского мастера-иконописца и усвоившему в Московском училище живописи основы реалистического искусства и импрессионизма, открыть для себя новый мир Востока. Ещё во время военной службы в Ташкенте (1915–1918) А. Исупов несколько раз приезжал в Самарканд, создав серию пейзажных работ, этнографических портретов («Степная невеста», «Узбек», «Портрет жены художника», Портрет полковника Н.Ф. Халецкого), где проявился живой интерес художника к декоративно-прикладному искусству народов Средней Азии. В этом смысле работа в комитете (1920–1923) помогла художнику еще глубже понять искусство Востока, его уникальные орнаменты и архитектуру. Во время знакомства с бытом и обычаями местного населения А. Исупов внимательно изучал внешний и внутренний облик туркестанцев; на знаменитых книжных рынках Регистана красочные миниатюры, украшавшие средневековые рукописи. Благодаря им художник открыл новые способы перевода классических традиций Востока на язык живописи. Результатом этих творческих поисков стала серия ретроспективных портретов местных жителей, созданных в 1920–1921 годах.

Эти работы, написанные темперой, стилистически отличаются от других портретов кисти А. Исупова. В них художник попытался развить форму ретроспективной интерпретации, отойдя от реалистического подхода. При этом художнику удалось совместить классические традиции западного и восточного искусства. Например, в таких произведениях, как «Чайханщик», «Музыкант с дутаром», «Женщина, подносящая чай и фрукты», «Продавец фарфора», «Ювелир», «Три образа» и «Узбечка» где художник гармонично соединил опыт древнерусской иконописи, полученный им в родной Вятке до приезда в Узбекистан, и традиции Востока. В них персонажи изображены на фоне арочного проема, отсылая данную композицию, как к живописи эпохи Возрождения, так и к традиционным формам исламской архитектуры. Если в «Продавце фарфора» традиции миниатюры проявляются в ярком колорите, детальным изображением каждого предмета в интерьере, то в таких работах, как «Три образа», «Узбечка», художник добился обобщения их духовных, индивидуальных качеств посредством монументальной трактовки портретируемых образов. Несмотря на то, что место нахождения некоторых работ («Мальчик с книгой», «В парикмахерской», «Ювелир», «Музыкант с дутаром») из Самаркандского цикла в настоящее время не известно, по сохранившимся репродукциям отчетливо видно, что художник старался в своих произведениях ярко и красочно отразить национально-бытовую среду и в то же время раскрыть в каждом портрете духовный образ представителей местного народа с определенной долей индивидуальности.

Между тем, при внимательном изучении становится ясно, что эти портреты А. Исупова, проникнуты творческими концепциями западного Возрождения. Художник, мастерски освоивший линейный стиль живописи, характерный для живописи Кватроченто, творчески интерпретировал идеи итальянского гуманизма. Этот аспект нашёл яркое отражение в таких групповых портретах художника, как «Мать и дети» и «Отец с детьми». Изображенные на них персонажи в определенной степени идеализированы как на религиозных картинах в живописи Ренессанса. Например, в картине «Мать и дети» мы видим восточную интерпретацию известной классической иконографии — «Мадонна с младенцем на руках». В то же время образы матери с ребёнком и окружающие ее дети предстают как национальные образы.

К сожалению, в 1926 году И. Исупов увез в Италию почти все перечисленные



*А. Исупов. «Три образа»  
(1920-1921)*



*А. Исупов. «Продавец фарфора»  
(1920-1921)*



*А. Исупов. «Мать и дети»  
(1920-1921)*

работы, поэтому эти произведения долгое время оставались неизвестными широкой публике. Перед смертью художник завещал свои работы, в частности, портреты туркестанцев, хранившиеся в его мастерской в Риме, Художественному музею в Вятке.

А. Николаев также в 1920 году приехал в Самарканд и поначалу жил в келье медресе Шердор. Диалог художника с восточной культурой был уникальным. Редкие восточные рукописи, предоставленные молодому художнику В. Вяткиным, стали для него неиссякаемым источником вдохновения. «Через некоторое время Николаев в совершенстве мог скопировать миниатюру, мог легко создать композицию, имитируя миниатюру. Это нужно было ему для освоения приемов миниатюры, для усвоения особой формы взаимодействия личности и искусства на Востоке» [12, с.20].

В отличие от А. Исупова, для которого был в целом характерен принцип стилизации пластических форм, А. Николаев ставил перед собой более сложную задачу: философско-поэтическое содержание ретроспективного портрета. «Вдохновляясь идеей синтеза, художник стремился не только разработать новый язык живописи, но смело вводил присущие средневековому искусству символично-медитативные элементы, ассоциативность» [8, с.54]. Интерес художника к культуре узбекского народа и исламским ценностям проявляется в разных по живописно-пластическому решению работах. Так, в темперах портретах юношей «Мальчик суфий» (1923), «Сайфи в меховой шапке» (1924) основное внимание художника направлено на передачу духовно-эмоционального состояния героев. Все они являются погрудными портретами подростков, написанными темперой, в которых художник акцентирует внимание на лице персонажа, его состоянии и настроении. В них основное внимание художника направлено на передачу духовно-эмоционального состояния героев.

Например, в облике «Малчика суфия» в белом тюрбане таится что-то загадочное, неизвестное для постороннего человека. В глазах юноши, тайком смотрящего на нас, есть особый смысл, который понятен только лишь избранным — «ахли ишк»у (круг людей или народ испытующие любовь к всевышнему). А в картинах «Дорого жизни» (1923) и «Весна» (1924) изящный стиль интерпретации национальных образов, близкий монументально-декоративной живописи, позволил А. Николаеву раскрыть возвышенный духовный мир восточных юношей. Очевидно, что художник был духовно близок к создаваемым образам, глубоко привязан к ним и каждый раз стремился найти уникальное пластическое решение. Если в «Дороге жизни» это отражено в присущей восточной миниатюре повествовательной форме, в плоскостной композиции, то в картине «Весна» заметны свойственные живописи С. Боттичелли изящность и лиричность в изображении двух друзей.

В портретах, написанных во второй половине 1920-х гг. А. Николаев, продолжая развивать ретроспективный аспект жанра, стремился подчеркнуть индивидуальные черты своих героев. В произведениях «Чайханщик», «Беданобз», «Мальчик с перепёлкой» (1928) «художник уже не просто любит типажом, но и подчеркивает хитроватость старого и бывалого чайханщика и откровенную

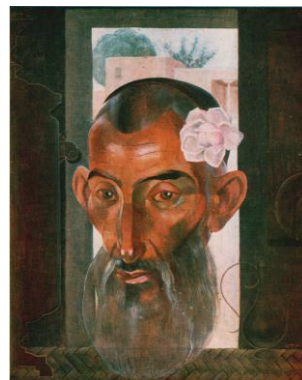
чувственность молодого любителем перепелиных боев» [1, с.34]. Художнику удалось создать образы, близкие к реальности и в то же время такие же изящные, как и прежде, используя линейный стиль характерный для фресок эпохи раннего Возрождения.



*А. Николаев. «Мальчик суфий»  
(1923)*



*А. Николаев. «Дорога жизни»  
(1923)*



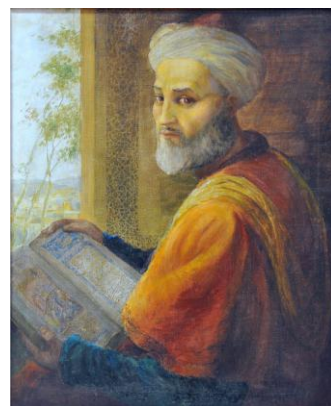
*А. Николаев. «Чайханщик»  
(1923)*

«Реалистические» черты, которые начали проявляться в портретах А. Николаева, стали более очевидными в 1930-е годы: в «Портрете Алеши» (1934), на котором изображен сын художника, а также в портретах его друзей-ремесленников «Усто Насриддина Шохайдарова» и «Мастера резьбы по дереву Мир Саида из Уратюбы» (1935). В портретах А. Николаева проявление натуральных, этнических черт стало более выраженным. Подобные трансформации в живописи художника были связаны с усилением в искусстве тенденций на создание образа человека нового времени. Этот процесс, принявший идеологический характер, затруднял приспособление формы ретроспективной интерпретации к творческим запросам, основанным на социалистическом реализме. Тем не менее, даже в условиях усиления регламентации творческого процесса ряд художников — О. Татевосян, Б. Пестинский, В. Маркова продолжали обращаться к традициям классического искусства.

Ретроспективный подход в портретном жанре второй половины 1930-х годов проявляется в произведениях на историческую тематику. Среди них нужно выделить «Портрет Алишера Навои» (1938) Георгия Никитина, - один из первых полноценных образов великого поэта в станковой живописи. Он имеет традиционное композиционное решение, поворот головы, характерные для портретов эпохи Возрождения. Образ Алишера Навои, держащего в руке книгу и проникновенно смотрящего на зрителя, напоминает античных мыслителей, служивших духовным идеалом итальянских гуманистов. В портрете художник, отступив от этнических особенностей облика поэта, известных по миниатюре, стремился создать классический образ восточного мыслителя.

Исследованные ретроспективные тенденции показывают, что формирование портретного жанра в узбекской живописи шло с охватом широкого спектра классических традиций. Разнообразии творческих поисков художников, направленных на создание образа человека Востока, их результаты позволяют определить ретроспективную тенденцию в жанре портрета как одну из основных. Ее влияние в разной степени прослеживается в творчестве практически всех художников, творивших в жанре портрета.

Данную тенденцию условно можно разделить на два этапа. Начальный период, охватывающий 20-е годы, отмечен притоком и развитием ретроспективных поисков.



*Г. Никитин  
«Портрет Алишера Навои»  
(1938)*



Этот период связан с группой художников под руководством Д. Степанова в Самарканде, которая в 1920-е гг. создавала образ человека Востока на основе широкого круга классических западных и восточных традиций. А. Исупов и А. Николаев, соединив поэтику эпохи европейского Возрождения, древнерусской иконописи и восточной миниатюры, каждый сугубо индивидуально, создавали идеализированный образ представителей местных народов. Второй период (вторая половина 1930-х гг.) отмечен ослаблением ретроспективного подхода в портретном жанре. Тем не менее, ретроспективный подход сохранился в творчестве художников и в более поздние периоды как маргинальная тенденция.

Сегодня, когда интерес к живописи Узбекистана 1920-х–1930-х годов продолжает расти как в научном плане, так и в музейно- выставочном, ретроспективный портрет может сыграть важную роль как единый путь, объединяющий художников Востока и Запада, как универсальная форма образа, имеющего общечеловеческий характер. Современные исследования музейных фондов дают нам новые творческие материалы, подтверждающие эту точку зрения. Введение их в научный оборот служит расширению взглядов на генезис портретного жанра и даёт более широкую картину общих процессов, происходивших в живописи этого периода.

#### **Список литературы**

1. Круковская С.М. Усто Мумин (Александр Васильевич Николаев). – Ташкент: Изд-во. лит. и искусства им. Г. Гуляма, 1973. – 132 с.;
2. Зингер Л.С. Советская портретная живопись 1917 – начала 1930 годов. – М.: Изобразительное искусство, 1978. – 296 с.;
3. Ремпель Л. И. Портрет и личность в искусстве Средней Азии. – Ташкент, ЎзРФА СИ архиви, ИЖ Р-38, №1324, 1988. Ремпель Л.И. Портрет и личность в искусстве Средней Азии. – Рук. НИИ искусствознания АН РУз. Инв. № 1324. – 277 л.;
4. Туркестанский авангард: каталог выставки / авт. сост. М. Л. Хомутова, Е. С. Ермакова. – М.: Гос. музей Востока, 2009. – 223 с.: ил.;
5. Шафранская Э. Усто Мумин: превращения. – М.: Музей современного искусства «Гараж», 2023. – 304 с.: ил.;
6. Чухович Б. «Дружба, любовь, вечность» Усто Мумина. – Прага: Artguide s.r.o., – 432 с.;
7. Ахмедова Н.Р. Методологические вопросы и музееведческие аспекты изучения живописи Узбекистана 1920-х-1930-х годов // Музей в эпоху гиперкоммуникации: новые подходы: материалы научно-практической конференции. – Алматы, 2018. – Б. 18-23.;
8. Ахмедова Н. Живопись Центральной Азии XX века: традиции, самобытность, диалог. – Ташкент: SCD, 2004. – 224 с.;
9. Уфимцев В.И. Говоря о себе. – М.: Советский художник, 1973, – 135 с.;
10. Шостко Л. Оганес Татевосян. – М.: Советский художник, 1977. – 118 с.;
11. Злыднева Н. В. Портрет в авангарде: между именем и мифом // Критика и семиотика. 2019. – № 1. – С. 285–297.;
12. Усто Мумин (А.Николаев): Альбом / авт. вст. ст. и сост. Р.В. Еремян. – Ташкент: Изд-во. лит. и искусства им. Г. Гуляма, 1981. – 136 с.

#### **Список иллюстрации**

1. А. Исупов. «Три образа» (1920-1921);
2. А. Исупов. «Продавец фарфора» (1920-1921);
3. А. Исупов. «Мать и дети» (1920-1921);
4. А. Николаев. «Мальчик суфий» (1923);
5. А. Николаев. «Дорога жизни» (1923);
6. А. Николаев. «Чайханщик» (1923);
7. Г. Никитин. «Портрет Алишера Навои» (1938).

**Баженова Наталья Александровна**  
**руководитель «Отдела прикладного**  
**искусства Казахстана»**  
**ГМИ РК им. А. Кастеева**  
**Член Союза художников Казахстана**

### **К ВОПРОСУ О ТЕХНОЛОГИИ СОЗДАНИЯ РЕЛЬЕФНЫХ КОМПОЗИЦИЙ ИЗ МЕХА В ТВОРЧЕСТВЕ КУТТЫБЕКА ЖАКЫПА**

Далеко не каждому художнику дано открыть новое направление в искусстве. Куттыбеку Жакыпу это удалось, он изобрел новый вид искусства – создание рельефных произведений, выполненных с использованием меха. Известный факт – что мех, как первоматериал, использовался людьми в доисторическую эпоху в качестве одежды и утепления жилья. А для кочевников – это универсальный материал. Благодаря фантазии художника, он трансформируется в оригинальные авторские произведения декоративно-прикладного искусства, прекрасно вписывающиеся в современный интерьер.

Куттыбек Жакып заслуженный деятель культуры Республики Казахстан, известный художник декоративно-прикладного искусства. Родился в 1961 году в ауле Аккум Толебийского района Туркестанской области. В 1981 году окончил Алма-Атинское художественное училище им. Н.В. Гоголя, в 1996 году – Ленинабадский государственный университет. Член Союза художников СССР с 1987 года. Куттыбек Тыныбекулы является почетным гражданином Толебийского района – родины таких известных художников как Токболат Тогысбаев, Курасбек Тыныбеков, Бейсеит Тюлькиев, Ерболат Толепбай.

Большое влияние на становление юного Куттыбека, как художника, оказал его старший брат: «Многому я научился у старшего брата Курасбека. Он, бесспорно, является самым главным моим учителем в искусстве...», – говорит в одном из интервью Куттыбек Жакып. «Сегодня я продолжаю традиции, заложенные братом, стараюсь внести свою лепту в развитие и процветание национального прикладного искусства в современном мире», – продолжает он. Курасбек Тыныбеков является основоположником становления и развития национального гобелена в Казахстане. Чувства любви и благодарности, испытываемые к старшему брату – это не просто слова. За ними стоят конкретные дела. Куттыбек Тыныбекулы многое сделал для того, чтобы творческий гений старшего брата не ушел в забвение. В городе Ленгер Толебийского района Туркестанской области, в честь именитого художника названа улица. В родном ауле средняя школа носит имя Курасбека Тыныбекова, лауреата Государственной премии Казахстана. В 1993 году ко дню рождения мастера в этой школе был открыт музей Курасбека Тыныбекова, установлен бюст, отображающий ясный облик достойного сына своей страны.

На вопрос: «Что является источником вашего вдохновения?» Куттыбек Тыныбекулы, задумавшись на мгновение, и как-то просветлев изнутри, вспомнил свой родной аул, без которого он не представляет своей жизни. Красота этого края не оставит равнодушным ни одно сердце. Она – источник силы и неисчерпаемого вдохновения для художника.

В 2020 г. художник приехал в родной аул поправить здоровье. Здесь, среди живописных холмов, с пасущимися табунами лошадей, журчанием горных рек и ручьев, с потрясающими восходами и закатами, заставляющими ликовать сердце, ему приходит удивительная и бескорыстная идея – построить здесь «Дом художников». И вот, 13 октября 2021 г. состоялось его открытие. Тогда же и стартовал первый симпозиум для художников. Теперь они имеют возможность творить в экологически чистом и прекрасном уголке нашей казахстанской природы. На территории, близ дома,

казахские юрты, со всем традиционным убранством, бережно поставленные Куттыбеком Тыныбекулы под навес, чтобы защитить от осадков, ведь теперь у них другой статус. Юрта здесь – это экспонат, бесценная реликвия нашего народа, несущая в себе древнейшую культуру кочевого быта.

За плечами художника многолетняя плодотворная творческая деятельность. Имели место и вынужденные перерывы в творчестве, которые впоследствии выразились в еще более страстном желании творить. В один из таких моментов художник задумался над созданием столь необходимой для Казахстана сувенирной продукции, учитывая ее дефицит на отечественном рынке. В сувенире художник хотел синтезировать яркие национальные черты казахского народа, выражающие его характер, отражая уклад жизни кочевников. В 2015 г. находясь по делам в Кыргызстане, внимание Куттыбека Тыныбекулы привлекла выделанная шкура с мехом. Именно тогда пришла идея использовать этот материал для создания сувенирной продукции. Идеально для нее подходили петроглифы и тематика кочевников. Увлечшись таким экспериментом, автор нашел его для себя очень интересным. Его воображение открывало все новые грани и возможности материала. Постепенно размеры становились больше, художник стал использовать мех различной высоты и от разных животных, и что важно, всевозможных оттенков. Синтез этих составляющих дал потрясающий результат. И уже в 2022 г. Куттыбек Жакып, по рекомендации искусствоведов, запатентовал эту технику.

Декоративные панно художника, выполненные из меха, отличает сдержанная, тяготеющая к монохромной цветовой гамме палитра. Используя цвет и фактуру натурального волоса, автор добивается удивительной убедительности образов. Условно данный вид искусства можно назвать «резьбой» по меху, как странно это бы не звучало. Выстригая лишнее, художник добивается рельефного изображения, местами полностью избавляясь от ворса, или оставляя ее совсем чуть-чуть, а местами сохраняя изначальную его высоту. Произведения завораживают. Зритель, как и художник, открывает для себя новое в давно, казалось бы известном. Для создания своих художественных произведений художник применяет мех овчины и других копытных домашних животных, в цельном виде, иногда вкрапляя вставки других фрагментов. Фантазия художника отталкивается от материала, находя в нем предпосылки будущей композиции. «Зацепившись» за что-то, чем может оказаться, как естественное направление и высота ворса, его завихрения, так и цветовая градация или же форма самого материала, автор развивает их, расширяя все дальше и захватывая остальные области.

Часто композиция рождается при непосредственной работе с материалом, без предварительных эскизов, по сути, являясь импровизацией. При работе с мехом, художник, кроме фигурной стрижки волоса, использует и цветовую тонировку краской предназначенной для кожи, а так же применяет акриловые и масляные краски. Либо обыгрывает натуральный цвет кожи, где-то оставляя волос, где-то выстригая его полностью. В процессе рождаются причудливые образы, неожиданные идейно-композиционные обороты.

Тема петроглифики в произведениях Куттыбека Жакыпа становится ведущей. В одном пространстве картины мы видим весь мир – с людьми, животными и конечно образами, являющими высшие силы, например, – Солнцеликое божество в величии сияния, распространяющего благодать во все стороны бытия. Солнцеликое божество часто выступает идейной кульминацией в композиции. В декоративном панно «Поклонение» (Рис. 1) оно занимает центральное место. Его руки распахнуты по сторонам. В молитвенном жесте люди обращают свои взоры к небу. Возможно – это



*Рис. 1 Поклонение. 2019 г. Р. 170x205  
Из серии Тюркский каганат. Худ. обр. меха, см.тех.*

крик о помощи. Для панно характерен контраст черных и белых пятен, в каждом из которых угадывается образ животного, птицы, оскал хищника или тело беспомощной жертвы. Одним словом – жизнь во всем своем многообразии и естестве.

Образ Солнцеликого божества появляется и в произведении «Белый сокол» (Рис. 2). Оно находится в центре композиции в круге, являясь средоточием тела белой птицы, его солнечным сплетением. Диск удерживается пятью всадниками на летящих конях и кажется, что это сама вечность раскручивает скрижали колеса времени. В этом знаке прочитывается и узнаваемый образ горного козла с дугообразными рогами, схваченного с двух сторон свирепыми барсами. Над головой сокола, изображенной в профиль, кружат вольные птицы. В когтях он несет добычу. Во всем облике сокола чувствуется бесстрашие и осознание собственной мощи и непобедимости. Автор четко расставляет цветовые акценты, строя колорит произведения на белом и черном контрасте, с эффектным включением синего цвета.



*Рис. 2 Белый сокол. 2020 г. Д. 200.  
Худ. обр. меха, см.тех.*

Своеобразно решена композиция панно из меха «Млечный путь». На фоне глубокого черного неба сияют звезды. Гибкие, извилистые белые линии вырисовывают причудливые образы созвездий. Со всех сторон небо окружают светлые птицы, символизирующие в народном фольклоре высший мир.

Обращает на себя внимание панно «Семья» (Рис. 3) из серии «Тюркский каганат», где художник использует в основном натуральный охристый тон шкуры с коротким волосом, делая ставку на контур коричневого цвета. Работы из этой серии схематично и образно отображают героев тюркского времени и события связанные с ним. Композиционным центром является окружность, в которой изображены три крупные фигуры – мужская и две женские по краям. У основания круга расположено контурное изображение волка, который, согласно легендам, считается прародителем тюрков. Все остальные герои произведения имеют меньшие размеры. Среди них женщины, взметающие в небо белые покрывала, всадники с оружием, сцены охоты, тотемные животные и птицы. Все они окружают и как бы дополняют центральную часть композиции с главными образами. В качестве декора автор использует плетеные косички из кожаных жгутов и декоративный шов.



*Рис. 3. Семья. 2019 г. Р. 147x178  
Худ. обр. меха, см. тех.*

Тот же композиционный принцип мы видим в произведении «Беркутчи». Мужчина охотник восседает на возвышенности, его фигура находится, словно на фоне солнца с отходящими остроконечными лучами. В правой руке охотник держит беркута, с широко раскрытыми крыльями. Вокруг главного персонажа, мы видим фигуры людей и животных меньшего размера. Видим и представителей семи сокровищ – жеті қазына. Синий цвет фона задает общий колорит произведению, в сочетании с черными и белыми деталями.

Нередко Куттыбек Жакып обращается к героическому прошлому казахского народа. В произведении «Победа» (Рис. 4) перед нами встает монументальный образ

женщины, олицетворяющей победу. Она держит над головой копье. Словно древнегреческая богиня победы Ника, она стоит на взрепевшем от поражения хищном звере. И снова символ солнца возникает по центру композиции, но теперь фигура девы-победительницы выступает на передний план и значительно превышает по размеру светило. Вокруг чувствуется ликование и радость. Всадники и всадницы на конях. Это очень мощный и проникновенный образ победы. Всем существом зритель проникается всепоглощающей радостью от долгожданной победы. Враг повержен и новая жизнь начинает пульсировать в каждой детали произведения, будь то птицы, люди, животные. Произведение выполнено на золотисто-коричневом меху с частичным удалением волоса, до белой кожи. Как продолжение героической тематики звучат



*Рис. 4. Победа. 2019 г. Р. 145x191  
Худ. обр. меха, см.тех.*

произведения «Битва», «Воины золотого человека». В последней работе изображена сцена сражения – всадники, копья, луки, флашштоки с развевающимися знаменами. За всем этим воинствующим действием сверху, по обе стороны наблюдают два орла. Они как бы включены в эту схватку и являются олицетворением этого противостояния. По центру снизу схематичное изображение головы Золотого человека с его известной диадемой. Работа выполнена на шкуре с коротким коричневым мехом. Автор в качестве контура использует желтый цвет, сочетая его в тенях с черным и в освещенных местах с белым контуром. Это придает фигурам объем и четкость абриса, несмотря на плоскостное решение композиции.

Интересна по своему художественному решению работа «Первый снег» (Рис. 5). На белом бархатном фоне коротко стриженного меха, мягко проявляются темные силуэты охотника, словно летящего на коне за оленем с ветвистыми рогами. Рядом с охотником – его собака породы тазы. Над ними солнце и облака. Небо незаметно переходит в степь с такими же волнистыми очертаниями сопок покрытых снегом. Создается впечатление, что все возникшие на картине образы – это лишь облака, еще мгновение, и все изменится. Перед нашим взором возникнут другие очертания.

Лирическим настроением наполнено произведение «Счастье» (Рис. 6). В нем так ясно и чисто показаны настоящие человеческие чувства – любовь, доверие, радость от каждого прожитого дня. Как и во многих произведениях художника, в этом панно мир отображен целостно и гармонично. Уникальная особенность панно, выполненных на меху, в том, что на их обратной стороне художник создает живописные композиции. Он не связывает сюжеты этих произведений одной темой. Среди них роспись в стиле восточной миниатюры, на национальную тематику, изображения исламской архитектуры, имеющей сакральное значение для верующих. В одной из работ мавзолей Ходжа Ахмеда Яссауи символично расположен над мавзолеем его родителей, являя с ним, как бы единое целое. Нижняя часть композиции символизировать святей истоки, здоровые, сильные корни, давшие жизнь новому поколению в образе Ходжа Ахмеда Яссауи. На обороте произведения «Белый сокол» изображен Тамерлан (Рис. 7) и строительство мавзолея Ходжа Ахмеда



*Рис. 5. Первый снег. 2016 г. Р. 123x93  
Худ. обр. меха, см. тех.*



*Рис. 6. Счастье. 2020 г. Р. 145x170  
Худ. обр. меха, см. тех.*

Яссауи. Роспись так же выполнена в стиле восточной миниатюры. На обратной стороне мехового панно «Млечный путь» художник создал роспись «Парад верблюдов» (Рис. 8). Перед нами стилизованная многофигурная композиция. Торжество жизни, праздник, ликование. Здесь все сплелось в единстве изящной пластики людей, животных, птиц, юрт, домов, мазаров. Плавный переход от крупных объектов на переднем плане к более мелким создает иллюзию глубины и трёхмерности пространства. Сквозное наложение форм и колористическая градация придают образам легкость и прозрачность, они словно теряют свою

материальность, перенося нас в мир мифопоэтических сказаний и легенд. Естественная бархатистость фактуры, словно патина времени, сообщает сюжету завораживающую таинственность. Парящая меж фигур лента, украшенная орнаментом, звучит в ритме национальной музыки и танца, словно пронизывая все сущее снизу доверху, как бесконечные узорные полосы баскуров – неперемных атрибутов кочевой жизни.

В росписи «Саржайлау», которая написана на обороте произведения «Первый снег», яркость красок гармонично сочетается с игрой изогнутых форм бегущих оленей. Их движения, как орнаментальная вязь, перетекают от одной формы в другую, от одного крутого изгиба в следующий. По центру композиции изображен олень-вожак с ветвистыми рогами на фоне восходящего Солнца. Языки пламени, словно играющие на ветру, акцентируют внимание на центральной окружности. Многосложный фон, построенный на сочетаниях зеленого, желтого, оранжевого звучит на мажорных аккордах, усиливая восприятие от произведения. Холодные контрасты цвета ритмично уравнивают композицию. Ненавязчивое вкрапление орнаментальных мотивов подчеркивает национальный колорит мотива.

Доминирующей линией в творчестве Куттыбека Жакыпа, являются сюжеты, основанные на древней мифологии кочевников, отображающие жизнь во всей ее целостности и многообразии, где переплетаются мифологические образы с реальными персонажами. Произведения художника нередко ассоциируются с фольклорными сюжетами, которые раскрываются постепенно, по мере внимательного в них погружения. Общение с художником выявляют новые подробности содержания его работ. Особенно интересно проследить первый импульс, задающий направление всему последующему процессу создания произведения. Закрученные, сложные по своему композиционному построению сюжеты, скрывают в себе множество образов, которые постепенно открывают свои лики перед пытливим, внимательным взором зрителя, все больше привлекая к себе внимание. Иногда, кажется, что его работы – это своеобразный ребус, невольно влекущий сознание к его расшифровке. Благодаря своей живой фантазии художник находит совершенно необычные ракурсы и сочетания объектов, образуя их гармоничный синтез.

Оформлению произведений Куттыбек Жакып уделяет особое внимание. Практически все работы художника обрамлены в авторские рамы, которые являются прямым продолжением произведения, усиливая восприятие от работы, демонстрируя композиционную целостность и единство идейно-смыслового содержания декоративных панно, гобеленов и других работ.



*Рис. 7. Тамерлан. 2020 г. Д. 200.  
Кожа, роспись*

Еще в самом начале творческого пути произведения Куттыбека Жакыпа были по достоинству оценены доктором искусствоведения, сотрудником института теории и истории искусства Академии художеств СССР, известным специалистом по современному прикладному искусству, Кириллом Макаровым. В работах художника «он увидел крепкий творческий потенциал и новое интересное видение молодого автора, объединяющего в своих поисках традиции народного искусства и принципы построения станковой живописно-графической композиции», – говорит К.В. Ли, бывшая сама участником команды сопровождавшей гостя, приехавшего из Москвы в Шымкент для знакомства с искусством Казахстана [1. с. 47]. Позднее несколько произведений Куттыбека Жакыпа были приобретены для коллекции Государственного музея искусств народов Востока (Москва). Все эти события способствовали дальнейшей плодотворной творческой деятельности художника.

Начало 1980-х годов для Куттыбека Жакыпа – это время познания себя, своего творческого потенциала, нащупывания интересных тем и возможностей эффективного их исполнения в материале. Одним из приоритетных направлений, как на начальном этапе творчества, так и по сей день, является гобелен. За его плечами серьезный опыт в создании крупномасштабных тканых полотен, в составе группы исполнителей, по эскизам известных художников.

Для гобеленов Куттыбека Жакыпа характерны яркость и декоративность, сюжеты построены на контрастных сочетаниях холодных и теплых оттенков. Многие произведения отличаются фактурностью и дополнительной декоративной рельефной отделкой поверхности гобелена. Как известно, вся мифология построена на противостоянии сил добра и их противоположности. Этот принцип и в творчестве Куттыбека Тыныбекулы нашел свое индивидуальное выражение. Это чувствуется и в названиях работ – «Борьба титанов», «Покоритель», «Змеелов». Сюжеты гобеленов словно указывают человеку на необходимость одержать победу над самим собой.

Нередко в произведениях появляется противоречивый образ змия. Он выступает и как символ мудрости, соответствуя восточной традиции, или же, как змий-искуситель, как нечто опасное и враждебное человеческому роду. В нескольких панно змий принимает образ дракона, изрыгающего из пасти пламя и заключающего в свои объятия все живое вокруг. Как, например, в гобелене «Дракон». Невольно возникает ассоциация с произведениями Николая Рериха «Град обреченный», «Змий древний» (Рождение Мистерий), «Крик змия». «Символ Змия или Дракона – один из самых многозначных в мировой культуре. Изображения змиев, имеющих сакральный, сокровенный смысл, встречаются на всех континентах. Мифы и легенды о мудрых или, напротив, коварных змиях и драконах присутствуют в духовной жизни всех народов Евразии, Африки, Южной и Северной Америки, Европы. Культурные герои получают от змиев сокровенные знания или вступают с ними в схватку. В Учении Живой Этики змий упоминается и как Солнечный Змий – знак высших духовных достижений» [2]. Проникая в тематику сюжетов автора, перед взором зрителя словно разворачивается некое сакральное действо, которому свойственна трансформация. Возникает некий обобщающий символ, знак, время как бы останавливается, плавно переходя в вечное.

В своих композициях художник интуитивно обращается и к принципу казахской орнаментальной композиции, с характерной для нее равнозначностью фона и узора. В зависимости от того, на чем фокусируется взгляд, доминирует тот или иной рисунок. В гобелене «Год змеи - 41» мы наблюдаем подобный принцип, где за счет цветовой доминанты на передний план выступает изогнутое изображение волка и лишь при внимательном изучении, фон являет образ коронованного змеи-дракона. Языки пламени, вырывающиеся из его пасти, образуют причудливый узор на теле волка. Год начала ВОВ - 1941 г. по восточному календарю – это год змеи. Композиция в целом выявляет квадратную спираль, боковые стороны которой выполнены в виде стилизованного животного. В работах преобладает авторская стилизация, подчиненная в большинстве своем геометрической трактовке.

Композиция гобелена «Отражение» выполнена с помощью стилизации в полуабстрактной манере. Автор выбрал для реализации своей идеи вертикальный формат. Для палитры произведения характерно контрастное сочетание красного и

синего цветов на нейтральном бежевом фоне. Почти идентичный рисунок с зеркально-противоположным отражением побуждает сознание к философским размышлениям, например, о двойственности всего сущего. Возникает образ матери, заключающей в свои объятия свое потомство и оберегающей его. Эффектно смотрится сочетание ворсовых деталей с безворсовым ткачеством. Этот прием художник удачно использует во многих своих гобеленах.

Во второй половине XX века художники декоративно-прикладного искусства стали использовать войлок для изготовления авторских панно. Куттыбека Жакыпа этот пластичный материал тоже не оставил равнодушным. Параллельно с гобеленами он создавал масштабные войлочные панно в технике горячего валяния ручным методом по древней технологии изготовления казахских войлочных ковров текеметов.

Среди них сюжетные композиции, выполненные в стилистике казахских орнаментальных мотивов – «Покоритель», «Аударыспак», «Борцы» триптих «Вызов». Словно лирические отступления звучат другие сюжеты, где главными и единственными объектами являются цветы – панно «Весна», «Осень», или же космогонические мотивы в работе «Полярная звезда». Для войлочных панно Куттыбека Жакыпа характерна глубина и замысловатость сюжетов, непредсказуемость линий, форм и ракурсов, гармоничная цветовая гамма, построенная на сочетании контрастных оттенков.

Войлок – это бесспорно уникальный материал. Без его наличия сложно представить жизнь кочевников. Это нетканое полотно на территории Казахстана было известно уже во втором тысячелетии до нашей эры. Народ жил в созвучии с природой, бережно используя для своих потребностей ее богатства. Днем люди созерцали бездонную синеву неба, ночью любовались мириадами звезд. Жизнь была наполнена трудом и творчеством. Все, что их окружало, они пропускали через собственное сознание и передавали в своем искусстве. Единым аккордом в нем слились отголоски древних верований и космогонических мифов, красота композиционного замысла и изящество орнаментальных мотивов.

Казахское народное прикладное искусство много десятков лет вдохновляет современных художников, заряжая новыми идеями. Куттыбек Тыныбекулы также долгие годы находится под впечатлением от своих истоков. Узорные полосы баскуров, служащие для стягивания каркаса юрты и украшения ее интерьера, подвигли художника на создание гобелена «Птица». Композиция состоит из стилизованных фигур круторогих архаров и птиц с широко раскрытыми крыльями. При ином ракурсе зрения птицы трансформируются в фигуры людей. Произведение построено на четком ритме цвета и формы. Сложный, трехчастный бордюр с трех сторон обрамляет композицию. Четкость геометрических линий подчеркивается черным контуром.

Насыр Ашилулы Рустемов, известный художник монументалист, лауреат Государственной премии РК, друг и учитель художника, вспоминает: «Куттыбек с самого начала отличался каким-то своим, индивидуальным отношением к творчеству. Это виделось и в выбранной им тематике, материалах и в самой манере исполнения. У него знаковые, символические работы. Они, по-моему, очень близки народному искусству, они словно пахнут степью, ее вечным биением жизни. Я сравниваю творчество Куттыбека с казахскими кюями, народными мелодиями. В них как бы сохраняется что-то древнее, исконное, настоящее, родное. Моя душа как-то по-особенному созвучит его работам. Главное, что он не останавливается, всегда ищет новое, но при этом, остается верен своему творческому стилю».

«Куттыбек Жакып никогда не останавливается на достигнутом. Свойство его характера и творческой судьбы – поиск нового, экспериментальная практика, изучение культурного наследия, открытие возможностей разных материалов, технологий, тематических коллизий. Искусство для него это живой процесс, где нет застывших схем, идеологием, установок. Он уверен, что творчество – форма человеческого существования, цель, для которой, по крайней мере, те, кто ощущают себя художником, приходят на эту землю», – пишет искусствовед Камилла Витальевна Ли [1. с. 50].



Одним из важных аспектов творчества Куттыбека Жакыпа является передача культурных ценностей и традиций народа через искусство. Его работы – это прекрасный пример того, как традиционные материалы могут быть использованы для создания актуального современного искусства. Творчество Куттыбека Жакыпа – это важный вклад в развитие национальной культуры Казахстана, достойный мирового уровня.

**Список литературы**

1. Жакып Куттыбек Тыныбекович. Альбом. – Алматы, Интерпринт, 2016 - 180.
2. Садовская И.А. Битва со змием. Образы змееборцев в художественном творчестве Н.К. Рериха. Сайт «Сердце Азии». Последнее обращение 24.07.2023. <https://roerich.kz/publication/bitva-so-zmiem.htm>

**Култашева Нигора**  
**Национальный институт искусства и**  
**дизайна имени Камолиддина Бехзода,**  
**доцент кафедры Истории**  
**и теории искусств, PhD**

## **КОЛЛЕКЦИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ В ГОСУДАРСТВЕННОМ МУЗЕЕ ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ УЗБЕКИСТАНА**

*В искусствоведении актуальные аспекты изучения живописи связаны главным образом с проблемой ее национального своеобразия, спецификой художественных процессов и раскрытием характерных черт творчества ведущих художников. Вместе с тем, в последние годы актуализируется тенденция рассматривать национальное искусство в новом ракурсе, с учетом обновленных взглядов на историю искусства XX века. Несмотря на довольно полную изученность отдельных периодов, многие произведения художников Узбекистана, хранящиеся в музейных коллекциях, не подвергались анализу в научных публикациях. Исследование формирования коллекций национальной живописи XX века в музеях республики представляется важным шагом не только для возвращения в широкий искусствоведческий оборот многих забытых произведений, но и для более полного понимания развития художественного процесса.*

В последние годы в Узбекистане проводятся широкомасштабные реформы в сфере охраны, научного изучения, рационального использования объектов культурного наследия, уделяется большое внимание их роли в повышении туристического потенциала страны. Актуальность вышеприведенного высказывания подтверждает международный мультимедийный проект «Культурное наследие Узбекистана в собраниях мира», направленный на изучение, сохранение и привлечение внимания мирового научного сообщества к уникальным произведениям искусства, созданным на нашей земле. В этом же контексте возникает необходимость изучения национальной живописи XX – начала XXI вв. в музейных коллекциях республики, обладающих богатым художественным потенциалом, включающим в себя многие полотна, выпавшие из контекста искусствоведческих исследований.

Формирование коллекции национальной живописи в Государственном музее истории культуры Узбекистана происходило своеобразно. В организацию музея и формирование его коллекции большой вклад внесли краеведы-любители, коллекционеры древних культурных артефактов Средней Азии. Самаркандский музей истории культуры сначала функционировал в структуре Государственного объединённого художественного и архитектурного музея-заповедника Самарканда, что непосредственно повлияло на процесс комплектации коллекций. В организацию музея и формирование его коллекции большой вклад внесли краеведы-любители, коллекционеры древних культурных артефактов. В их числе Н.Ростиславов, Л.С.Барщевский, М.Н.Вирский, археологи Д.И.Эварницкий, В.Л.Вяткин, полковник И.Т.Пославский, а также местные коллекционеры уста Мирза Касимов (собрание эмалированных плиток), Мирзо Абдулло Бухори (коллекция древних костюмов и тканей) (1, с. 19) и Мирзо Абдулло Рахмон (2, с. 16).

В фонде коллекции изобразительного искусства хранится более четырех тысяч произведений живописи, графики, скульптуры. Из них более тысячи образцов относятся к живописи. Специфику этой коллекции можно связать, главным образом, с тем, что Самарканд был местом притяжения для многих, разных по своему мировоззрению художников, открытием школы “Коммуна” художниками Л.Бурэ, Л.Вишневым, О.Татевосьян (1918) и развитием печатной продукции (5, с. 14). В 1920-е гг. здесь работают живописцы, отдававшие предпочтение этнографическим мотивам и пейзажам. Состав коллекции определяют произведения этнографического реализма,

отражающие образы и быт местного населения. Первое из них в этой коллекции – работа С.М. Дудина этнографический портрет мусульманского аскета “Дервиш” (инв. №Ж-1). Далее коллекция пополняется рядом работ С.Юдина, Р.Зоммера, Л.Бурэ, П.Фокина, А.Николаева (Усто Мумин), Д.Кожушки, Н.Каразина, И.Казакова.

В эти десятилетия формирование коллекции усилилось с связи с тем что комиссии по закупкам во многом определялись стремлением привести экспозицию музей-заповедника в соответствие с идеологией эпохи. Как свидетельствует записи в книгах прихода, в основном отбирались произведения, отражающие архитектурный и этнографический облик Средней Азии или отсталый быт феодального прошлого. Зачастую музей определял тему для художников, например, “Бегство Эмира из Бухары” (инв № Ж-104), “Разведка Красной Армии” Г.Н.Никитина (инв № Ж-494), “Расстрел демонстрации в 1917 году” В.Л.Лосевой и др. (6).

В 1930–1940-х гг. критерии комплектации сместились в сторону отбора работ социалистической тематики, отвечают идеологии времени. Эта часть коллекции связана главным образом с творчеством мастеров Самарканда. Произведения Л.Бурэ, П.Бенькова, З.Ковалевской, О.Татевосьяна, Н.Кашиной, В.Еремяна, М.Калантарова определили концепцию коллекции музея на десятилетия вперед. В коллекции музея такие полотна, как “Захват Самарканда Шейбанийханом” П.П. Бенькова (инв № Ж-35), “Бегство Эмира из Бухары” и “Разведка Красной Армии” Г.Н. Никитина, “Слово Сталина вдохновляет на победу” Н.В. Кашиной (инв № Ж-129) и “Непокоренные” В.И.Уфимцева (инв № Ж-127) на протяжении долгих лет являлись идеологической основой экспозиции музея. В коллекции находятся и копии картин, созданные в основном по заказу музея, исходя из задач экспозиции. Это, в частности, произведения В.Верещагина



*Абдуллаев Абдулхак.  
Сыны земли. 1973 г.*

“Вошли” копированная Бурским (1908, инв № Ж-810) или копия его же картины “Зиндан Самарканда”, сделанная Г.Н.Никитиным (инв № Ж-27), а также копии картин “Взятие Самарканда русскими войсками” (инв № Ж-2) и “Взятие Мохрама” (инв № Ж-294) Н.Каразина, сделанные С.П.Юдиным.



*Бурэ Леонид. Регистан. 1941 г*

Разумеется, первые шаги по комплектации фонда неуместно было бы связывать лишь с политическими мотивами. Картины, созданные группой художников, приехавших в Туркестан в конце XIX и начала XX веков, написанные под впечатлением чарующей природы края, яркого национального колорита, красоты архитектурных памятников и повседневной жизни местных жителей, также нашли свое место в коллекции музея. Это работы «Изготовление печи» Л.Бурэ, «Вечерняя молитва» Р. Зоммера, «Художники в Шахи Зинда» (1943-1944, инв. № Ж-288) П.Бенькова. Н.Каразин в своих картинах, посвященных природе и быту народа Туркестана, стремился передать свои впечатления о крае. Большинство его работ, выполненных акварелью и гуашью, написано с натуры и имеют документальный характер. В произведении «Находка» художник стремился к точности изображения, уделяя при этом пристальное



*Волков Александр. Хлопкоробы. 1933 год*



*Джалалов Бахадир.  
Автопортрет. 1983 г*

внимание каждой детали. На картине изображен одинокий путник в степи, увидевший белую фуражку, лежавшую на земле; он, видимо, собрался в далекий путь, поскольку на верблюда было нагружено много вещей, что придает бытовой характер всей этнографической композиции.

1933 году супруга Л.Бурэ Лидия Фёдоровна Бурэ подарила музею несколько произведений художника с древними видами Бухары и Самарканда. В настоящее время в коллекции имеется около 400 произведений графики и живописи художника. В их числе – автопортреты, изображения архитектурных видов, базаров, улиц и дворигов древних городов, людей в национальных одеждах.

Начиная с 1930-х годов в художественной жизни Самарканда усилилась роль учебного заведения под

руководством П.П.Бенькова, а также творчество его сподвижников, как Е.Коровай, Н.Кашина, В.Еремян и М.Калантаров. Коллекция П.Бенькова состоит более чем из двадцати картин, которые свидетельствуют о заметном изменении стиля письма художника после его приезда в Узбекистан. Цветовое решение картин стало более ярким, основную роль играют цветные пятна. Сначала в фонд музея поступили картины П.Бенькова «Чигир в Хорезме» (инв. №Ж-37) и «Овощной базар в Хиве» (инв. №Ж-36). Впоследствии коллекция обогатилась такими его произведениями, как «Хивинские пряжи» (1930, инв. №Ж-432), «Весна на Родине» (1942, инв. №Ж-287), «Встреча героя» (1942, Кп -4949/2) и «Весть о победе дошла до родного кишлака» (1945, Кп -4949/1). В 1950 году знаменитое произведение П.Бенькова «Подруги» (инв. № Ж-285) было куплено музеем у супруги художника О.П.Беньковой. Картины художника отражают его несравненное мастерство в передаче световоздушной среды.



*Джалалов Бахадир  
Счастье. 1975*

В формировании коллекции Музея особая заслуга принадлежит Оганесу Татевосяну – директору и художественному руководителю «Изофабрики» Самарканда, где тогда работали В.Еремян, Н.Кашина, Е.Коровай, Г.Никитин, Р.Акбольшан, Ч.Ахмаров, З.Ковалевская и М.Миносян. На этой фабрике создавался дизайн предметов, предназначенных для нового быта, эскизы повседневной национальной одежды, изделия из керамики, агитационные плакаты и панно из папье-маше, предназначенные для оформления и украшения «красных чайхан». Большинство рельефов из папье-маше создано в стиле «детской простоты» (7). В коллекции более 900 работ О.Татевосяна. Большинство из них (82 картины, этюды и эскизы) приобретено музеем в 1978-1979 гг. (8). В основном произведения далеки от влияния авангардистского искусства и написаны в соответствии с выставочной политикой музея. В них отражены этнографический облик народа («Горный таджик», 1929 г., инв. № Ж-646; «Киргизы», 1929 г., инв. №Ж-647), эпизоды повседневного быта («Сбор винограда», 1968 г., инв № Ж-705), пейзажи («Цветущий персик», 1936 г., кп. № 3888/58; «Полдень», 1960 г., кп. № 3888/38) и процессы строительства социалистического общества («На стройке», 1936 г., кп. № 3877/74).

Вторая мировая война прервала пополнение музейного собрания, но уже в 1956 г. этот процесс продолжился (10). Последующие десятилетия в развитии национальной живописи характеризуются творческим разнообразием, что, естественно, повлияло на обновление контента коллекции. Произведения таких художников, как Р.Ахмедов, Р.Чариев, Б.Бабаев, В.Бурмакин, Е.Мельников, Ю.Талдикин, Г.Улько, В.Зияев, Г.Зильберман, Г.Чернухин, М.Пашковская обогатили ее состав не только в плане

тематического разнообразия, но и живописно-пластической интерпретации национальных мотивов.

В годы независимости в результате изменений духовных приоритетов общества изменились критерии комплектации, заострились вопросы музеефикации и экспозиции. Добавление произведений художников, активно работавших в то время (Б.Жалолов, А.Мирзаев, Ж.Умарбеков, Н.Кузыбаев) придало коллекции стилистическое разнообразие. Но систематического пополнения коллекции музея не наблюдается: отдельные работы известных мастеров в целом не отражают современный художественный процесс. В коллекции Музея есть и произведения таких художников, как А.Крикис, А.Исаев, М.Самадов, А.Темиров, Н.Калонов, вступивших в мир изобразительного искусства в 70-80-х годах XX века. Их работы отличаются глубоким философским смыслом, неповторимой игрой линий и цвета, своеобразными пластичными и композиционными решениями. Будучи продолжателями традиций художественной школы Самарканда, сформированной



*Карахан Николай  
Весенний горный пейзаж. 1958 г.*



*Ковалевская Зинаида  
Натюрморт на сюзани. 1970 г.*

В.Уфимцев и В.Еремян, живших в то время в Самарканде, мы не увидим образцов подобного направления.

В последние годы в фонд Музея поступают произведения живописи на основе беспристрастного, объективного отбора. Это, к примеру, картина «Ткачихи моего кишлака» Н.Султанова (кп-5099/1), где отражены поиски декоративного решения; триптих М.Саматовой «Мотивы любви» (кп5524/1-3), отличающийся тематическим разнообразием и отражением традиций жанра миниатюры; «Ангел» (1988 г., инв. №Ж-661) и «Золотой век» (1988, инв №Ж662) А.Крикиса, являющиеся образцами модернистского искусства и отличающиеся экспрессивностью цвета и форм. Эти картины в коллекции музея отражают стремление их создателей гармонично соединить веяния современного мирового искусства живописи и процессы поиска художниками своего стиля.

Стоит отметить, что несмотря на социокультурные изменения и требования нового подхода к вопросам музеефикации, экспозиции, обновлению художественных

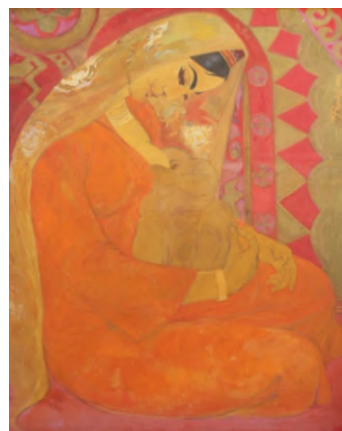
зрелыми художниками, они стремятся найти свою творческую манеру на основе национальных ценностей. К сожалению, их произведения не нашли своего места в экспозициях музея, а зрителям было бы интересно увидеть их творчество, отразившее особенности современной живописи Самарканда.

В коллекции музея количественно преобладают экспонаты, отражающие средневековую культуру древнего Узбекистана, что во многом предопределило обращение самаркандских художников к пейзажной, ландшафтной и пленэрной живописи. Даже в коллекциях таких художников-авангардистов начала XX века, как О. Татевосян,



*Умарбеков Джавлон.  
Женщины Алжира  
из серии По Алжиру. 1978 г.*

критериев в комплектации, живопись в самаркандском музее представлена тематически узко и односторонне. Экспозиционная деятельность в течение многих лет была основана на идеологических требованиях, и сотрудники музея не смогли выйти из рамок этих устаревших представлений. В целом экспозиция основана на работах, которые представляют ее неизменно в течение многих лет (П.Беньков «Художники Шахи Зинда», В.Уфимцев «Летние цветы», О.Татевосьян «Портрет девочки», М.Аветов «В чайхане», Л.Буре «Тандыр» и т.д.). Между тем, фонды живописи этого музея весьма разнообразны. Коллекция включает в себя картины очень разных по своим творческим приоритетам художников, которые представлены в экспозиции. Среди них такие, как А.Крикис, А.Исаев, М.Самадов, Р.Усеинов, А.Темиров, Н.Калонов. Изучение художественного потенциала данной коллекции показывает, что произведения отражают разнообразные тенденции и художественные процессы, проходившие в искусстве Узбекистана XX века.



Чарыев Рузи.

Сурхандарьинская мадонна. 1969 г

Анализ истории формирования коллекции живописи Самаркандского музея позволил связать этот процесс с идеологическими требованиями эпохи. Фонды пополнялись за счет потока реалистических картин, отражающих быт и образы местного населения, идеи построения социалистического общества. Отмечено, что в коллекции не представлены искания таких мастеров 1920–1930-х гг., как О. Татевосьян, В. Уфимцев, В. Еремян и другие, многие годы работавшие в Самарканде. Исследование музейной коллекции выявило большое количество работ пейзажного жанра, посвященных памятникам средневековья. В этих работах чувствуется трепетное отношение художников к древнему городу, бывшему источником их вдохновения. Именно этот фактор во многом определил обращение самаркандских живописцев к пейзажу и пленэру. За годы независимости в результате кардинальных изменений в музейной практике принципы комплектации значительно изменились. Коллекции становятся стилистически более разнообразными (Б.Жалолов, А.Мирзаев, Дж.Умарбеков, Н.Кузыбаев, А.Исаев, Н.Султанов, И.Шин).

#### Список литературы

1. Куязова Д.Т. Ўзбекистонда музей иши тарихи. Олий ўқув юртлари учун ўқув-услубий кўлланма. Тошкент. 2010.
2. Юнусов М.А. Самарканд музейи коллекциясининг шаклланиши тарихидан. Архелогия Узбекистана. №1. 2017.
3. Левтеева Л., Турсуналиев К. Музеология (Наука о музейном деле) /методическое пособие. Ташкент: 2008. – 332 с.
4. Якубовский Ю.О. Открытие музея при Самаркандском областном статическом комитете // «Туркестанский ведомости». №57. 1896.
5. Самарканд музейи дурдоналари. ЎзБА академиги А.А.Ҳакимов илмий таҳрири остида. Тошкент – 2004.
6. Исаев А. Сермашаккат йўл. Совет Ўзбекистони санъати. 1988. № 8.
7. Самарканд Давлат бирлашган тарихий-мъеморий ва бадий музей-қўриқхонасининг Кирилм Китоби №7
8. Туркестанский авангард. Авторы вступительной статьи: Е.С.Ермакова, Т.К.Мкртычев, М.Л.Хомутова. Каталог выставки. Москва. 2009. с. 224. С.12.
9. Книга поступлений №15 Государственного музея истории культуры Узбекистана.
10. Книга поступлений №8 (07.03.1956 – 28.05.1956), Книга поступлений №9 (29.05.1956), Книга поступлений №10 (1956 – 1961) Государственного музея истории культуры Узбекистана

**Айдымбаева Ақмарал Алтайқызы  
Ә.Қастеев атындағы Қазақстан Республикасы  
Мемлекеттік өнер музейінің ғылыми қызметкері,  
гуманитарлық ғылымдар магистрі**

## **АҚПАРАТТЫҚ ҚОҒАМНЫҢ МӘДЕНИЕТТАНУЛЫҚ СИПАТТАМАСЫ ЖӘНЕ ЖАҒАНДЫҚ БҰҚАРАЛЫҚ МӘДЕНИЕТ.**

*Мақалада «жаһандану» термині, жаһандану кезеңі мен процессіне тоқтала отырып, оның ғылыми сипаттамасына анықтама беріліп, жаһандану кезеңінде ақпараттық мәдениеттің алатын орны туралы айтылады. Сонымен қатар, бұқаралық ақпарат құралдарының қазіргі қоғамдағы рөлі, бұқаралық мәдениеттің қалыптасуы, бүгінгі қоғамға қажеттілігімен қатар, қолданысы зерттеліп, зерделенеді.*

Қазіргі заман мәдениетін ақпараттық мәдениет деп те атайды. Өйткені қазірде ақпарат қоғам өмірінің маңызды элементі болып, адам өмірінің барлық саласына әсер етіп отыр. Негізгі қазіргі таңда адамды адам қылып қалыптастырар дәл осы ақпараттық қоғамға тән мәдениет екендігі көп дәлелді қажет ете қоймас [1, 21 б.].

Бүгінде барша әлем ұлы көштен қалмай жаһандану процесіне ұмтылып жатқаны белгілі. Жаһандасу үрдісінің коммуникация құралдарының шапшаңдығына сай өршіп дамуы ұлттық-этникалық мәдениеттердің өміршендігін тезге салар уақыт тудырып отыр.

Қазіргі таңда жаһандану кезеңі, жаһандану үрдісі деген ұғымдар ел ішінде кең таралып, айтылуда. Осы орайда, «жаһандану» не деген сұрақ туындайды? Жаһандану, ғаламдану, әлемдік ауқымдану, глобализация (ағылш. Global — әлемдік, дүниежүзілік, жалпы) — жаңа жалпыәлемдік саяси, экономикалық, мәдени және ақпараттық тұтастық құрылуының үрдісі. Терминді ғылыми айналымға алғаш рет америкалық экономист Т.Левита (1983 жылы) енгізген. Жаһанданудың жаңа сатысының түрлі аспектілерін ХХ ғасырдың ортасынан бастап Уолт Ростоу, Дэниел Белл, Алвин Тофлер, Питер Дракер, Джон Нейсбитт, Лестер Туроу зерделеді. Жаһандану ұғымы, жалпы алғанда, әлемдік өркениеттің аса маңызды өлшемдерінің жалпыадамзаттық өлшемге ие болуы деп түсіндіріледі. Жаһандану әлеуметтік феномен ретінде көп қырлы және көптеген құрамдас бөліктерді қамтиды. Негізінен, оны ұлттық және әлемдік шаруашылықтың техникалық және қаржылық жағынан дамуының нәтижесі деп есептейді. Алайда әлеуметтік-мәдени өзгерістер, адамдар тұрмысының өзгеруі, адамзаттың қоршаған ортамен қарым-қатынасының күрделенуі де жаһандануға елеулі ықпал жасап отыр. Ақпарат алмасу саласындағы жаңа технологиялық төңкеріс болып табылған – Ғаламтордың пайда болуымен етене байланысып жатқан әлемдегі адамзаттың өзара тәуелді байланысының қалыптасуы жаһандану үдерісін туындатты. Жаһандануға адамзат өміріне саяси-экономикалық өзгерістер әкелетін құбылыс деп қана қарауға болмайды. Жаһандану ұлттық құндылықтарды сақтай отырып, ғаламдық қатынастарға бейімделу деген үлкен мәселені назарда ұстайды.

Жаһандану – процессі, орын алып отырған, әлі тәмамдалмаған іс. “Жаһандану” бүкіл жер жүзіне жайылу, тарамдалу деген мағынаны да, әлемдік көптүрлі көпшілік қауымның біртұтас адамзаттық мәдениет қалыптастыру екіпініне ілесу, ғаламдану деген мағынаны да өз бойына сыйдыра алады.

Жаһанданудың мазмұны мен мәнін түсіндірудегі айырмашылықтар туралы айтқанда бұл ұғымның көп жақты екенін айтпай кетуге болмайды. Жаһандық процесстер жалпылық сипатталады, ал оның әртүрлі аспектілері қазір барлық қоғамдағы пәндерде қолданылуда. Жаһандану термині олардың әрқайсысында негізгі мағынада қолданылады [2, 399 б.].

Жаһандану кезіндегі ақпараттық мәдениетке тоқталмас бұрын, жалпы мәдениет дегеніміз не деген мәселеге тоқталған жөн. “Мәдениет” деген ұғым латын тіліндегі “Cultura” сөзінен алынған. Ол өңдеу, игеру, әдемілеу, тәрбиелеу, білім алу

сияқты мағыналарды білдіреді. Ғылыми әлеуметтану мәдениетті, оның алуан түрлерін адамның қолымен істелген және ақыл-ой санасымен өңделіп, жасалған еңбегінің жемісі ретінде қарастырады. Ал, Қазақстан Республикасының 2006 жылы 15 жылтоқсанында қабылданған «Мәдениет туралы» Заңында: Мәдениет - адамзат жасаған, әрі жасайтын және жеке адамның жарасымды дамуына, Қазақстан Республикасы азаматтарының отаншылдығын тәрбиелеуге және эстетикалық қажеттері мен мүдделерін қанағаттандыруға бағытталған материалдық және рухани құндылықтар жиынтығы, - делінген [3].

Қазіргі кезде жаһандану кезеңі, жаһандану процесі туралы бірқатар бір-біріне қарама-қайшы келетін ой-пікірлер бар. Мысалы, жаһандану процесі Батыстық немесе Американдық сипатқа ие ХХ ғасырдың 50-60-шы жылдары басталған процесс деп бірқатар американдық, еуропалық, ресейлік және қазақстандық ғалымдар ой-пікірлер айтады. Яғни олар былай түсіндіреді: «жаһандану процесін тудырған саяси, экономикалық және мәдени күш – бұл Америка Құрама Штаттары және Батыс Еуропа». АҚШ пен Батыс Еуропа саясаты бойынша бүкіл әлемге өз билігін жүргізу үшін өз елдерінің саяси институт жүйелерінің жетістіктерін, экономикалық-әлеуметтік тұрақтылығын және мәдениет салдарының (ән, би, кино туындылары және т.б.) ерекшеліктерін дүние жүзіне тарата бастады және дәріптеді. Кино туындылары, деректі фильмдер, тамаша ән-би туындылары, яғни бұқаралық мәдениет туындылары арқылы Екі Дүниежүзілік соғысты бастарынан кешірген немесе сезінген халық, мемлекеттер, топтар, қоғам және қарапайым адам баласы сол жеңіл де көңілді, мәнді де сәнді өмір сүруге әдет-ғұрпын бойына, ойына сіңіріп, сол бағыт бойынша өмір сүре бастауға талпынды. Нәтижесінде, мәдени, саяси, экономикалық-әлеуметтік маргинал болып шықты деуге болады. Яғни, «не ада жоқ, не мұнда жоқ», сөйтіп өмірдің тығырығына келді немесе келеді. Бұның өзі мемлекет, ұлт, этнос, қоғам және адам баласының қайталанбас және өзгелерге ұқсамайтын ерекшеліктерді жоғалтуға апаратыны сөзсіз.

Жаһандану ақпаратты тікелей өндіргіш күшке, ықпал етудің құралы мен нысанына, сонымен қатар постиндустриалдық қоғамның негізгі бөлігіне айналдырғаны адамзатты ақпараттық дәуірге әкелді. Ақпараттың жеке адам мен мемлекет, жалпы қоғам өміріндегі алатын орны өте маңызды. Әлем елдері экономикалық өсудің тұрақтылығын қамтамасыз етуде қазіргі заманғы ақпараттық технологияларды құруда, ғаламдық ақпараттық инфрақұрылымдарды дамытуда, халықтың әл-аухатын арттыруда, ұлттық бірлікті, тұтастықты қалыптастыруда, демократия мен тұрақтылықты нығайтуда, ақпараттық қоғам талаптарын орындау жолында еңбек етуде. Ақпараттық ортадағы мүдделердің қауіпсіздігі ұлттық және халықаралық қауіпсіздіктің мазмұнын анықтайды.

Жаһандану теориясы мен тарихи мәдени үдерістер тек мәдениет саласында ғана емес, сонымен қатар саясат, экономика және қоғам өмірінде де орын алады. Жаһандану бүгінгі таңда ең көп тараған, әрі жиі қолданылатын ұғымға айналды.

Жаһандану кеңістігінде әрбір ұлттық мәдениет рухани жағынан екі бағыттарды дамуы мүмкін – прогрессивті және регрессивті. Ол, әрине ұлттық мәдениеттің ішкі потенциалына, менталитеттік деңгейіне, тектілігіне (тарих, этнопсихологиялық ерекшелік, өсу мен даму процесстерінің дәйектілігі мен тиянақтылығы) және жаһандану процесінің табиғатына (позитивтілігіне немесе негативтілігіне) байланысты [4, 495 б.].

Қазіргі кезең жаһандану заманы және онда қай ұлттың рухи мәдениеті күшті болса, сол ұлт өмір сүруге бейім болады да, рухани мәдениеті әлсіз елдер ассимиляцияға ұшырап, өз-өзіне жойылып отырады. Бұл адамзат қоғамының дамуындағы заңды құбылыс. Сондықтан оған ешкім қарсы тұра алмайды. Қазіргі кезеңде дүние жүзінде «Мәдениеттер майданы» жүріп жатыр деуіміздің себебі сол. Олай болса қазір күн тәртібінде, болашақта қазақ халқының ұлт болып қалып-қалмау мәселесі, яғни ұлтымыздың тағдыры қойылып отыр. Жаһандану кеңістігіндегі қазақ мәдениетінің инновациялық үдерістері – қазіргі уақыт талаптарына барлық салаларда өз ерекшелігін жоғалтпай жауап бере білу. Ол үшін біз, қазақ мәдениеті жаһандану кеңістігінде өзіндік ерекшеліктерін бәсекелестік қабілетпен өзге ұлт мәдениеттерімен



терезе тең келіп, бәсекелесуге енжарлық көрсетпей, өзге ұлт мәдениетіне сіңіп немесе жеке дара ұлт мәдениеті ретінде жоғалып кетпеуіміз керек. Осындай позитивті және негативті үдерістің қандай жағдайларда болуы мүмкін екендігін барынша жан-жақты қарастырылып, зерттеліп, сарапталып, нәтижеленуі керек.

Жаһандану процесі біздің көп дәстүрлі-мәдени құндылықтарымызды жойып жіберуі әбден мүмкін, бірақ біз бұдан шет қала алмаймыз, өйткені бұл тоқтаусыз жүріп жатқан және жүре беретін процесс.

С.Хантингтон «Өркениеттер қақтығысы» атты еңбегінде, ұлт болу үшін үш үлкен ұлттың тірегі болуы керек, бірінші – ұлттың жері, екінші – ұлттың тілі, үшінші – ұлттың мәдениеті. Мәдениетке С.Хантингтон дінді қосады, оның ойынша дін сенім емес, дін – мәдениет. Осы үш тірек мықты болған жағдайда, ұлт жоғалып кетпейді. Бір жағынан әрбір ұлт өз мұрасын сақтап, тарихи субъект мәртебесінен айырылғысы келмей, екінші жағынан, әр ұлт жаңаруға, басқадан үйренуге бейімді. Осы екі үдерісті ұштастыру әрине оңай емес. Жапония «Жапония рухы, Батыс технологиясы» («Японский дух, Западная технология») қағидасын жүзеге асырып, өз мәдениетін сақтап дамытуда. Бұл қағиданы басқа да Оңтүстік Азия мемлекеттері басшылыққа алуда. Бұлардың ұстанымы «Ойың әр жақта, әрекетің дәл, нақты болсын» («думай глобально, но действуй локально»).

Осы мемлекеттер сынды бізде жаһандану процессіне сенімді интеграциялануымыз қажет. Біздің рухани мәдениетіміз бай, тамыры терең. Қытай философы Конфуций былай деген екен: бір мемлекеттің жойылып немесе аман қалуы, оның халқының аз көптігіне байланысты емес, ол халықтың рухани бірлігіне байланысты. Осы айтылғандай біз өзіміздің осы ХХІ ғасырда, яғни жаңарған ғасырда сол байырғы рухани құндылықтарымызды жаңғыртсақ, бұл жаһандану процессінен ұтылмаймыз, қайта бұл процессте негізгі орынды ғажап емес.

ХХІ ғасырды – жаһандану кезіндегі ақпараттану ғасыры деуге болады. Бүгінде интернеттен ақпарат алу жылдам жолға қойылған. Интернеттің көмегімен оқыту бағдарламаларына қатыса аламыз, дистанттық білім алу жүйесіне енуге болады. Әсіресе өнер саласында зерттеуге қолайлы, мысалы мұражайлардың әртүрлі сайттарын пайдалану. Эрмитаждың залдарын туристермен қысылмай-ақ үйде отырып аралауға болады немесе Вашингтондағы Ақ үйге барып, президенттің жанұясымен танысуға болады, сонымен қатар кез-келген кітаптың электронды нұсқасын тауып алып оқуға болады және т.с.с. «Ақпараттық мәдениет» дегенімді тек компьютермен дұрыс жұмыс істей білу емес, кез келген ақпарат көзін - анықтамаларды, сөздіктерді, энциклопедияларды, теледидар бағдарламаларын, т.с.с. дұрыс пайдалана білу деген сөз. «Ақпараттық мәдениет» - кез-келген алынған хабардан нәтиже шығара білу, оны сараптау, алынған мәліметті ой елегінен өткізіп, талдай білу және содан қорытынды шығару.

Дәл осы жаһандану процесін ел елге жер жерге жеткізер бірден бір құрал бұқаралық ақпарат құралдары екені белгілі. Қазіргі заман мәдениетін біз көбіне медиамәдениетпен байланыстыратынымыз заңды. Өткені бұқаралық ақпарат құралдары қазіргі заман адамын да, оның мәдениетін де құрастырады. Концепциялар туралы айтпас бұрын жалпы бұқаралық мәдениет ұғымының ғылыми айналымда болсын, БАҚ-та болсын орнығып үлгергеніне қарамастан, кейбір таласты тұстары бар екендігі жайлы мамандардың барлықтары бірдей көзқараста еместігін де айта кетуіміз керек.

Бұқаралық ақпарат құралдары қазіргі өркениетті елдердің бәрінде де үлкен саяси күш болып саналады. Бүгінгі таңды журналистикаға «төртінші билік» ретінде қарап, оның алдына нақты бір ел ішінде болсын, жалпы алғанда, халықаралық қатынастар арасында болсын үлкен жаңа міндеттер қойылады. «Төртінші билік» терминін XVII ғасырда ағылшын философы Э.Бэрн енгізген болатын. Ол бұл туралы ағылшын парламентінде сөйлеген сөзінде былай деп айтқан еді: «...Міне осында рухани, аристократиялық және қоғамдық билік өкілдері отыр, ал журналистер бұл – «төртінші билік». Олар қоғамның мүддесіне қызмет етуі үшін жаралған». Әлемдік медиакөңістіктегі жағдай алдын-ала болжауға келмейтіндігімен, технологиялық инновацияларды енгізудің шапшаңдығымен, алыстан басқару мүмкіншілігінің

болуымен, мультимедиялығымен, интерактивтілігімен ерекшеленеді. ХХІ ғасырда электронды медианың басым болып бара жатқандығын да атап өтпеуге болмайды. Осы теледидарлық дәуірдің негізгі белгілеріне көрерменге шексіз таңдау мүмкіншілігін беретін спутниктік кабельді телевидениенің кең таралуы жатады.

Ақпараттық тасқын ұғымын енгізген Р.Вильямс болды. Ж.Бодрийяр «Коммуникация экстазы» деген жұмысында теледидар туралы айрықша мәдени форма деп жазады. Экрандық әлемдегі өмір біздің психикалық әлеміміздің қиялдарынан жүзеге асуы болып табылады. Сондықтан да теледидардағы оқиға көрермен мен оның арасындағы қандай да бір ғайып (виртуалды әлемде) шындықта жүзеге асады. БАҚ туындататын жаңа құбылыстарға мыналарды жатқызуға болады:

- «Кітап мәдениетін» ығыстырушы визуалды түрлер мен жанрлардың кең жайылуы. Теледидар мен компьютер оқуға деген қызығушылықты төмендетіп қана қоймай, адамның сенсорлық мүмкіншіліктерінің шегімен шектелетін қабылдаудың жаңа түрін туғызады. Визуалды бейне басылған мәтінге қарағанда сана асты деңгейінде белсенді әрекет етеді.

- Бұқаралық қатынас құралдары қоғамдық сананың «бірігіп өсу» әсерін береді. Егер осыдан 10-20 жыл бұрын мәдениет пен БАҚ-тың теңдес паритеттігі туралы, олардың іс-әрекетін қоғамның бақылау мүмкіншілігі туралы әңгіме жүргізуге болатын болса, қазіргі таңда ондай әңгімелер сенімсіз болып табылады. Басқаша айтқанда, метафора ретіндегі төртінші билік түрінен БАҚ шындығында нақты күшке айналады.

- Әлеуметтік-мәдени бірегей ұқсастық (идентификация) кризисі. Жалпылама коммуникациялардың жаһандық жүйесі мәдени айырмашылықтарды жоққа шығарудың мықты факторы болып табылады. Олардың басқыншылығына жауап ретінде ХХ ғ. және одан кешірек ХХІ ғ. бірегейлікке (ұлттық, діни, әлеуметтік-топтық, тұлғалық) деген сұраныс пайда болды. Бүгінгі таңда бұл мәселе барлық елді алаңдатууда.

Қазіргі зерттеушілер өз шығармаларында ақпараттық мәдениеттің пайда болуының уақытын түрліше көрсетеді. Кейбіреулер ол, тіпті, ежелгі өркениеттерде де болған деп пайымдайды. Бірақ, бәлкім бұқаралық мәдениет урбанизация, көпшілік сауаттылықты қалыптастырған жалпы ортақ білім беру ісімен және масс-медианың қалыптасуымен байланысты сипатталатын қазіргі өркениеттің жемісі деп есептеген жөн сияқты. Оған дейінгі ақпараттық мәдениет мүлдем басқа қасиеттермен ерекшеленеді. ХХ ғасырдың басына дейін бірінен-бірі анық ажыратылған элитарлық және халықтық мәдениет болған. Білім мен тәрбие алу мүмкіндіктері бар тектілес, ақсүйектер қалалықтардың арасында кең таралды. Екіншісі – сауатсыз, бірақ дәстүрлерді сақтап келген, қарапайым адамдар қалыптастырған қарабайыр мәдениет.

Бұқаралық мәдениет туралы айтпас бұрын соның дүниеге келуіне негіз болған «бұқаралық қоғам» феноменіне тоқталып өткен абзал. Ол құбылысты терең зерттеген Эдуард Шилздің «Бұқаралық қоғам және оның мәдениеті» деген еңбегінің кейбір ой түзілімдеріне назар аударайық. Автордың сараптауы бойынша, екінші дүниежүзілік соғыстан кейін негізгі-негізгі деген батыс елдерінде «бұқаралық қоғам» деген атау нық орнықты. Бұқаралық қоғам жаһандану процестерімен тығыз байланысты. Қазір, жаһандану заманында өмірдің әлеуметтік-саяси, мәдени және рухани салаларының бәрінде де адамзат өзінің әр алуан тіршілігін бастан кешіріп отыр. Интеграцияның осынау іс жүзінде тежеуге көнбейтін, ерік бермес процесі, мәні бойынша жазмыштық сипат алып отыр. Бұқаралық қоғам – бұл азаматтық қоғам. Мемлекет бұл жағдайда өзі өзін басқаратын азаматтық қоғамға өзінің көптеген функцияларын береді. Бірақ адамзат өзінің ұйымдасу формаларының ешқайсысында абсолютті келісімге жете алмай отыр. Бұқаралық қоғамның иерархиялық және бюрократиялық құрылымдары дара тұлғаның құқықтарын шектеудің жаңа формаларын дүниеге әкелді [5, 38 б.]. Бұқаралық қоғамның тағы бір ерекшелігі оның жазу мәдениетінен экрандық өркениетке өту заңдылықтарымен байланыстырылғанда. Интернет жүйесімен тұтастырылған бұқаралық мәдениет ұлттық мемлекеттік шектен шығып, әмбебап жалпыадамзаттық сипатқа ие бола бастады. Алайда, бұқаралық мәдениет ішкі қайшылықтарға толы.

Бұқаралық мәдениет:

- Қоғамдық пікірдің «сұранысына» қажетті күнделікті оқиғалар легін тізбектейтін, халыққа ақпарат беру сылтауымен өз мақсаттарын алға қоятын, бұқаралық ақпарат құралдары (БАҚ) арқылы азаматтардың санасына билеуші элита мүдделеріне сай манипуляциялар жүргізетін және бұқаралық саяси қозғалыстарды қалыптастыратын ұлттық немесе мемлекеттік идеология мен насихат жүйесінің болуынан;

- «Бұқара адамына» өзін ғылымға, саясатқа, мемлекеттік өмірге және т.б. қатыстымын деп сезінуге мүмкіндік беретін, бұқаралық сана қабаттарына арнайы зерттеу және соған сай ғылыми дайындықты қажет ететін күрделі құбылыстарды, «халықтық» тілге «аударып» енгізетін, бұқаралық әлеуметтік мифологияның болуынан;

- Балаларды әлеуметтендіруге қажетті стандартты қылық дағдыларын тәрбиелейтін, оқушыларды ғылым мен білім негіздерімен үйлесімді таныстыратын бұқаралық жалпылай білім беруші мектептің болуынан;

- Түрлі әлеуметтік игіліктерді шексіз тұтыну процесін тіршілік мәні мен мақсатына айналдыратын қатардағы тұтынушының сұранысын басқаратын, беделді мүдделер мен мұқтаждықтар, өмір салты мен сапасының стандарттарын қалыптастыратын жарнама мен сән индустриясының болуынан;

- Тәндік имидж индустриясы: бұқаралық спорт пен дене шынықтыру қозғалысы, аэробика, культуризм, косметология және т.б. болуынан;

- Демалыс, тынығу индустриясы: детектив, бульвар әдебиеті, триллерлер, кич, оперетта, поп-музыка, шоу-индустрия, туризм және т.б. болуынан тұрады [6, 343 б.].

Әлемде «жаһандық жауап алу» (Маклюэн) орын алып отыр дей аламыз. Электрондық құралдардың пайда болуы әлеуметтік-мәдени тәжірибені, адамдық қарым-қатынастар формаларын және т.б. тарату тәсілдері туралы дәстүрлі көптеген түсініктерді өзгертеді. Қоғам тек элитарлық мәдениетпен шектеле алмайды және сондықтан бұқаралық мәдениет өзінің түп тамырларын ұжымдық бейсаналықтың архетиптеріне жайып үлгерді, сөйтіп, қазіргі неосмифологияны туындатты. Сонымен, бұқаралық мәдениет – мәдениеттің қазіргі кезеңіндегі көпфункционалды, объективті құбылысы [7, 50 б.].

Қорыта айтқанда, қазіргі ақпараттық мәдениет – халқымыздың рухани көш бастаушысы. Сондықтан да, ұлттық тәлім-тәрбие, салт-дәстүріміз, жалпы мәдениетіміз бұқаралық ақпараттық мәдениетіміз еншісіндегі көтерілетін әрдайым басты тақырып болуы тиіс.

#### **Әдебиеттер тізімі**

1. Луман Н. Масс-медияның ақиқаты. 2005 ж. – 21 б.
2. Темирбеков С.Т. Национальная культура в контексте современной рыночной цивилизации // Алматы: ЮКТУ, 1998. – 399 с.
3. «ҚР Мәдениет туралы» Заңы / 2006 ж. 15 желтоқсан
4. Хорос В.Г. Актуальные проблемы глобализации // МЭ и МО. №47. 1999. – 495 с.
5. Құлсариева А. Жаңа заман мәдениеті. Алматы 2007 ж. 38 б.
6. Гуревич А. Культурология. – 2002. – 343 б.
7. М.Кастельс. Информационная эпоха. М., 2000. 50-51 бб.
8. Ж.-Ж. Серван-Шрайбер. Американский вызов. М., 1970. 112-113 бб.
9. Мудрик А.И. Информационное общества и его культура. – 2008. – 8 б.

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

### **«КАЗНЬ ИНОВЕРЦЕВ» - УНИКАЛЬНАЯ РАБОТА ВАСИЛИЯ ВЕРЕЩАГИНА В ФОНДАХ ГМИ ИМ. А. КАСТЕЕВА. ИССЛЕДОВАНИЕ И АТРИБУЦИЯ.**

Работая хранителем, при изучении фонда Русской графики, меня заинтересовала работа известного выдающегося русского художника В.В. Верещагина под названием: «Казнь иноверцев». Возник большой интерес к этой работе и желание провести исследование, связанное с историей возникновения и создания данного рисунка, а также дополнить данные по атрибуции экспоната. Были сомнения в том, является ли автором сам художник, или это печатная графика по эскизам В.В. Верещагина, предназначенная к популярному альбому, издаваемому в период жизни художника.

Василий Васильевич Верещагин (1842-1904) – известный русский художник-баталист. Родился в г. Череповце (Россия), в семье помещика. С раннего детства увлекался рисованием, но по наставлению отца поступил в Александровский малолетний корпус в Царском Селе, а затем в Петербургский Морской корпус, где завершил офицерское образование. Служба в российском флоте была бы хорошей перспективой для блестящей военной карьеры, но мечта стать художником не давала покоя Верещагину. В старших классах корпуса он все свободное время посещал занятия по живописи в Рисовальной школе Петербургского общества поощрения художников. Почувствовав свое призвание стать художником, вопреки воле родителей, он оставляет военную карьеру и в 1860 году поступает в Академию художеств. По воле случая поступил на обучение к профессору Маркову А.Т., который был известен тем, что разрешал своим ученикам брать темы по рисованию из окружающей жизни. Это удачное стечение обстоятельств сыграло не последнюю роль в творчестве мастера, тем самым дало толчок к развитию таланта будущего художника-реалиста.



*Василий Васильевич  
Верещагин.  
1897 г.*

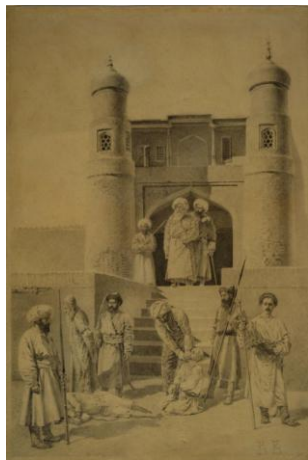
Отрывок о художнике из документальной повести Д. Жукова «На Шипке все спокойно»: - «Но постоянная борьба с устоявшимися мнениями, стремление к самоутверждению отнюдь не способствуют формированию характера благостного. Нетерпимость к фальши, нежелание подлаживаться к кому бы то ни было, горячность, приводившая порой к взрывам, неистовствам даже, делали Верещагина человеком далеко не легким в общении, и у не знавших того, что знал о себе он сам, раздражительность его нередко вызывала враждебные чувства. Однако в его поступках, во всей линии жизни была своя внутренняя логика – подчеркиваемая независимость, кажущаяся противоречивость побуждений и сама вспыльчивость обнаруживали в конце концов напряженную работу ума и поиски справедливости, глубочайшее уважение к людям и вечным ценностям, упорство в постижении «секретов» мастерства и в умении доводить до конца всякое задуманное дело, что вкупе с талантом и считается гениальностью». [2, с. 44].

Имея такой сложный и противоречивый характер и нрав, научившись технике и мастерству живописи, Верещагин, не окончив курса в 1863 году, покинув академию, уезжает в поездку на Кавказ. Серия ранних известных графических работ как раз относится к этому периоду (1863-1865 гг.). Работая с натуры, он создает великолепные наброски и рисунки, показывая зрителю быт и жизнь местного населения. В этот период жизни, художник преподает рисование в местной школе г. Тифлиса. Отрывок о художнике из документальной повести Д. Жукова «На Шипке все спокойно»: Василию Верещагину было двадцать лет, когда он предпринял это путешествие. Отпустив для солидности бороду, с несколькими сотнями рублей в кармане, он смотрел во все глаза необыкновенные картины по обе стороны дороги и то и дело хватался за карандаш. На грязных станциях, где он сживал днями «за неимением лошадей», карандаш оказывался палочкой-выручалочкой, потому что пугал станционных зрителей, спешивших отделаться от художника и умолявших его ничего не писать. Он питался лишь молоком и хлебом, сохраняя деньги на прогоны, и приехал в Тифлис с сотней рублей и громадной папкой зарисовок. Он схематично, пользуясь одной штриховкой, жестко, быстро набрасывал картины кавказского быта, пестрые толпы, говорящие едва ли не на сотне языков, теснящиеся на красочных восточных базарах, сакли, скачущих всадников, передавал ломанный ритм лезгинки, любовался устрашающими красотами Дарьяльского ущелья». [2, с. 45, 46].

В 1867 году по приглашению генерала К.П. Кауфмана, Верещагин совершает поездку в Туркестан и оказывается не только свидетелем, но и участником военного сражения. За участие в Самаркандской обороне, Верещагин В.В. получает боевую награду от генерала Кауфмана - Георгиевский крест. Эта была единственная награда, которую он принял и ценил, и иногда носил в течение всей своей жизни.

Впоследствии об этой поездке Верещагин писал в своих путевых заметках, и опубликовал их со своими иллюстрациями в майском номере журнала «Всемирный путешественник» за 1874 год. Заметки начинаются с описания Оренбурга: «В городе художник встретил посольство бухарского эмира. Его дипломатическая служба, казалось, символизировала феодальную отсталость эмирата. Вместо подорожных денег властитель Бухары снабдил своего посла напутствием - «выпутывайся из этого, как сумеешь». Посольство оказалось бы в самом бедственном положении, если бы русские власти не назначили ему денежное содержание. Верещагин познакомился с послом, маленьким старичком, постоянно осыпавшим собеседника всякими неожиданными вопросами. При более близком знакомстве бухарец показался художнику корыстным и недалеким, но все же занятым человеком. Верещагин уговорил посла позировать и сделал карандашный портрет». [1, с. 51].

Изучая творческий путь В. В. Верещагина, могу предположить, что графическая работа, которая представлена мною на исследовании, относится к раннему периоду творчества художника (Туркестанский период 1867-1872 г. г.), который являлся самым главным и важным в становлении мастера. Выбрав данную тему для своего доклада, предлагаю с интересом провести анализ и атрибуцию данного экспоната, хранящегося в ГМИ им. А. Кастеева.



*Казнь иноверцев  
В.В. Верещагин*

Рисунок выполнен карандашом на тонком картоне, называется - «Казнь иноверцев». С обратной стороны стоит печать с инвентарным номером (4147-гр.) и номером поступления (кп-6151); 30x27 см. (б, карандаш), дата отсутствует. Был пополнен коллекцией музея в 1966 году, приобретен у частного лица Берсенева А. М. (Ленинград). При поступлении – описание сохранности экспоната: Общее загрязнение, по всему рисунку желтые пятна, особенно на куполе слева, несколько вмятин, по всему листу легкие вдавленные полосы, по лицу верхней центральной фигуры два поверхностных прореза бумаги (6. 01. 1967 г.). На данный момент описание сохранности: ранее работа была в

реставрации, произведение выполнено на тонком картоне, проведена чистка, промывка, по углам заполнены кнопочные проколы, с оборота подклеено миколентной бумагой, разрывы отсутствуют, по углам монтировочные лапки, основа в хорошем состоянии. На рисунке в правом нижнем углу - авторская монограмма.

«Во время второго путешествия в Туркестан рисунки с натуры еще не потеряли для Верещагина специального художественного интереса. На ряду с беглыми путевыми набросками он создал прекрасные, законченные произведения, исполненные с натуры и имеющие самостоятельное значение». [4, с. 95].

Обосновавшись в Ташкенте и работая над картинами, художник время от времени совершал в течение 1869-1870 гг. длительные поездки по обширной географической территории Средней Азии и Казахстана, посетил пограничные районы Китая, где по-прежнему продолжил зарисовывать и писать этюды с натуры. В 1870 году он предпринял путешествие в Коканд, Семиреченскую область, Кульджу. В приграничной полосе он побывал в ряде китайских городов, в том числе в городе Чугучак, укреплении Борохудзира, также посетил города Тургень, Джаркенд, Ташкент и Ак-Кент. [4, с. 89, 90, 91].

Весной 1870 года из Ташкента художник совершает поездку в Коканд, далее в города Андижан и Ош, а затем обратно в Ташкент. Чтобы узнать и изучить незнакомый край, художнику предоставляется возможность познакомиться с укладом жизни как простых людей, так и чиновников высокого ранга, правителей. Он пишет с натуры всевозможные архитектурные строения, природу, улицы, дороги, животных, базары и торговцев всевозможным товаром, изображает жизнь крестьянина, богатых купцов, чиновников, и политиков разного уровня, военных, музыкантов и нищих, встречающихся на его творческом пути. Изучает быт и уклад жизни местного населения. По рисункам и картинам В.В. Верещагина можно с интересом ознакомиться с историей региона, с религиозными праздниками, всевозможными мероприятиями, военными событиями, которые происходили в данный отрезок того исторического времени.

Работа с натурой позволила художнику получить незабываемые впечатления от двух путешествий по Средней Азии, и по приезду в Мюнхен в период с 1871 года по 1874 год В.В. Верещагин не только создает серию своих знаменитых шедевров, но и, занимаясь издательской деятельностью, издает на средства, выделенные военным ведомством, альбом с репродукциями туркестанского периода под названием «Туркестанский альбом».

«Этюды с натуры В.В. Верещагина, изданные по поручению Туркестанского генерал-губернатора на высочайше дарованные средства. 26 листов с 106 рисунками. Санкт-Петербург. 1874». Здесь же указано, что продавался альбом на Невском проспекте возле Главного штаба, в доме 4, в художественном магазине А. Бегрова, поставщика императорского двора. Кроме альбома В.В. Верещагина в продаже имелись фотографии большого размера с картин художника, в том числе и на среднеазиатские темы». [8, с. 35].

Просмотрев несколько работ из данного альбома, я увидела схожесть по стилю написания рисунков В.В. Верещагина с рисунком «Казнь иноверцев», который хранится в коллекции ГМИ им. А. Кастеева. Конечно, мне не представилась возможность узнать точность размера данных экспонатов из «Туркестанского альбома» и исследовать качество бумаги или картона, которые были использованы художником для создания альбома, но невооруженным глазом можно увидеть и сравнить по фотографии идентичность экспонатов альбома с идентичностью рисунка из коллекции музея.



*Смертная казнь в Бухаре.  
Фото Н. Ордэ. Середина XIX в.*

Дату создания рисунка, хранящегося в фонде музея, место события, т.е.

изображенную художником цитадель, на фоне которой происходило основное действие «казни» невозможно точно определить, но мне удалось приблизительно проследить по источникам, в каком году Верещагин В.В. мог бы посетить окрестности крепости Чарджоу, по моему мнению, так схожей с изображением на рисунке. Город Чарджуй находится в 150 км. к юго-западу от Бухары, исследовав биографию путешественника из различных источников, можно сделать вывод, что В.В. Верещагин, возможно, в своей второй поездке из Коканда в Туркестан посетил этот город, и следовательно, мог нарисовать этот рисунок или увидеть сцену казни. Удивительно и то, что известный фотограф Н. Ордэ тоже в этот период (источник не располагает точной датой) [Смертная казнь в Бухаре Н. Ордэ, середина XIX века.] создает постановочный снимок с реальными персонажами происходящих событий, в точности совпадающий деталями и персонажами с рисунком В.В. Верещагина. [8, с. 289].



*Чарджуй. Крепость. Фото Г. Мосера. 1883 г. 289].*

«В Бухарском ханстве смертная казнь чаще всего производилась через повешение, либо приговоренного просто резали ножом или вспарывали ему горло перед входом в Арк. Перерезывание горла и отсечение головы считалось самой обычной казнью. На фотографии Н. Ордэ запечатлена смертная казнь в Бухаре (колл. № 255-184). Руки трех узников связаны, у одного — за спиной, у двоих — спереди. Это означало, что жить осужденному осталось считанные минуты. Узников сопровождают стражники. В руке у левого стражника большая палка, у среднего — сабля». [8, с.

«Писатель А. Айни оставил подробное описание казни в Бухаре. За соблюдением порядка казни строго следил первый визирь. Один из палачей «ударял небольшой дубинкой по голням осужденного, тот падал лицом вниз и с силой прижимал его голову к земле. Второй палач вынул из ножен коротенький нож с узким лезвием. Убив узника, он вытер нож о халат казненного и убрал его в ножны» [Айни 1954: 2]. На фотографии показано, как одному осужденному, стоящему на коленях со связанными впереди руками, поднимая за подбородок голову вверх, палач перерезает ножом горло, другой, уже казненный, лежит на полу. По качеству снимка заметно, что он ретуширован. Возможно, даже подрисовано растекающееся пятно крови. Третий осужденный со связанными сзади руками ожидает своей участи». [8, с. 290].

Столь яркое описание казни нечасто встречается в литературных источниках, тем более среди документальных изображений. М. С. Андреев в своей монографии об устройстве и жизни бухарского Арка привел описание подобного вида казни. Но при публикации основного текста книги редакторы его опустили из этических соображений, как они сами это отмечали, оставив лишь несколько строк: «Вытащив нож из горла казненного, палач, как и всякий среднеазиатский палач или часто и простой убийца, слегка слизывал кровь с ножа, делая это, чтобы отвратить пагубное влияние убитого им человека, голос его крови» [Андреев, Чехович 1879: 88]. Другие очевидцы подобных сцен добавляли, что «бухарцы ухитряются соединить обезглавление с повешением». Осужденному сначала перерезали горло, а потом вздергивали за шею на виселице [Туркестанские ведомости. 1906. № 114]. Глядя на фотокадр Н. Ордэ, можно лишь надеяться, что для документальной съемки казни автору изображения с его габаритной и тяжеловесной фотоаппаратурой потребовалось бы много времени, в том числе и для наведения «резкости». Вряд ли бы непривычный к подобным сценам фотограф смог бесстрастно через объектив аппарата наблюдать жуткую картину казни людей, думая в это время лишь о качестве и достоверности съемки. Возможно, это павильонная съемка инсценировки казни «по всем правилам», сделанная Н. Ордэ для того, чтобы добавить яркости сюжетам своей фотоколлекции из жизни эмирата». [8, с. 290].

При сопоставлении фотографии Н. Ордэ и рисунка В.В. Верещагина, выявились с одной стороны - явные схожие черты в композиции, но в то же время и очевидные отличия. Из источника мне известно, что постановочная казнь проходила в Бухаре, перед входом в крепость Арк, хотя видно по снимку, события происходят в комнате с кирпичной кладкой. При сравнении архитектурного ансамбля цитадели выяснилось, что крепость Арк отличается от рисунка изображенной крепости В.В. Верещагина. У башен крепости Арк имеются по четыре оконных проема на каждой башне. По высоте - башни на один ярус выше башен, изображенных художником на рисунке. С боковых сторон у главного входа крепости Арк в конце лестничного подъема – по два дополнительных сооружения в виде малых арок. Можно было бы с уверенностью предположить, что В. В. Верещагин изобразил главный вход в цитадель Арк, но явные несовпадения говорят об обратном. На рисунке Верещагин, возможно, изобразил реальную сцену казни происходящих событий, будучи наблюдавшим художником в цитадели Чарджоу, г. Чарджуй (совр. Туркменабад, Туркменистан).

Из источника «История Чарджоу»: «В начале 16 века г. Чарджуй (старое название Амудь) вошел в подчинение возникшего узбекского государства во главе с Шейбани – ханом, а затем во владение эмира Бухарского. Тогда же город начинает упоминаться в источниках под названием Чахар – джуй, что означает «четыре русла». Бухарский эмират, в состав которого входил город, был феодальным государством. Эмир имел неограниченную власть, поддерживаемую духовенством Дайхане, или крестьяне, находились в тяжелой кабале. В особенно бесправном положении были рабы. В эмирате Чахар – джуй считался одним из центров работорговли. В городе в основном жили купцы и ремесленники. Всем правил бек – наместник эмира бухарского. Резиденция бека представляла собой обширную глинобитную крепость, обнесенную широким рвом с водой. Четверо ворот на все стороны света круглосуточно охранялись и сарбазами. Внутри крепости находились площадь, казармы. Склады с продовольствием, дома родственников и приближенных бека, его дворец с садом и хаузом (прудом). Была и тюрьма, представляющая собой глубокий колодец, где на каменном дне в ужасных условиях содержали заключенных». [12].

Известный художественный критик, публицист, близкий друг и соратник Верещагина, Владимир Васильевич Стасов, на протяжении многих лет был посвящен в жизнь художника и длительное время вел с ним переписку. Приведу отрывок из переписки Верещагина В.В. и Стасова В.В.:

«2. В. В. ВЕРЕЩАГИН — В. В. СТАСОВУ

[Середина марта 1874]

«Желательно, чтобы в статье 2 Вашей Вы обратили внимание на следующее: Художник сравнительно мало занялся собственно костюмом, хотя в такой стране, как Средняя Азия, он представляет для живописца благодарную почву; но это потому, что главное внимание было обращено на более серьезную задачу охарактеризованное того варварства, которым до сих пор пропитан весь строй жизни и порядков Средней Азии. По мысли художника, лучшее, что может характеризовать это варварство, процедура, несомненно соблюдаемая, отрубивания голов павших неприятелей и представление их по начальству как доказательство успеха, для получения нарядного халата или другой подобной награды. «Ужасы по этой канве вышитые художником, не вычитаны им, не вывчаны откуда-нибудь налегке, а видены и прочувствованы самим (мы находили трупы наших несчастных солдатиков, облитых еще теплою кровью, с глубоко вырезанными из плеч головами и преследовали тех, которые уносили эти головы). Видевши серьезную битву (за осаду у нас из 500-600 человек выбыло из строя до 220) , художник сознательно решил дать другим взглянуть на отвратительные подробности войны, подробности, неизвестные и упускаемые из вида, отчасти за стуком оружия и его ближайшими результатами, отчасти за теми или другими более или менее невинными целями И целишками отсюда, а не из прихоти и платонической любви к крови, те непривлекательные сцены, за которые присяжные эстетики не преминут упрекнуть автора, не решившегося сентиментальничать там, где, по вкусу публики и критиков, это нужно и принято. С другой стороны, художник не претендует на буквальную точность, верность виденному, при передаче своих впечатлений.



«Апофеоз войны» 5. столько же историческая картина, сколько сатира, сатира злая и нелюбезная и весь ряд - военных сцен, под общим названием «Варвары» 6, скорее может быть назван эпической поэмой, в которой картины заменяют главы, тем более что события, из которых соткан сюжет, не все за один раз собраны и составлены в голове автора. Для лучшей передачи своих впечатлений художник не побоялся, как сказано, развить один и тот же сюжет во многих картинах, дать несколько непрерывно один за другим следующими моментами одного события (более или менее идеального это все равно). Такое сочинение допускаясь художественным миром только для иллюстраций литературных произведений, а не для самостоятельного творчества, и присяжные критики могут сказать, что художник переступил этим предел задачи и средства живописца; но вернее кажется, что он в этом случае выступил новатором, только перешагнув через рутинное, ничем в сущности не оправдываемое правило: «художнику живописцу довольствоваться моментом и предоставить дальнейшее развитие этого момента литературе»... Правила эти - господствующие еще со времени Лессинга 7 и комп. и давно ожидающие погребения. Без сомнения, также шаг вперед в художественной технике, собственно, представляет освящение картин: дело в том, что они писаны с моделей, ставленных, благодаря особенно устроенной мастерской, прямо на солнце, и выдержаны в свете такой силы и яркости, которые немислимы в комнате или обыкновенной студии. Присмотревшись хорошо к эффектам солнечных освещений в разных широтах, при разных условиях, художник не в состоянии был решиться на несравненно более легкую и удобную подделку солнечного света в четырех стенах по общепринятой манере живописцев истории, жанра и др. Необходимо обратить внимание на обращения обеих воюющих сторон к единому богу (см. надписи на рамах и в каталогах), обращения, дополняющие своим трагикомическим эффектом впечатление картин, но натуральные и верные столько же для Азии, сколько и для просвещенной Европы. Вот кое-что из подробностей Вам как не специалисту, не бросающихся в глаза, но стоящих того, чтобы обратить на них внимание. Я уверен, что талантливость Ваша не пренебрежет ими, а воспользуется и разовьет. В. Верещагин». [6, с. 13, 14, 15].

Описание исследуемой работы. На фоне крепости Чарджуоская (Дворец Бека - Чарджуоского), у главного входа, в арочном проеме, с двух сторон изображены круглые башни с двумя оконными проемами, между которыми стоит мужчина пожилого возраста в нарядном халате, богато украшенном орнаментом, и подпоясанным поясом, на ногах мужчины сапоги, как и у остальных участников казни. На пояс он опустил свою левую руку. На голове повязана чалма. Задумчивый взгляд устремлен вниз. Его правая нога как бы в движении, делая шаг вперед, готовая спустится с лестницы. Справа, за спиной мужчины, стоит еще один мужчина, помоложе. Так же в богатом одеянии, на голове – чалма. Левоу рукой он опирается на предмет, похожий на саблю. Слева от главного персонажа, ближе к арочному проему, стоит мужчина в светлом одеянии и чалме. В руках он держит саблю. Возможно, это воин, охраняющий владения бека. Вниз по лестнице, слева и справа от нее, и по центру композиции, на первом плане изображена небольшая группа вооруженных мужчин, совершающих казнь над осужденными колодниками.

Исследовав рисунок В.В. Верещагина с фонда музея, я увидела интересную фотографию известного фотографа той эпохи – Н. Ордэ. В постановочном кадре фотографа герои и участники казни, конечно, не совсем совпадают с рисунком художника из коллекции музея. Можно только выделить отдельных персонажей казни В.В. Верещагина и Н. Ордэ, но как известно из жизнеописания, В.В. Верещагин считался мастером в написании сюжета, передающего детали орнамента, одежды, людей, оружия, архитектуры и наблюдаемой им местности.

Из источника мне известно, что известный и знаменитый фотограф Н. Ордэ и В. В. Верещагин находились в одно и то же время в Туркестане:

«География, представленная в фотоснимках Н. Ордэ, огромна. В конце 1880-х — начале 1890-х годов, в период становления отечественной научной фотографии, трудно назвать имя другого такого же многопланового фотографа-профессионала, как Н. Ордэ. Его можно считать одним из немногих современных ему фотографов-

профессионалов, которые стояли у истоков этнографического экспедиционного фотографирования. Из своих путешествий Н. Ордэ привозил неповторимые по содержанию и технически прекрасно выполненные фотоснимки. Поэтому удивительно, что не удается нигде отыскать сведения биографического характера об этом уникальном фотомастере». [8, с. 62].

«В томе третьем фотоальбома Н. Ордэ, хранящегося в Российской национальной библиотеке, содержатся снимки зданий и помещений, которые посещали или занимали эмир бухарский, бек чарджуйский и хан хивинский — мечеть в Кермине, дворец Ширбудун, фасады и интерьеры резиденций». [8, с. 63].

«Снимки Н. Ордэ о Бухарском ханстве из собрания НИИ Музея антропологии и этнографии имени Петра Великого «Кунсткамера» РАН — наиболее ранние и наиболее полные фотоизображения жизни эмирата, который долгие годы сохранял свою изолированность от внешнего мира. Фотографии Н. Ордэ стали своего рода «открытием Бухары». Его снимки по народам Центральной Азии содержат редкую, порой уникальную информацию. Это касается изображений традиционной одежды, жилища, занятий, сельского, кочевого, а также городского ирано- и тюркоязычного населения, снимков из жизни малочисленных народов, в том числе местных цыган, бухарских евреев и индийцев. Серия фотоснимков Н. Ордэ содержит портреты хивинского хана, бухарских эмиров, их родственников и сановников». [8, с. 63].

Что примечательно, вооруженный мужчина с рисунка художника, хранящегося в коллекции фонда ГМИ им. А. Кастеева, написанный в левой части композиции, его одежда, поза, черты лица, вплоть до мельчайших подробностей, с особой точностью совпадают с реальным человеком, позировавшим Н. Ордэ, только в зеркальном отражении, т. е. слева. На рисунке, около лестничного пролета, на земле сидит раб со связанными руками, над которым совершается казнь. Как и пример с вооруженным мужчиной, герой постановочного кадра в идентичной сцене позирует фотографу, только с правой стороны. Удивительно и то, что при всех совпадениях деталей, даже орнамент на халате мужчины-палача с точностью совпадает с нарисованным палачом художника. Упавший на землю второй пленник, изображенный на рисунке мастера, его одежда, так же схожи в сцене казни только на снимке фотографа. Вооруженный охранник с саблей, изображенный слева, в точности повторяет героя с фотографии, особенно черты его лица. Единственное различие между ними — халат, на фотографии — одежда воина с орнаментом, на рисунке орнамент отсутствует. Далее, рядом с воином стоит третий пленник со связанными руками за спиной. В. В. Верещагин в своей композиции изображает пленника в образе пожилого мужчины. На фотографии Н. Ордэ реальный персонаж, в том же одеянии, так же связаны назад руки, только в образе молодого мужчины. Стражник, изображенный на рисунке справа, с пикой в руке и в полосатом халате повторяет героя со снимка, тоже в полосатом халате, только в постановочной сцене мужчина держит палку в руке. Различие между ними — головной убор, и мужчина на фотографии стоит слева. Сравнив рисунок и фотографию, можно предположить, что В. В. Верещагин встречался с реальными персонажами своей работы, так же, как и фотограф Н. Ордэ был знаком с этими людьми.

Из источника: «По информации очевидцев, зафиксированной А.А. Семеновым, в прежние времена палач (джаллод) одевался во все красное. Его отличительным знаком был «короткий до колен халат на вате с короткими, почти до локтей рукавами, узбекская меховая шапка на голове, сапоги бухарского военного образца с высоким острым каблуком и загнутыми носками и короткий нож на поясе» [Семенов 1954: Электронная библиотека Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН [http://www.kunstkamera.ru/lib/rubrikator/03/03\\_03/978-5-02-038269-5/](http://www.kunstkamera.ru/lib/rubrikator/03/03_03/978-5-02-038269-5/) © МАЭ РАН 198 52]. Это редкое описание отличительных черт костюма палача соответствует изображению Н. Ордэ». [8, с. 197-198].

«Русским художникам и фотографам, которые работали среди мусульманского населения, приходилось сталкиваться с большими трудностями. Они помнили об известном шариятском запрете изображать живых людей. Поэтому В.В. Верещагину и его коллегам приходилось преодолевать его различными путями, в том числе и рисовать по памяти. При этом важно было научиться общаться с местным населением, у которого пришельцы вызывали подозрение, а в некоторых случаях и ненависть». [8, с. 38].

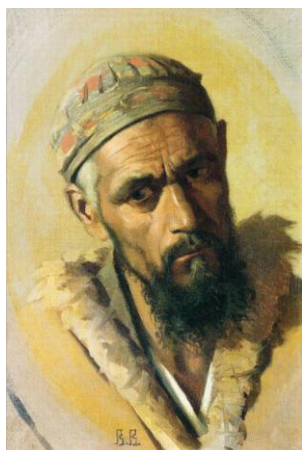
В дальнейшем, сопоставив все библиографические данные из жизни художника, ранее описанные в источниках, из всего изученного мною я делаю вывод, что, возможно, существовало несколько вариантов произошедших событий. Приведу некоторые примеры из них: В.В. Верещагин мог использовать данную фотографию с постановочной казнью для построения по памяти сцены рисунка, входящего в серию «Туркестанского альбома». Либо же сама композиция фотографии Н. Ордэ, была поставлена по рисунку В.В. Верещагина. На этом моменте исследования, у меня возник вопрос, является ли рисунок В. В. Верещагина действительно работой его руки, или это была печатная графика, копия с работы художника, выполненная другим мастером с постановочного кадра Н. Ордэ.

Из источника: «Среди вырезок, хранящихся в МАЭ, есть литографии «Улица в Ходженте» и «Мечеть в Ташкенте» (вырезал по дереву Н.И. Соколов, гравировал Л.А. Серяков), выполненные с рисунков выдающегося художника-баталиста Василия Васильевича Верещагина (1842–1904). Одна из иллюстраций, хранящихся в МАЭ среди вырезок из периодики, называется «Дуван у дико каменных киргизов». На ней изображен среднеазиатский дервиш в красочном лоскутном халате рядом с нищенкой. Эта картина напоминает туркестанскую серию В.В. Верещагина, несмотря на то, что в нижнем углу она подписана другим именем, возможно, гравировщика. В фонде иллюстративных собраний МАЭ хранится альбом фотографий с рисунков и картин В.В. Верещагина «Туркестан», выполненных им во время пребывания в Туркестане в 1867 г». [8, с. 361].

«Первоначально фотография служила исключительно житейским и художественным потребностям — изображение портретов, ландшафтов, архитектуры, копирование картин, статуй и т.п. На примере иллюстративных коллекций МАЭ можно назвать альбом В.В. Верещагина «Туркестан» 1874 г., который состоит из фотокопий рисунков и картин известного художника. В 1870-е годы пере фотографирование произведений искусства было новаторством и само по себе считалось этапом в истории фотографии». [8, с. 15].

В связи с этими данными из источника, приведенными выше, мне пришлось провести кропотливую работу по изучению и доказательству подлинности рисунка под микроскопом.

Проведя исследовательскую работу методом микроскопии по изучению и сравнению оригинальной и печатной графики периода XIX века, совместно с сотрудником научного отдела русской и зарубежной живописи, я пришла к выводу, что данная работа «Казнь иноверцев» В. В. Верещагина является оригинальным рисунком, как было записано при поступлении и атрибуции в коллекцию музея. Также этот факт



Люли (цыган)  
Верещагин В.В. 1867-1868 г.г.

подтвердил и сравнительный анализ, проведенный мной с оригинальной и печатной графикой из фонда ГМИ им. А. Кастеева при исследовании и сравнении данного экспоната. Были сделаны снимки под микроскопом графических работ в исполнении различных авторов из коллекции музея, датируемые тем же периодом создания, для сравнения с рисунком В. В. Верещагина. На представленных снимках, и фрагментах с рисунка В. В. Верещагина ясно видна штриховка линии карандаша, которая при определенном освещении излучает фиолетовое свечение. Угол света при искусственном освещении дает мерцающий фиолетовый оттенок, характерный только для графита. Шкала цвета варьируется, начиная от мелких частиц до более крупных частиц графита, и под разным углом давления нажатия руки на карандаш можно увидеть тонкие и более плотные линии штриховки, нанесенные художником, варьирующие от светлого до более плотного, почти черного цвета графита. Окантовка основного поля рисунка проведена карандашом. Справа в нижнем углу листа – авторская монограмма в виде

двух повторяющихся заглавных букв «В». Такую же авторскую монограмму можно увидеть на множестве произведений художника, датируемых Туркестанским периодом. («Люли -цыган» 1867-1868 гг., «После удаче (победители) 1868 г. «После неудачи» (побежденные) 1868 г., «Афганец» 1867-1868 г., «Дервиши -дуваны» 1869-1870 гг.) Для сравнения с оригинальной графикой были проведены исследования таких работ авторов как: Коверзнев Петр Федорович «Первые шаги». (картон, карандаш), 24x19 см. (154-гр), Каразин Николай Николаевич (картон. карандаш), 24x31 см. 1867 год. (1344-гр), Горонович Андрей Николаевич «Сцены из жизни Казахов» (1854-1860), (бумага, соус, белила) 24x34,5 см. (341-гр). В этих трех работах, пример которых я предоставляю в докладе, также можно проследить то же свечение графита фиолетовым оттенком, различные штриховые линии, и качество картона, используемого в данный период того времени, которые также совпадают с рисунком В.В. Верещагина. На примере одной из работ Гороновича А.Н., где автор использует технику заливки соусом и белилами, исследование мною подтверждает технику оригинальной графики. Плавные пятна и линии подтеков хорошо просматриваются при изучении данной работы. Или работа художника Каразина Н.Н. (1344-гр), по краям которой видны кнопочные проколы, думаю, свидетельствуют о том, что при написании данной работы автор использовал мольберт или планшет, на который крепился данный картон. Напротив, при изучении печатной графики того же периода, таких авторов как: Неизвестный гравер. «Портрет Отто фон Вейсман генерал-майор». (бумага, гравюра пунктиром), 22x15 см. (213-гр), и так же Неизвестный гравер. «Нотация жены». Вырезка из журнала «Пчела» № 43 за 1877 год. (бумага, гравюра на дереве), 35,3x24,8; 30,3x48,5 см. (1390-гр), при сравнении с оригинальной графикой хорошо видны различия в технике исполнения. Отчетливо просматриваются четкость темных линий без изменения оттенков, короткие и длинные ярко выделенные штрихи, точечные фрагменты более темных отрезков, в некоторых местах более черных и светлых оттенков основного фона.

Из проведенной мной исследовательской работы я делаю вывод: из книги поступлений известно, что рисунок поступил в коллекцию фонда музея с проколами по краям, это, возможно, подтверждает работу написания художником на планшете или мольберте с натуры; размер и лист картона мог соответствовать размеру и качеству альбомного листа, выпускаемого в продажу магазинов XIX в.; а также, проведенное мною исследование микроскопии, изучение биографии жизни, писем, регион и историю путешествия художника В.В. Верещагина, который мог посетить это место в этот период времени – это все в совокупности может подтвердить возможность написания данного рисунка. Все эти доводы позволили мне прийти к такому выводу.



*Казнь иноверцев. В.В. Верещагин.  
Фрагмент под микроскопом.*

Интересны в изучении творческий и жизненный путь известного гениального русского художника В.В. Верещагина, его судьба, неизвестность его кончины. В 1904 г. по приглашению адмирала С.О. Макарова художник выехал на фронт русско-японской войны, погиб недалеко от Порт-Артура во время взрыва броненосца «Петропавловск» вместе с адмиралом в 1904 году. Сколько еще предстоит исследовать и изучить в наследии мастера неразгаданных тайн нашему и последующим поколениям? Верещагин В.В. – художник, военный, прежде всего личность с большой буквы, и конечно, обычный человек, оставил нам огромное наследие в виде своих живописных шедевров, рисунков, исследовательской работы. Благодаря картинам и его переписке с не менее выдающимся человеком, другом – Стасовым В.В., можно проследить весь жизненный путь художника. Этот замечательный человек внес огромный вклад в историю Русского искусства. Верещагин В.В. дал возможность своему поколению через произведения, созданные им, лицезреть, как прекрасен и в то же время жесток край, который он посетил. Это

способствовало ему в изучении этнографии, истории региона, по которому художник путешествовал долгое время. Множество книг издано о жизни и творчестве В.В. Верещагина, и я думаю, еще предстоит провести большое количество исследований и открытий в биографии художника.

**Список литературы**

1. Демин Л. «С мольбертом по земному шару. Мир глазами В.В. Верещагина» – М.: Мысль, 1991.
2. Жуков Д. Статья «На Шипке все спокойно» – М.: Молодая гвардия, 1978.
3. Коничев К. И. «Повесть о Верещагине» – Л.: Лениздат, 1975.
4. Лебедев А.К. «Василий Васильевич Верещагин. Жизнь и творчество» – М.: Искусство, 1958.
5. Лебедев А., Бурова Г. «В.В. Верещагин и В.В. Стасов» – М.: Искусство, 1953
6. Лебедев А., Бурова Г. «Переписка В.В. Верещагина и В.В. Стасова том 1, 1874-1878» – М.: Искусство, 1951
7. Лебедев А., Бурова Г. «Переписка В.В. Верещагина и В.В. Стасова том 2, 1879-1883» – М.: Искусство, 1951
8. Прищепова В.А. «Иллюстративные коллекции по народам центральной Азии второй половины XIX — начала XX века в собраниях Кунсткамеры» – СПб.: Наука, 2011.
9. Резников А.С., Факторович М.Л. «Каталог произведений Василий Васильевич Верещагин» – К.: Киевский Государственный Музей Русского Искусства, 1955.
10. Садовень В. «В.В. Верещагин» – М.: Издательство Государственной Третьяковской Галереи, 1950.
11. Суегенко В.П. «Дом у заставы» – М.: Московский рабочий, 1968.
12. <https://silkadv.com/en/content/istoriya-chardzhou>

**Пашко Ольга Витальевна,  
Заместитель руководителя  
Павлодарского областного художественного музея  
имени Нагимбека Нурмухаммедова,  
член Союза художников Республики Казахстан,  
Эксперт ICOM ASPAC по актуализации  
культурного наследия в странах Азии**

## **ПАВЛОДАРСКИЙ ОБЛАСТНОЙ СОЮЗ ХУДОЖНИКОВ. ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ.**

*Профессиональные художники Павлодара – особая часть культурной составляющей Северо-Восточного региона Казахстана. Сегодня творчество представляет собой некий культурно-исторический феномен, как неизбежность жизни, и не столько внешней, сколько внутренней. Каждая отдельная история характеризуется мощным «фактором» индивидуальности. Это, своего рода, художественный демарш, провозглашающий свободу творчества, разнообразие в выборе направлений и художественных приемов, бесконечность фантазии и перевоплощений. Произведения художников нужно увидеть и понять, прочувствовать и осознать. Каждый из авторов, будь то живописец, график, скульптор или мастер прикладного искусства не перестает удивлять.*

История создания Союза художников в Павлодарской области начинается с конца 50-х, начала 60-х годов XX века.

«В середине XX века в Павлодаре работали художники: В.Критинин, В. Штейгер, О.Гейн, Ж.Серикбаев, И.Лагутин, А.Дьячков, ссыльный Л.Брюммер, позднее приезжают живописцы, графики, скульпторы, художники театра: М.Колмогоров, П.Величко, Г.Петрыгин-Родионов, Б.Соболев, С.Якубович, И.Лопатин, З.Соболева, Г.Слюсарев и другие. Выставки работ художников проходили в Павлодарском историко-краеведческом музее, библиотеках и фойе кинотеатров.

В.А. Фрейман, директор Павлодарского областного художественного музея, пишет: «Первая выставка художников – павлодарцев открылась в 1959 году. На ней экспонировалось сравнительно небольшое количество работ, по мере того, как подобные выставки стали устраиваться ежегодно, круг ее участников расширяется. Выставки организованы Павлодарским областным художественным музеем и творческой секцией Павлодарской мастерской художественного фонда Каз.ССР». (1)

«С приездом в город выпускников Алма-Атинского художественного училища им. Н.В.Гоголя В.Мартынцева, в середине 60-х годов А.Бибина, С.Шаронова, молодых специалистов И.Курбатова, С.Медведева, окончивших Ленинградское высшее художественно-промышленное училище им.В.И.Мухоминой и выпускника Фрунзенского художественного училища Н.Петерша, художественная жизнь Павлодара еще более оживилась. Выставочная деятельность развивалась очень интенсивно. Проводились не только отчетные, областные, но и межобластные и зональные выставки в Караганде, Целинограде, Темиртау. Произведения павлодарских художников постоянно участвовали во всесоюзных и республиканских выставках». (2)

«В областном художественном музее произведения павлодарских художников выставляются со дня его основания. В конце 1960 года Уполномоченным от Союза художников по Павлодарской области назначен Д.Якубовский, с 1972 года назначается А.Бибин, до 1981 года возглавлявший объединение павлодарских художников на общественных началах. Первыми членами Союза художников на Павлодарской земле были Д.Якубовский, Г.Петрыгин-Родионов, В.Маганов, А.Бибин, С.Медведев, Г.Слюсарев, И.Курбатов, П.Величко, позже приезжают члены Союза художников из Москвы И.Виноградов, из Караганды – П.Лысенко.» (3)



*Бибин А.И. Ноктюрн. Осенние листья  
холст, масло, 1963 г.*

поступления «12/4 от 28 сентября 1966 года»). (4)

За эти годы, почти 60 лет, музеем собрано более 800 произведений художников Павлодара.

С 1981 года Павлодарским Союзом художников руководили Владимир Николаевич Баранов, Михаил Бекетов, Кажибек Баймулдин. Председателем ОО «Павлодарский областной союз художников» с 2011 года является член Союза художников РК, академик Академии художеств РК Осербай Аманжолович Шуранов. В настоящее время численность творческой ячейки – более 20 человек. Состав постоянно меняется и обновляется, вступают в Союз молодые талантливые художники, некоторые, переезжая в Астану и Алматы и другие города Казахстана, становятся членами Союзов художников тех городов.

Каждый из членов Павлодарского областного союза художников имеет собственный почерк, свою манеру письма, многолетний опыт создания живописных, графических, декоративных или скульптурных работ.

Базируясь на традициях прикладного искусства Казахстана, художники намеренно подчеркивают материальность элементов композиции, усиливая ощущения ярким декоративным звучанием цвета. В их картинах происходит трансформация живописно-образной системы в нечто новое, формируется своеобразный язык современного искусства с элементами фигуративности и поэтизации в гармоничном соединении особой осязательности живописной основы холста и активной цветовой среды, которая растворяет в своем «внутреннем пространстве».

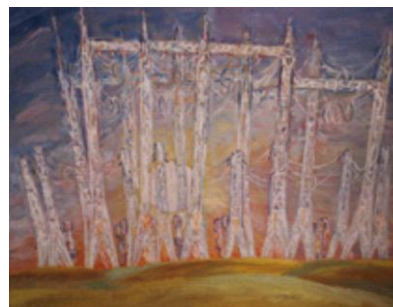


*Шуранов О.А. Тимир жсауынгер.  
(Темір сауытты бабалар),  
холст, масло, 2009*

Используя поэтическую образность, они меняют привычную структуру пространства. При этом, в произведениях, основной тон задают образные ассоциации.

Художники старшего поколения – узнаваемы по цветовой гамме, сюжетам картин, приверженности жанрам.

Так, произведения Осербая Шуранова, проникнутые традиционным эпическим романтизмом, представляют собой мощное проявление монументальности и композиционной завершенности. Пейзажи мастера передают восприятие природы с ощущением ее движения во времени, с наложенным отпечатком величия и первозданной красоты.



*К.К. Баймулдин Утро Экибастуза*

*холст, масло*

*Казахстана,*

У Ануара Игембаева – традиционно-символическое отражение истоков народных традиций посредством сюжетов, связанных с национальными обычаями и музыкальными инструментами. Яркая зрелищность работ создается посредством цветовой насыщенности, сложной композиции, торжественностью момента, общностью и единством народного начала.

Выстраивание сюжета, стилистическое решение, образность и поэтизация с подчинением цвета общему настроению, характерно для живописных работ Галыма Каржасова, Турара Тулеева, Жасыбая Кабылдинова, Карасая Нуркенова. Произведения каждого из художников закрепляют выразительность средств, трактующих ментальность древнейших и живых культурных традиций, синтезирующих и составляющих национальное искусство.



*А.Е.Игембаев. Жеті казына. холст, смешанная техника, 2010*

Особым романтизмом наполняет свои работы Сисенгали Тиленбаев, создавая, подчас, сюжетные линии в историческом контексте. Повествование во времени передает исторические особенности и формирует самобытную обобщенность. Лирика пейзажей подчеркнута световой насыщенностью воздушной среды, окутывающей эфемерностью тумана, стелящегося на гладью воды в заводях.



*Г.Н.Каржасов  
Мура. холст масло, 1992*

Пластические поиски в графике и живописи отличают работы Акертиса Солтанбаева. В обновленном контексте графических сюжетов утонченные линии определяют силуэтную элегантность, а цветовая составляющая живописных произведений характеризуется локальной проработкой пятен в общей структуре пространства. Каждая работа пронизана внутренней динамикой, перекрывающей статичность отдельных элементов. Произведения отличают плановость, структурная

выверенность, характерность, но с использованием декоративных цветовых акцентов, создающих архитектуру образов.

Персональную перспективу философского видения автора раскрывают работы Андрея Оразбаева, вводя зрителя в некое параллельное пространство. В декоративности решения абстрактных живописных полотен раскрывается идея гармонии материального и философского, как представление двойственности мира. Произведения выступают своеобразными метафорами предметного мира в определенном соотношении духовного и материального. Создается образ гармонии, как единого целого. Произведения отражают нечто невидимое, будто имеют обратную связь с нашим миром. Цвет, отрываясь от предметной реальности, обретает символическое звучание. Художник воплощает в реальность соотношения тональных и пространственных решений, оставляя силуэты для сохранения логики отношений между предметом и средой, как закономерности «бытия». Силуэт выступает частью бесконечности времени и пространства. Цвет определяет предмет и среду обитания, а чувства и воображение дают полет поэтической мысли. Мастер перформанса и инсталляции, создатель новой пластики коллажа и ассамбляжа, как формы выражения мысли.

Неповторимой образностью отличаются городские пейзажи Евгения Фридлина. Сочетания цветовых пятен гармонично складываются в тональные блоки, вступая в диалог, уподобляясь слову или звуку, создавая полную гармонию жизни. Художник внимателен к голосам всех элементов композиций, формирующих «философию осязания». Зритель просто погружается в иную, европеизированную, «галактику», но в пространство стилистически цельное и композиционно гармоничное. Художник остается верен себе уже многие годы, оставляя «импрессионистичность» во взгляде на мир основополагающим фактором.



Интеллектуальность, блестящее знание культурных контекстов, искусенность в выборе сюжета и филигранное использование технических приемов отличает замечательного, тонкого графика, Виктора Поликарпова. Он продолжает создавать графические произведения, уникально передающие пространство и время, как особый разговор о вечных ценностях в авторских графических листах. Графичность прослеживается и в живописных работах мастера, сдержанная цветность, скрупулезная проработанность и, почти осязаемая, реалистичность композиции.

Работа в материале, позволяет художнику, мастеру по металлу, Ольге Ловиной воплощать самые романтично-сказочные ассоциации. От такой сказки человек не откажется никогда. Ведь игра цветных эмалей и камней раскрывает мир тончайших солнечных бликов и вот, уже, кажется, что мир создан только для удовольствия.

Поэтика романтизма присуща, в той или иной степени, каждому пейзажному произведению павлодарских художников. Пластические решения и цветовые находки, система повторов и цветовых пятен, рассыпанных по основному фону, словно подсказывают идею для воображения. Художники расставляют пространственные акценты, являющиеся конструктивными решениями.

Таковы пейзажи новых членов Павлодарского областного союза художников - Зуры Асылгазиной, Татьяны Чевтаевой, Алтын Кисамединовой, Сауле Абишевой. Яркая чувственность и нежность, в соперничестве с рациональностью, позволяет говорить о создании художниками собственного видения и стилистического построения.

Особенный мир керамических панно создают работы мастера-керамиста, графика, живописца Алексея Балина. Созданные им образы, вовлекают в мир аллегорических сюжетов, мифологических сказаний, философских размышлений о жизни.

Работая в различных видах и жанрах, павлодарские художники представляют зрителю прекрасный мир изобразительного искусства. Ежегодно, произведения павлодарских авторов можно увидеть на тематических, персональных и отчетных выставках в Павлодарском областном художественном музее. Художники участвуют в областных, республиканских и международных пленэрах и выставках. Выставки раскрывают бесконечный мир фантазии профессиональных художников, являющихся частью современного изобразительного искусства Казахстана. Творчество продолжается и остается с нами.

#### **Список литературы**

1. Каталог. Фрейман В. Областная художественная выставка. – Павлодар, 1968
2. Кузнецова Л.А. Позади – четверть века. «Звезда Прииртышья», 1981
3. Дубовая Е.В. Наше наследие. Живопись и графика художников Павлодара в фондах музея.– Павлодар, 2017
4. Наше Наследие. Живопись и графика художников Павлодара в фондах музея. Автор Дубовая Е.В. – Павлодар, 2017
5. Антология искусства Казахстана. – Алматы: Тау – Кайнар (Редакция Золотая книга). – 2004
6. Художники Павлодара. Дубовая Е.В., Бибина А.И. – Альбом. Алматы. Золотая книга. 2003
7. Научный архив Павлодарского областного художественного музея. Личный фонд Баймулдина К.К., Бибина А.И., Баранова В.Н., Гулина А.В., Игембаева А.Е., Шуранова О.А., Каржасова К.-Г.Н., Поликарпова В.Ф., Лысенко П.Г., Приходько В.М., Соболевой З.А., и др.
8. Каталог. Узоры Иртыша. Выставка./ авт.-сост. Л.А.Кузнецова – Павлодар; Типография №4, 1980
9. Слава труду. Выставка произведений. Каталог./ авт.-сост. Е.С.Черных – Павлодар, 1984
10. Художники Казахстана. Справочник по состоянию на 1 января 1985 г. – Алма-Ата: Онер, 1987

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

## **ЗАМАНАУИ ӘЛЕМДЕГІ МУЗЕЙ ҚЫЗМЕТІНІҢ МОДЕРНИЗАЦИЯСЫ**

Нарық бәсекелестігі жағдайында қазіргі заманғы музейлердің қызметі барған сайын дәстүрлі шеңберден шығып, ғылыми деректер жинаумен, жаңа экспозициялар құрумен, экскурсияларды ұйымдастырып, өткізумен шектелмейді. Дәстүрлі тәжірибеге қайшы келмей, музейлер көпшілік аудиторияға барынша ашық болуға ұмтылады. Мұндай өзгеріс музей қызметтерін заманауи тұтынушының қажеттіліктерімен байланысты.

Бүгінгі уақытта, музей өзінің басты мақсаты – білім мен ғылымның орталығы болуды сақтаумен қатар, дамудың баламалы жолдарын іздестіру және туристік қызметке белсенді қатысып, музейлік туризмді жүргізу. Бірегей музей ғимараттарына бару тенденциясы туристер арасында сұранысқа ие. Әрбір музей өздерінің коллекциясымен қатар, келушінің санымен ерекшеленіп отырады. Сол себепті, заманауи келуші үшін тиімді, қолайлы қызмет түрі, онлайн режимінде ақпараттық технологияның көмегімен өзін қызықтыратын ақпаратты алатын барлық мүмкіндік жасалған. Көптеген ойын-сауық орталықтарымен бәсекелестік жағдайында музейдің ішкі кеңістігін өзгерту бойынша орасан зор жұмыстар жүргізілуде. Музейлер қызметінің трансформация үдерісі мен олардың қазіргі қоғамдағы маңыздылығын әртүрлі білім салаларының – музейтану, философия, тарих, мәдениеттану, әлеуметтану, өлкетану, этнология және т.б. мамандары кеңінен қарастыруда.

XXI ғасырдағы музейлер – түбегейлі өзгерген, көп функционалдылық және заманауи келушінің сұраныстарын жүзеге асыруына жауап береді. Қазіргі уақытта олар болашақ ұрпақ үшін эстетикалық қажеттіліктерді қанағаттандыруға және мәдени құндылықтарды сақтауға ұмтылатын ғылыми және оқу орындары ретінде ғана емес, сонымен қатар, цифрлық жүйелермен, ғылыми-танымдық, музейлік қызметтің жаңа мәдени түрлерімен қамтылған орта ретінде жұмыс жасайды. Жаһандық әлемде көптеген қызмет түрлері ақпараттық-интернет жүйесіне ауысуда. Сондықтан, қазіргі әлеуметтік желілерде өз ойларын, пікірлерін қызу талқыға салатын заманауи көрермендер қоғам ортасында етене араласқанды қалайды. Осы орайда ескере кететін жәйт, келуші мен музейді байланыстыратын әлеуметтік желілердің рөлі маңызды.

Музей – экскурсиялық маршруттың бастау нүктесі және елдің мәдениетін зерделеу орны, тарих және география бойынша нұсқаулық және туристік бағыттармен танысудың негізгі көрінісі ретінде қызмет етеді. Музейлерге қойылатын талаптарға байланысты олар өздерін туризм индустриясында сұранысқа ие демалыс, ойын-сауық ресурсы ретінде көбірек жариялауда. Әлемнің көптеген елдерінде бұл тәсіл әртүрлі дәстүрлі және жаңа салаларда экономикалық өсу мен жұмыспен қамту үшін инновациялық ынталандыру ретінде қарастырылады. Осыған байланысты, музей заттарын жинау, зерттеу, сақтау т.б. музейлік қызметтің дәстүрлі түрі өзгеріске ұшырайды. Сондықтан қазіргі музейлер жұмысында болып жатқан трансформациялар заңдылық. Музейлердің білім беру орталықтары ретіндегі стратегиялық міндеттерін жүзеге асыратын және қазіргі заманғы музей қызметтерін тұтынушының қажеттіліктерін қанағаттандыратын «алтын ортаны» іздеу өзекті болып қала береді. Музейлер қызметіндегі трансформация қазіргі кездегі қалыпты жағдайға айналды [1,2].

Нарықтылық бәсеке жағдайында музейлер жұмысына дәстүрлі көзқарас кей

жағдайда келушілердің талаптарына сай келмейді. Музей өзі ұсынатын өнімге сұранысқа сай қызметін реттеуге мәжбүр. Музейлер жиналған экспонаттарды сақтаушы функциясын сақтай отырып, танымал және сұранысқа ие демалыс орны болу үшін қалыптасқан дәстүрлі тәжірибені жаңа тәсілдермен біріктіреді. Олар тек білім беру бағдарламаларымен ғана шектелмей, түрлі мәдени жобаларды жүзеге асырады: фестивальдер, мерекелер, жәрмеңкелерді және т.б. өткізеді. Бұл келушілерді тартуға ғана емес, сонымен қатар олардың бірнеше рет келуіне сенім артуына мүмкіндік береді.

Әлем музейлері көптеген жылдар бойы келуші мен мәдениет арасындағы дәнекер ретінде музей экспонаттарына шығармашылық жолмен қарауға көмектесетін «музей диалогтары» әдісін сәтті жүргізуде. Сондықтан, «Экспонаттарды қолыңызбен ұстамаңыз!», «Абайлаңыз!» т.б. сөздер музей кеңістігінен алынған. Сонымен қатар, келуші музей ішіндегі процестің қатысушысы немесе жетекшісі болады. Бұл шетел тәжірибесі көрсеткендей, музейлердің танымал болуына, музей экспонаттарымен таныса отырып, келушілердің аудиториясын кеңейтуге үлкен мүмкіндік болады. Келушілерді тарту үшін музей компьютерлік графиканы, виртуалды реконструкцияларды, үш өлшемді модельдеуді және басқа да интерактивті әдістерді қолдана отырып, жаңа бағдарламаларды әзірлеуге белсенді қатысуда.

Музейге келушілер қажетті ақпаратты іздеу уақытын үнемдейтін цифрлық қызметтерге көбірек жүгінуде. Соның ішінде, экскурсия қызметін ақпараттық технологиялармен алмастыратын батыл эксперименттерді жалғастыруда. Қазіргі кездегі медиа-технологияларға жаппай қызығушылық музей саласында елеулі орнын алуда. Бұл үдеріс ғылым, білім беру және тәрбиелік функцияларын жүзеге асыратын музейлік қызметтің қосымша құралы ретінде қолданылуда. Келушілерді енді радиогидтер немесе дыбысты құрылғылар пайдалану таң қалдырмайды. Мысалы, бір кездері QR Codes (QR - Quick Response - жылдам жауап) пайда болуы үлкен қызығушылық тудырды. Бұл ұялы телефонда арнайы орнатылған қосымша арқылы танылған ақпаратқа негізделген екі өлшемді штрих-код деп аталады. QR код музейлік квест-экскурсия ұйымдастыруда, экспонат туралы ақпарат алуда қолданылады. Мұндай тәсіл, қатысушыларды гаджеттерді пайдалануға ынталандырады, олардың ой-өрісін кеңейтеді, ақпаратты іздеу дағдыларын дамытуға және оны ойластырып пайдалануға ықпал етеді. Туристерді музей экспонаттарымен өздерінің танысуына белсенділігін тарту, музейге баруды әсерлі және есте қалдырады [3].

Интерактивті инсталляцияларды пайдалана отырып, музей экспонаттарымен танысу тәжірибесі өзінің ерекшелігімен тартымды. Виртуалды шындық (VR) қоршаған дүниенің шынайы бейнесін ауыстырады, нәтижесінде пайда болған сезімдерді пайдаланушы шындық ретінде қабылдайды. Сонымен қатар, мүмкіндігі шектеулі адамдар VR көмегімен музейге виртуалды барып, экскурсияға қатысуына болады. Мысалы, Вашингтондағы Ұлттық портрет галереясында бірнеше нысанды цифрландырудың арқасында келушілер АҚШ-тың аты аңызға айналған президенті Авраам Линкольннің сақалын ұстап, мамонтты сипап немесе ағайынды Райттардың ұшақтарының корпусын қағуға болады. Швед Жерорта теңізі музейі VR көмегімен мысырлық мумияларға жан бітіргізтті, олар томографиялық сканерден өткізіліп, арнайы интерактивті үстелде көрсетілген [4]. Италияның Тренто қаласындағы MUSE жаратылыстану ғылымдары музейіндегі бейне проекциялары мен көлемді дыбысы бар мультимедиялық туннель Альпі арқылы ұшу немесе қиын жолдан түсу елесін тудырады. Хельсингердегі Данияның ұлттық теңіз музейі келушілерге ашық мұхиттағы шынайы қатысуды сезінуге және алып панорамалық проекцияны жасайтын проекторлардың көмегімен теңіздің тереңдігіне сүңгуге мүмкіндік береді. Кливленд Gallery One (АҚШ) өнер музейінің интерактивті кеңістігінде ересектер мен балалар Microsoft Kinect жүйесі арқылы экспонаттармен ойнауына болады. Веб-камера бет әлпетін және қимыл-қозғалысын анықтап, содан кейін олар нақты уақыт режимінде музей коллекциясындағы өнер туындыларының кейіпкерлерінің арасынан өзіне ұқсас екінші адамды табады. Токиодағы футуристік «Мирайкан» музейі өз қонақтарын Жер орбитасына ұшырады. Вашингтондағы Ұлттық табиғи тарих музейінде Skin and Bones қосымшасы арқылы жануарлардың қаңқаларын тірілтеді.

Американың Купер-Хьюитт ұлттық дизайн музейі 3D технологияларды пайдалану тәжірибесімен ерекшеленеді. Қалам түріндегі гаджет келушілерді өзін дизайнер ретінде сезінуіне болады. Келуші өзі таңдаған дәуірдің виртуалды интерьерінде өзін таба алады және интерактивті үстелде гүлді бейнелеу арқылы интерьер дизайнды гүл мотивтерін пайдалану тарихын естуге мүмкіндігі бар. Өте шынайы графикасы және көлемді дыбысы бар 5 D-аттракциондары, интерактивті саяхат кабиналары – музейлік шытырман оқиғалы ойындар үшін сұранысқа ие. Компьютерге қосылған арнайы құрылғының көмегімен келушілерге ғарышқа шығуға, мұхиттың тереңіне сүнгуге, жерден тыс өркениеттермен танысуға виртуалды мүмкіндік беріледі.

Сондай-ақ, қолданылатын виртуалды ақпараттық жүйе келушілердің кең ауқымы үшін қолжетімділігі мен ашықтығы арқасында музейдің әлеуметтік қызметін қамтамасыз етеді. Дегенмен, музейлерде қолданылатын техникалық жаңалықтардың көптігіне қарамастан, бүгінгі таңда дәстүрлі тәсілдерден толық бас тарту мүмкін еместігін атап өткен жөн. Туристерді ашық аспан астындағы музейлер, интерактивті аймақтар, шеберханалар мен колөнер орталықтары қызықтырады. Музейлер мәдени-ағарту іс-шараларын ұйымдастыру мақсатында шығармашылық алаң болып табылады. Бұл келушілер контингентін кеңейтуге мүмкіндік береді [5].

Музейлердің білім беру бағдарламалары тарих, өнер, реконструкция, тәжірибелік археологиямен т.б. қызмет түрлерімен тығыз байланысты. Әлемнің көптеген елдерінде археологиялық ескерткіштерді қазу негізінде құрылған «алғашқы ауылдар» тәжірибесі кеңінен қолданылады. Олар жерде тұрғын үйлер мен коммуналдық ғимараттар, бекіністер қайта қалпына келтірілген. Соңғы онжылдықтарда әлемде музей құрылысы саласында үлкен өзгеріс болды. Көптеген қалалар түбегейлі кеңейту және қайта құрылымдау жобаларын қарастырған.

Бұрын музей белгілі бір ғимарат түрімен байланысты болды, мысалы, тарих, мәдениет және сәулет ескерткіштерімен, ескі патша сарайларымен және т.б. ЮНЕСКО деректері бойынша олар музейлердің 80%-ға жуығын құрайды. Музей коллекцияларға арналған орынмен қатар, ғимараттың өзі архитектуралық көрнекілік нысанына айналатын үрдіс жалғасуда. Көбінесе олар қала құрылысының зәулем үйлері немесе өнердегі жаңа бағыттардың пайда болған жері ретінде көрініс табады. Заманауи технологиялар озық материалдар мен элементтерді пайдалануға мүмкіндік береді: шыны қабырғалар, едендер мен төбелер, мультимедиялық шоуларға арналған голографиялық экрандар және т.б. Жаһандану заманында музей заманауи және ерекше болып көрінуі керек. Мысалы, АҚШ-тағы Милуоки өнер музейінде, күн сәулелі аппак ғимараты, күн шуақты ауа-райында ашылатын және түнде жиналатын ерекше қанаттарымен туристерді таң қалдырады.

Келушілердің жалпы музейлерге деген көзқарасын түбегейлі өзгертетін бірегей музей кеңістігін құру бойынша жұмыстар жүргізілуде. Мәселен, Солтүстік Америкадағы көлемі жағынан ең үлкен жаратылыстану музейі, кристалдар түріндегі Корольдік Онтарио музейі табиғат дыбыстарына толы үйге айналды. Дәстүрлі экспозициялармен қатар инсталляциялар, абстракциялар және авангардтық жұмыстар кеңінен ұсынылған заманауи өнер музейлері көпшілікті назар аудартқызады. Мысалы, деконструктивизм стилінде салынған, дисгармония және асимметрия принциптерін қолдана отырып, өткір бұрышты және көлбеу жазықтықтарға бейімділікпен салынған музей ғимараттары: Бильбаодағы Гуггенхайм заманауи өнер музейі, Нью-Йорктегі Соломон Гуггенхайм музейі. Ерекше сәулет жобалары тұрақты көрменің қалыптасуына дейін сәулет нысаны ретінде қызмет ететін ерекше ғимараттардың пайда болуы идеясын жүзеге асырады.

Нидерландыдағы Гронинген өнер музейінің сәулеті көп функционалды павильондарға апаратын жолдың терең спиральді түсуімен күшті әсер қалдырады. Көпшіліктің сұраныстары мен қажеттіліктерін ескере отырып, музейлер келушілермен өзара әрекеттесуді барынша арттыруға бағытталған өздерінің коммуникативті функцияларын арттыруда.

Римдегі ХХІ ғасырдағы Маххі ұлттық өнер музейі әртүрлі әлеуметтік іс-шаралар өткізілетін білім және ғылым орталығы болып табылады. Өткен ғасырдың 30-

жылдары Андре Мальро құрған «Қабырғасыз музей» тұжырымдамасын сәулетшілер заманауи технологиялардың көмегімен жүзеге асыруына мүмкіндіктері бар. Мысалы, мұндай тәжірибе Париждегі Картье қорының қазіргі заманғы өнер музейін құруда көрініс тапты. Шыны және болаттан жасалған алты қабатты ғимарат, Сена өзенінің Бранли жағалауындағы ондаған метрге созылып жатқан мөлдір қабырғалы музей. Осы айтылған мысалдар, қазіргі заманғы музейлер ғимаратының сәулеттік бейнесі кейде музей коллекциясының өзінен маңыздырақ болып, заманауи көрермендерін таң қалдырып, оның негізгі ғылыми-ағартушылық міндеттерін іске асыру жұмыстарын екінші жоспарға түсіретінін көрсеткендей.

XXI ғасыр қазіргі қоғамдағы музейлердің қызметін түбегейлі өзгертті. Әртүрлі техникалық жетістіктерді белсенді пайдалана отырып және жұмыстың интерактивті әдістерін қолдана отырып, музей экспозицияларымен жұмыс істеу мүмкіндіктері айтарлықтай кеңейді. Бұл бір жағынан, бірегей музей ортасы мен тартымды музей кеңістігін қалыптастырады, екінші жағынан, тенденция бар. Телекоммуникациялық желілер мен ақпараттық технологиялардың дамуы адамдардың қажеттіліктерін өзгертті. Түрлі және қолдануға оңай қызметтердің енгізілуі, қызықтыратын жәдігерлермен танысу уақытын айтарлықтай үнемдейді және музейдің өзіне бару қажеттілігінде азайтады. Бұл жағдай әсіресе, COVID-19 пандемиясынан туындаған мәжбүрлі өзін-өзі оқшаулау кезеңінде айқын көрінді.

Әрине, технология бір орында тұрмайды, әлемдегі ғылыми-техникалық революция – музей қызметін жылдан-жылға өзгертуде. Болашақта музей инновациялық шешімдер мен жобаларды, мәдени өмірді жандандыратын орынға айналуы мүмкін. Жылдам өзгеріп жатқан әлемде музейдегі дәстүрлі қызмет түрін озық технологияларды пайдаланумен үйлестіру өте маңызды екенін әлемдік музей тәжірибелерінен көруге болады.

#### **Әдебиеттер тізімі**

1. Столяров Б.А. Музейная педагогика — профессия // Музей и образование: Сб. научн. тр. СПб, 1999.
2. Шляхтина Л.М. Музейные инновации в ретроспективе музееведческих идей / Вопросы музеологии. №1, 2010. – С. 44-48.
3. Museums in a digital age Edited by Ross Parry
4. Интеграцияланған музейлер: жаңа бағыттар, озық тәжірибелер. // Халықаралық музейлер күніне арналған «Жаңа қоғамдағы музейлердің рөлі» атты іс-шара материалдары. – Алматы, Ғылым ордасы. 2013, - 25-30 бб.
5. Инновационные направления деятельности музеев под открытым небом//Сборник материалов всероссийской конференции 7-9 июня 2019 г.

**Дубовая Елена Викторовна,  
искусствовед,  
главный хранитель  
областного художественного музея  
им. Н.-Б. Нурмухаммедова,  
Казахстан, Павлодар**

## **ВАЛЕРИЙ ПРИХОДЬКО. ПОСЛЕСЛОВИЕ 1949-2021**

*Валерий Приходько относится к поколению, пришедшему в искусство в 1970-е годы. Художники - шестидесятники к этому времени уже обрели силу и значимость в своих программных выступлениях, и этот водоворот творческой свободы захватил молодого художника.*

*Прошедший традиционную художественную выучку, он развил в себе устойчивое неприятие штампов и затертых установок в искусстве. В течение последующих лет Валерий Приходько определил свое собственное отношение к станковой графике и живописи.*

Работа с металлом положила начало творчеству, как и следует для выпускника Красносельского училища художественной обработки металлов. В те далекие 70-е, выставки, на которых были представлены его ювелирные украшения, экслибрисы, офорты, линогравюры, определяют широкую географию мест: Москва, Рига, Алма-Ата, Караганда, Усть-Каменогорск, Павлодар. Произведения экспонировались на всесоюзных и республиканских, зональных и областных выставках.

Мы входим в мастерскую. В этом маленьком пространстве мансарды сохранено творческое наследие Валерия Приходько. Здесь он трудился, спорил с друзьями, с собой, отстаивал мнение, задумывался, мечтал. Создавал. День за днем, с утра до вечера. Всю жизнь. Здесь стоит офортный огромный станок, лежат доски: цинковые, стальные, медные.

В мастерской находятся сотни и сотни рисунков в альбомах: маленьких, почти карманных, больших, с форматными листами, просто отдельные листы с набросками и зарисовками. Наверно, только малая часть успела послужить для воплощенной мысли, они смогут составить еще ни один печатный альбом. «Я каждый день пополняю альбомы новыми рисунками, - сказал Валерий Михайлович в последнем своем интервью, - все это, конечно, не рождается на новом месте.. Стараюсь много читать, телевизор в мастерской совсем недавно появился. У меня большая библиотека по истории искусств, художественной литературы...» [3, с.1].

На стеллажах, полках, на антресоли, на полу – картонные эскизы, холсты на подрамниках, гуаши и акварели под стеклом, альбомы, книги. «Я еще не все отработал, - каждый раз говорил художник, когда приходили в мастерскую, - думаю, на очередном витке я еще вернусь к этим темам или техническим соображениям, которые развивал раньше» [11, с. 2].

Акварель и гуашь. Накопленное за многие годы желание высказаться в цвете поражает интонацией доверия к зрителю в ранних 11 объемных сериях. В них Валерий Приходько представил собственную модель



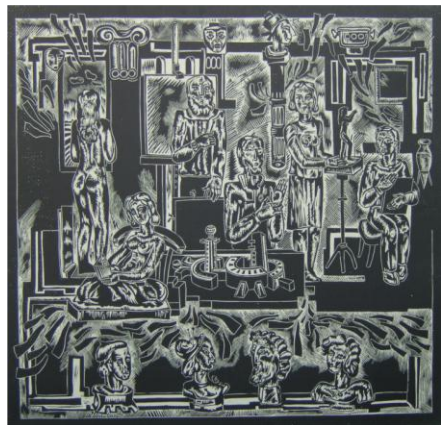
*В.М. Приходько. 2004  
Фото Бичинева А.В.*

художественного образа в композиционном рисовании. Что перед нами: развернутые пластические рассуждения в духе философской лирики или импульсивное иллюстрирование потока сознания, ироническая формулировка собственных афоризмов или композиционные игры в цвете. Так или иначе, дебют графика в новом для него материале – акварельный рисунок и гуашь – состоялся в середине 1980 –х начале 1990 –х годов и создал притяжение. «Начинается экспансия гуаши. Работа над листом начинается с экспрессивного рисунка одной линией, организуются четко массы. Затем идет общение с цветом», - пишет о художнике в те годы павлодарский искусствовед Надежда Аверьянова [1, с.1].

Увидеть задуманную тему в композиционной законченности, «ощутить пластику заживо» для графика является жизненной потребностью. «Нахожу, - говорит автор, - страшное удовлетворение от поиска композиции. Я строю свой мир, и в этом стал сам себе доверять» [5, с.103].

Упорная и многолетняя работа в офорте и линогравюре отшлифовали мастерство и бережное отношение к линии, научили композиционно мыслить. А эволюция цвета в гуашах подтверждает правильность избранного пути.

Феномен рукотворной графики середины 1980-х-1990-х годов заключается в ряде открытий содержательного и технического плана. Лист за листом, системно и спонтанно в равной степени, создаются большие рукотворные серии «Космические новеллы», «Азиатский Рог», «Голый Король», «Круговорот», «Месяц Март», «Изографическая панорама I» «Изографическая панорама II», «Изографическая панорама III», «Изографическая панорама IV», «Аналогия и вымысел», «Весеннее равноденствие», «Августовские вечера», «Зимнее ускорение Сердца». Листы выдерживают большие программные темы: добро и зло, сила и слабость, отвергнутый и любимый, драма и фарс. «Изображенные в листе «Цесарки» фигурки птиц на тонких ножках плотно прижались друг к другу. Картинность композиции строго соблюдена, идея – на поверхности: по центру листа стоит сбитая в стайку «куриная сущность». На листе «Дама в клубке» изображен вымысел, воплощенный в женский образ, притихший в своей грезе, как призрак гармонии среди суеты. Старая легенда о голом короле в интерпретации художника. На плоскости листа изображена парадная лестница дворца, на ней собраны фигурки придворных в шелках и парче, застывших как маленькие манекены. А он – уязвимый и незащищенный, ранимый и обнаженный, и все-таки, на вершине подъема. Ведь он – Король» [7, с.4].



*Приходько В.М. Искусство  
1984. Линогравюра*

Художником найден тип своего героя, героини, ситуации, коллизии, с обязательным упором на главный присущий признак. Образы заставляют искать в нашем воображении культурные и исторические ассоциации, ключи к раскрытию их содержания. События сюжетов остаются как бы чистой возможностью: они могут вспоминаться легко и приятно, так же могут легко забыться, их можно принять или оттолкнуть, невзлюбить или залюбоваться ими. Альтернативность художника по отношению к зрителю мудра в своей основе.



*Приходько В.М.  
Молодые художники. Тушь-перо. 1977г*



*Приходько В.М. Художник и модель  
1984. Эмаль, медь*

Люди, Птицы и Животные – любимые поводы художника к обобщению. Грозные, смешные, сытые, по - эпикурейски мудрые, с семейными гнездами и стаями – это изобразительные метафоры и аллегории со множеством найденных пластических приемов.

Герои, Странники, Девы, Ученые, Старики, Маленькие Наполеоны, Короли, Факиры, типы представителей человеческого рода бесконечны в своем составе и тем интересны художнику. Образы вступают во взаимоотношения, познают Весну, как высшее состояние души; обретают Любовь; осваивают пространство Рая, ожидая Чуда; их губит Грех; им грозит Изгнание. Вечное томление духа.

Ваши Валерия Приходько определяются тончайшей разработкой тона в изображении.

Каждый лист – это плотная кладка цвета отдельных слоев, от темного к светлому и от светлого к темному, от широких заливок, до причудливых орнаментальных арабесок. Фактурность цветового слоя соседствует с прозрачной чистотой листа.

Графика Валерия Приходько стоит в центре его жизни в этот период и неизменно подготавливает вступление в новую фазу творчества.

Акрилы 2000-х годов. К своей собственной концепции художник целенаправленно шел в течение многих лет. Фундаментальность и величие художественных стилей прошедших эпох, вечная гармония музыки, мудрость мировой литературы навсегда определили любовь и почтение художника. Они подпитывали его внутреннюю культуру, помогали находить определенный уровень самосознания. Со временем в этом нескончаемом собеседовании разума и эмоций художник открывал в себе все большую способность к творческому диалогу с «вершинами». Его приоритеты в искусстве: Ван Гог, Рокуэл Кент, Микалоюс Чюрленис, Виве Толли, Алексей Кравченко, Вадим Фалилеев, Макум Кисамединов, Борис Пак. «Вообще, это поколение мне очень нравилось,- говорил художник,- от них я много почерпнул для творчества. Я общался с известным алматинским графиком Евгением Матвеевичем Сидоркиным, скульптором Ипполитом Ипполитовичем Виноградовым, он в Строгановке преподавал. Работал у нас в Павлодаре. И, конечно, с павлодарцами: Александром Ивановичем Бибиным, Павлом Григорьевичем Лысенко и многим другими мастерами» [3, с.6].



*Приходько В.М. Ожидание. 1994г.,  
картон, гуашь.*



*Приходько В.М. Азиатский божок  
2003 Бумага, акварель*

Валерий Приходько - это художник личностной, выстроенной рассудком и чувствами художественной концепции. Его образно - мифологическая система строится на пластических рассуждениях, где вечные темы бытия облечены в форму мифа, легенды, саги. Притчи Валерия Приходько манят и привлекают метафорами, сплетением пространственных коллизий.

Художник писал: «Все, что делается мною в живописи и графике, дарит мне ощущение, что это происходило и происходит наяву, в жизни. В определенный момент все это перестало требовать для каких-либо дополнительных подтверждений».



Необходимо только высокохудожественно и, очевидно, более ярко и убедительно владеть всевозможным инструментарием для выявления формы, тем и сюжетов, нужность, вернее первичность которых остается правом и приоритетом автора. Для меня важно находить определяющую высоту и константу представлений о высоком искусстве, в движении чувств, в вибрации на социальность происходящего.

Это убедительно и многогранно просматривается в устремлениях на уровне идей, смысла жизни, намерений у таких великих творцов, как художник С. Калмыков, композитор А. Шнитке, искусствовед Н. Пунин, которые являются для меня примером и источником вдохновения. Все это та правда, которая интересна мне и без которой невозможно появление моих новых работ» [8, с.1].

Приоритет правды нахлынул на художника, как ливень, в последние 20 лет его жизни. Изобразительный мир Валерия Приходько независим и внутренне свободен, это граничит с гордостью первооткрывателя. Сюжет узнаваемый, приятный глазу - не для него. Он создает новое, личное, истинное, спорное и не тождественное привычному.

Он написал настоящую театральную мистерию жизненных коллизий на листе: в нескольких действиях, со своими внутренними связями, продолжением и эпилогом. Повествовательность его мотивов не пугает, напротив, каждый лист - это мир ассоциаций, культурных и жизненных.



Приходько В.М. Без названия. 1998  
Холст, акрил

Его утонченный контур рисунка собирает в целое всполохи и взрывы цвета, превращает этот этап в одновременно радостный и мучительный процесс поиска изобразительных результатов.

Художник работал быстро. Иногда мотивы не отпускали, при этом неизбежное возвращение к ним не теряло свежести восприятия. Создание листа превращалось в некую экстремальную профессиональную игру с картинным пространством, вовлекая все изобразительные средства - пятна, линии в единый скоростной временной ритм. Решая множество, порой очень трудных исполнительских задач, художник попадал в главное - колористическое ассоциативное погружение в контекст образов. В качестве фонов художник избирал чистоту и прозрачность цветового пятна или, напротив, экспрессивную смесь слоев. Общая тональность каждой работы не утрачивается от этой смеси, наоборот, приобретает эстетическую значимость.

Если говорить о стилевых предпочтениях, то можно определить его произведения как пластический опыт богатейшего собственного видения древней культуры Востока и Запада. Он ассоциируется с роскошью ренессансного цвета итальянских майолик, вдохновением флорентийских красок XV столетия, утонченной мудростью азиатской миниатюры.



Приходько В.М. Встреча. 2004  
Бумага, акварель

События жизни и творчества В.М.Приходько  
(Материалы личного фонда В.М. Приходько из научного архива Павлодарского художественного музея, архива дочери художника О.В.Наумовой (Приходько), личных записей художника, каталогов, периодики).

1949 21 февраля

Родился в Мурманске. Из воспоминаний дочери Ольги Валерьевны Наумовой (Приходько): «Отца усыновила семья в Мурманске. Фамилия их Приходько. Ему было 4 года, когда они попали в автокатастрофу, в которой выжил только папа. Затем его забрала родная мама назад к себе, узнав о трагедии. И он носил всю жизнь чужую фамилию своих приёмных родителей. Жил с матерью и отчимом, сводным братом» [10, с.1].

1960

Из статьи о художнике: «Родной дед Валерия Приходько был замечательным человеком. Он буквально боготворил внука, ведь тот ему заменил сына. Боготворил, но при этом никогда не баловал. Именно он привил Валерию любовь к природе, необычный, философский творческий подход к жизни. Дед, Сергей Иванович Кудринов, был музыкантом, довольно профессионально играл на баяне, сочинял музыку. Тяга к творчеству перешла к Валерию от деда. Часто, на каникулах, юный художник бывал у него на Вологодчине. Иногда он показывал Сергею Ивановичу небольшие творения, выполненные цветными карандашами и акварельными красками. Дед одобрительно кивал головой, и это была, пожалуй, самая лучшая похвала» [2, с.3].

Семья мамы переехала в Павлодар на целину. Занятия в изокружке Дома пионеров. Учитель Клепановский Игорь Иванович. Окончил СШ 12.

1965-1970

Окончил КУХОМ (Красносельское училище художественной обработки металлов). Отделение скань-эмаль. Костромская область, село Красное на Волге. Изучал иконопись. Участие в выставке студенческих работ в Москве.

1974

Начинает работать в творческой секции Павлодарских художественных мастерских.

1975

Вступление в творческое объединение молодых художников СССР как прикладника. Начинает работать над офортными сериями «Художник и модель», «Тургай студенческий».

1979-1981

Вступление в Союз художников СССР как графика. Принимает активное участие в областных, региональных, республиканских и всесоюзных выставках.

1981

Частые поездки в Москву на выставки на Малой Грузинской, в Ленинград на авангардные выставки художников Пушкинской, 10. Занимается рисунком. Получение мастерской. Общение с художниками-монументалистами А.Бибиным, С.Медведевым, Г.Слюсаревым, И.Курбатовым. Участвует в комплексном оформлении интерьеров общественных зданий Павлодара. Все эскизно - проектные работы готовил самостоятельно.

Росписи для рекреации Павлодарского телевидения.

1980 - 1983 - чеканные панно с эмалью размером 80x80 см. для банкетного зала Экибастузской ГРЭС-1. Совместно с В. Барановым, весь цикл работ делался художниками в цехе Павлодарского тракторного завода. Эскизы – авторские. Эскизы, проектная часть подвесного потолка, люстр для Экибастузского железнодорожного вокзала. Эскиз люстры для Павлодарского нового железнодорожного вокзала.

1985 - эскиз панно, резьба по дереву для столовой алюминиевого завода. Павлодар (совместно с В. Никифоровым).

1985 - эскиз маркетри «История медицины» для актового зала Павлодарского нефтеперерабатывающего завода.

1986 - литые орнаментальные витражи для профилактория «Строитель». Павлодар. Витражи делал на заводе в Немане, в Белоруссии.

1990 - эскизы росписей для холла медицинского училища. Павлодар.

1990 - литые витражи для детского сада «Времена года». Экибастуз.

1990 - литые декоративные витражи «Животный и растительный мир» для дома отдыха. Чита.

1982

Ольга Валерьевна Наумова (Приходько): «Мама переехала в Павлодар к отцу в 1981 году. Прожили 3.5 года вместе. В 1982 году я родилась. Папа забирал меня к себе в мастерскую, пообщаться, побыть вместе. Усаживал меня за мольберт, и мы вместе рисовали. Эти минуты, часы, проведенные с ним вместе - самые счастливые мои детские воспоминания. Любимое воспоминание о папе. Вместе ездили на рыбалку, река Иртыш со своею красотой и силой; папа тихо в сторонке ловит рыбу, и я смотрю на него с восхищением, какой он интересный, характерный, родной мой» [10, с.1].

1984

Делает многочисленные альбомы рисунков. Занимается офортом, линогравюрой, декоративно-прикладным искусством. В фонд музея впервые поступили в дар от творческой секции Союза художников офорты В.М. Приходько - «Осенний пейзаж» 1979; «На весовой» из серии «Тургай студенческий», 1979; «Берег Иртыша», 1979 года.

1987

Создает серию цветных офортов «Из истории пожаротушения на Руси»

1988

Начинает работать над большой серией печатной графики «Вечные темы». Павлодарский областной художественный музей приобрел линогравюры В.М. Приходько - из серии «Вечные темы» - «Музыка», «Искусство», «Барьеры». 1984 года. Были приобретены 6 офортов, которые дополнили серию «Вечные темы»: «Лабиринт», «Марафон», «Скульптура», «Зеркала», «Люди-мишени», «Наблюдения» 1982-1984 годов. Еще две линогравюры подарены автором в конце года - «Цирковое представление» и «Театральное шествие», серия «Вечные темы».

1991

Офорт Валерия Приходько «Божок» из Петербургской галереи «10-10» русские космонавты взяли на орбиту в полет.

1994

Начинает заниматься живописью. Разрабатывает свой метод оптического смешения акриловой краски. Добивается эффекта матовости фактуры. Участие в международной выставке в Дюссельдорфе «Месса».

1997

Февраль-март. Персональная выставка. Графика. Гуашь. Галерея «Пирамида». Алматы. Издан каталог.

1998

Январь. Персональная выставка в Павлодаре, издан каталог графики (гуашь).

Октябрь. Персональная выставка в Павлодаре, издан каталог графики (гуашь).

1999

Начинает новые серии гуашей и акварелей. Продолжает работать в смешанной технике на холсте, картоне. Декабрь-Январь. Персональная выставка в Павлодарском художественном музее. Автор дарит в коллекцию музея работу «Музыкант» 1998 года. Издан каталог живописи.

70 полотен выставлены в галерее в Арнсбурге. Немецкая публика выкупила 26 работ.

2001

Персональная выставка живописи в Павлодарском областном художественном музее. Издан каталог живописи.

2003

Ольга Валерьевна Наумова (Приходько): «Мы с мамой приехали в Павлодар в 2003 году. Это была встреча с папой. Мы не виделись с ним 10 лет. Все вместе семьей гуляли по Павлодару, много времени проводили в мастерской у отца, заходили к соседу Галыму Каржасову. Душевно проводили время вместе. Мама папа и я, что ещё надо ребёнку для счастья» [10, с.1].

Активно работает над созданием живописных полотен. Дар автора музею: «Невеста» 1998, холст; акрил; «Минотавр» 2001, холст, акрил.

Персональная выставка живописи в Альянс-Банке. Павлодар. Издан каталог.

2004

Персональная выставка в галерее «Тандем». Филипп Моррис. Казахстан.

Дар автора после проведения персональной выставки в музее Павлодара - «Мелодия мая», 2002, холст, смешанная техника. Издан каталог.

2005

Июнь. Персональная выставка «Сюжеты из дневников» в галерее современного искусства «Тенгри-Умай». Живопись. Графика.

2008

Май-июнь. Совместная выставка живописи В. Приходько и К.-Г. Каржасова «Художники Казахстана. Два взгляда». Галерея «Стекло. Росвудизайн». Санкт-Петербург. Издан проспект.

Вступление В.М. Приходько в члены – корреспонденты ОФ академии художеств Казахстана. Издание каталога «Голос Эпохи» о творчестве членов академии. Павлодар. ПХМ.

2009

Август. Персональная выставка акварели «Сюжеты из Дневников-II» в музее. Павлодар. Издан каталог.

2010

Персональная выставка в Павлодарском музее. Дар автора в фонд: «Башня» серия «Весна» 2008, бумага, акварель; «Возвращение» 1998, холст, смешанная техника; «Призыв» 1998, холст, смешанная техника.

2011

Избран академиком ОФ академии художеств.

Издание каталога «Голос Эпохи» о творчестве членов академии. Павлодар. ПХМ.

2014

Последняя персональная выставка в музее Павлодара. Дар автора в фонд музея: «Тимуриды II» 2011, холст смешанная техника.

Из интервью Валерия Приходько павлодарской журналистке Тамаре Карандашовой: «Т.К. - Разглядываешь твои новые композиции, и возникает ощущение, что ты не рисуешь, а пишешь музыку, и появляется радость от существования, которая наполняет душу, независимо от тебя самого.

В.П. – Сейчас я расписался. Я понял, что все правильно было. Понимаешь, когда происходят социальные, политические, экономические события, у художников есть возможность отойти в сторону, потому что надо как - то защитить этот мир. Все эти события в 90-х, семейные, общественные, экономические – трудные, но я ведь по 4 гуаши в день писал. Это было что-то! У меня получается, чем мне хуже, тем я больше

концентрируюсь. Чем задача сложнее, тем я упорнее. Просто у меня такие правила игры с самим собой. Вот я грешен в этом, понимаешь. Крылья вот эти расправил и думаю: есть еще порох в пороховницах. Сейчас я как-то во всем разобрался, ничего не боюсь, мне нравится, как я сейчас работаю. Хочется не какой-то победы, но чего-то такого, чтобы тебя оценили, чтобы твоя работа не была напрасной. Живет просто такой чудак, для кого-то чудак. А для себя я такой серьезный, очень такой, знаешь, обстоятельный. Ты даже не представляешь.

Т.К.- И все время заглядываешь в свой «бездонный колодец»? Черпаешь оттуда? Пилигримы, Пророки, Факиры...

В.П.- Я могу ответить. Вот здесь три ангела: это хитрый ангел, один настоящий бесплотный... их же навалом, они всякие. А это Муза, даже не знаю, чья. Их... или моя. А это мои друзья – животные, их трое, беседуют. «Сидящий на троне» - он тут же превращается во что-то. Но во что, пусть уже смотрит зритель. Триптих «Азиатские руны», который вызвал в Астане интерес и удивление. «Курильщик кальяна» - первый вариант забрали в Майями. Ветхозаветный сюжет - Он, Она, Космос, сюжетная архитектура - купола вроде малахаев, «Встреча» - человек в беседе с братьями нашими меньшими. Меня эти темы интересуют. Я называю эту работу экологической. Вот здесь - Лошадь уже превратилась в некое существо... Есть вещи, которые сразу не прочитываются. Но я хочу сказать, это не Эзопов язык, просто я, насколько возможно, копаюсь в этом мире. И сам получаю удовольствие, когда преодолеваю сопротивление материала. Не соглашаюсь с какими-то моментами, которые мне подсовывает сюжет. Материал настаивает на своем, тянет в свою сторону, а я – в свою. Кто побеждает? Не знаю. Нет победителей. Но у меня уже стоят новые холсты. Буду писать» [9, с.2].

2015

Совместная выставка живописи В. Приходько и К.-Г. Каржасова «И их запекшееся лето... Их красок густота». Восточно-Казахстанский областной музей изобразительного искусства имени семьи Невзоровых. Семей. Издан буклет. Павлодарский художественный музей: участие автора в выставке – конкурсе, победа в номинации «20-лет Конституции РК». В фонд музея поступила работа «Соленое озеро» 2014, холст, масло.

2017

В последнем интервью редактору павлодарской газеты «Версия» 27 марта. Художник признался: «В своей жизни мне пришлось быть и председателем Художественного Совета и зампредом творческой секции и уполномоченным алматинского Союза художников. Но, в конце концов, понял, что я - не начальник, а художник» [3, с.6].

29 марта 2021

Валерий Приходько скончался в Павлодаре.

На протяжении многих лет с художником всегда были рядом его преданные друзья: инженер Сергей Гарин, археолог Виктор Мерц, журналист Анатолий Чернятевич.

2022

Ольга Валерьевна Наумова (Приходько): «Все имеющиеся картины моего отца я сохраню у себя, они также останутся моим детям в память о дедушке. Планирую сделать выставку в своём городе Югорске, а затем в Ханты-Мансийске. Планирую сделать каталог всех его работ, которые находятся у меня. А дальше видно будет...

В Казахстане я дала добро на передачу картин в фонд областным музеям, да это так. Хочу, чтобы часть картин моего отца хранились в Казахстане. Это память на долгие годы» [10, с.1].

Август. Выставка памяти художника в Павлодарском областном художественном музее имени Н. Нурмухаммедова. Дочь художника принесла в дар музею 34 произведения. Всего в Павлодарском музее хранится большая коллекция живописи -37 и графики мастера -20 работ.

2023

Апрель. Выставка памяти художника в Государственном музее искусств имени А. Кастеева. Алматы. Дочь художника подарила в фонд музея 13 живописных работ. Дар дочери в фонды областных музеев: Атырау -11, Караганды-15 и Семей-15 произведений.

**Список литературы**

1. Аверьянова Н.В. Рукопись статьи. Личное дело В.М. Приходько. Научный архив ПХМ. 1998.- С.1.
2. Ангальдт М. Бесценные сокровища души // Компаньон.- 2009.- №7.- С. 3.
3. Гольшкин В. Валерий Приходько: «У каждого - своя планета» // Версия.- 2017.- 27 марта.- С.6
4. Гуторова Л. Свой мир - для всех // Звезда Прииртышья.- 2000.- №10.- С.8.
5. Дубовая Е.В. Валерий Приходько // Простор.- 1997.- №7.- С. 103.
6. Дубовая Е.В. К нашим иллюстрациям. Валерий Приходько // Аманат.- 2008.- №2.- С. 294.
7. Дубовая Е.В. Валерий Приходько Я строю свой мир // Звезда Прииртышья.- 1997.- №121.- С.4.
8. Дубовая Е.В. Валерий Приходько // Каталог. Живопись.-2004.- С.1.
9. Карандашова Т.В. Уже стоят и ждут новые холсты // Новое время. – 2014.- 19 августа. – С. 2.
10. Наумова О.В. (Приходько) Личный архив.- 2023.- С.1.
11. Хабуева Е. Приходько В. Хочу, чтобы не было в душе негатива // Вести Павлодара.- 2004.- №30.- С.2.

**Доспанов Октябрь Турганбаевич,  
Государственный музей искусств Республики  
Каракалпакстан имени И.В.Савицкого,**

**Юсупова Айжамал Ибрагимовна**

**Дауирханова Ильмира Омарбаевна  
Государственный музей истории и культуры  
Республики Каракалпакстан**

### **ТРАНСФОРМАЦИИ ДЕКОРАТИВНОГО ЭЛЕМЕНТА РЫБЫ В ОРНАМЕНТАХ АРХЕОЛОГИЧЕСКИХ И ЭТНОГРАФИЧЕСКИХ МАТЕРИАЛОВ В КОЛЛЕКЦИЯХ МУЗЕЕВ КАРАКАЛПАКСТАНА**

*В последние годы особенно, практически во всем мире уделяется огромное внимание организации новейших методов экспонирования музейных коллекций. Особняком стоит вопрос интегрирования новейших технологий и использования интерактивных методов показа. При этом, в процессе научного изучения коллекции предметов истории и этнографии важную роль может играть сравнительный анализ, т.е. синтез имеющихся материалов в хронологической последовательности, и тем самым позволяет проследить сложнейшие этапы урбанизации того или иного народа. Таковыми являются музеи Республики Каракалпакстан, на практических методах которых авторы пытаются показать один из суцностей становления современных музеев.*

Создание и оформление современной экспозиции в музеях является наиболее актуальной и требующей глубокого осмысления изучения и знания не только методов, но и проведения анализа историко-хронологического, историографического, урбанизационного и многих других аспектов деятельности.

Среди современных музеев, ГМИ РК им. И.В. Савицкого и Государственный музей истории и культуры РК, в своих экспозициях выставляют предметы живописи и графики, народно-прикладного искусства и археологии.

В нашей статье делается попытка показать некоторые формы и методы изучения и экспонирования через синтез древней культуры (археологические предметы) и сохранившееся по настоящее время материалов народно-прикладного искусства. В свою очередь они представляют новые и современные возможности для развития и сохранения культурного наследия. И, при этом, в современном мире широко используются новейшие и расширенные методы показа собрании музеев с наименьшим использованием самих экспонатов, тем самым создавая им безопасную жизнедеятельность – это наполнение интерактивными пространствами экспонирования. Тем самым «шагая в ногу со временем», в первую очередь предоставляет возможность «доносить информацию до сознания зрителя в привычной и комфортной для них форме». Мы все понимаем, что современный зритель может быстро уставать от привычного образа музея. Далеко уйдя за пределы предшествующих исторических события и ранней самобытной жизни, зрителю хочется видеть, смотреть и трогать. Интерактивная пополняемость экспозиции музеев с помощью современных технологий, позволяет в полной мере выставить максимально большое количество экспонатов, и тем самым показать, что через современные системы представляется возможным раскрытие темы сохранения и популяризации музейных коллекций и современных методов продвижения в сфере музейной деятельности.

В нашем случае, в размере небольшой статьи авторами ставится задача рассказать лишь о небольшом примере – какую роль, среди многих направлении хозяйства, в том числе и ремесленного, могла сыграть рыбная отрасль в формировании этно-культуры народов Южного Приаралья.

Веками продолжавшиеся крупные племенные миграции в XVI в. особенно среди каракалпаков, как и многие другие скотоводческие племена степных регионов, постепенно переходят к полуседлому образу жизни. В большей степени ареалом их обитания становятся территории Восточного Приаралья (низовья Сыр-Дарьи) [5, с. 327; 8, с. 611]. Каракалпаки, по-прежнему придерживаясь родоплеменного деления, уже к XIX в. имели смешанный тип хозяйствования, основанный на сочетании отгонного скотоводства с земледелием и рыболовством.

Говоря о важнейших исторических факторах, повлиявших на становление каракалпакской этно-культуры, важную роль сыграл смешанный хозяйственно-бытовой уклад, опиравшийся на природно-географические условия расселения этноса, а также устойчиво сохраняющиеся родоплеменные отношения. Многовековые контакты каракалпаков в составе кочевого мира, отношения с могущественным Хорезмом, древнейшим очагом оседло-земледельческой, городской цивилизации, смогли создать исторически сложившиеся тесные этногенетические и культурные связи с народами Поволжья и Северного Прикаспия, Урала и Западной Сибири.

Имея тесные контакты с печенежско-черноклобуцкими племенами, с их рыболовно-скотоводческо-земледельческим типом хозяйства, сако-массагетских, фракийско-массагетских, огузских, древне-ногайских, алано-сарматских, урало-эмбенских и других племенных групп, в течении веков стали формироваться разнообразные виды хозяйствования и искусства, характерные для керамического производства, народно-прикладного искусства, в том числе и орнаментальные приемы декора, которые в виде художественного творчества могли непосредственно развиваться под влиянием веры в силу природы. Последнее особенно вообрало в себя наиболее характерные мотивы орнаментов предков каракалпакского народа.

Вместе с тем элементы, вошедшие в состав этой системы, имеют различное и еще более древнее происхождение, связанное своими корнями с эпохой архаики. Позже в каракалпакском, особенно в декоративно-прикладном искусстве стали проявляться следы влияния как античного, так и средневекового Хорезма. И тем самым, постепенно, каждый исторический сложенный период стал накладывать свои следы непосредственно в развитии орнаментики степных народов, в том числе каракалпаков, а также отражался на его семантике.

Говоря о рыбе и рыбном промысле как о виде хозяйствования, в первую очередь, мы можем видеть их на многих артефактах среди коллекции предметов археологии хранящихся в фондах ГМИ РК им. И.В. Савицкого и ГМИиК. Среди них широко представлены средневековые металлические зеркала со стилизованным изображением рыбы, обнаруженные в различные годы в процессе археологических исследований на городищах Джанпък кала, Миздакхане и Каваткалинском оазисе.

Говоря об использовании зеркал, видим, что особенное распространение на исследуемых нами территориях отражается в промежутке периодов XII-XIV вв.

Учитывая ограниченность возможности широкого интерпретирования имеющихся экспонатов, хотим лишь ограничиться нашим вниманием к представляющим особенный интерес изяществу исполнения гравировок, стилю и несомненно традиционной культуре, связывающей в единый синтез археологические и этнографические элементы в формировании местной культуры народов Южного Приаралья. Особенно они наиболее интересны в сопоставлении с декоративными элементами узоров и орнаментов каракалпакского народного прикладного искусства, а также культурных связей с сопредельными народами.

Среди найденных фрагментов и целых форм бронзовых зеркал Джанпък калы, преобладают с бортиком в виде дугообразной каймы с выпуклым рельефными фигурками рыб. Парные изображения рыб направлены головой к хвосту следующего. Ручки отломаны. Обратные стороны гладко отшлифованы. Диаметр 7,7 см, при толщине 0,25 см. Подобные зеркала на исследуемых нами территориях впервые найдены в 1968 году В.Н.Ягодиным во время раскопок подсобных помещений Мавзолея Мазлумхан Сулу [13, с. 266]. Другой экземпляр найден в 1988 году в квартале керамистов Миздакхана.



В золотоордынских городах Поволжья их находят повсеместно [13, с.163].

Более ранние аналогии мы обнаруживаем в материалах из памятников Дальнего Востока [12, рис.6].

Не обделен вниманием и керамическое производство, среди находок несколько фрагментов светлоглиняных чаш на кольцевидном поддоне (XII в) из городища Джанпек кала (КП-13333) и Миздахкана (X-XI вв). Внутренняя центральная часть, покрытая светло-зеленой эмалью имеет черную под глазурную роспись в виде стилизованного изображения двух рыбок (рис.1,1,3-4). Многочисленную группу составляют фрагменты штампованных узкогорлых кувшинов (рис.1,3), на туловах которых можно проследить рифлёную декорацию в виде рыбок и многочисленных точек в виде икринок (рис.1,5-6).



*Рис.1. 1,3-4 Фрагменты чаш с изображением рыб; 2 – Фрагмент штампованного кувшина с изображением рыб; Кочедык из Миздахкана (5) и Джанпек кала(6)*

О широком применении и развитии рыболовства говорят многочисленные находки костяных кочедык. Хотя имеются информации об их использовании в качестве шила или для проколов в плетении циновок и кожаных изделий, есть сведения и об их применении в плетении рыболовных сетей. В наших кочедыках имеются декорации в виде процарапанных и вдавленных орнаментов в виде рыбы, икринок или геометрических линии и волн (рис.1.5-6). Особенно популярными они являются в культурных слоях X-XIV вв, на средневековых памятниках правобережного Хорезма [3, с.96].

Сравнивая образ рыбы, исследователи сообщают как об одном из весьма часто встречающихся элементов в каракалпакском декоративно-орнаментальном искусстве. Т.н. мотив «омыртка» (Рис.2,2) часто украшает ритуальные платья кызыл киймешек, нарукавники женгсе, мешочки для чая шайкалта и сыпучих продуктов шанаш, для туркменских ковров – хребет рыбы[3]. Среди этнографических мотивов считается, что «если во время трапезы положить рыбы кости на кошму, то сон на этом войлоке будет спокойным. С той же целью можно было использовать не реальное животное, но его образ, знак. Отсюда – изображение рыбьего хребта на ворсовых коврах с онурга-гёль – мотива в виде цепочки соединенных треугольников, элемента онурга-гёль и некоторых других композиций» [2, с.155-165].

Или другой каракалпакский геометрический элемент с зооморфным названием балык коз (рыбий глаз) выполняет вспомогательную роль, получив своё зооморфное название по ассоциации с конкретным прототипом рыбы (рис.2,1).

Элемент балык коз (рыбий глаз) в виде маленьких квадратиков достаточно часто встречается на вышитых воротниках каракалпакской женской одежды, на

ковровых изделиях, мелких предметах вышивки и т.д. Выбор такого названия был связан с тем, что рыба, мечущая миллионы икринок, олицетворяла репродуктивную мощь, символизировала представление о многочисленности потомства, а ее отдельные части, согласно древней мифологии, олицетворяли нижний мир. Одновременно «в обычаях каракалпаков не выбрасывать костей рыбы в огонь, возможно, прослеживаются реликты веры в реинкарнацию – способность тотема воплощаться в группу людей и обратно» [7, с.17].



*Рис.2. 1. Элементы декора «Балык коз»; 2. Элементы декора «Омыртка»; 3. Элементы декора «Шанышкы»*

Мотив рыбы в каракалпакской орнаментике, наверняка не мог носить обобщенно-условные элементы, имея твердые основания с более древними аналогами, скорее всего, был связан с традиционной культурой рыболовства у народов, обитавших на побережье Амударьи и в бассейне Аральского моря.

Мотив набегающей волны (меандр), особенно популярный в войлочных коврах каракалпаков и кыргызов, был известен в искусстве Средней Азии с античного времени, что является влиянием эллинистической культуры, проникнув в результате походов Александра Македонского. При раскопках дворца Топрак-калы (III в. н.э.) в одной из комнат западной башни была найдена стенная панель с изображением волн и плавающими в них рыбами [9, с. 393].

Говоря о широком спектре использования знаков, надо отметить, что к XIX в. некоторые тамговые мотивы все еще продолжали сохранять функции знака собственности того или иного рода. Одним из таковых, в орнаменте вышивок (в частности, на ак киймешеках алды) присутствует шанышкы (трезубец) – один из широко популярных мотивов каракалпакских вышивальщиц. Функциональное назначение острога шанышкы (рис.2,3) – орудие рыбака – известна историкам как родовая тамга каракалпаков-муйтенов [4, с. 53]. «Знаки в виде трезубца изображались еще на древнехорезмийской керамике», что было отмечено С.П. Толстовым [6, с. 225]. Трезубец-тамга известна по хорезмийским монетам III в. н.э. «На памятнике Топрак-кала жезл с венчающим его трезубцем воспроизведен как атрибут власти» [10, рис.100] и т.д. Тем самым, характерно предположить, что тамги и другие узоры, отражающие предметы рыболовства, появились у этнических групп, проживавших в районах, прилегавших к Аральскому морю. В тоже время не можем не отметить, что

исследователь А. Алламурастов считает, что та же «острога уже не имеет местных и племенных ограничений, и используется в орнаментальном искусстве каракалпаков повсеместно» [1, с.13].

Таким образом, формировавшееся в течении многих столетий, каракалпакское народно-прикладное искусство, основанное на территориях древних и средневековых оседло-земледельческих оазисов, расположенных в бассейнах рек Амударьи и Сырдарьи и территории экстенсивного скотоводства, смогло сохранить свойственную им самобытность, основанную на глубоких традициях скотоводческих общин. И тем самым, сравнивая в условиях экспозиционных показов можем отчетливо обозреть во всех элементах и различных предметах четкое доминирование узоров и декора, связанных со взглядами, характерными для степняков. В данном случае мы смогли увидеть лишь его маленькую часть отдельную от скотоводства и земледелия, это элементы рыбоводства.

#### **Список литературы**

1. Алламурастов А. Художественные особенности каракалпакской народной вышивки: АКД. Нукус, НИИ Теории и истории изобразительного искусства АХ СССР, 1969 г.
2. Богословская И. Каракалпакский орнамент: образ и смысл. Алматы, 2019 – 222 с. 3. Доспанов О.Т. Жампык кала орта эфирлер естелиги. Нөкис, 1992 ж.- 100 б.
3. Жданко Т.А. Очерки исторической географии каракалпаков (родо-племенная структура в XIX – нач. XX века) М.Л., 1950. 179 с.
4. Камалов С.К. Каракалпаки в XVIII-XIX вв. Ташкент, «ФАН» 1968 - 327 с.
5. Кой-Крылган-кала — памятник культуры древнего Хорезма IV в. до н.э. — IV в. н.э. // Тр. ХАЭЭ. V. М.: 1967. 348 с.
6. Котин И.Ю., Радионов М.А., Царева Е.Г. Социум и окружающий мир в традициях Центральной, Южной и Юго-Западной Азии. Санкт-Петербург, 2006 г. 255 с.
7. Рычков Ю.Г. Алтухов Ю.П. Генофонд населения России и сопредельных стран. Санкт-Петербург, 2000 – 611 с.
8. Толстов С.П. Древний Хорезм. // По следам древних культур. М., 1951 - 272 с.
9. Толстов С.П. Работы Хорезмской археолого-этнографической экспедиции АН СССР в 1949-1053 гг. ТХАЭЭ, т. II. М., 1958. 812 с.
10. Федоров-Давыдов Г.А. Новый Сарай по раскопкам 1963-1964 гг. // СА, №2, 1966. с. 233 – 248
11. Шавкунов Э.В. К вопросу о датировке средневековых памятников Приморья. ТБКНИИ, вып. 3. Улан-Удэ, 1960, стр. 174-193.
12. Ягодин В.Н. К изучению топографии и хронологии древнего Миздакхана. // История, археология и этнография Средней Азии. М., 1968, с. 266

#### **Список сокращений**

ГМИ РК – Государственный музей искусств Республики Каракалпакстан им. И.В.Савицкого  
ГМИИК – Государственного музея истории и культуры Республики Каракалпакстан  
ТБКНИИ – Труды Бурятского комплексного научно-исследовательского института АН СССР.  
ФАН – Филиал Академии Наук Республики Узбекистан

**Алимхожина Акбота,  
Өнертану Магистрі,  
Әбілхан Қастеев атындағы  
ҚР Мемлекеттік өнер  
музейінің баспасөз хатшысы**

## **ТӘУЕЛСІЗ ҚАЗАҚСТАННЫҢ АСТАНАСЫНА - 25 ЖЫЛ!**

### **1995-2010 жылдар аралығындағы кескіндемешілер шығармаларындағы көркемдік шешімдер. Елорда кескіндеме мектебінің қалыптасуы**

Сан жылдар бойы түрлі кезеңнен өтіп, ерен ерлікпен еркіндікке қол жеткізген Тәуелсіз Қазақстан халқының тарихындағы айтулы оқиғалардың бірі – Сарыарқаның төрінен Астана қаласының орнығуы тарихымызда ерекше орынға ие. Осы күнге дейін, Ақмолинск, Целиноград, Ақмола, Астана деп аталған қала 1997 жылдың 10 желтоқсаннан бастап Қазақстан Республикасының бас қаласы болып келеді. Елорданы Алматы қаласынан Ақмолаға ауыстыру туралы шешім 1994 жылдың 6 шілдесінде Қазақстан Республикасы Жоғарғы Кеңесінде қабылданып, Астананы ресми түрде көшіру 1997 жылдың 10 желтоқсанында жүзеге асты. Ал, 1998 жылдың 6 мамырында Президент Жарлығымен Ақмола деген атау «Астана» болып өзгертіліп, жаңа атауға ие болған астананың халықаралық ашылуы 1998 жылы 10 маусымда өткен. Сондай-ақ, «6 шілде – Астана күні» деп белгіленіп, жыл сайын бұл күн мереке ретінде мемлекеттік деңгейде тойланып келе жатыр. Демек, биыл Тәуелсіз Қазақстанның Астанасына 25 жыл толып отыр. Олай болса, Елордамыздың мәдениетінің, оның ішінде кескіндеме мектебінің қалыптасу тарихына орын берсек.

1961 жылы Ақмола атауы Целиноград болып өзгертілген шақта, еліміздің әр бұрышынан тыңгерлер мінген эшелондар ағылып келе бастаған еді. Жастардың бойында Отанына пайдасын тигізуге деген күш жігер қайнап жатты. «Тың» сөзі барынша таныс, жақын болып, азаматтық ұстаным, кеңестік патриотизм де осы сөздің аясына сыйып кеткендей болды. Өмірінің шуақты кезеңін туған жерін гүлдендіруге арнаған, қайсар ізгі ниетті жастар ағыла бастады. Целиноградқа келген суретшілер ленинградтықтар, киевтік, смоленскілік, мәскеулік, қыз-жігіттер болды. Алғашқы үш жылда тың игеруге 640 мың жаңа тұрғын – механизаторлар, құрылысшылар, суретшілер, мәдениет пен өнер саласының қызметкерлері келеді. Олар қолайсыз жағдайда өмір сүрсе де жаңа туындыларды дүниеге әкеліп жатты. Жаңа тұрғындар тың игеру барысында отбасын құрды, мәдениет пен өнер саласын да дамытуға өз үлестерін қосып жатты. Мәдениет үйлері, клубтар, кинотеатрлар салына бастады. Тыңның ең басты байлығы – адамдар еді. Олар осы жерлерде өз орнын, өз бақытын тапты, осы жерде өсіп өнді. Тың эпопеясы көптеген өнер қайраткерлеріне, суретшілердің шабытына шабыт қосты. Әрқайсысы жаңа формациядағы адамдардың, яғни алғашқы тың игерушілердің күнделікті тіршілігін жете ұғынуға, олардың ерліктерінің мәнін терең ашуға тырысты. Өнер саласында тың игеру ісі басталысымен-ақ, осы тақырыпқа арналған еңбектер жарық көре бастады және өнердің түрлі салаларында тың игеру ісіне арналған туындылар саны жыл өткен сайын арта түсті[1].

Сол кезде жарияланған мақалалардың, салынған суреттердің, түсірілген фильмдердің басты қаһарманы – қарапайым жұмысшылар болды. Суретшілер, ақын жазушылар, әртістер қиын да, қызықты тұрмысын барынша әсерлі етіп сипаттап, олардың тұрмыс тіршілігін шынайы етіп көрсету үшін, олар да тыңгерлер сияқты палаткалар мен вагондарда өмір сүрді. Сондықтан да ол туындылар көпшіліктің көңілінен шығып, жүрек түкпірінен орын алды.

Тың эпопеясы көптеген өнер туындыларына, әдеби шығармаларға да арқау

болды. Олардың алғашқылары тың игеру басталған кезде шыға бастаса, кейіннен өнердің әр саласында да көбейе бастады.

1954 жылдың көктемі мен жазында құрамында Т. Салахов, Д. Мочальский, Л. Рабинович, В. Басов, М. Ткачев, В. Цигаль бар бір топ суретші тыңға келіп өз туындыларына материалдар жинай бастады. Бұл арада олардың да тың игерушілермен бірге барлық қиындықтарды бірге көріп, солармен бірге вагондар мен уақытша шатырларда тұрғандықтарын атап өту керек. Осыған орай, мәскеулік суретшілер 1954 жылдың күзінде арнайы көрме ұйымдастырды. Ал, 1955 жылы көрме қорытындысы бойынша «Советский художник» баспасынан «Тың суреттері мен этюдтер. Суретшілердің 1954 жылдың көктемі мен жазындағы жұмыстары» атты арнайы кітап басылып шықты.

1961 жылы Ақмола облыстық Суретшілер одағы құрылды. Алғашқы ұжым құрамында И.Репин атындағы Ленинград көркемсурет институтының және Львов мемлекеттік қолданбалы және сәндік өнер институтының түлектері: кескіндемешілер В.Бельтюков, М.Порунин, В.Кучеровский, В.Холуев, А.Свитич, графикшілер В.Толчинский, О.Шелепугин, мүсіншілер Л.Колотилина, Ю.Буштрук, Э.Яблонская, М.Антонюк, В.Товгиндер болды. Басқарманың тұңғыш төрағасы болып кескіндемеші В.Бельтюков сайланды[1].

1969 жылы өндірістік цехы және шеберханасы бар «Суретшілер үйі» салынды. Суретшілер одағының мүшелері Астана қаласында, облыстың көптеген аудандарының орталықтарында Ұлы Отан соғысында қаза тапқан жауынгерлерге арналған мемориалдық ескерткіштер орнатқан. Бүгінгі таңда осы мекеменің суретшілері Қазақстанның жас астанасының гүлденуіне өз үлестерін қосуда. Олардың үздік кескіндеме, график, мүсін, қолданбалы-сәндік туындылары Әбілхан Қастеев атындағы Мемлекеттік өнер музейінде, Көрме және аукциондар дирекциясында, Мәдениет және ақпарат министрлігінде, Астана қаласындағы Қазіргі заман өнері мұражайында сақтаулы. Қазір осынау шығармашылық бірлестіктің 50-ден астам мүшесі бар және үнемі Е.Ралина, Л.Жанпейісова, К.Кажекенов, Н.Терещенко, Г.Телғозиева, Т.Ермеков сияқты жаңа буын таланттармен толықты.

Целиноград Суретшілер одағының қалалық бөлімшесін құрудың бастауында тұрған, өзінің ерекше шығармашылығымен із қалдырған Виктор Федорович Холуевтің орны бөлек. Қаламгердің өмірбаянына үңілетін болсақ, ол 1930 жылы 3 шілдеде Ресейдің Липецк облысының Өткір тас ауылында шаруа отбасында дүниеге келген. 1945-1948 жылдары Рязань көркемөнер училищесінде оқыды. 1955 жылы И.Е. Репин атындағы Ленинград кескіндеме, мүсін және сәулет институтына КСРО халық суретшісі Ю.М. Непринцев шеберханасына кескіндеме факультетіне түседі де, оны 1961 жылы бітіріп шығады. Содан оны КСРО Суретшілер одағы бір топ жас суретшілермен бірге Целиноград өлкелік суретшілер одағын ұйымдастыру үшін тың игеруге жіберіледі. 1965 жылы КСРО суретшілер одағына қабылданады[1].

Виктор Федорович КСРО Халық суретшісі Юрий Непринцевтің шеберханасында оқыды. Сол кездің өзінде жас суретші нәзік түсті, шырынды, жомарт жазу және жанрлық композицияны қалауымен танымал болды. 1961 жылы институтты бітіргеннен кейін сол жерде қалып қояды. Бірақ, жаңа әлемді игерудің романтикасы, тың игерген адамдардың ерлігі туралы шексіз әңгімелер Репин институтының жас түлегі комсомолдық жолдама бойынша Целиноград қаласына алып келеді. Виктор Федорович, сол кезеңде суретшілер одағының 10 жылдан астам уақытында төрағалық қызметін атқарды[1].

Кейінірек суретшінің өзі еске түсіргендей, оларда не шеберханалары, тіпті жұмыс жасайтын құралдары болмаған. Сондықтан, олар өздерінің «тың жерлерін» көтерді: «Біз үміттерге, шығармашылық амбицияларға ие болдық, өз кәсібіміздің жоғары миссиясын мақтан тұтамыз», деген ұрандармен ұласып жатты. Бірнеше жылдан кейін Целиноград филиалы одақтағы республиканың жетекші суретшілерінің бірі болды, ал оның мүшелері ізденіске қабілетті суретшілерге айналды. «Виктор Федорович табысқа және даңққа қарамастан, өте қарапайым болды. Ол мейірімді, жанашыр және өте сабырлы адам болды. Ептілікпен өз әлемінде өмір сүрді және онымен сурет арқылы сөйлесті. Ол адамдарды қандай да бір шеңберге әкелетін

стереотиптер мен көзқарастарды елемей, өзі қалағандай өмір сүрді. Оның шәкірттері болмады, бірақ көмекке немесе кеңес алуға жүгінгендердің барлығынан көмегін аямады», деп суретшінің ұлы Максим Холуев өз естеліктерімен бөліседі.

Виктор Холуев тамаша кескіндемеші болған, ол жұмыс барысында қарапайым жұмысшыларға, адамдарға және олардың тағдырларына, бастапқы жерлеріне назар аударған. Оның көкпар сияқты дәстүрлі ойындарға арналған суреттері ерекше ұлттық бояумен қаныққан. Қылқалам шебері шынайы өмірдің мән-мағынасын елестете алады. Бүгінгі таңда, елу жылға жуық уақыт өтсе де, суретшінің «Алғашқы қар. Целиноград» атты туындысы ерекше қызығушылық тудырады. Автор өз ұрпақтарына ескі Целиноградтың сол кезеңдегі сәтін – қала тұрғындарының бейнесін уақытына сай жақсы сақтаған. Суретшінің жарқын шығармашылығы назардан тыс қалмады.

2010 жылы В.Ф.Холуевке Қазақстан Республикасының мәдениет қайраткері атағы берілді, ал көп жылдық шығармашылық жұмыс және Астана Суретшілер Одағы алдындағы еңбегі кескіндемешіге «Үлкен алтын Палитра» сыйлығын әкелді. Бүгінде оның жұмыстары әлемнің барлық түкпірлерінде, мұражайларда да, жеке коллекцияларда да сақталуда.

Целиноград облыстық Суретшілер Одағының негізін қалаушылардың бірі – суретші Михаил Антонюк (1935-1993) елордалық суретшілердің қалыптасуына өз ықпалын тигізді. Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген өнер қайраткері Антонюк Михаил Яковлевич 1935 жылы Украинада туған. Львов мемлекеттік декоративтік-қолданбалы өнер институтын бітірген. Қазақстан Суретшілер одағының Ақмола облысындағы бөлімшесін ұйымдастырушылардың бірі. Осы бөлімшені 14 жыл бойы басқарған. М.Антонюктің туындылары қанық бояумен ерекшеленеді. Яғни, оның суреттерінің мазмұны үйлесімді, ойдың анықтығы басым. Көптеген монументтік ескерткіштердің авторы. Бірнеше Халықаралық көрмелерге қатысқан. 1951-1961 жж. Львов қаласының декоративтік-қолданбалы институтын бітірген. 1961 жылдан Бүкіл Одақтық, республикалық, облыстық көрмелердің тұрақты қатысушысы. 1963 жылдан ССРО Суретшілер Одағының мүшесі. 1992 жылдан Қазақстан Республикасы Суретшілер Одағының мүшесі. Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген мәдениет қайраткері. Он төрт жыл Целиноград облыстық Суретшілер одағы басқарма төрағасы қызметін атқарған [1].

Целиноград облыстық Суретшілер Одағының тағы бір негізін қалаушылардың бірі - Терехов Алексей Ростиславович, 1935 жылдың 21 қыркүйегінде Ташкент қаласында, мемлекеттік қызметшілер отбасында дүниеге келді. 1946 жылы Ақмола (Целиноград, Астана) қаласына қоныс аударды. 1958 жылы Иркутск көркемөнер училищесіне түсіп, оны 1963 жылы аяқтайды. 1963 жылы Целиноград көркемөнер шеберханасына суретші-безендіруші болып қабылданады. 1992 жылдан бері Қазақстан Республикасының Суретшілер Одағының мүшесі. 1970 жылы КСРО Суретшілер Одағына мүшелікке қабылданады. 2005 жылы Қазақстан Республикасының мәдениетіне қосқан үлесі үшін «Мәдениет қайраткері» құрмет белгісімен марапатталады.

1973 жылы оқуды бітіргеннен кейін, Целиноград қаласына оралып, жергілікті Суретшілер одағына жұмысқа тұрып, осында қазірге дейін істейтін Виктор Кель 1951 жылы 28 қыркүйекте Ресейдің Тула облысында туған. Смоленск қаласында Смоленск педагогикалық институтының көркем-графика факультетінде оқиды.

1992-1993 жж. Астана қаласы Суретшілер Одағының басқарма төрағасы болған, кескіндемеші Галина Гончарова 1942 жылы туған. 1961-1965 жылы Орлов педагогикалық институтының көркемөнер-графикалық факультетін бітірген. 1988 жылдан Қазақстан Республикасы Суретшілер Одағының мүшесі. Астанада "Vincent" суретшілер бірлестігінің құрамында болған.

1992 жылдан ҚР Суретшілер одағының мүшесі Лариса Жанпейсова 1947 жылы 3 сәуірде Ақтөбе облысында туған. 1970-1975 жылдары Целиноград ауыл шаруашылық институтының сәулет өнері факультетінде оқиды. 1992-2011 жылдар аралығында республикамыздың көптеген қалаларында, алыс-жақын шетелдерде 20-дан астам көркемөнер көрмелеріне қатысады. Алматыда, Түркістанда, Қарағандыда, Мәскеуде және Катарда өткен Астананың мәдени күндері аясындағы көрмелерге

белсене қатысқан. Шығармалары Қазақстан Республикасы Үкіметінің үйінде, «Бөбек» балалар қорында, «Светоч» жетімдер үйінде, Астана қаласындағы музыкалық академияда және қалалық әкімдігінде, жалпы Қазақстанның, Украина, АҚШ, Түркия, Ұлыбритания, Польша, Францияның көптеген саяси және қоғам қайраткерлерінің жеке коллекциялары мен резиденцияларында орналасқан. Жанпеисова Лариса - ерекше дарынды астаналық суретші және колорист. Ол қалалық пейзаждарды-кішігірім көшелерді, кафе, аулаларды тамаша бейнелейді. Жарық пен мәңгілік мерекелік сезімдеріне толы – «Астана жастар қаласы» және «Тынық аудан» жұмыстары ерекше нәзік сезімдерге боялған. Лариса Жанпеисова барлық дерлік жанрларда жұмыс жасайды. Оның шығармаларында табиғи және қалалық ландшафттар, жанрлық суреттер, натюрморттар, сонымен қатар ел тарихына, ұлттық тақырыптарға («Қыз қуу», «Мамыр қымызы») арналған туындылары да баршылық. Оның жұмысы бұрыннан сарапшылар тарапынан бағаланып келеді. Ол көптеген халықаралық, республикалық және қалалық көрмелердің тұрақты қатысушысы. Өнертанушылар Лариса Жанпеисованың суреттері, оның таланты мен қажырлы еңбегінің таңғажайып жан-жақты екендігінде, қай жұмыста болмасын, ол академиялық дәстүр қағидаларына әрдайым адал болып келетіні жайында пікір білдіріп жатады. Сонымен қатар, қаламгер әртүрлі техникаларда жұмыс істейтін және үздіксіз шығармашылық ізденісте жүрген батыл экспериментатор, колорист болып табылады. Оның туындылары танымал және сұранысқа ие, суретші өмір заңдылықтарын біле отырып, оның бастапқы мағынасын түсіну арқылы бейнелейді.

1970 ж. Целиноград көркем-өндіріс шеберханасында безендіруші- суретші болып еңбек жолын бастаған Токсеитов Марат Төлегенұлы – 1947 жылы 4 қаңтарда Қостанай облысы, Қарабалық ауданы, Ново-Троицк ауылында дүниеге келген. 1968 ж. Алматы көркем-сурет училищесін бітірген. 2000-2004 жж. Астана қаласы Суретшілер Одағының басқарма төрағасы қызметін атқарады, 2005 ж. «Қазақстанның Еңбек сіңірген қайраткері» құрметті атағына ие болады. 2006 ж. Қазақстан Республикасы көркем сурет Академиясының академигі құрметті атағын алады[2].

Тәуелсіздік жылдарында қазақ бейнелеу өнерінде жаңа ізденістер, заманауи серпін, ұлттық ерекшелік, ұлттық кодты зерттеу көріністерімен анықталды. Тәуелсіз Қазақстанда бейнелеу өнері егемен елдің ұлттық мәдениетінің бір бөлігі ретінде халықтың жан-дүниесіне, эстетикалық сұранысы мен ой-талғамына, рухын көтеруге үлкен әсерін тигізді.

Осы көріністің жалғасы ретінде бүгінгі күнде де қазақ бейнелеу өнері қалыптасқан мемлекетіміздің даму кезеңдерін шынайы бейнелеп келеді. Демек, қазіргі таңда Тәуелсіз Қазақстан бейнелеу өнеріндегі көркемдік дәстүр жалғастығы, өткенге оралу, халық батырларын, тарихи кезеңдерді қамту, аңызға айналған кейіпкерлерді түрлендіру және олардың мазмұнын жаңаша көзқараспен ашу секілді өзгерістер орын алуда.

Осы кезекте еліміздің тәуелсіздігінің символы болып табылатын Астана қаласында өз шығармашылықтарын шындап жүрген аға буын және жас буын суретшілерінің ортасы қалыптасты. Мұндағы аға буын К. Муллашев, С. Смағұлов, А. Смағұлова, Б. Бүрдесбеков, Ж. Какенұлы, Қ. Ахметжан, Қ. Асқаров, Қ. Әжібекұлы сынды танымал қылқалам шеберлері өз шығармаларында қазақ өнерін келер ұрпаққа насихаттап жүрген өнер иелері деп айта аламыз. Олардың әрқайсысы заман өзгерісін, рухани құндылығын қолтаңбалық үлгіде ашып көрсетуде ат салыса еңбек етуде.

Орталық Қазақстанның атақты және көрікті суретшілерінің бірі болып Мәжит Садықұлы Бәйтеневтің де шығармашылығы алуан түрлілігімен ерекшеленеді. Автордың суреттері көрген адамды қызықтырмай қоймайды. Көркемсурет шығармашылығында М. Бәйтенев әр жанрда, пейзаж, портреттік, тұрмыстық және символдық-метафорикалық жанрларда танылады. Өзінің тума талантымен, білімімен ұлттық тарихты, тұрмысты, әдет-ғұрыпты, салт-дәстүрді суретші тақырыптық шығармашылығында мақсат етіп, қазақтың дәстүрлі өнерін адам және дүниетанымдылықты қазіргі өнер әуеніне шарықтатқан[3].

Суретші М. Бәйтенев 1949 жылы Петропавл қаласында дүниеге келген. 1969 жылы Н.В. Гоголь атындағы Алматы қалалық көркемсурет училищесін, 1949 жылы

Қарағанды Мемлекеттік университетін бітіреді. Ал, 1976 жылдан бері ҚР Суретшілер Одағының мүшесі[4].

Шығармашылығының алғашқы кезеңінде бейнелеген «Баянауыл», «Қызыл тау», «Менің ауылым» (1970) атты туындыларын бала кезде жарқын көңілінде қалған ашық та қанық, көңілді бояу түстер өзінің туған жерінің әуенін бейнелеп шарықтатуға ықпал етті. Осыдан суретші М. Бәйтеновтың бейнелеу өнеріндегі қалыптасқан жазу мәнеріндегі ерекшелігін айқындайтын ұлттық ою-өрнектер иірімі мен бояу нақыштарын композициялық шешімінде тың қолданып, ондағы кеңістік пен форма принципін айқыштай бейнелеп, бояу түстерінің өзіндік эмоциялық әсерін, нышандық, семантикалық белгілеріне мән беріп отырған.

Суретшінің бойындағы туа біткен бояу түстерін сезіну әсері, қазіргі жаңа заман өнеріндегі абстракты тұрғыда мәнерлеуге бейімделген. Оның композицияларында дөңгелек таңба сызықтары, яғни тарихи жаңғырық сарыны («Үшеуі», «Балбалдар», «Бастама»), оған жанастыра келген серпінді бояулары, Бәйтеновтың шығармашылық туындыларындағы өмір тынысының болмысын мәңгілік бағаланатынын бейнелей отырып, оны жүрек түбіне сезіммен жеткізуді қалаған кескіндемеші. Сондықтан да, суретші эмоциялық сезімді оятатын туындылары адамға өзін-өзі тануға және бар әлемді терең түсініп, тануға жетелейді[4].

Белгілі қазақстандық суретші, әрі мүсінші С. Смағұловтың туындылары қазақ халқының ұлттық жетістігі саналып, еліміздің жетекші музейлерінде қойылған. Оның студент кезінде салған «Менің әкемнің аттары» атты туындысы Мәскеу қаласындағы Шығыс халықтары музейінде сақтаулы тұр. Өнерде өзіндік орны бар С. Смағұлов сүйікті ісінің ерекше тұстарына мән береді. Оның айтуынша, «хаос еркіндік пен күтпеген көңіл-күй сезімдері адам санасының қаншалықты шексіз екенін көрсетеді». Суретші Еуропада көптеген шеберлік сағатын өткізген. Әр елдің өнерді бағалау, қабылдау деңгейі бір дейді. Суретші «екі өлшемді кеңістік ұйымдастыру үшін дақты сызық қажет екендігін айтады. Бұл мүмкін әртүрлі пішінді фигура да болуы да мүмкін. Қаламгер салып отырған дүниесін сезінгенде көп пішінді жұмыстар оған еш қиындық тудырмайды».

Қылқалам шеберінің сурет салуға деген қызығушылығы бала кезден бастау алған еді. Көшпелі малшының баласы болғандықтан, ол шабытты сұлулық көзі табиғаттан алды. Сонымен қатар, суретшінің айтуынша, келесі себеп төл әдебиетіміздің әсері, ондағы әсерлі безендірілген суреттер болатын. Ол білімін шыңдау мақсатында 1980-84 жылдары Алматыдағы көркемсурет училищесінен қылқалам шеберлері К. Дүйсембаев, К. Каметов сынды суретшілерден білім алып шығады. Онда қаламгер композиция құрудың қыр-сырын, түстердің колориттік үйлесімін ұйымдастыруын, техникаларын үйренеді. 1984 жылы училищені бітіргеннен кейін, Қарағанды қаласындағы Суретшілер одағының өндірістік шеберханасына жолдамамен барып, суретші-безендіруші болып жұмысқа тұрады. Қарағанды өнер комбинаты, Қазақстанға танымал ірі суретшілер шоғырланған нағыз шығармашылық ұжым еді. Бірақ, тікелей қала сәулеті кеңістігінде еркін жұмыс істей алатын жоғары квалификациялы қазақ мамандары жетіспегендіктен, жасы үлкен суретшілердің ақылымен жолдама алып, Алматыдағы театр және көркемсурет институтының монументалдық бөліміне оқуға түседі де, сол кездегі Қазақстандағы тәжірибесі мол, ірі монументалистер Г. Завизионный, Ә. Бапановтан дәріс алады. Осы оқытушыларынан өрісі жан-жақты өте сапалы, тәжірибемен ұштасқан кәсіби білім адлады. Осы оқытушыларынан алған білімі болашақта зор ықпалын тигізеді[5].

Қазақстанның мәдени өміріндегі қайта құру кезеңі цензура мен ырықтандырудың (либерализация) жойылуымен, шартты түрде 1985 жылы басталды. 1989 жылы Алматыда екі маңызды көрме өтті: «Алуан Алуан» және «Перекресток». Олар көркем сахнада жаңа посткеңестік суретшілер ұрпағының пайда болуына негіз болды. Өте көп ақпарат ағыны қазіргі заманғы өнердің инновациялық шығармашылық тәжірибесінің қарқынды дамуына әкелді. Осындай мәдени шаралардан арқасында, Алматыда «Түнгі трамвай», «Көксерек», «Көпір», «Менің ойым» шығармашылық топтары пайда болады. Қарағандыдағы суретшілер тобы «Караван» бірлестігін құрады. Сонымен қатар, қазіргі уақытта халықаралық авангардта қазақстандық



авангардты ұсынып жүрген «Қызыл трактор» тобын атап өту керек (1990 жылы Ә. Қастеев атындағы Шымкент көркемсурет мектебінің негізінде құрылған)[6]. Осы кезде, С. Смағұлов тоқсаныншы жылдары бейнелеу өнері ортасындағы елді елеңдеткен құбылыс «Көксерек» жас суретшілер тобының мүшесіне кірген болатын. Олар сол кездегі алғашқы іскерлік орталығының басшылығынан қолдау тауып, тұжырымдамаларына сай бағыттағы көрмелер ұйымдастыратын «Көксерек» галереясын ашады. Шеберханалары да сол ғимараттан орын алады. Ол топтың құрамында Хайдагер, Борхес, Делез сияқты сияқты алып ойшылдармен сусындаған дарынды жас, философ Нұрлан Оспанұлы болды. Уақыт өте бұл жер өнертанушылар, мәдениеттанушылар, журналистер, философтар жиналып, қызу пікірталастыратын ортаға айналады. Бұл ұйымдастық суретшіге әрине, кәсіби тұрғыда концептуалдық, эксперименталдық және тәжірибелік процестерде үлкен әсерін тигізді[6].

1990-жылдардың өзін-өзі зерттеу, түп-тамырға оралу сынды кезеңге сәйкес, С. Смағұлов та сол кездегі суретшілердің таңбаны, символдарды зерттеуіне байланысты шығармашылық жолын таңбамен, нышанмен бейнелеуге бет бұрады. Сол жылдарда автордың «Шыңғысханның түсі», «Композиция» «Менің тауым», «Құбыла», «Әлемдар» (1996), «Менің биігім» (1999), «Менің гүлдерім» (2001) атты туындылары таңбалар, символдар арқылы суретшінің қиялымен ұштасады. Мұнда суретші сол кезеңдегі таңбаны шығармашылығының соңына дейін арқау еткен Ә. Сыдыханов сынды түстермен, бейнелермен тәжірибе жасай отырып, өзінің символдық әлемін ашады. Қылқалам шебері «символдың пайда болуының бір түрі, ол суретшінің шектеулі адами қиялына сай ғана түсінік, сана әлеуеті шеңберінен аспайтын аллегориялық символ, екіншісі, суретшінің саналық әлеуетінен тыс және жоғары рухани күш әсерінен туатын таза символ» екенін айтады және «ол сокральдық кеңістіктегі объект және оны зерделеп, бойлай алатын өз оқушысы болатынын» тағы атап өтеді[7].

С. Смағұловтың шынайы мәнердегі табиғат әлеміне аттанатын болсақ, «Қарғалыда» (2009), «Метафизикалық пейзаж» (2003), «Баянтау» (2011) атты жұмыстары композицияларының құрылымы жағынан, қанық, қою түстерді қолдануы арқылы күрделі болып келеді. Суретші мұнда табиғатпен жеке қалып, терең, философиялық ойларға шомылатыны тағы байқалады.

Суретшінің кейінгі кездегі шығармаларының басым бөлігінде жылқылардың бейнесі көп кездеседі. Осы ерекше, есті малға деген қызығушылығы бала кезден бар еді. Кейін оқуға түскенде де кез-келген берілген тақырыпты суретші жылқының бейнесі арқылы шешетінін айтады. Оның «Менің аттарым» (2011), «Бұғаусыз тұлпар» (2012), «Жастық» (2013) атты туындыларында осы бір жануар арқылы өзінің ішкі жан-күйзелісімен бөлісетіндей әсер береді. Себебі, бұл туындылардың әрқайсысынан жылқылардың мазасыз бейнесі, сабырлы емес үрей үстінде, алдын-ала бір қауіпті сезіп тұрғандай көрінеді. Ал, «Менің аттарым» картинасы тіпті қанық қызылға боялып, адамның іштей өртеніп бара жатқандай сезімдегі көрініс секілді.

«Қазақ елінің бейнелеу өнерінде, майлы бояумен жазу, қоладан мүсін құю сияқты түсініктер кенжелеп, кеңестің қызыл идеологиясымен бірге кірген өнердің элитарлық түрі. Қазақ өнері тарихында, басқа елдердің өнерінде болып кеткен неше түрлі бағыттағы измдердің біздің елімізде болмағанын бәріміз жақсы білеміз. Сондықтан, біздің мектебімізде бәрі де еліктеушіліктен басталып келеді. Дегенмен, жетістіктер де жоқ емес. ХХІ ғасыр өнердің эклектикалық үрдісте дамитын заман. Ол дегеніңіз өнердің әр кезеңдегі, түрлі ағымдарының, заманауи ортада өңделген синтезі. Сондықтан, әр ағымды өнердің әр саласында батыл пайдалануы керек»[8].

С. Смағұлов үнемі ізденіс үстінде, тәжірибесін арттыруда. Оның әр саладағы шығармашылығы қазақ бейнелеу өнерінде үлкен із қалдырары анық.

Келесі кезекте, сурет өнерінің ғажайып үлгісін, дара болмысын қалыптастырған қылқалам шебері - Қ. Әжібекұлының шағармашылығына мән берсек. «Елімізге танымал, шығармашылығының өзіндік қолтаңбасы бар Қ. Әжібекұлы өз жұмыстарында халықтың мәдениетін, мәдени құндылықтарын ұлттық идеясын көрсетеді. Автор сурет өнерінің ғажайып үлгісін, дара болмысын қалыптастырған қылқалам шеберлерінің бірі»[19]. Қ.Әжібекұлы Қазақстан суретшілер Одағының

мүшесі, халықаралық көрмелердің қатысушысы, оның жұмыстары бірнеше Отандық мұражайларда және бүкіл әлем бойынша жеке коллекцияларда сақтаулы.

1999 жылы жас елордада пайда болған Қ. Әжібекұлы суретшілер арасында өз ісін жоғалтқан жоқ. Ол сол кезеңдегі барлық көрмелерге қатысып отырды. Жалпы, суретшілердің тілін ұғыну үшін, олардың шығармаларынан туындайтын қуатты сезіне білу керек. Сонымен қатар, суретші кейде кеңістік пен уақытты үйлестіре алады: ол өзінің көрерменін кез-келген уақытқа, сәтке, оқиғаға алып кете алады[9].

Қ. Әжібекұлының суретшілердің тілі деген сауалға өзіндік түсінігі бар. Әдетте, оның ойынша, адам тілді есту арқылы қабылдайды, сөйлеуді үйренеді, содан кейін бөлек сөздерді жазып үйренеді, келесі дәрежеде ол бәріне ортақ тілде сөйлей бастайды. Ал, суретшінің өзі әріптес қылқалам шеберлерінің тілдеріне ұқсас, бірақ олардан айтарлықтай ерекшеленетін өз қолтаңбасын, тілін ойлап табады[9]. Қаламгер тарихты бейнелеумен, халықтың мәдени ерекшелігін жеткізуге тырысады. Оның жұмыстары бізді өткен өмірмен қауыштырады, бірақ қазіргі уақытпен өмір сүреді және болашаққа жетелейді.

Шебердің бейнелі әлемінде халықтың рухы бар, оның шығармасында даланың тарихы, оның табиғаты, салт-дәстүрлері, әдет-ғұрыптары, музыкасы мен поэзиясы бейнеленген. Оның кескіндемесі шынайылығымен ерекшеленеді, ал жазу мәнері сайын даладай кең.

Суретшінің пейзаждарында бірінші кезекте Отанына деген сүйіспеншілігі бірден байқалады. Әрбір туындысында автордың жаны ғана емес, жалпы қазақтың жаны жатыр деуге болады. Мысалы, «Алтын дала», «Қыз Жібек», «Сарыарқа», «Көшпенділер», «Қобызшы» туындыларын ерекше атап өтуге болады. Мұндағы автордың шығарған көркем бейнелері оның кенептерінде ойдан шығарылғандай емес, нақты, шынайы әлемде өмір сүреді. Картиналардағы әшекейлер, киім үлгілері, кілемдер, киіз үйдің безендірілуі – бұның барлығы Қ. Әжібекұлының туындыларының құндылығын, тереңдігін білдіреді. Мұндағы заттар өмірдің элементтері ғана емес, олар көшпенділердің үйлесімділік пен дүниежүзілік тәртіп туралы идеяларының мәнін ашатын құрал іспетті[10]. Әрине, біздің тынымсыз заманда қазақ елі мәдениетінің ұлттық идеясын қалыптастыруда маңызды рөл атқаратын мәңгілік құндылықтарға жүгіну өте маңызды.

Қ. Әжібекұлы монументалды кескіндеме жолын тандап, Алматы театр және көркемсурет институтын бітірген. Суретші еркіндікті жақсы көрді. Ол қолөнер шеберлерінің отбасында өскендіктен, мұражайларға бармай-ақ, қолданбалы өнердің барлық түрлерін жетік біліп ер жетеді. Ұлттық ою-өрнектердің мәнерлілігі мен әсемдігі, қазақ халқына тән еркін, салмақты, әрі ырғақты өмір салты - суретші шығарған бейнелерінің рухани мазмұнына айналды. Шебер, көбінесе өз білгені мен сезімін шынайы жеткізуге тырысады. Оның туындыларындағы мәңгілік символдар полотноның кеңістігінде өмір сүреді: бүркіт - еркіндік пен романтиканың, түйе – біртұтас, бөлінбейтін ғарыштың нышаны болса, ит пен жылқы - ата-бабалардың мықты рухын және ақыл-парасатын бейнелейді[10].

Суретші үшін көрерменге өзінің «есте сақтау» сезімін жеткізуі өте маңызды. Ол ұмыт болып кеткен бастапқы кездегі тазалық пен даналықты, ата-бабалардың жаратылысындағы дүниетанымының үйлесімділігіне жүгіне отырып іздейді.

Кәсіби өнер саласында маңызды орын алатын ұлттық мәдени өнер өнердің айнасы десек қателеспейміз. Әлде бір бейненің, көріністік мәннің сұлулығы, әсемдігі ұлттық психологияда айқындалып, әсерлі сезім тудырады. Сондықтан да, елорда суретшілерінің шығармашылықтарында бірінші орында ұлттық мәнер мен дәстүрлі үрдіс мәселесі тұрды. Соны өзіндік идеялық ізденістерімен жарыққа шығарып, өзін-өзі таныту үрдістерін халыққа жеткізді. Шығармашылықтағы көркем образдар шындықтың бейнесі бола тұра дүниетанымнан бастау алып, әр кезеңде түрлі формада көрініс тапқанына біздер бүгінде куә болып отырмыз.

**Әдебиеттер тізімі**

1. Р.А. Ергалиева. «Современная живопись Казахстана» журнал «Искусство», № 12, 1989.
2. Барманкулова Б. Пространство степи в пространстве искусства Казахстана. В кн: Культура кочевников на рубеже веков (XIX-XX, XX-XXI вв.): Проблемы генезиса и трансформации. -Алматы, 1995.
3. 100 шедевров искусства Казахстана. Живопись. Скульптура. Графика. – Алматы: ИД «Жибек жолы», 2013. – 264 с.
4. Джусупова О. Изобразительное искусство казахской ССР. -М., 1957.
5. Джусупова О. Художники и современность. -Простор, 1961, №9.
6. Живопись Казахской ССР. М., 1970.
7. Изобразительное искусства Казахстана. -Алма-Аты, 1963.
8. Изобразительное искусства Казахской ССР. -М., 1974.
9. Копбасинова Р.Т. Искусство Казахстана 1980-х годов. -Искусство, 1990, №9.
10. Копбасинова Р.Т. Молодые художники Казахстана. -Алма-Ата, 1972.
11. Қазақстан бейнелеу өнері XX ғасыр. -Алматы, 2001.
12. Рыбакова И. Творческие поиски молодых художников Казахстана. -Искусство, 1970, №3.
13. Есмаханов А. Қазақстанның қазіргі бейнелеу өнері 60-90 жылдар. -Алматы «Дидар» 1990
14. Сарыарқа суретшілері. Художники Сарыарки. – Павлодар: ТОО НПФ «ЭКО», 2006. – 163 с.  
Автор и составитель – Н.Иванина
15. Мастера изобразительного искусства Казахстана. //Институт литературы и искусства М.О.Ауезова. -Алматы 2004
16. Камиль Муллашев // Альбом. Встп. Статья К. Мұқажанова. Москва, Институт «ДИ-Дж» 2003. – ОАО «Типография «Новости», 155 с.
17. Юсупова А.К. Живопись Казахстана 1980-1990-х гг.: пути и поиски. Астана: Фолиант, 2009. – 152 с. (37)
18. Ә. Қастеев атындағы ҚР Мемлекеттік өнер музейінің кітапханасынан
19. Смағұлов С.,//Альбом. 2013, Астана, Құрастырған М. Досаноманова

**Культашев Бахром Тельманович,  
докторант Института искусствознания  
Академии наук Узбекистана**

## **ВЛИЯНИЕ ЗАПАДНОГО ИСКУССТВА XX ВЕКА НА ТВОРЧЕСТВО ХУДОЖНИКОВ УЗБЕКИСТАНА**

*В конце 1950-х — начале 1960-х годов в живописи Узбекистана стали определяться новые эстетические взгляды и стилистические точки зрения. Узбекские художники, имеющие профессиональное художественное образование, искали новые средства выразительности. Художники стремились к глубоко индивидуальной интерпретации сюжетов, ставших традиционными, - человек и общество, социальные изменения, повседневная жизнь. Интерпретация новых идей потребовала особой методической системы, что привело к формированию новых пластических течений в результате пересмотра существующих направлений. Такие художники, как К. Носиров, В. Волков, Г. Абдурахмонов, Г. Чернухин, В. Бурмакин, Г. Улько, Э. Мельников, Ю. Талдыкин, Б. Бобоев, Н. Пак, вошедшие в мир живописи в период этого периода находились в общей художественной системе, но интерпретировали разные эстетические критерии и художественные взгляды.*

С середины 1950-х по 1960-е годы профессиональное мастерство в живописи Узбекистана возросло, и вместо сухого копирования и возвышенности в произведениях усилилась черта спокойной, полноценной повседневности. В этот период в живописи Узбекистана стали определяться новые эстетические приоритеты и стилистические точки зрения. Художники, имеющие профессиональное художественное образование, искали новые средства выразительности. Они стремились к глубоко индивидуальной трактовке, ставших традиционными, сюжетам - человека и общества, социальных изменений, повседневности. Интерпретация новых идей требовала особой методологической системы, что приводило к формированию новых пластических исканий в результате пересмотра существующих тенденций.

В этот период не произошло отхода от пути создания портретов колхозников, героев труда или строителей коммунизма, главных героев соцреализма. Благодаря международным выставкам они начали узнавать об изменениях в концепции искусства и живописи, происходящих в мире. В их восприятии происходили процессы «деидеологизации», связанные с отходом от партийной идеологии, поиском новых пластических выразительных форм живописи. В советском искусстве зарождалась реформация социалистического реализма, новое художественное мастерство, новое художественное мировоззрение.

Информацию о современном западном искусстве молодые художники получали преимущественно через журналы, каталоги и выставки, проходившие в Москве в рамках Международного фестиваля молодежи и студентов в конце 1950-х — начале 1960-х годов. В Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина и в Эрмитаже постоянные экспозиции французской живописи XIX-XX веков, передвижные выставки Пикассо и абстракционистов вдохновляли молодых художников на поиск своего личного творческого стиля, занятия красочной пластикой, исследования. «В 1959 году в парке «Сокольники» была организована выставка абстрактных импрессионистов, таких как Джексон Поллок, Марк Ротко, Веллем де Кунинг, и художников-сюрреалистов, таких как Ив Танги. Через два года будет представлена альтернативная выставка Ива Кляйна» [1]. Конечно, этот активный художественный процесс, а также то, что некоторые из первых представителей авангарда живы до сих пор, повлияли на творчество молодых художников. В. Бурмакин вспоминает по этому поводу: «Большое впечатление на меня произвела выставка Пабло Пикассо в Москве, тогда я имел возможность непосредственно

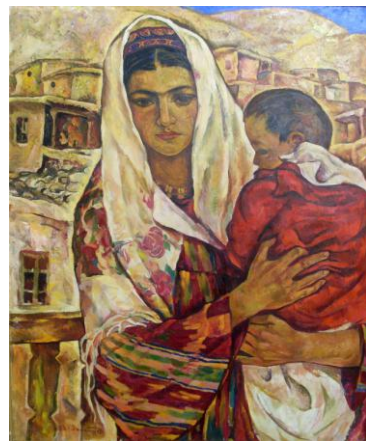


*Владимир Бурмакин. Сбор хлопка. 1966 г.*

художников, как В. Бурмакин, Р. Чориев, и их окружение, таких как Ю. Талдыкин, Е. Мельников, к изобразительным пластическим экспериментам. В Самарканде Г. Улько пытался освоить достижения современного западного искусства.

«В течение короткого периода либерализации, который длился со смерти Сталина (1953) по 1962 год, нонконформистское искусство не было запрещено. На Фестивале студентов и молодежи в Москве в 1957 году молодые советские «авангардисты» впервые смогли увидеть в СССР современное американское искусство, и это пробудило интерес к абстрактной живописи» [2, с.154]. В общем, свобода творчества была ограничена, модернистские исследования проходили не на белых стенах выставочных площадей, а на серых стенах мастерских, узкий круг искусства показывался зрителю.

Различные поколения узбекских художников нашли ответы на вопросы формирования нового художественного явления, уникальной художественной структуры, изначально сочетающей европейские и местные традиции, в открытиях французских художников. В поисках способа художественного выражения они обратились не к наследию передвижников, а к западному экспрессионизму, его динамичности, острой выразительности. Им нужен был громкий, плавный голос, лаконичный и выразительный художественный язык, чтобы передать творческий дух своего времени, верный анализ жизни, поэтому они не стеснялись использовать в своих картинах выразительные средства графики, плаката и фрески. Несмотря на это, творчество художников в национальной живописи не приобрело стилистической общности. В этот период формировалось новое поколение художников с новыми идеями и творческими целями. Некоторые художники обращались к традиционным ценностям, другие открывали для себя новые тенденции в Западной Европе. В результате для живописи этого периода характерно формирование ярких индивидуальных стилей. Р.Ахмедов, Р.Чариев, Г. Улько, В. Бурмакин, Е. Мельников, Ю. Талдыкин – они все были разные. Они с энтузиазмом переняли современные художественные методы и выразили свое личное отношение к жизни.



*Владимир Бурмакин.  
Байсунская Мадонна. 1968 г.*

Особое значение в этот период имеет творчество В. И. Бурмакина, автора картины «Бойсунская мадонна» (1968), ставшей образом периода. Во время учебы в Изостудии юный Владимир учился в одном классе с Сашей Волковым и стал чаще бывать на квартире Александра Николаевича Волкова. Обвинения в «формализме», окружавшие А. Волкова в молодости, и споры о живописи, вероятно, посеяли семена интереса молодого художника к модернистской живописи. В 1960-е годы знакомство с Рузи Чариевым, изменило его взгляды на живопись. Кипящая энергия Р. Чариева, страсть к живописи и пластическим исследованиям заразительно действуют на молодого художника.

Талант художника широкого творческого диапазона проявляется на его первой персональной выставке 1969 года в сотрудничестве с Рузи Чариевым. Большое влияние на них оказали идеи Чингиза Ахмарова об отходе узбекских художников от традиций европейской школы и возвращении к своим истокам. «Работы на выставке показали разрушение стереотипов и начало совершенно иного взгляда на творчество» [3, с.131] в живописи Узбекистана. Публике воспитанной в соцреализме было нелегко принять эти работы. Живопись В. Бурмакина с характерной для нее стилизацией и трансформацией предметов выделялась среди произведений других художников яркой индивидуальностью. Его пластические и



*Евгений Мельников. Автопортрет в чёрном свитере. 1971 г. Холст, масло*



*Евгений Мельников  
Мельников Е. Автопортрет,  
температура 39,9  
картон, м, 1963 г.*

и колористические эксперименты, такие как четко выстроенная композиция, насыщенные цветовые решения, энергия формы, проявляются в таких натюрмортах, как «Натюрморт со стулом» (1966), «Жизнь предметов» (1967), «Сферическое пространство». (1968). В этих натюрмортах Бурмакин пытается освободиться от оков традиционной реалистической живописи, делает смелые живописно-пластические эксперименты.

В своем исследовании О. П. Малькова особо отмечает, что в конце 1950-х — начале 1960-х годов возник интерес к творческим принципам группы «Бубновый валет», был издан ряд брошюр, освещающих творчество художников этой группы [4]. «Бубновый валет» была первой авангардной группой, которую можно было изучать и писать в этот период, а творческие проблемы художников группы анализировались с точки зрения искусствоведения во вступительных статьях каталогов, альбомов и журналов. Творческие поиски В. Бурмакина совпали с периодом реабилитации авангарда и, естественно, этот процесс его затронул. «Звезды над Самаркандом» (1966), «Самарканд. Ночь» (1968), «Сайроб» (1968), «Ночь в восточном городе» отражают художественные переживания В. Бурмакина. Если в пейзаже «Сайроба» прямоугольные формы соломенных домов сочетаются с пейзажем, раскрывается отправная точка кубизма Сезанна, то на картинах «Самарканд. Ночь» «Звезды над Самаркандом» изображен кубофутуристический вид старого города. В контексте русского авангарда эти сцены созданы в принципах кубофутуризма, характерного для произведений Аристарха Лентулова «Василий Блаженный» и «Москва». Бурмакин изображает Самарканд ночью, где отчетливо видны силуэты древних памятников. В центре возвышается ребристый купол, вокруг которого изображены несколько слоев фасада, минарет и изразцовые стены древних памятников. Они накладываются друг на друга с искаженными пропорциями и декоративными формами, создавая динамичный образ. Части голубых и бирюзовых куполов и арок, кажется, растут к высокому куполу, фронтону и минарету наверху.

Имя Евгения Мельникова упоминается на выставках с 1960-х годов. Его работы привлекают внимание специалистов сложными композиционными решениями, красочно-пластической выразительностью и внутренней силой. По определению В. Лаковской, «творчество Евгения Мельникова привлекает внимание своей внутренней энергией, красочно-пластической поэтикой и жизненной образностью, сложным композиционным решением» [6]. Примечательно, что в его ранних творческих исследованиях мы не наблюдаем свойственных духу времени соцреалистических тем. Е. Мельников проводил эксперименты с цветом и формой, характерные для произведений постимпрессионистов, исследования по приданию выразительности красочному нанесению. В портрете «Художника Кочкора Носирова» можно увидеть



*Юрий Талдыкин. Базар в Термезе. 1968 г.*

первые опыты, характерные для экспрессионизма. Продолговатое лицо художника полностью занимает холст, а сзади видна темная тень головы. Е. Мельников создает портрет своего друга густыми и длинными мазками, его широко открытые глаза захватывают взгляд зрителя. В картине «Паганини» (1963. ГМИИ им. И. Савицкого) Е. Мельников изобразил музыканта через изобразительные средства экспрессионизма. Скрипач в синем костюме стоит спиной к зрителю, левым плечом на ярко-желтом фоне. Форма скрипки, чрезвычайно длинные пальцы утрированы ломаными линиями. Жизнь музыканта полна таинственности, художник сумел усилить мистицизм за счет огненного

фона, выразить свое высокое мастерство во время выступления гротескным положением тела. Артист словно пытается передать зрителю пламенный дух маэстро во время своего выступления.

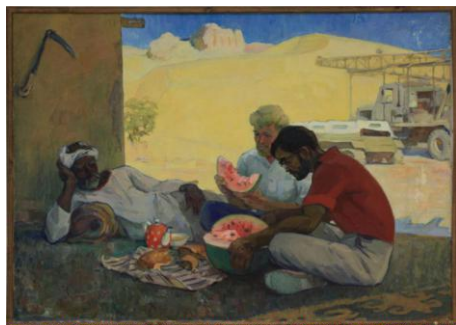
Е. Мельников не боялся творческих экспериментов. Его картины «Автопортрет. Температура 39,9» (1963), «Биоритмы» (1967) выделяются сюрреализмом, а картина «На диване» (1971) демонстрирует ню в фовизме. В «Посвящении Модильяни», «Портрете Г. Зильбермана» (1975) или «Автопортрете в зеркале» Э. Мельникова можно увидеть типичное для постимпрессионистов признание творческой концепции и процесса понимание их художественных и изобразительных методов.

Каждый период придавал натюрморту свое содержание. Культурные идеалы того времени, особая выразительность пластических средств и индивидуальность художника придали натюрморту своеобразие. При этом в натюрмортах Евгения Мельникова «Натюрморт с айвой» (1967), «Восточный натюрморт» (1968. БКД), «Гранаты» (1971) виден повышенный интерес к народному декоративному искусству и этнокультурным ценностям. В каждом из этих натюрмортов можно найти сюжаны с насыщенными цветами, предметы, выражающие национальность.



*Юрий Талдыкин. «Чайхана в Шахмардане», 1969 г. Холст, масло*

Поиски повышения выразительности и декоративности форм, использования силы линий и цветовых мазков выражены в творчестве художника Григория Улько. С 1962 по 1968 год Улько учился заочно в Школе дизайна в Москве, что привело к интересу к современному изобразительному искусству, дизайну и поп-арту. 1960-е годы были периодом творческого становления Г. Улько. «Портрет мастера Хазраткулова» (1961), «Пенджикентская настенная роспись» (1961), «Портрет мастера Джуракулова» (1965), «В первой линии», «Вода» Его произведения характеризуются выразительной декоративной формой, свойственной монументальному живописи. В портретах «Портрет мастера Хазраткулова» (1961), «Портрет мастера Журакулова» (1965, СГМК) художник через детали в композиции показывает связь с прошлыми традициями гончара, обращая при

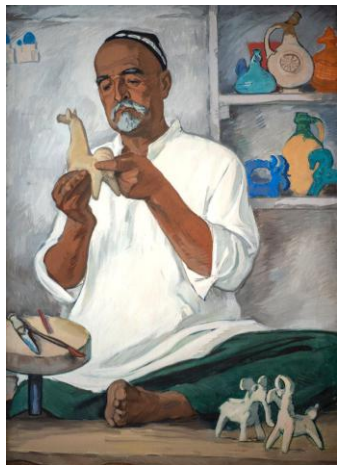


*Григорий Улько. В пути. 1963 год.*

этом внимание на выразительность цвет, линия и форма. Некоторые свои работы он даже стремится выразить на панно, например, портрет мастера Хазраткулова,

хранящийся в Самаркандском государственном музее культуры, яркий тому пример. Сбоку — великолепная фигура гончара, на заднем плане — огромный ляган, а фон — повторяющая формы природы, словно выстроена из майоликовой мозаики. Художник не использует непосредственно пластическую выразительность кубизма, напротив, средством конструктивного построения изображения становятся геометрические фигуры, состоящие из разных оттенков синей и коричневой красок.

Юрий Талдыкин — еще один представитель группы «Ташкентский квадрат», первый период творческого становления которой начался во второй половине 1960-х годов. С этих лет особый взгляд на восточный мир, внимание к его образу жизни, архитектурному и художественному наследию проявляется в его произведениях: «Базар в Термезе» (1968, ГМИК), «Старый Урганч» (1968, ГМИУз), «Чайхана в Шахимардоне» (1969, ДХВ). В тематической композиции «Рынок в Термезе» художник исследует взаимосвязь цветов и выразительность форм. Рынок переполнен людьми, каждый покупатель пытается продать свой товар. Мужчины в восточных тюрбанах и халатах, женщины в платках олицетворяют уникальность местного рынка.



*Григорий Улько. Портрет  
усто У. Джуракулова 1965 г.*

Поиски постимпрессионистической формы продолжают в картине «Чайхана в Шахимардоне». Формы деревьев, воды, камня, невысоких домов с соломенными стенами в пейзаже максимально обобщены. Обнаруженные в этих произведениях приемы эмоциональной и художественной выразительности Ю.Талдыкина (сильная стилизация форм, достижение динамики за счет ритмичности красок и форм) созрели в его произведениях 1970-1980-х годов («Старинные предметы. Вариант 2», 1970; «Прохлада утра», 1975; триптих «Узбекская сюита», 1980, ДХВ; «Под осенним небом», 1982, ДХВ; «Хлебный рынок в Самарканде», 1982, ДХВ).

В заключение можно сказать, что молодые художники, вошедшие в художественную жизнь в результате смены поколений и не подвергшиеся полностью влиянию догматизма прошлых лет, в принципе стремились к творческим экспериментам и декларировали новые эстетические принципы. Со второй половины 1950-х по 1960-е годы «теплые» веяния периода десталинизации стали проявляться сначала в творчестве представителей высшего, а затем и молодого поколения. В творчестве художников нового поколения, таких как Ю. Талдыкин, Е. Мельников, Г. Улько, В. Бурмакин, ярко проявляются пластические выразительные эксперименты, характерные для постимпрессионизма, экспрессионизма и даже абстракции. Художники следующего десятилетия хорошо использовали этот новый ветерок. Можно сказать, что традиции и новации в искусстве 1970-х и 1980-х годов являются результатом прогрессивного развития живописи 1960-х годов. Г.Улько, Э.Мельников, Р.Чариев, Р.Ахмедов, Ю.Талдыкин, В.Бурмакин — немногие художники, отказавшиеся от узконоформативного понимания реалистического метода.

#### **Список литературы**

1. Ульшевская Галина. Оттепель и шестидесятые: рождение андеграунда. <https://arzamas.academy/materials/1205>
2. Деготь Е. Русское искусства XX века.- Москва: Трелистник. – 2000. 224 с. С. 154
3. Владимир Бурмакин. Рангасвир, графика. Каталог Кириш макола муаллифи К.Акилова. – Тошкент. 2008. С. 131. 144 с.
4. Малькова О.П. Творчество художников "Бубнового валета" второй половины 1910-1950-х гг. Социокультурные и пластические аспекты :на материале собрания Волгоградского музея изобразительных искусств. Автореферат канд. искусств. – Санкт Петербург. 2006.
5. Лаковская В. Л. Евгений Мельников: Альбом репродукций. — Ташкент : Изд-во лит. и искусства им. Гафура Гуляма, 1983. — 102 с.
6. Ахмедова Н.Р. Особенности развития живописи государств Центральной Азии XX века: Дис... докт. искусствоведения. АНУз ИИ – Ташкент: 2003.
7. Интервью с Владимиром Бурмакиным. 04.08.2023.



**Ипалакова Мадина Тулегеновна,  
Кандидат технических наук,  
Директор департамента по научно-  
исследовательской деятельности  
Международного Университета  
Информационных Технологии,  
Казахстан, Алматы**

**Дайнеко Евгения Александровна,  
Ассоциированный-профессор,  
Проректор по международной деятельности  
Международного Университета  
Информационных Технологии,  
Казахстан, Алматы**

**Цой Дана Дмитриевна,  
Рук. лаб. смешанной реальности  
Международного Университета  
Информационных Технологии,  
Казахстан, Алматы**

**Болатов Жигер Жасуланулы,  
Рук. лаб. компьютерного моделирования  
и симуляции  
Международного Университета  
Информационных Технологии,  
Казахстан, Алматы**

**Каплун Дмитрий Ильич,  
Кандидат технических наук,  
Зам. зав. каф. АПУ по научной работе  
Санкт-Петербургский Государственного  
Электротехнического Университета «ЛЭТИ»  
им. В.И. Ульянова (Ленина),  
Россия, Санкт-Петербург**

## **ЦИФРОВИЗАЦИЯ МУЗЕЙНЫХ ЭКСПОНАТОВ**

*Культурное наследие страны является источником духовного обогащения общества. С целью его сохранения для будущих поколений и привлечения молодого поколения необходимо использовать новые платформы для общения с современной аудиторией. В данной работе предложен подход для классификации экспонатов для музеев с целью ее дальнейшего применения для разработки сервиса для мобильного телефона на основе машинного обучения и технологии дополненной реальности.*

### **Введение**

Культура – важный аспект общества, как и форма ее передачи и сохранения. Однако с течением времени форма восприятия информации и коммуникация между людьми меняется. Кроме того, предметы культурного наследия часто находятся под угрозой исчезновения в том числе из-за глобальных катаклизмов и потрясений. Однако с помощью современных технологий, включая дополненную и виртуальную реальность, предметы материальной и нематериальной культуры можно оцифровывать и демонстрировать в новой форме, доступной для широкой аудитории.

Термин «цифровое курирование» впервые появился на академическом семинаре, созванном Коалицией по сохранению цифровых данных и Британским национальным космическим центром в Лондоне в 2001 году для обсуждения улучшения стандарта эталонной модели открытой архивной информационной системы (OAIS) и обмена знаниями о цифровых технологиях в различных областях [1, с.1]. Огромный прогресс информационных технологий сделал процесс оцифровки более прогрессивным, тем самым сделав виртуальный музей платформой, на которой музей общается со своими клиентами за пределами здания музея. Такими платформами стали база данных коллекций Британского музея [2, с.5], виртуальный музей Лувра на iPhone [3, с.36], и «Хронология истории искусства» музея метрополитена [4].

Многочисленными авторами было проведено исследования отношения между музеями и их посетителями при посещении музеев в живую так и в онлайн формате [5, с.38], [6], [7], [8], [9], [10, с.151]. Авторы [11, с.127], [12, с.462], [13, с.97] подчеркнули необходимость изучения использования цифровых музейных ресурсов с точки зрения, ориентированной на пользователя, [14, с.14], [15, с.23], [16, с.128] призвали к расширению исследований более широкого круга пользователей, включая посетителей и специалистов музеев, поставщиков информации и потребителей как внутри, так и за пределами музея. Авторами [17, с.81] был проведен опрос более 1200 посетителей музеев в ходе которого рассматривались вопросы о роли музейных веб-сайтов в жизни посетителей музеев. По результатам их исследования посетители онлайн-музеев имеют твердое мнение о роли цифровых музеев в целом и заинтересованы в создании отношений, при которых музеи, музейные веб-сайты и музейные информационные ресурсы будут занимать видное место в их повседневной жизни.

Несомненно, применение цифровых технологии положительно влияет на развитие музея, но у данного процесса также имеются отрицательные стороны. В работе авторов [18, с.646] приведены такие недостатки как изоляция и потеря аудитории, физический музей может стать более изолированным и бесполезным без участия посетителей, а также посетители теряют возможность делиться своей точкой зрения и сообщать ее другим. Одним из таким примером была работа автора [19, с.1] в котором в ходе проведения интервью было выявлено что традиционная ценность музея была непреднамеренно подорвана в процессе оцифровки музеев. Для избежания данного недостатка, целью оцифровки музеев должна быть сосредоточена на заполнении пробела в физическом музее. В заключении авторы [18, с.646] указывают, что успешное решение проблем развития цифровых музеев может не только способствовать его росту в эпоху высоких технологий, но и повысить социальную ценность культурного наследия.

COVID-19 резко ускорил темпы изменений в цифровой экосистеме, одновременно способствуя значительному прогрессу в области цифровизации, тем самым ускорив необходимость учитывать достижения цифровой культуры. По данным ЮНЕСКО [20] в мае 2020 года 90% всех музеев были временно закрыты, а оставшиеся 10% были закрыты навсегда. Согласно ежегодному исследованию Museum Booster [21] посвященному технологиям и инновациям в музеях с 2015 года, показало что COVID-19 стал ключевым фактором цифровой трансформации в музеях и внедрения новых технологий, таких как AR (дополненная реальность) [22, с.513], [23], [24, с.39], VR (виртуальная реальность) [25], [26, с.363], [27] и гибридные подходы, такие как MR (смешанная реальность) [28, с.1496], [29, с.1447]. Как отметили авторы [30, с.192] самой большой проблемой для музеев станет поиск новых моделей устойчивого развития и способность реагировать на сложные вызовы, возникающие в современном культурном ландшафте. Разработка моделей, охватывающих локальные и онлайн-центры, как внутри, так и снаружи, а также их интеграция с упором на взаимоотношения между посетителями и сообществом, понимание и инклюзивность. В данной работе для сохранения и популяризации культурного наследия Республики Казахстан, особенно в молодежной среде, чему будет способствовать цифровизация музейных экспонатов и их демонстрация, был создан метод для классификации

экспонатов с целью ее дальнейшего применения для разработки сервиса для мобильного телефона на основе машинного обучения и технологии дополненной реальности.

### **Материалы и методы**

Все музеи имеют свои особенности, условия и музейные экспонаты. Это приводит к предположению, что существующие решения не обладают достаточным качеством и простотой внедрения. Более того, все существующие новостные приложения работают с набором музейных экспонатов только из текущего музея и имеют проблемы с добавлением новых экспонатов, скоростью и качеством работы. Поэтому при разработке мобильного приложения необходимо установить следующие требования:

- простота добавления нового музейного экспоната;
- скорость распознавания музейных экспонатов;
- точность классификации;
- скорость отслеживания.

С точки зрения узнаваемости музейные экспонаты имеют следующие особенности:

- Большое количество классов.
- Разные габариты экспонатов: наличие как плоских, так и объемных предметов.
- Различные ракурсы. Некоторые объекты можно рассматривать с разных сторон и под разными углами.
- Многие экспонаты выставлены за стеклом, что добавляет свет, блики и отражения.
- Наличие экспонатов, состоящих из нескольких предметов.

Блок-схема разработанного решения представлена на рис.1. Как показано, первым шагом является получение кадров с камеры устройства. Далее на стороне устройства производится классификация музейных экспонатов. На основе определенного экспоната модуль эталонного изображения возвращает устройству следующую информацию: эталонное изображение, координаты объекта и описание экспоната. Наконец, видеопоток с камеры устройства и информация от модулей направляются в модуль слежения, который предоставляет информацию для пользовательского рендеринга.

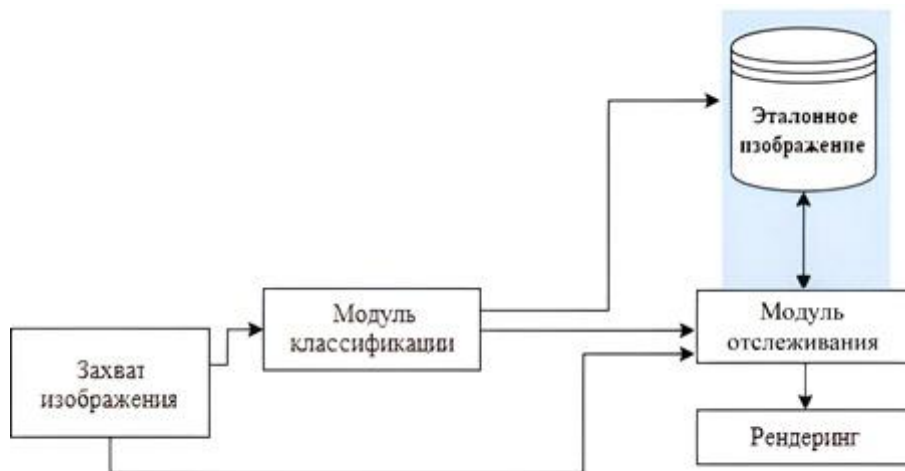


Рисунок 1. Блок-схема предлагаемого решения.

Видно, что основными модулями, выполненными на мобильном устройстве, являются модули классификации и отслеживания. Модуль отслеживания состоит из подмодулей сопоставления и отслеживания. На основании вышеизложенного необходимо разработать:

- Модуль классификации.
- Соответствующий подмодуль.
- Субмодуль отслеживания.

В настоящее время ведется работа по сбору данных и разработки требования к мобильному приложению для дальнейшего разработки решение, позволяющее быстро и легко добавлять новые модели музейных экспонатов.

### **Выводы**

В настоящее время, в период глобализации, бурного развития технологии, ускорения общего темпа развития и жизни общества, вопросы духовного развития человека отходят на второй план, и довольно остро стоит проблема безразличного отношения к истории и культуре своего народа, особенно среди молодого поколения. Однако только данные знания формируют у молодежи уважение к прошлому, пробуждают желание продолжить традиции, внести свой вклад в историю и культуру страны.

Одним из источников получения знаний по истории и культуре региона являются музеи. Однако сегодня музеи существуют в условиях высокой конкуренции. Для повышения конкурентоспособности подобных культурных учреждений и особенно для привлечения молодого поколения необходимо использовать новые платформы для общения с современной аудиторией. Поэтому применение современных технологий для разработки способов взаимодействия культурных учреждений и их посетителей, несомненно, повысит их привлекательность среди молодежи и будет способствовать популяризации исторического и культурного наследия страны.

### **Благодарности**

Исследование выполнено при финансовой поддержке Комитета Науки Министерства Науки и Высшего Образования Республики Казахстан (грант № AP19676803).

### **Список литературы**

1. P. Constantopoulos and C. Dallas, "Aspects of a digital curation agenda for cultural heritage," in 2008 IEEE International Conference on Distributed Human-Machine Systems. Athens, Greece: IEEE, 2008, pp. 1-6.
2. R. K. Loverance, "COMPASS: A New Direction for the British Museum," *COMPUTERS AND THE HISTORY OF ART*, vol. 8, pp. 5–12, 1998.
3. B. LeVitus, "Musée du Louvre," in *Incredible iPhone Apps For Dummies*, Canade: Wiley Publishing, Inc., 2010, pp. 36-37.
4. "The Metropolitan Museum of Art annual report for the Year 2010- 2011," New York, USA, 2011.
5. Falk, J.H. (1998) Visitors: Who does, who doesn't and why. *Museum News*. 77(2). 38-43.
6. Falk, J.H. and L.D. Dierking. Learning from museums: Visitor experiences and the making of meaning.
7. V. Kravchyna and S. Hastings, "Informational Value of Museum Web Sites," *First Monday*, vol. 7, no. 2. University of Illinois Libraries, Feb. 04, 2002.
8. Goldman, K.H., & Schaller, D.T. (2004). Exploring Motivational Factors and Visitor Satisfaction in On-line Museum Visits.
9. Thomas, W.A. and S. Carey. Actual/virtual visits: What are the links? In *Museums and the Web 2005*, ed. D. Bearman and J. Trant.
10. Falk, J.H. "The impact of visit motivation on learning: Using identity as a construct to understand the visitor experience", *Curator*, vol. 49, no. 2, pp. 151-166.
11. M. Hertzum, "A Review of Museum Web Sites: In Search of User-Centred Design," *Archives and Museum Informatics*, vol. 12, no. 2. Springer Science and Business Media LLC, pp. 127–138, Jun. 1999..
12. C. Jörgensen, "Unlocking the museum: A manifesto," *Journal of the American Society for Information Science and Technology*, vol. 55, no. 5. Wiley, pp. 462–464, Jan. 16, 2004.

13. P. F. Marty, "The changing nature of information work in museums," *Journal of the American Society for Information Science and Technology*, vol. 58, no. 1. Wiley, pp. 97–107, 2006.
14. E. Coburn and M. Baca, "Beyond the Gallery Walls: Tools and Methods for Leading End-Users to Collections Information," *Bulletin of the American Society for Information Science and Technology*, vol. 30, no. 5. Wiley, pp. 14–19, Jan. 31, 2005.
15. A. Gilliland-Swetland and L. White, "Museum Information Professionals as Providers and Users of Online Resources," *Bulletin of the American Society for Information Science and Technology*, vol. 30, no. 5. Wiley, pp. 23–26, Jan. 31, 2005.
16. P. F. Marty, "Meeting user needs in the modern museum: Profiles of the new museum information professional," *Library & Information Science Research*, vol. 28, no. 1. Elsevier BV, pp. 128–144, Mar. 2006.
17. P. F. Marty, "Museum websites and museum visitors: digital museum resources and their use," *Museum Management and Curatorship*, vol. 23, no. 1. Informa UK Limited, pp. 81–99, Mar. 2008.
18. Yu-Chang Li, Alan Wee-Chung Liew and Wen-Poh Su, "The digital museum: Challenges and solution," 2012 8th International Conference on Information Science and Digital Content Technology (ICIDT2012), Jeju, 2012, pp. 646-649.
19. C. Scott, "Advocating the value of museums," *Proc. of INTERCOM/ICOM*, Austria, Vienna, no. August, pp. 1-11, 2007.
20. UNESCO Report: Museums around the World in the Face of COVID-19; UNESCO, May 2020. Available online: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000373530> (accessed on 6 November 2021).
21. Museum Booster. Museum Innovation Barometer 2021, August 2021.
22. Wynn, N.; Johnsen, K.; Gonzalez, N. Deepfake Portraits in Augmented Reality for Museum Exhibits. In *Proceedings of the 2021 IEEE International Symposium on Mixed and Augmented Reality Adjunct (ISMAR-Adjunct)*, Bari, Italy, 4–8 October 2021; pp. 513–514.
23. Davis, B. I Spent Two Hours Inside the Met's New Augmented-Reality Experience. Here's a Minute-by-Minute Chronicle of My Edutainment Odyssey. *Artnet*, 13 January 2021.
24. Germak, C.; Di Salvo, A.; Abbate, L. Augmented Reality Experience for Inaccessible Areas in Museums. In *EVA London 2021: Electronic Visualisation and the Arts*, London, UK, 2021; Weinel, J., Bowen, J.P., Borda, A., Diprose, G., Eds.; *Electronic Workshops in Computing*. ScienceOpen; BCS: Swindon, UK, 2021; pp. 39–45.
25. E. Spadoni, M. Carulli, and M. Bordegoni, "Virtual Reality to Improve the User Experience of Traditional Museums," *Volume 9: 40th Computers and Information in Engineering Conference (CIE)*. American Society of Mechanical Engineers, Aug. 17, 2020.
26. A. M. de C. Souza, T. Aureliano, A. M. Ghilardi, E. A. Ramos, O. F. M. Bessa, and C. Rennó-Costa, "DinosaurVR: Using Virtual Reality to Enhance a Museum Exhibition," *Journal on Interactive Systems*, vol. 14, no. 1. Sociedade Brasileira de Computacao - SB, pp. 363–370, Aug. 21, 2023.
27. Curious Alice: Taking Gallery and Remote Audiences into a VR Wonderland; Preload. 2021. Available online: <https://preloaded.com/work/curious-alice/> (accessed on 6 November 2021).
28. Vosinakis, S.; Nikolakopoulou, V.; Stavrakis, M.; Fragkedis, L.; Chatzigrigoriou, P.; Koutsabasis, P. Co-Design of a Playful Mixed Reality Installation: An Interactive Crane in the Museum of Marble Crafts. *Heritage* 2020, 3, 1496–1519.
29. Bekele, M.K. Clouds-Based Collaborative and Multi-Modal Mixed Reality for Virtual Heritage. *Heritage* 2021, 4, 1447–1459.
30. T. Giannini and J. P. Bowen, "Museums and Digital Culture: From Reality to Digitality in the Age of COVID-19," *Heritage*, vol. 5, no. 1. MDPIAG, pp. 192–214, Jan. 12, 2022.

**Клара Исабаева**  
**Директор арт-галереи «Экзотика»**  
**Астана**

## **ТЕАТРАЛЬНЫЕ ХУДОЖНИКИ АСТАНЫ** **Часть I**

За тридцать лет Независимости в Казахстане, на мой взгляд, было сделано очень много для развития отечественного театрального искусства. Были отремонтированы старые театры и возведены новые, среди которых «Астана Опера», «Астана Балет», театр в Туркестане, Дворец искусств «Атамекен» в Уральске, «Алматы театр» и другие. До переноса столицы в Астану, в городе Целинограде, несомненно, была своя театральная жизнь, областной театр, но с присвоением городу столичного статуса его театральная жизнь, особенно в области балетно-оперного искусства, вышла на качественно новый, международный уровень.

Это связано прежде всего с возведением в 2013 году ведущего театра не только столицы, но и страны – «Астана Оперы», в котором за десятилетие осуществились совершенно уникальные национальные и международные постановки. Этот театр своей работой продемонстрировал, что оперное и балетное искусство Независимого Казахстана находится на самом высоком международном уровне. На его сцене выступали балетные труппы Ла Скала (Милан), Гранд Опера (Париж), а также на регулярной основе ведущие примы и премьеры русского балета. Почти одновременно с ним были основаны, затем возведены и начали свою работу Национальная академия хореографии и театр «Астана Балет». Оба этих ведущих театра Независимого Казахстана привлекают лучших отечественных и зарубежных исполнителей, балетмейстеров, режиссеров, композиторов, дирижеров и художников.

Тот факт, что многие казахстанские театральные художники, как Сергей Калмыков, Всеволод Теляковский, Айша Галымбаева, Гульфарус Исмаилова и другие, стали классиками казахского изобразительного искусства, вызывает у нас интерес к театральному художественному процессу Астаны с ее роскошными столичными постановками.

Молодой театр «Астана Балет», основанный в 2012 году первым президентом Нурсултаном Назарбаевым, стал одним из ярких и наглядных примеров активнейшего продвижения балета в независимом Казахстане. За небольшие десять лет театр сформировал не только свой богатый репертуар, но и свой уникальный и неповторимый почерк и стиль, достигнув самого высокого мирового уровня. Насыщенная и разнообразная афиша театра отражает кропотливую работу его ведущих хореографов и балетмейстеров - Айгуль Тати, Мукарам Авахри, Анвары Садыковой, Анны Цой и других. Также, в своих постановках бережно сохранил работы выдающихся казахстанских балетмейстеров прошлого – Заурбека Райбаева, Даурена Абилова и других.

Визитной карточкой театра является программа «Вечер Национального балета», часто включающая одноактный балет «Жусан», хореографическую миниатюру «Времена года» и программу «Наследие Великой степи».

Как известно, в казахском национальном танце выражался весь духовный мир казахов, их кочевой культуры. Содержание танцев народ черпал из жизни, в них отражал эстетическое восприятие окружающей природы и свое гармоничное место в ней. Казахские танцы разделялись на мужские и женские. В мужских преобладали мужественные движения умелого наездника и охотника, в женских – мягкие, женственные движения, подчеркивающие красоту стройного девичьего стана, кокетливые ходы и плавные движения рук.

Все это уникальное достояние обобщила в своей концертной программе известный казахский хореограф Айгуль Тати, постановщик «Наследия Великой степи». Она не только поставила уникальные танцы «Ак кыз» («Пленительная нежность»), «Кыз кайын» («Березки»), «Кербез сулу» («Чарующая прелесть»),



*Времена года. Весна. Головной убор сакской принцессы Муслима Жумагалиева*

наш театр и ставит перед нами задачу иного преподнесения национального танца. И мы ведем поиски со всех сторон. Много лет мы сотрудничаем с известным художником и дизайнером Муслимом Жумагалиевым», - отмечает известный балетмейстер, заслуженный деятель РК Айгуль Тати.

Художник сотрудничает с «Астана Балетом» более 10 лет, но самая впечатляющая работа Муслима Жумагалиева для этого театра – это создание костюмов-образов зимы, весны, лета и осени – в хореографической миниатюре «Времена года». Художник также многие годы изучал артефакты древних цивилизаций не только в казахстанских и российских музеях, но иранских, турецких, китайских и других и глубоко познал историю костюмов региона, используемых тканей, фурнитуры, украшений, их символизм и предназначение. Как-то он издал календарь воссозданных им головных уборов древних принцесс и цариц. Календарь очень понравился Айгуль, и она попросила дизайнера создать костюмы-образы для ее балета «Времена года». Например, для образа весны в этом спектакле Муслим воссоздал головной убор сакской принцессы, для лета – головной убор тенгрианства – солнце, для осени – корону гуннской царевны, зимы – длинный конусообразный белый убор – наподобие войлочной шапки алтайцев. Широкая ткань костюма позволяет делать воздушные движения, легко следует за движением танцовщицы – это шелка, органза. Четыре времени года танцуют в красочных накидках в стиле чапана под цвет каждого времени года – зеленого, красного, желтого и белого. Они находятся в постоянном движении, сменяют друг друга, и жизнь продолжается. «Времена года» - это и уникальная хореография, и театрализованное модное шоу в этно-стиле.

Муслим Жумагалиев родился в Караганде в творческой семье. Его род занимался оружейным делом на протяжении поколений, а с 1733 года стал работать над изготовлением «жасау» - или приданного дочери. С юного возраста Муслим хорошо знал народные традиции и обычаи, стили национальной одежды, многочисленные серебряные украшения и все обряды и значения, с ними связанные. Как истинный казах, он провел свое детство с дедушкой, в доме которого было много предметов материального наследия. Юный Муслим очень любил пользоваться этими предметами, помогать дедушке в работе и слушать его рассказы. После смерти дедушки сотрудники Ленинградского этнографического музея забрали многие из этих предметов домашнего обихода и инструментов в свой музей. Муслим впервые осознал, что они являлись культурными ценностями и проводимые этнографические исследования



*Костюмы для танца. Вечера Национального балета По эскизам Айгуль Тати и Муслима Жумагалиева 2*

велись со слов людей его рода. В настоящее время Муслим преподает в Академии Жургенова, а также много лет руководит своим этно-театром «Аркан жете» в Алматы, у которого много последователей. Исследователя поразил казахский чапан в Московском музее вооружений - метр в плечах и 170 см в высоту. Впечатленный этим экспонатом, Жумагалиев создал образы высоченных национальных батыров в костюмах различных регионов Казахстана, в меховых шапках малахаях с оружием, которых мы часто видели на Наурызах и других праздниках – идея оказалась настолько доходной, что некоторые стали использовать ее в обход авторских прав. Костюм для Муслима Жумагалиева - часть идеологии и самоидентификации, он не просто художник и дизайнер национальных костюмов, но и этнограф и историк.



*Красавица и Воин. Балет. Жеты казына  
По эскизам Александры Рычковой*

Будучи столичным театром, «Астана Балет» работает с художниками из самых различных регионов Казахстана и мира, обобщая лучший историко-художественный опыт всей страны и мирового культурного процесса. Не менее важным достижением театра или его успешной культурной политикой является то, что он приглашает на свои постановки как признанных мэтров, так и начинающих, но подающих большие надежды художников и других деятелей искусства. Не важно, где ты живешь и откуда ты родом из Актау, Караганды, Алматы или Симферополя, главное – твой талант. Весной 2023 театр подвел итоги республиканского конкурса «Ашык Сахна» («Открытая сцена»), к участию в котором были приглашены начинающие таланты. В итоге получилась замечательная премьера балета «Жеты казына» («Семь сокровищ») с молодыми авторами - поэтическое либретто журналиста Мадины Алдановой, музыка композитора Шырын Базаркуловой, хореография Уалитбека Сиязбека, костюмы и декорации художника -сценографа Александры Рычковой, которую смело можно назвать адайкой, так как она родилась и выросла в Актау, на западе Казахстана. Александра закончила Мангистауский колледж искусств в Актау и бакалавриат Академии Жургенова, имеет специальность мультимедийного сценографа и художника-станковиста и уже работает в Театре для детей и юношества им. Сац в Алматы.



*Роман бутона розы и мотылька. Балет  
Художник по костюмам Наталья Протасова*

Красавицы – главной героини, изначально задумывалось и в costume воина, но до реализации не дошло. Александра видит в этих знаках не только красоту, но магию и сакральность, также возможность обыграть их в costume. Образ Красавицы художник обозначила голубыми оттенками, для Александры она как вода, со своим характером. В образе Тулпара – ремни, уздечки, конский хвост, металлические украшения – он олицетворение дикой силы. Образ Воина раскрывают кожа, замша, серые, коричневые



и стальные оттенки. По видению художника, он еще молодой, только возмужавший, не успевший «отвоевать» свое. Тазы – он же кинжал, он же защитник Воина, поэтому бронзовые и медные цвета, воротник, стоящий клином с поднятыми плечами, много камней, сакских узоров, ноги с прорезающимися мышцами. Шанырак Александры в классическом понимании, он для нее о доме, о семье, о единстве. Шанырак раскололся – Воин в смятении, начал свои скитания, искал свою единственную, спорил с Тазы, пытался обуздать Тулпара и все стадо. И только, когда он всех и все объединил,

шанырак заново сложился.



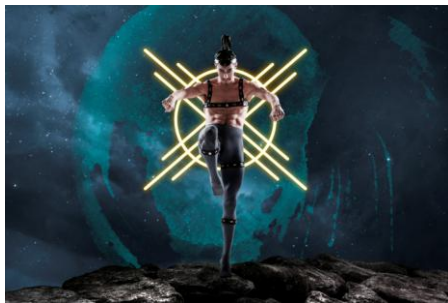
*Танцмейстер. Балет. Снежная королева  
По эскизам Златы Циценс*

Еще одна ярчайшая премьера «Астана Балета» - «Снежная королева» прошла в декабре 2022 года. Ее поставил Народный артист Татарстана, бывший солист и балетмейстер Одесского театра оперы и балета балетмейстер-постановщик Георгий Ковтун. Он уже 15 лет работает с художником-постановщиком и сценографом Златой Циценс из Симферополя и пригласил ее в Астану. Злата создала красочные и совершенно уникальные декорации и более 200 костюмов, обеспечивших настоящую атмосферу сказочности и новогоднего волшебства.

Хотя перед ней стояла непростая задача не только реализовать идею балетмейстера-постановщика, но и сделать ее пригодной для хореографии Ковтуна, сложной, очень красивой и многослойной.

В декорациях самым легким для художницы стал европейский сказочный город, Злате казалось, что именно таким его представляют себе дети – кружевным, пряничным, очень понятным, как из детского анимационного фильма. А дальше все начало развиваться как-бы само. Именно на этот придуманный город художница сделала костюмы, которые должны держаться на этом фоне, ведь любая декорация - это фон для героев, для персонажей. Когда художник видит цвет и стилистику, она начинает работать над костюмами. Картина города получилась очень веселой с красивыми рисунками. Хореографические перестановки, как кружево, переплетаются, сходятся, расходятся, меняются как калейдоскоп.

Декорации теплого дома, зимнего города, замка, леса и дворца Снежной королевы. Замок принца и принцессы весь в конфетах. Карамельный замок. Карамельные и зефирные придворные. Это все в конфетах, все сладкое, каким бы себе дети представляли королевский замок, если бы им позволили жить без родителей. Дети – это тонны конфет, и так и выглядит замок. Милыми и забавными у художницы получились принц и принцесса и знаменитые вороны Карл и Клара. Следующая картина – лес, где маленькая разбойница и атаманша. Дворец Снежной королевы весь голубой. Она танцует в коротком платье, чем отличается от наших привычных представлениях о ней, и чтобы соответствовать внутреннему рисунку балетмейстера, ее образ в представлении художника менялся три раза от привычного нам длинного платья к короткому. Не менее изящными выглядят костюмы падающего снега, снежинок в исполнении кордебалета – мягкий кринолин без жестких колец, такой колышущийся, объемный, с высокими роскошными головными уборами, как в варьете, но адаптированные для балета, мягкие, подвижные, гибкие.



*Тулпар. Балет. Жеты казына  
По эскизам Александры Рычковой*

Злата Циценс родилась и выросла в Крыму. Закончила Крымское художественное училище в Симферополе, Львовский институт прикладных искусств и

Московскую текстильную академию. Несмотря на уже имеющуюся экранизацию и анимацию «Снежной королевы» Злате не было сложно работать над балетом, потому что она всегда всё смотрит, все исходники, которые могут быть, и они лишь приносят ей вдохновение. Георгий Анатольевич Ковтун часто приглашает Злату на свои постановки, потому что она работает в различных жанрах: и с балетом, и с цирком, и с шоу программами. У Златы костюмы не просто балетные, но она может сделать любой костюм таким, чтобы это было хорошо для балета – и жанровый, и исторический. У балетмейстера много поддержек почти трюковых, как в Цирке Дю Солей, и художник может адаптировать любой костюм для хореографии. Нетривиальная задача требует нетривиального решения. Хотя обычно Злата работает над несколькими параллельными проектами. Она собирает несколько дней материал, и это может быть что угодно – иллюстрации, дизайнерские коллекции, конструктивные узлы, какие-то конструкции, которые просто понравились в одежде, высокая мода и т.п. И при наличии целого кома различных картинок, начинают вычленяться образы нового балета.

Интересно узнавать, как многожанровый художник-постановщик работает над конкретным балетом. Злата поясняет, что, когда делается костюм, у любой ткани есть собственная музыкальность. В классическом балете, как, например, «Спящая красавица» – это шифон, тонкий тюль, ткань должна быть медленной. Если это динамическое произведение ткань должна быть тоже быстрой – вес ткани и силуэт костюма задают движение. Если у вас быстрый поворот и точка, а ткань долетает, то она размазывает рисунок, а в кордебалете человек двадцать, и художник юбкой может испортить хореографию, когда ткань падает после точки. Ткань должна упасть ритмично в музыку, не размазывая рисунок. Злата считает, что костюм не должен портить хореографию. В некоторых театрах, увидев ее красивые эскизы, ей говорят: «Эскизы очень красивые, но костюмы так не получатся». Костюмы Златы всегда абсолютно точная копия эскиза, ее костюмы получаются даже лучше эскизов, потому что добавляются ткани, фактуры, и они, наоборот, становятся ярче и красивее эскизов, а также благодаря живому исполнению. В настоящее время Цирценс очень востребованный театральный художник, она уже несколько лет не была в отпуске, но ей очень понравилось поработать в Казахстане, и она восхищена театром «Астана Балет».

Визитной карточкой Академии хореографии стало последнее творение выдающегося хореографа Мариуса Петипа «Роман бутона розы и мотылька», мировая премьера которого состоялась в театре в ноябре 2021 года. В балете приняли участие педагоги и воспитанники Академии хореографии. Интересно, что это на много лет забытая и почти утерянная постановка 1904 года, которая закончилась лишь генеральной репетицией. Композитор Даулет Шакиров восстановил оригинальную партитуру.

Костюмы к балету были созданы по мотивам эскизов Ивана Всеволожского, директора императорского Эрмитажа, а до этого директора императорских театров. Так как мы живем в современном мире, художник Наталья Протасова сделала их более современными, чем раньше, но с нажимом на старину. Работая над созданием образов цветов и мотыльков, Наталья вдохновлялась природой, ее цветами, анатомией цветов и мотыльков, считая природу лучшим художником. Создавая образы балета, она отметила сложные ручные работы – крылышки мотыльков все расписывались вручную, очень много декоративных цветов на костюмах. Юные танцующие цветы олицетворяли красочный благоухающий сад, а балетмейстер-постановщик Василий Медведев отметил, что в хореографии, музыке, красочных костюмах и декорациях классический танец не умирает, несмотря на наступление все новых веяний в современном мире балета.

Самая сложная задача стояла перед художником по костюмам балета «Шелковый путь» Асель Шалабаевой, той самой, которая создала костюмы к фильму «Томирис». Несмотря на то, что маршрут Великого Шелкового пути отличается ярким многообразием национальных костюмов, именно перед Асель поставили задачу «создать костюм, не создавая костюма», без лишних деталей, сложности и

тяжеловесности, потому что основную информацию несет движение и тело артиста. Это то, о чем упомянула Айгуль Тати – один из новых подходов в балете, где акцент делается на танце. «Работа по созданию костюмов проходила в необычном направлении, немного нестандартно, чем принято в танцевальном балетном костюме, больше эксперимента и простоты, - отметила Асель Шалабаева. – Мы искали метафоры для создания костюмов. Нам кажется, что это про тонкое настроение Шёлка, его путешествие из одной страны в другую, и эти нити шелка связываются в тонкую канву, где-то – в узлы, где-то в прозрачность. Сложность заключалась в том, чтобы передать этническое многообразие, не прибегая к избыточности деталей, через тонкую нюансировку форм и цвета».

Асель Шалабаева закончила театрально-художественный институт им. Жургенова по специализации «художник-модельер». Как художник-ассистент она начинала в фильме «Кочевник», затем были фильмы «Дорога к матери» и «Томирис». На масштабный национальный кинопроект «Кочевник» главным художником-постановщиком был приглашен известный британский кинохудожник, обладатель голливудского «Оскара» Майкл О'Коннор. Он тщательно изучил культуру не только Казахстана, но и всей Центральной Азии в архивах, музеях и библиотеках, и распределил между тремя ассистентами различные виды костюмов. Асель, которой тогда исполнилось 26 лет, работала над военными костюмами. Школа кинохудожника с мировым именем была отличным профессиональным опытом для Шалабаевой.

Анализ различных работ художников в постановках театра показывает, что «Астана Балет» активно сотрудничает с самыми разнообразными талантливыми художниками – казахстанскими и зарубежными. Казахские художники из разных регионов страны – Караганды, Актау, Алматы. Но мы также видим, что большинство из них – это все-таки художники-модельеры, дизайнеры и историки моды. Среди шести художников, лишь одна Александра Рычкова является художником-станковистом. Но судьба Сергея Калмыкова, по ее собственному признанию, ее не прельщает.

**Кожухова Татьяна Федоровна,  
Хранитель фондов,  
Магистр искусствоведения  
ГМИ РК им Кастеева**

## **ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ОБРАЗА ЧОКАНА ВАЛИХАНОВА В ИСКУССТВЕ КАЗАХСТАНА**

У каждого времени свои Герои. Но есть люди вне времени. Они настолько многогранны, что не перестают привлекать внимание художников, скульпторов, режиссеров, вновь и вновь становясь объектом художественного изучения, открываясь по-новому. Таким был Чокан Валиханов. Он прожил на земле 30 лет, сочетая в себе таланты историка, географа, литератора, воина, языковеда. Один человек во множестве ипостасей! Также разнообразны и подходы творцов к изображению этой Личности. Рассмотрим примеры, ставшие классикой.

«XX съезд (1956 год) политически «реабилитировал» Чокана, которого ретивые служаки вычеркнули из истории, как представителя чужого класса: являлся потомком хана Аблая, закончил кадетский корпус, служил в Генштабе имперской России. Из школы наше поколение вынесло только одно имя, воплощающее казахскую историю – Абай. Фильм Мажита Бегалина вернул из забвения второе – Чокан» (1)

Начиная со второй половины 50-х гг. игровое кино Казахстана постепенно набирает темпы развития. Для этого есть все предпосылки: появились собственные творческие кадры – драматурги, писатели, режиссеры; через понимание этнокультуры формируется национальная кинорежиссура; есть своя база для производства фильмов. Постепенно меняется и жанровая направленность игровых картин: трансформируется историко-биографический и историко-революционный жанр. Отходит в прошлое пафос, биографические картины могут быть и комедией, и драмой – в зависимости от материала.

Происходит освоение новых направлений в казахском кинематографе: наряду с картинами на историко-революционную тематику снимаются фильмы биографические («Его время придет» М. Бегалина); музыкальная комедия («Наш милый доктор» Ш. Айманова), картины на фольклорную тему («Безбородый обманщик» Ш. Айманова) и тему войны, появляются яркие фильмы для детей и юношества. Общим для всех работ является то, что они ориентированы на образ главного героя и его отношения к окружающему миру в переломные моменты жизни всего общества. При этом не человек делает историю (что было типично для советского кинематографа), а само время порождает Личность.

Конечно, повсеместно принятая идеология накладывала свой отпечаток на картины, однако это дает нам возможность видеть, как разнообразно изображался один и тот же персонаж с точки зрения разных режиссеров. Это можно наглядно проследить на примере картин М. Бегалина «Его время придет» (1957) и А. Ашимова «Легендарный Чокан» (1984).

Фильм М. Бегалина «Его время придет» (1957) наиболее соответствует жанру биографии в кинематографе. Но это не этнографический фильм, ставящий своей целью показать тонкости быта и культуры казахского народа. И здесь впервые появился герой интеллектуальный, а не идейный.

Картина начинается с путешествия Чокана Валиханова в Кашгар – самого главного его открытия, отчет о котором позже был опубликован Русским императорским географическим обществом (Чокан стал самым молодым его членом). Валиханов показан, прежде всего, ученым, просветителем-медиатором между Востоком и Западом: его стремление нести цивилизацию и образование в казахскую степь, в свою очередь, открыв мировому сообществу богатство родной культуры. Но дело не только в культурном наследии – Чокан видит проблемы своего народа и по-своему представляет их решение.

Вообще, картина Бегалина о жизни казахов в Казахстане, в ней показаны внутренние проблемы и противоречия. «Русская линия» – жизнь Чокана Валиханова в Петербурге и Омске – в фильме стала как бы вспомогательной, отступившей на второй план.

Глазами Валиханова мы видим бедный аул, разграбленный по приказу султана Вали за неуплату налогов, бесправие женщины, которую насильно могут увезти из дома в дальнее кочевье или подарить. Беспокоит Чокана оголтелое мусульманство, которое воспитывает национализм и делает из казахов рабов. Об этом и его разговор с братом Садыком, собирающим войска для борьбы с русскими: «Для чего ты это делаешь? Для свободы народа или в угоду муллам?»



*А. Кастеев Портрет Чокана Валиханова*

«Средняя Азия в настоящем своем общественном устройстве представляет явление крайне печальное, какой-то патологический кризис развития, – писал Чокан Валиханов в «Очерке Джунгарии». – ...В Маврель-Нагре (нынешняя Бухара, Хива и Коканд), в самой просвещенной и богатой стране древнего Востока (в XIV и XV веках), теперь господствует невежество более, чем где-нибудь».

Но, несмотря на призыв «Прогресс, просвещение, цивилизация!», высказанный Чоканом при выступлении в Географическом обществе, в эпизоде прогулки с Достоевским в его голосе звучит сталь: он задумался о борьбе, о силовом внедрении европейской культуры в степях. Хотя революционера из Валиханова не получится: его цели, задачи и предназначение в другом: изучать, открывать и нести знания.

В картине «Его время придет» история Чокана передана через совокупность общих планов и пейзажей с гениальной музыкой Е. Брусиловского. Такое сочетание несет в себе сильный эмоциональный заряд, зритель настраивается на драму, еще не видя деталей.

Известный французский теоретик кино Марсель Мартен в своей книге «Язык кино» писал: «Почти все типы планов не имеют иной цели, кроме удобства восприятия и ясности рассказа. Только крупный и общий планы имеют определенное психологическое значение и играют не только описательную роль. Показывая издали маленькую фигурку человека, общий план представляет его как часть окружающего материального мира, который подавляет и как бы «объективизирует» его; отсюда порой некоторая пессимистическая окраска, общая мрачная психологическая атмосфера, присущая общему плану. Поэтому общий план часто выражает: одиночество, бессилие в борьбе с безжалостной судьбой; он вводит людей в пейзаж, который как бы служит им защитой и скрывает их...» Так, в конце



*Кадр из фильма Его время придет*

фильма герой возвращается в ту природу, которую нам показали в начале.

Музыка также несет в себе главную трагедию героя. Казахская музыка очень живописна, в ней слышны и звуки степи, и пение птиц. Человек, рожденный в нашей стране, слышит и чувствует все это. Поэтому грусть в основной музыкальной теме картины уже показывает нам, что яркая звезда Чокана скоро погаснет...

Наблюдается гармоничный синтез казахской народной и симфонической музыки, а закадровый текст сопровождается неторопливой мелодией. Также использован и популярный метод киномузыки – стилизация. В сценах путешествия Чокана Валиханова мы слышим музыку, имитирующую мелодии разных народов.

Благодаря такому разнообразному звуковому сопровождению – внутрикадровая и закадровая музыка, синтез народной и симфонической музыки, методы цитатности и стилизации – зритель понимает все тонкости и переживания главного героя.

Может показаться, что техническое качество современного кинематографа мешает документализму. Во времена Мажита Бегалина техническая оснащенность оставляла желать лучшего, но благодаря этому мы видим еще один нюанс в изображении: неповторимая документальность, словно отснятое случайно схвачено оператором, а не является плодом работы съемочной группы.

В качестве акцентов используются крупные планы. Так, в сцене прогулки Валиханова с Достоевским по набережной, где звучат горькие слова Чокана о том, что приезд в Петербург разочаровал его, не оправдал надежд, оператор показывает перевернутое отражение фонарей в луже воды. Найденный прием показывает внутренние сомнения, противоречия и неустойчивость, испытываемые нашим героем. Вот оно, отражение дум Чокана!



*Кадр из фильма Чокан Валиханов*

Дополняет драматургию фильма и режиссерскую работу экранный образ Чокана, созданный Нурмуханом Жантуриным. Григорий Рошаль сказал: «Я бы мечтал, чтобы кто-нибудь так сыграл Чернышевского, как Жантурин Валиханова... В нем много биографии народа. Это не просто типаж народа, а это история народа сосредоточена в его лице. В его поведении, в его жесте, в его глазах. Я видел картину два раза, и в третий раз посмотрел бы, просто, чтобы изучить лицо. Как прекрасно подан Валиханов, великолепны крупные планы и особенно глаза его» (2). Точный выбор актера на роль главного героя, по мнению современного исследователя казахского кино Бауыржана Ногербекя, делают режиссуру Мажита Бегалина в этом фильме чисто актерской, вся атмосфера фильма работает на центральный кинематографический образ, о котором тот же Рошаль сказал: «...образ Валиханова до такой степени серьезная удача, начиная от его внешнего облика и кончая талантливым исполнением, что, мне думается, на главном пути Бегалин сумел достичь серьезной и большой удачи».

Чокан Валиханов у Жантурина получился не только аристократом духа, понимающим всю важность просвещения для родного народа и ратующим за его благополучие перед самим царем, но он сам – выходец из этого же народа, чтящий его традиции и свободный дух. Любовь к воле ярко показана в сцене участия Чокана в ковчаре. Эпизод, начавшийся в почти минорных тонах, когда задумавшийся Чокан после стычки с Фредериксом возвращается домой (то ли отпуск, то ли ссылка), сменяется захватывающим ритмом скачки, в которую с криком «Аблай!» бросается и наш герой...

М. Бегалиным был найден принципиально новый подход к изображению героя на экране, ведущего духовно-нравственный поединок с самим собой и текущим временем.

Картина «Чокан Валиханов» (другое название «Легендарный Чокан», 1984) А. Ашимова совсем иная по характеру: это фильм-размышление. Здесь Чокан не просто ученый, он Мыслитель, пытающийся ответить на вечные вопросы: что есть совесть, счастье, правда и ложь... Картина «европейская», и не только потому, что большей частью рассказывает о Валиханове в России: в ней также много ссылок на передовых представителей просвещения того времени. Есть национальный колорит, но не поднимаются остро национальные проблемы.

Еще одна яркая особенность фильма: зрителю показывается, насколько идеи Валиханова современны и актуальны сегодня. Вначале голос за кадром рассказывает нам о человеке, родившемся более ста лет назад, потом действие переносится во времена царской России. Затем через главного героя озвучиваются идеи демократии,

просвещения, евразийства – всего того, чем сегодня живет наше общество. Выступая в Географическом обществе, он цитирует «Манас», отмечая при этом сходство произведения с «Одиссеей» – «Так не пора ли прекратить спор, кто первичен, а кто вторичен, и начать искать общие истоки культуры?»



*памятник Чокану, скульптор Х. Наурызбаев*

Если взять прижизненные фотографии Чокана Валиханова, то мы видим отпечаток внутренней драмы, тайны на его лице. Тайна вообще была главным двигателем жизни ученого: он стремился познать неведомое, при этом был не только ученым, но и разведчиком, в его биографии есть неизученные места. Такая же внутренняя драма была присуща и Саги Ашимову, сыгравшему роль Чокана и внешне поразительно похожему на своего героя. Кроме того, Саги, будучи великолепным актером, сумел передать свет и страстность молодого ученого – его Чокан «горящий», жадный до всего. Это хорошо показано в сцене с Гришей Потаниным, когда юный выпускник кадетского корпуса говорит: «Я сам, все хочу сам! Я хочу жить!!!»

Он красив и светел – этаким баловень судьбы, одаренный и знатным происхождением, и талантами. Но более всего в нем страдающей и мятущейся души, которая не успокаивается ни днем, ни ночью. Гутковский удивлен тем, что Валиханов выслуживается перед Гасфортом – Чокан лишь отшучивается: «Мне очень к лицу адъютантский мундир!» Лишь потом зритель понимает, как тонко он использует слабые места Гасфорта, чтобы облегчить участь ссыльных, решить вопрос с экспедицией. Талант дипломата проявился уже тогда, в Омске...

Но в полной мере Чокан Валиханов показывает себя в сцене с шаманом по пути в Кашгар. Аульчане хотят убить молодую женщину и Чокан, уже ставший «Алимбаем», вступается за нее. Уговоры на толпу не действуют, и тогда он гневно указывает собравшимся на то, что он – хан и начинает читать «Манас» – громко, властно, яростно. И никто не смеет ослушаться настоящего Лидера, способного достучаться до сердец, и власть которого бесспорна... Думается, это ключевая сцена в фильме.

В картине много крупных длинных планов, словно камера через глаза пытается заглянуть в душу человека: что в ней происходит? Такое съемочное решение держит зрителя в напряжении, поскольку крупный план – это акцент, крик, восклицательный знак. Оператор И. Вовнянко подчеркивает настроение Чокана и через свет: в фильме его много, что неслучайно: на юге много солнца, контрастов, красок, и это находит отражение в стилистике фильма. Поэтому даже в сумрачном туманном Петербурге лицо героя словно озарено солнцем: его мысли там, в степи.

Костюмы в фильме несколько эстетские (художника А. Сыдыханова), у Мажита Бегалина они проще, народнее.

Но экранные образы не были первыми изображениями Чокана Валиханова. В 1951 году Абылхан Кастеев нарисовал его портрет (находится в ГМИ РК им. А. Кастеева). Каким же увидел художник свою «модель»? В решении композиции художник использует жанровый мотив. Бытовые подробности подчеркивают и усиливают связь Чокана с народной жизнью, что очень важно в создании образа мыслителя и ученого. Эмоциональность пейзажа дальнего плана, его «тишина» отражает внутреннее состояние героя, его погруженность в свои мысли. Кастеев пишет детали картины внимательно: лицо, мундир, книгу, растения на переднем плане, юрты вдали. Выписано все тщательно, каждая деталь органично вплетается в общее настроение, что важно для создания художественного образа в целом. Художник в этой работе верен себе: изображает своего героя «как есть», без иносказания, гипербола, символов. Его Чокан печален, в нем нет юношеского задора.

Искусство Казахстана второй половины 60-х годов характеризуется усилением декоративных качеств произведений, их силуэтной четкости, стилизацией форм. В

этот период созданы два памятника Чокана Валиханова, разных по настроению, но связанных между собой не только именем ученого.

Тулеген Досмагамбетов к участию в конкурсе по созданию памятника представил несколько вариантов (памятник находится в г. Кокшетау). Во-многом эскиз напоминает рисунок XIX века: стройная фигура в мундире с эполетами, романтическая и вдохновенная. В ней нет сосредоточенности, как в скульптуре Х.Наурзбаева, Досмагамбетов сделал фигуру стремительной. Скульптора привлекает эмоциональная красота, содержательность образа. Он не стремится слепо копировать натуру, скорее, осуществляет поиск идеального. Работы Досмагамбетова индивидуальны и одновременно обобщены. Искусствоведы сходятся во мнении, что здесь прослеживается ленинградская скульптурная школа. Кажется, что человек идет навстречу ветру. Движение подчеркивает даже развевающийся шарф, повязанный на шею. Вообще, этот памятник



*памятник Чокану, скульптор Х. Наурзбаев*



*памятник Чокану,  
скульптор Х. Наурзбаев*

можно «читать» именно по деталям: движение – в шарфе и волосах, молодость передана через мундир младшего офицерского чина, а свиток отсылает нас к литературной деятельности героя. В скульптуре преобладает живописная трактовка формы, Т.Досмагамбетов стремится к целостности образно-эмоционального содержания. Но в целом, несмотря на динамику, образ портретируемого печален. Чокан кажется отрешенным, погруженным в свои думы. Некую «оторванность от земли» придает памятнику и лаконичный постамент.

Но в том конкурсе победил Хакимжан Наурзбаев. Его Чокан – символ нарождающейся казахской интеллигенции. Скульптурный образ должен был олицетворять передовую личность, проводника новой культуры, евразийца. Как это передать? Горделивость, но естественность позы (мы помним о происхождении ученого), легкость в движении (указывает на молодость), одежда русского подданного. Фигура полна сосредоточенности, скульптор опирается на четкость силуэта. Пластическая выразительность, вдумчивость, чувство меры – вот что характеризует эту работу, в ней нет внешнего пафоса.

Сегодня памятник находится перед Академией наук РК. Но Чокан не смотрит на здание, он словно вообще не замечает происходящего вокруг. Идет осмысление мира и своего места в нем, все то, что действительно волновало гения. У скульптора получилось выразить свое восхищение, любовь и уважение к своему герою, его идеям и месту в истории.

Анализируя работы, мы можем сказать, что у каждого человека «свой» Чокан. И каждый талантливый творец старается максимально передать не только яркость образа, но и свое собственное ощущение. А значит, будут появляться новые произведения, посвященные великому ученому.

#### **Список литературы**

1. О. Сулейменов «Эстафета Чокана», «Казахстанская правда», 25 июня 2002г
2. Рошаль Г. «Десять незабываемых дней», 1961г, с.121



## **MUSEUMS, MARKETS AND EUDAEMONIA: ECONOMIC INSIGHTS**

The world of cultural industry is developing in a rapid way that we can not predict the enormous possibility of its future. Such giant industry has several separated minor spheres, one of the sphere belongs to the museum studies. The tremendous development of economy since 20th century enhanced the quality of people's lives in general. According to Maslow's pyramid had approved, people tend to approach and request for spiritual and intellectual desires and psychological needs once the initial and indispensable needs of human accomplished. In this case, cultural industry satisfied its audiences on the basis of spiritual culture depending on its prominent role of supporting and fostering human culture. Museum as the particular branch of cultural industry also contributes varies social and economical values in the sphere. Museology as a modern science is closely connected with economy, sociology and tourism. The revival of museology began in 16 centuries especially in Europe. The original purpose and functions of museum are to disseminate knowledge, entertain audiences and preserve artifacts that are related to human history. To be speaking of the role of museum in assisting local tourism and represent the image of city is significant. Although the reputation and general position of museum in society should be non profitable and educative in accordance with its social obligation, however, emergence of museum economy in foreign countries and successful implementation of museum marketization had proved the accessibility of market-oriented museum operation. In the perspective of economics, museums in Kazakhstan are not attributing substantial benefits to national GDP due to the majority amount of public fund museums. In the researches of foreign experiments and practices in museum activities, it has shown the referential value to the Kazakhstan museums. The major purpose of the paper is utilizing eminent museum related studies and scholars researches in order to achieve economic development in museums.

International Council of Museum gave official definition for museum in 11th conference that held in Copenhagen: "A non-profit seeking, open and permanent institution serving society and social development. It regards the collection, preservation and research of human and environmental witness as its basic duty, so that it can be exhibited, made public, and provided with opportunities for learning, education and appreciation." By the given definition of ICOM, the societal role of museums have been constructed thoroughly, it contained collective, educative, exhibit and scientific research roles together. Throughout the cross centuries development of museum since 18th century, the definition of museum must be in the need of changing. Modern era of museum had lead to the evolution and innovations as the result of development of technologies. The old management system implemented in museum in past centuries has to be alternate into new strategies and methods. If a museum can not attract audiences, then its merely a cultural relic warehouse. Due to the unique character of museum marketing can be difficult. Museum marketing- the concept was brought up by western scholars in 1950s and 1960s. The aim of Museum marketing is not only includes to operate it following general commercial organizations, also to use modern agencies and business management as references, make museum adapt to the modern environment of market oriented economy and meets modern cultural needs. Nevertheless, the original intention of museum is aiming to educate and restore the history and culture for sake of humanitarian spirit, hence, the cause of over marketing and miss positioning its place in market is vital. Since 1990s, with the rapid development of social material productivity, some new changes are taking place in economic life. Cultural tourism is uprising because of the obvious increase of per capital income, and people's cultural consumption and enjoyment consumption demand. The improvement of material life induced more leisure time, leisure urges people to enter museums. As an American museum specialist said, a museum full of

people is a healthy museum, in this temple of culture, people enjoy the influence of culture. Visiting museums has gradually become one of the main choices for tourism and leisure. Although museums can maintain their basic operations with state funding, with cultural relics as a scarce resource, the commercial operation of museums depending to market demand is inevitable. In consideration of museum belongs to the cultural tourism, museum economy is the complex discipline of cultural economy and the economic activities in museum. Generally, economy facilitate business or organization to adjust its financial oriented managements in order to launch a long-term beneficial achievements. That being the case, the core of economy is to use limited resources to maximize benefits. Museums are funded through four primary sources: governments, coporations, individual philanthropists and internal museum activities such as admission charges and museum cafeterias and shops. According to the research of economy of museum, there are mainly two directions within the museum funding. Macro parts of the economy emphasize the relationship between development of museum and national revenues and expenditures, as well as the relationship with local economic development. Micro parts are connected with investments to museum and related activities, an even distribution of economic activity among varies sectors in museum, and also the relationship between revenue generation and public welfare investment. The economy of museum described as an “productive unit” depends on the internal and external relations of museum, which invest with a series of tangible and intangible inputs such as cultural relic and education, in the result of producing valuable outputs that endorsed by audiences. In an era of funding cuts, museums should be on the alert of possible market risks. Consequently, museums are encouraged to think of themselves as market factors, and this situation has only been exacerbated in wake of outbreak of COVID-19 pandemic.

Three major implications can be found from the evolution of definitions given to museums by ICOM. Firstly, the indication of museum management has converted from “collection” to “audience” as the core. This reform established new direction of museum culture, it makes the operation and management of contemporary museums present a market-oriented trend, and facing the new challenges of museum marketing, enterprising and industrializing. Secondly, change of definition gave correct interpretation of the meaning of non-profit in museum. From an economic point of view, its known as non distribution constraints. This economic concept can be applied to non profit organizations like state museums as they are not allowed to freely distribute their profits or capital. Although, this concept doesn't say that the non-profit organizations must not make a profit and more specifically does allow some distribution but only related to the organizations cause or mission. To be more specific, this constraint effectively means that such organizations are not allowed to distribute profits to stakeholders or employees.

Through out the cultural movements happened in ancient time like the enormous cultural movement “Renaissance” that become a tendency around European countries in 15th and 16th centuries had tremendous influences and caused beneficial consequences to museum affairs. It affects human in the process of moulding the concept about eudaemonic well being and spiritual pursuit in varying degree. Hence museum belongs to the section of cultural industries, human spiritual pursuit and visitor experience through the cultural heritages and relics have positive impacts on promotion of museum visiting as tourist destination. Considering the immense improvement of material productivity of society in 21th century, some new changes are taking place in economic life of people, the emergence of changes can be found more obvious in developed countries. With the obvious increase of per-capital income, people's demand for cultural consumption and entertaining consemption is increasing gradually. It is proper to say that human is stepping up to a new era of spiritual economy. Thus, it is an important turning point and opportunity for museums to adjust and reconsider its place in market economy.

Due to the long term development of museums mainly at the purpose of educating and non profiting, it is relatively hard for museum to seize the turning point of museum development towards market economy because of the entrenched idea of people about the image of museum as a non profited institution. Although museums can maintain their basic operations with state funding from local government, but with the rare resources of cultural

relics, the commercial operation of museums facing the market demand is inevitable in current economic situation. Unquestionably, such requirement and development trend have become more urgent and necessary since the outbreak of global pandemic in 2020. Policy maker and museum management officials struggled through supporting museums financially regarding to the economic decrease during the pandemic. Another worth mentioning fact about the hierarchy of human needs in different level is the prior role of the basic needs like physiology and safety. Only the higher level of needs can be consider once the basic needs are accomplished and satisfied. Also, from the perspective of arranging the financial support to varies sectors in society, government gives priority to allocate funds to those primary sectors that are capable of providing related products and services to human basic needs. In this case, museum operations are more likely to shrink and strike the potential risks of budget cuts and shortage of human resources during the unpredictable situation like pandemic or economic crisis. Therefore, it is imperative for museum policy makers and management department to implement the marketization in museum. However, the implementation of marketization and other related activities or movements should be regulated and legalize by government inevitably. In other words, transformation of museum activities and operations in connection with marketing and independent economic development in market place needs state support with regard to complete the museum economy related regulations and measurements.

With consideration of public conception about museum image of being non profitable institution, it is both risky and challenging procedure for museums to complete reforms within the museum management system and external relationship between museum and market. Therefore, it is vital for museum to rightly position itself in market in the first place. The conception of museum marketing needs to clarify the misunderstanding or stereotype of marketing and advertising. At the same time, the broad sense of museum marketing should be transmitted to both museum management administration and public. Museums need to take concrete actions to demonstrate the authentic purpose of museum in the utilization of marketing strategies as a management means to provide more effective spiritual products and services to the society and then carry out the social value of museums in general. The economic value of the museum mainly comes from the construction of the museum and the asset value of the collection, as well as the economic benefits of the related services provided by the museum. Additionally, the products and services that are provided by museum can be expanded into several parts like related products and services and their derivatives. Relatively speaking, the related products and services and their derivatives bring more flexible economic benefits rather than real assets like the architecture of the museum and collections.

Museums can engage in commercial activities and obtain economic income. For example, the economic profits obtained from the development and marketing of museum must be used for the development of the museum itself, and cannot be used or converted into private property. The third implication is the growing importance of educating function. The key consideration of museums is how to innovate education methods so as to achieve more effective museum education and attract more audiences. Today's museum, as a vibrant and glorious life, is a manifestation of the development of social civilization to a certain stage, at the same time, it is also the performance of the public to enjoy the positive impacts of civilization. Therefore, in order to better meet the audience's yearning and demand for culture, their spiritual needs, museums should be committed to the combination of social benefits and economic benefits, and promote the transformation of operation ideas with the integration and innovation mode of the two kinds of values.

A useful insights may be drawn from the constant process of transformation of cultural sectors responding to the both social and economical development at local, national and global levels. Museum as one of the key factor of cultural tourism also confronting the crossover impact on them. In modern days, the crossover impact of museum implicates on both social and economic contexts they inhabit. As the result of transformation in museums at varies levels, the spillover effects occur between museums and unrelated sectors, thereby increase the possibilities of national GDP growth. Accordingly, little evidences shown that reformations of museums have negative spillover effects on economy in general. There are some eminent researches have been done by scholars on the determinants of eudaemonic well-being as an indicator of social and economic development. Normally, economic

contribution of a specific industry equivalent to its attribution to the national GDP, but the estimation has changed in case of valuing the eudaemonic well-being in perspective of economic insights in cultural industries. Nevertheless, the concept of eudaemonic well-being in the aspect of economy is popularizing around related fields of studies and researches. Acknowledging several circuits of economics and years of statistics, it became clear that only use GDP measurement for valuing social and economic development is inaccurate. The calculation of GDP is measuring the sum total of all market activity, hence it is very likely to happen inequitable situations like causing considerable negative spillover effects and distribution of irreversible depletion of resources. Thus it is inevitable for us to go beyond to understand whether development is sustainable. Nowadays, there is considerable practice and innovation in museums and galleries around mental health and well being of people. With the wealthy cultural resources and priceless cultural exhibits in museums, this specific type of undertaking would have beneficial effects on human health and wellness. According to the researches and studies have done by the scholars and authoritative experts, museums enhance quality of life along with the facilitation and the improvement of mental and physical health. Particularly, people's well being is enhanced if they engage with cultural collections and ideas in the company of other people. Nowadays, museums in different parts of the world are developing their social role, purpose and aims, establishing alliances with health, welfare, social service and other agencies and are seeking to deliver social outcomes in relation to disadvantages. One of the significant assertion of art therapists is that if the museum visit combines with therapy, it can boost and enhance ones emotional well being and self development significantly.

If we choose a macroscopic viewpoint to observe changes in museum operation through the “New Museology Movement” in 1980s in Europe and United States, its not hard to notice that museums distracted attention from collections and culture relics as their main engine to emphasize the importance of audience experience instead. Administrative staffs began to improve visitor experience and promoting the humanized facilities. If the concentric circle theory of cultural and creative industries is applied to museums, then take museum collections as the core point of the circle, the first circle could includes relevant works of basic museum purposes and museum industry, such as research, education, visit and collection. The second circle should be the derivative services of museums, such as shops, restaurants and image authorization. The final circle is the outer circle, which contains the relevant assistance to manufactures in digital, technology, product development, exhibition curators and economic production. In summary, the mentioned concentric circle forms the central position of the cultural industry of the museums. It can be seen that by adding derivative products development and marketing links in the organizational structure of museums, not only economic benefits can be obtained, but also museum resources can ve activated, and cooperation with visitors, artists and sponsors can be strengthened in the result. It cant be denied that public funding and sponsorship is considered as uncertainty factor to museum economy. Hence, many foreign museums have been conscious of the necessity of economic independence through relying on the fact of the paradox of donation and unpredictable future and financial challenges. Based on the experiences of European museums, we can summarize and ensure the feasibility of planning varies promoting ancillary activities related to the unique theme of museum, actually help museum to explore and cultivate the potential audience market and obtain better social benefits. One of the way of seeking new development model and breakthrough of museum economy, the new idea of “economy of character” provided potential opportunity for the transformation of museum economy. Some museums in China have begun to change the development mode and pursue the development of new cultural and creative economy based on the invention of their own museum characters. Modern interpretation of character can be viewed as cultural symbol, it has a close relationship with the development of mass cultural consumption, and has a large extension and high generality. For example, cartoon image and animation image and museum mascot can be classified as character in general. Alongside with the enhanced market demands for cultural products, character is gradually developing into cultural consumer products. It has positive impacts in the creation of works, image publicity and commercial expansion have shown great market potential. Therefore, the commercialization of museum character is a

decisive move for museum economy. To be more specific, the commercialization of museum character is the process of developing and marketing the museum image representative or museum mascot based on the tangible and intangible cultural heritages and other elements of the museum. Museum administration system and related specialists and scholars in museum studies of Kazakhstan came to the realization that commercialization of character had become mainstream in the perspective of cultural creativity of museum. It is global trend for museums to commercialize their characters and derivative products, and implement modern managerial and administrative mechanism.

#### **References**

1. Maslow's hierarchy of needs, 2021. [Electronic resource] - Access mode: [https://en.wikipedia.org/wiki/Maslow%27s\\_hierarchy\\_of\\_needs](https://en.wikipedia.org/wiki/Maslow%27s_hierarchy_of_needs) 2
2. National Museum of Kazakhstan. [Electronic resource] - Access mode: <https://kazmuseum.com/>
3. International Council of Museums. [Electronic resource] - Access mode: <https://icom.museum/en/>
4. Lu Chang Lin. Preliminary Study of Museum Economy: Economic Vision, 2013. -473 p.
5. ResiliArt Ibermuseums: Museums in times of pandemic - innovation and perspectives. [Electronic resource] - Access mode: <https://en.unesco.org/events/resiliart-ibermuseums-museums-times-pandemic-innovation-and-perspectives>
6. Bai Jing. Research on the development and marketing mode of Museum Derivatives. Nanjing Arts Institute, 2013.
7. Marie Briguglio. Museums, markets, eudaimonia: economic insights for museums // Publication of NEMO 26th annual conference “Museums out of the Box! The Crossover Impact of Museums”, November, 2018-Valetta, Malta. p. 4-10.

**Бердигожина Зухра Шихдурдыевна**  
**учитель истории,**  
**Лауреат Международной**  
**Пушкинской премии,**  
**руководитель Музея**  
**боевой и трудовой славы.**  
**КГУ ОШ 32**  
**Казахстан, Алматы**

## **ИНТЕРАКТИВНЫЕ И ИНФОРМАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ПРАКТИКЕ ШКОЛЬНОГО МУЗЕЯ БОЕВОЙ И ТРУДОВОЙ СЛАВЫ**

*В исследовании рассматриваются интерактивные и информационные технологии в практике школьного музея боевой и трудовой славы. Показаны формы работы музея школы с использованием информационных (электронных) технологий. Приведены примеры из практического опыта работы.*

Музею,  
в котором не возникают новые идеи,  
нет смысла дальше существовать

Hudcon K. A Social History  
of Museum What the visitors thought.  
London, 1975

В алматинской тридцать второй общеобразовательной школе на протяжении десяти лет действует музей боевой и трудовой славы. Музей был открыт и начал свою деятельность в 2014 году, в год шестидесятилетия школы. Целью музея являются сохранение, изучение и продвижение культурного наследия, сохранение исторической памяти, увековечение памяти прадедов - участников Великой Отечественной войны именно учеников школы, истории школы. За время работы музея собраны сведения, биографии свыше ста участников Великой Отечественной войны. Музей школы несет информацию об истории семей учеников, истории школы.

Цель музея школы – показать, что в наших сердцах навсегда останется память об одной из самых трагических страниц в истории XX века и о людях, прошедших все тяготы страшной войны, выстоявших и победивших.

Информационные технологии способствуют интересу к изучению истории своей семьи, страны, Великой Отечественной войны, привлечению школьников в музей.

Успешный школьный музей является частью мирового музейного пространства и значимым ресурсом образования. Главным условием успешности музея является «ощущение современного контекста, в котором существует музей». Мы разделяем мнение о том, что «музей и образование в равной степени отражают и испытывают на себе переходный характер современной культуры»[1]. Другими словами, музей, его работа должны меняться, становиться современными. В современных условиях изменение форм работы музея является актуальной.

«Успешный музей – это музей, который является частью современности. И это означает, что успешный музей постоянно предлагает своему посетителю новые ощущения и впечатления»[2]. Музей школы с помощью информационных технологий способствует возникновению у учеников новых ощущений, впечатлений, знаний. Например: исследовательская работа – поиск на сайтах военных архивов информации о своих прадедах, своей семье; при помощи информационных технологий учащиеся не только самостоятельно добывают новые знания о музейных экспонатах, но и расширяют образовательное пространство музея.

Информирование посетителей музея, а это учащиеся школы, осуществляется с помощью традиционных форм как лекция, экскурсия, консультация, музейные уроки. Однако потребности современных школьников требуют применения в работе музея интерактивных технологий. Внедрение компьютерных технологий является актуальным в развитии информирования, и вместе с тем не умаляет значение традиционных форм, таких как встречи с интересными людьми, историко-культурные реконструкции. Например: встреча с Героем социалистического труда, первоцелинницей Верой Васильевной Сидоровой, историческая игра-реконструкция «Мюнхен - 1938».



В Законе «О культуре» Республики Казахстан говорится о том, что «на фоне современных преобразований в музее большое значение приобретают международные связи. Вхождение в единое мировое культурное и научное пространство открывает новые перспективы для развития музея»[3].

В связи с этим усиливается роль интерактивных и информационных технологий, они помогают культурно-гуманитарному сотрудничеству школьного музея с ближним и дальним зарубежьем. Приведем примеры из музейной практики. Активисты музея приняли участие в мероприятиях централизованной системы библиотек российских городов: в онлайн-игре «Города-герои Великой Отечественной войны», в интерактивной викторине «Полководцы Победы», город Уфа Башкортостан, в онлайн-викторине библиотеки города Сасово «Артиллерия – Бог войны», посвященной Дню ракетных войск и артиллерии, в викторине-памяти библиотеки Макушинского района «Дорога жизни».

Старшеклассники приняли участие в веб-квестах библиотеки Забайкальского края «Нам доверена память» и библиотеки г. Арзамаса Нижегородской области «Эх, путь-дорожка фронтовая!».

Не остались школьники в стороне от исторической игры-викторины «Цена Победы» ЦБС Измалковского района Липецкой области. В ноябре 2020 года приняли участие в виртуальной историко-правовой викторине «Без срока давности», посвященной 75-летию со дня открытия Нюрнбергского процесса (Межпоселенческая библиотека им. В. А. Дрокиной Липецкой области).

Ученики-активисты музея принимают участие в международной акции Еврейского конгресса «#WeRemember - #Мы помним», посвященной Дню памяти жертв Холокоста. Фотографии наших учеников продемонстрированы в музее «Аушвиц-Биркенау» (известном в мире как Освенцим, Польша) и в Нью-Йорке во время показа фильма «#WeRemember».

По приглашению руководителя Российского культурного центра в Республике Мальта Переверзевой И.В. пятиклассники приняли участие в открытом онлайн - конкурсе на лучшее исполнение стихов и песен «Навстречу звездам», посвященном 60-летию первого полета человека в космос и открытию космодрома «Байконур». Пятиклассницы Мария Федосеенко и Арина Пестикова награждены Дипломами второй степени.

В апреле 2021 года ученики успешно прошли Тест по событиям Второй мировой войны Российского центра науки и культуры в Будапеште. Три активиста музея приняли участие в онлайн фестивале, посвященном Дню Победы «Этих дней не смолкнет Слава!» по приглашению Координационного Совета Российских Соотечественников в Нидерландах.

Благодаря информационным технологиям наш музей активно сотрудничает с Российским военно-историческим обществом, Музеем Победы, Российским историческим обществом, представительством Россотрудничества в Казахстане.

В 2019 году Музей боевой и трудовой славы школы был первой и единственной площадкой проведения исторического Диктанта Победы в Алматы. В этом году активисты музея приняли участие в пятый раз.



В феврале этого года семиклассники стали участниками международной онлайн - конференции «Подвиг Сталинграда – 80 лет бессмертия». Участниками конференции были представители восьми государств - Азербайджана, Белоруссии, Казахстана, Киргизии, Молдовы, России, Узбекистана, Таджикистана. Казахстан представляли шестеро активистов нашего музея. Они рассказали о своих прадедах – участниках Сталинградской битвы.



Также активисты музея приняли участие в международном историческом квизе «Великий Сталинград: наша история, наша память». Они записывали видеорасказы, посвященные роли Сталинградской битвы в достижении Великой Победы.

В апреле текущего года активисты музея приняли участие в VII региональной конференции учащихся и учителей «Малая Родина - большая история. Краеведческие находки» Палласовка – 2023. Организатор конференции школа 11 города Палласовка Волгоградской области. Активисты подготовили проект на тему «Наши прадеды – участники Сталинградской битвы» и рассказали о работе музея по изучению Сталинградской битвы.

Помимо конференции школьники приняли успешное участие в онлайн-конкурсе Русского дома в Уральске «Весть о победе» и Русского дома в Алматы онлайн «Фестивале стихов и песен о Великой Отечественной войне».





За время работы музея учениками, их родителями, выпускниками школы собрано немало экспонатов. Музейные экспонаты побуждают учеников к самостоятельному поиску информации. При этом музейный предмет выступает не как иллюстрация к полученным знаниям, а как непосредственный источник знаний. При помощи информационных технологий ученики сами добывают новые знания о музейных экспонатах. При этом музейный предмет выступает не как иллюстрация к полученным знаниям, а как непосредственный источник знаний.

Приведем практические примеры использования онлайн ресурсов в музейной работе.

Музей ставит перед собой и планирует новые задачи по применению информационных технологий – оцифровку голосов ветеранов труда, школы, звукозаписи песен военных лет. Активисты музея работают над составлением электронных описей экспонатов музея, ведется работа по автоматизации работы по учету экспонатов. Ученики самостоятельно создают и обновляют музейные презентации, по итогам мероприятий видеоролики. Презентации музея – важный вид использования информационно – компьютерных технологий.

Перечислим формы работы музея боевой и трудовой славы школы с использованием информационных (электронных) технологий:

- создание электронной «Книги памяти», электронной библиотеки музея;
- поисковая работа на сайтах военных архивов;
- участие в онлайн-конференциях, конкурсах;
- создание электронной базы фондов музея;
- применение мультимедийных программ;
- оцифровка фотографий и документов;
- организация проектной деятельности с использованием интернет технологий;
- сотрудничество с электронными СМИ;
- культурно-гуманитарное сотрудничество с музеями города Алматы, республики и зарубежными музеями.
- продвижение информационного имиджа музея, хештег музея - #Музейшколы32Алматы.

Музей боевой и трудовой славы школы получил известность за рубежом. В июне 2022 г. на международном Форуме «История для будущего. Образ Петра» в Москве предоставлен доклад на тему «Возможности школьного музея: изучение деятельности Петра I».

В рамках Восточного экономического форума на международной научно-практической конференции «Преподавание истории в странах Востока» 5 сентября 2022 г. в городе Владивостоке предоставлен доклад на тему «Использование ресурсов школьного музея при изучении истории Казахстана».

6-7 июня 2023 г. музей школы принял участие в Международной научно-практической конференции «Образовательное пространство в информационную эпоху» в Москве. Тема выступления - «Информационные и музейные технологии при преподавании истории (из опыта работы)».

Таким образом, практический опыт работы музея боевой и трудовой славы школы показал, что современный уровень развития интерактивных и информационных технологий предполагает их внедрение и активное использование в работе школьного музея. Необходимость использования интерактивных и информационных технологий, новых современных приемов в работе школьного музея не вызывает сомнений.

**Список литературы**

1. Дюмина И.А. Педагогическое образование в России.2013, №3//Психолого-педагогические проблемы образования. 39 с.
2. Конкурс «Меняющийся музей в меняющемся мире» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://museum.fondpotanin.ru/publ/10333/>.
3. Ст. 25 Закон «О культуре» РК от 15 декабря 2006 года № 207

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

## XV-XIX ҒАСЫРЛАРДАҒЫ ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ЕРЛЕР КИІМІНІҢ ЭВОЛЮЦИЯСЫ

*Аңдатпа: Мақалада XV-XIX ғасырлардағы қазақтың ұлттық ерлер киімінің пайда болу және даму тарихы қарастырылған. Түрлі тарихи кезеңдердің шығармашылық тәжірибесіне сүйене отырып, қазақ қолөнеріндегі ұлтымызды дәріптейтін дәстүрлі киімдер теориялық тұрғыдан зерттелді. Жұмыста мыңдаған жылдар бойы қазақ жерінде мекендеген халықтардың киім типологиясы мәселелерін әзірлеуге қатысты материалдар қолданылады. Сонымен бірге этнография, тарихи-этнографиялық әдебиеттерден, мұражайлық киім-кешек коллекцияларынан, фотосуреттерден, суреттердегі картографиядан (киім элементтері) материалдарды анықтау барысында тың мәліметтер жинақталды. XV-XIX ғасырлардағы дәстүрлі ерлер киімдерінің ерекшеліктеріне тоқталып, аталған негізгі материалдар, олардың атқаратын қызметі мен қазақтардың ұлттық киімдері туралы жазған ғалымдардың еңбектері талданды.*

Біздің жеріміз материалдық мәдениетпен рухани құндылықтардың пайда болған орны әрі бастау бұлағы десек, асыра айтқандық емес. Қазіргі қоғам өмірінің ажырамас бөлшегіне айналған көптеген бұйымдар мен жәдігерлер кезінде біздің өлкемізде ойлап табылған. Байтақ даланы мекен еткен ежелгі халықтар талай техникалық жаңалықтар ойлап тауып, бұрын-соңды қолданылмаған жаңа құралдар жасаған. Бұларды адамзат баласы жер жүзінің әр түкпірінде әлі күнге дейін пайдаланып келеді. Көне жылнамалар бүгінгі қазақтардың арғы бабалары ұлан-ғайыр Еуразия құрлығындағы саяси және экономикалық тарихтың беталысын талай рет түбегейлі өзгерткені туралы сыр шертеді.

Киім-кешек ұлт байлығы. Қазіргі киім үлгісінің базалық компоненттері Дала өркениетінің ерте кезеңінен тамыр тартады. Ұлттық киімдерімізге қарап, халқымыздың эстетикалық талғамының нәзік те бай екеніне көз жеткізуге болады. Қазақтың ұлттық киімі әртүрлі дәуірлер мен ұрпақтардың дәстүрлері тоғысып, көшпелі халықтың қиял-ғажайбынан туындаған. Тақырыпқа арқау болған ерлер киімі түп-тамырымызды білуге, ұлттық тарихымызға терең үңілуге мүмкіндік туды.

XV ғасырдың аяғы – XVI ғасырдың басында дамыған қазақ ұлты бір кездері Қазақстанның ұлан-ғайыр жерін мекендеген тайпалардың материалдық және рухани мәдениетінің мұрагері болды. Қолөнердің даму барысында халыққа тән белгілі бір көркемдік стиль қалыптасады (Сурет 1). Қазақтардың – түпкі тамыры түркі халықтары. Ал қазіргі Қазақстанның негізгі халқы осы қазақ ұлты. Қазақтар Қытай, Ресей, Өзбекстан, Түркіменстан аймақтарында және Қазақстанмен іргелес Моңғолияның батысында да ежелден мекендеген. Тарихқа көз жүгіртсек, олар Қазақ хандығы ыдырағаннан кейін құрылған Ұлы жүз, Орта жүз және Кіші жүз деген үш ірі бірлестік-жүздерден құралған.

Зерттеуге дәйек болып отырған үлкен мәдени жетістіктердің басым бөлігі ұлан байтақ даламызға сырттан келген жоқ. Мәдениеттің көпшілігі осы кең-байтақ өлкеде пайда болып, одан әрі Батыс пен Шығысқа, Күнгей мен Теріскейге таралып отырған. Сан мың ғасырлар қойнауында болған тарихи жәдігерлер біздің бабаларымыздың өз



Сурет 1

заманындағы ең озық, ең үздік технологиялық жаңалықтарға тікелей қатысы бар екенін айқындайды. Еліміз егемендіктің іргесін қалап жатқан тұста осындай жәдігерлеріміз қазақ даласының жаһандық тарихтағы орнына тың көзқараспен қарауға мүмкіндік береді.

Ерте біздің заманымызға дейінгі Қазақстан аумағындағы сақ дәуірінің типтік ескерткіштері – мазаралар мен қорғандар. Пазырықтағы (Алтайдағы) қорымдардың бірінде тон қалдықтары, екі қабат тігілген киізден жасалған шапандар, күдері шапандар сақталған. Қазақтың сырт киімдерінің кейбір түрлері, мысалы, тон, киіз тондар түрі жағынан Пазырық қорғандарының киімдеріне ұқсас. Ұқсастық қазақ арасында күні бүгінге дейін жиі кездесетін қонышы өрнекті киіз шұлықтан (байпақ) және тығыз киізден жасалған үшкір бас киімнен де байқалады. Ежелгі сақтардың ұзын ұшты бас киімдері, сәукеленің прототипі – қазақ келінінің биік (70 см-ге дейін) бас киімі болды.

Біздің ата-бабаларымыз қоршаған ортамен етене өмір сүріп, өздерін табиғаттың ажырамас бөлшегі санаған. Бұл басты тұрмыс қағидасы кең даланы мекендеген халықтардың дүниетанымы мен құндылықтарын қалыптастырды. Өзіндік жазуы мен мифтік көзқарасы бар Қазақстанның ежелгі тұрғындарының озық мәдениеті болды. Олардың мұрасының жарқын көрінісі, көркем болмысы мен рухани байлығының айшықты белгісі – «аң стилі» өнері. Жануарлар бейнесін тұрмыста пайдалану адам мен табиғаттың өзара байланысының нышанына баланып, көшпенділердің рухани бағдарын айқындап отырған. Сақтардың түсінігі бойынша құдайлар, қанатты тұлпарлар, ат - самұрықтар сияқты, қиялдан туған аңдар мен құстар, жануарлар бейнесінде де көріне беретін болған. Олар ерте кезеңі жануардың шынайы бейнесімен сипаттала келіп, жыртқыштардың, ішінен мысық тұқымдас аңдардың суретін көбірек қолданған. Егемен Қазақстанның символдарының бірі – жергілікті жануарлар әлемінде сирек кездесетін тұрпаты текті қар барысы екені кездейсоқ емес. Сонымен қатар, тотемдердің бірі болған қошқар биліктің күші мен қуаттылығын бейнеледі. Қазақтың «қошқар мүйіз» өрнегі әр түрлі өзгеріске құбылғанымен, ою-өрнекте негізгі мотивтерін сақтап қалады. Сақ дәуірінің киімдерінде әшекейлеу үшін аң стилі қолданылған, ал қошқар мүйіз түріндегі ою-өрнек қазақ оюының басты пішіні болып саналған. Бұл ретте, аң стилі бабаларымыздың айрықша жоғары өндірістік тәжірибесі болғанын көрсетеді. Олар оюлап кескіндеуді, металмен жұмыс істеудің техникасын, соның ішінде, мыс пен қоладан балқымалар жасаудың және құймалар құюдың, жайма алтын дайындаудың күрделі әдістерін жақсы меңгерген.

Бұл кезеңде киімді сол жақ қапталда орау тәсілі пайда болды. Сонымен қатар, киімнің шеттерін әртүрлі зергерлік бұйымдармен: зұлым күштерден қорғау үшін алтын, күміс жіптермен кестелеп, жолақтартарын нақты өлшемдермен жиектеу пайда болды [1].

Сырт киімдер әдетте қой, ешкі, құлын, ақбөкен терісінен тігілген. Көбінесе тон, жеңсіз күрте, шалбар, т.б. киімдерге қой терісінен қолданған. Ал, Үндістан көпестері әкелген мақта маталардан жеңіл киімдермен бас киімдер тігіліп, тондарға да пайдаланылды. Жібек жолы бойымен Қытай мен Орталық Азиядан жібек, барқыт, парша, жүн маталар келді. XVII ғасырдан бастап Қазақ даласында орыс, татар тауарлары пайда болып, орта азиялық мәдениеттер әсер етті. Бұл киімдегі өзгерісті ерлер бешпетіндегі бүйір қиығынан аңғаруға болады. Қазақтың дәстүрлі киімі ежелден этнографиялық ғылымның зерттеу нысаны болды. Атап айтқанда, И.В.Захарова мен У.Ходжаеваның арнайы монографиясы жарық көрді [2].

Қазақ ерлер киімдерінің эволюциясын стильдік бірлік тұрғысынан талдау бұл жұмыста процестің жан-жақтылығын көрсетеді. Халықымыздың ерлер киімдеріндегі әрбір бөліктерінің ұқсастығын республиканың барлық аймақтарынан байқауға болады. Олардың пішілу әдістерімен киюында, материалды таңдауда, киімнің жеке заттарының тағайындалуында көп айырмашылық жоқ.

Ұлттық киімдерде қазақ мәдениеті терең ашылған. XV-XIX ғасырлар аралығындағы ерлер киіміне көшпелі өмір салты, дала климаты, діни наным-сенімдер және әлеуметтік қызмет жағдайлары қазақ киім дәстүрінің дамуына әсер еткен. Киімдер суық пен желден қорғайтын, атқа мінуге ыңғайлы, табиғи материалдан өңделіп күнделікті тұрмысқа икемделіп ықшамдап жасалынған. Сондай-ақ киімнің сапасы мен оның жеке элементтері қазақтың әлеуметтік мансабын және оның белгілі бір тайпаға немесе руға жататынын білуге мүмкіндік берді (Сурет 2).



Қазақтар XVIII-XIX ғ. (Ақмола аймағындағы кәсіпкерлер жиыны). М.В.Лерманов. Қазақ, 1910 ж.  
Қазақтар XVIII-XIX ғ. (Ақмола аймағындағы кәсіпкерлер жиыны). М.В.Лерманов. Қазақ, 1910 ж.  
Қазақтар XVIII-XIX ғ. (Ақмола аймағындағы кәсіпкерлер жиыны). М.В.Лерманов. Қазақ, 1910 ж.

*Сурет 2*

Киім тігу үшін былғары, жүн және аң терілері пайдаланылды. Тұрмысы төмен шаруа адамдары жабайы аң терісінен тігілген киім киген. Ал бай-дәулеттілері сырттан әкелінетін маталардан – жібек пен барқыттан көйлек тіккізген. Қазақтар теріні өңдеу мен жоғары сапалы киіз басып, киім жасаудың алуан түрлі әдістерін жетік меңгеріп, оларды дамытып жетілдірген. Ұлы Жібек жолының базарларында осындай өнімдері жоғары бағаланған.

Қазақ киімінің барлық түрі қолайлы әрі ыңғайлы мүмкіндіктеріне қарамастан, оларға әртүрлі өрнектер салынып, асыл тастармен ал, кейбіріне аң үлбірімен безендіруі маңызды рөл атқарды. Сонымен қатар, өздерінің мәртебесін атап өту және одан да талғампаз көріну үшін ерлер мен әйелдер алтын немесе күміс тоғалары және басқа сәндік элементтері бар жалпақ белдіктерді таққан. Дәулетті адамдардың сырт кімінің ішкі жағынан ыңғайлы әрі қарапайым тігіліп, ал сырт жағында қымбат асыл тастармен әшекейленіп зерленіп өрнектелген бірнеше қабат киім киген [3].

Қазақтың ұлттық аяқ киімдері – етік. Етікті – былғарыдан, құрымнан өңдеп тігіп, ерлерде әйелдерде киген. Етіктер жым етік, қисық табан етік, шонқайма етік болып бөлінеді. Мұндай етіктерді қыста да, жазда да киетін болған. Жазда жұмсақ былғарыдан жасалған етік, өкшесі 8 см-ге дейін жететін. Ерлерге арналған, қонышы тізеден асып қара санға дейін жететін етікті жырым етік, ал ішіне байпақ салатын етікті байпақты етік дейді. Соңғы екі түрін еректер қыста ғана киген. Етікшілер мұндай етіктерді тарамыспен көктеп, ағаш шегемен шегелеп тігеді. Әйелдердің етіктері кестеленіп әр түрлі бастырмамен безендірілген. Сонымен қатар бүгінгі етіктердің барлық түрі көшпенділер атқа мінгенде киген жұмсақ өкшелі саптама етіктің «мұрагерлері» екені белгілі.

Қазақ елі салт аттылы жауынгер халық болғандықтан ықшам киім үлгісін дүниеге әкелді. Ат үстінде жүргенде ыңғайлы болуы үшін алғаш рет киімді үстіңгі және астыңғы деп екіге бөлді. Осылайша кәдімгі шалбардың алғашқы нұсқасы пайда болды. Қазақтың ерлер киімі: бас киім, көйлек, шалбар және шапаннан тұрды. Мұндай шапандар адамның әлеуметтік мәртебесі туралы көбірек түсінік беріп, басты киім болып саналған. Шапан жұқа немесе қалың матадан тігілген, түрлі-түсті болуы мүмкін, бірақ біртүсті және тіпті қара түстер көбірек өкілдік болып көрінді.

Салтанатты шапан қою көк немесе қара түсті, алтын кестемен безендірілген. Осындай салтанатты шапандарды құрметті адамдар мен маңызды қонақтарға беру дәстүрі болған және бұл дәстүр Қазақстанда әлі де танымал. «Адам көркі шүберек» дегендей ғасырлар бойы қазақ киімдері қарапайым әрі ұтымды пішілумен ерекшеленеді. Жас шамасымен дәулетіне қарай үйлесімді, шаруасы мен іс-әрекетіне, ойын-сауыққа да ыңғайлы киім киген. Қазақ халқының киімдерінің барлық ерекшелігі

халқымыздың тарихи үні, ой-дүниесінің қайталанбас көрінісі тұнып тұрады. Ертеден қалыптасқан дәстүр бойынша киімдерде түрлі салттық жол-жоралғыларда дербес құндылық ретінде қолданылғаны белгілі.

Қазақта киім-кешек түрлерінің эстетикасына айырықша мән берілді. Қазақ билеуші өкілеттілігінің монополистік рәмізі қара қоңыр түлкінің жүні болды. Оның көмегімен ақ немесе қызыл түсті конус тәрізді қалпақтары қиылып пішілген. Шапандардың алуан түрі - олардың стильдері, түстері, сәндік элементтері және ою-өрнектері. Сондай-ақ, қазақ тектілерінің киімдері Еуразияның басқа халықтарының артықшылықты иеліктері сияқты белгілі бір космополитизммен, яғни әртүрлі стильдер мен үлгілер жиынтығымен ерекшеленген. Сонымен қатар, олар негізінен ағаш тәрізді көп нұсқалы түрде жасалған неғұрлым көркем және талғампаз ою-өрнекпен безендірілген.

Дала халқының бақуатты бөлігінің киімі сән-салтанатымен көркемделді. Оған қатаң түстер тән болды. Ол алтын, күміс жіптермен зерленіп, моншақтармен, інжу-маржандармен, асыл тастармен, күміс және алтынмен қапталған металл тақталармен безендірілген кестелермен толықтырылды. Қазақтардың ұлттық киімі белгілі бір жас ерекшелігі бар салтанатты және тұрмыстық киімдерді киюда қатаң сызықтың болмауымен сипатталады. Би болыстардың іскерлік киімдері күнделікті киімнен біршама бос кесіндісімен, бас киімдерінің көлемімен және әшекейлерімен өзгеше көрініс тапты. Ресми киімдерді тігу үшін барқыт, жібек, парша, қымбат аң үлбірлері пайдаланылса, қарапайым маталардан күнделікті киімдер тігілді.

Әйелдердің де, ерлердің де костюмдеріндегі әлеуметтік айырмашылықтар негізінен материалдың сапасынан, безендірілуінен, жиынтықта бір уақытта киетін киімнің көлемінен көрінеді. Осының бәрі бірігіп, қазақтың ұлттық мәдениетінің қалыптасу ерекшеліктерін ұстамды түрде бейнелейтін басқа құбылыстарға қарағанда қайталанбас, ерекше халықтық киім кешенін құрады [4].

Жергілікті шыңғыстықтар бір түстіегі ою-өрнегі бар, бір қиымды үлгіленген киімдерді киген. Киімдерде түстердің нышаны маңызды рөл атқарды. Билеуші топтар өкілдерінің салтанатты киімі болған шапандар барқыт немесе алқызыл матадан тігілген. Қызылдың негізгі әртүрлі реңктері – соның ішінде күлгін, қызыл, терракота түстері кездеседі.

Мұндай өзгеріс киімнің белгілі бөліктерінің эволюциясын айғақтаса, қарапайым көшпенділердің мұндай киімді алуға материалдық мүмкіндігі де, тіпті ондағы көпшілік алдына шығуға да құқығы болмады. Өйткені бұл басқарушы ақсүйектер қоғамының сипаты. Қазақ ою-өрнегінің алуан түрлі әрі көп болғанына қазақ сұлтандарының бас киімдері де куә.

Дәстүрлі конус тәріздес бас киімдерден басқа қазақ тектілері ақ немесе қызыл тақия киген. Мұның Орталық Азия мәдениеттерінде де өзіндік символикасы болды: қожа табына ақ тақия тән екендігі қазақ даласында ғана емес, Орталық Азияның басқа елдерінде де үлкен беделге ие болған. Сонымен бірге қазақ сұлтандары мен қожалар жиі ашық түсті шапан (изумруд жасыл, күлгін, алқызыл) және жібек және басқа материалдардан тігілген камзол киген. Яғни, қазақтың билеуші бекзадаларының киімі бір түрде болмаған. Көптеген Орта Азия билеушілері мен орыс монархтары қазақ тектілеріне немесе басқада қазақ билеушілерінің өзінің ерекшеліктеріне қарай айрықша үлгі бойынша тігілген сәнді киімдер сыйлаған. Қазақтың билеуші таптарының эпистолярлық мұрасы деректеде көп жазылған. Қазақ хандықтары билеушілерінің Орталық Азия мемлекеттерімен және халықтарымен қарым-қатыныс байланыстарында дәстүрлі болған сыйлар туралы ерекше бай материал ұсынған.

Қазақ хандығы дәуірі ауыз толтырып айтатын өзіндік жоғары қоғамдық сана мен мәдениетті, дәстүрді қалыптастырғаны тарих беттерінде анық байқалаған. Қазақ хандығының құрылу уақыты ортағасырлық Қазақстандағы мемлекеттіліктің қалыптасу және даму дәуірі болып белгіленеді. Бұл кезеңдегі Қазақстандағы саяси жағдайдың өте тұрақсыз болғаны сөзсіз. Көптеген әскери қақтығыстар кейбір бірлестіктердің құраюына және басқа әлсіз одақтардың пайда болуына әкелді. Қазақ хандығының дәуірлеп тұрған кезінде, билік пен халық арасында демократиялық мәдениет қалыптасқаны, оның қоғамдық өмірде өзіндік үйлесім таба отырып

дамығанын теріске шығару қате деп білеміз.

Қазақ хандығы туралы айтатын болсақ, Қасым ханды, Хакназар ханды, Тәуекел ханды және Абылай ханды ажыратуға болады. Тарихтың әрбір кезеңі үшін XV-XVIII ғасырлардан бастап шет елдермен халықаралық дипломатиялық және сауда-экономикалық қатынастарды дамытуда орасан зор рөл атқарған хандар мен сұлтандарды бөліп көрсетуге болады. Дипломатиялық тәжірибе сол кезеңдегі қажеттіліктерге сәйкес дамыды. Қазақ хандығы тұсында саяси және құқықтық мәдениет, демократия деңгейі жоғары болған. Дәлірек айтсақ сол кездегі қоғамдық өмірге, хан билігі мен халық арасындағы қарым-қатынастар көз жеткізеді. Хан шешімдері мен оның кеңесші, көмекші қызметіндегі тұлғалардың саяси көзқарастары –демократиялық ойларға, ұстанымдарға толы.

Би хандық басқару жүйесінің маңызды буыны ретінде біріктірілген. Осылайша, кем дегенде төрт қасиет: әскери басшы, әкімшілік тұлға, сот төреші және дала ақсүйектерінің өкілдері. Дешті Қыпшақ билері Шыңғыстайлықтардан жоғары. Олар керісінше Шыңғыстар – «ұлттық» ақсүйектерді, элитаны құраған «ұлттық» иелік «Қарасүйек» әлеуметтік тобы. Қазақ әдет-ғұрып құқығын зерттеуші А.Леонтьев былай деп атап көрсетеді. «Би» сөзі билеймін деген етістіктен шыққан» [5, 118 б.].

Біздің ойымызша, «би» термині әлдеқайда ертерек пайда болған, т.б. тіпті X ғасырға дейін. Белгілі болғандай, үйсін билеушілерінің лауазымдарының құрамында «би» қосымшасы болған. Мысалы, Шың би, Оңқай би, т.б. В.В. Радлов, «би» термині көне түркі тіліндегі «биік» — биік, күдіретті, ұлы және билеушінің кеңесшісі мәртебесін алған» [6, 359 б.].

XV, XVI, XVII, XVIII және XIX ғасырларда да шыңғысхан ұрпақтары ою-өрнектері бар түстері бірдей, киюлары ұқсас киімдер кигенін XVIII ғасырларда ел билеген орыс патшалықтарының зерттемелеріне кездескенін тарих ғылымдары жеткізеді. Кітап беттеріндегі иллюстрациялар мен плакаттар көбінесе мұрағаттардағы нақты тарихи сипаттамаларға сәйкес келмейтін костюмдерді қайталайды. Қазіргі заманғы суретшілердің жазған бейнелерінде қазақ хандары мен билеушілерін әр түрлі жануарлардың терісімен жиектелген бір түсті шапандары мен бас киімдер. Бұдан біз қазақтардың әртүрлі әлеуметтік топтарының костюмдерінің тарихы терең зерттелмегендігін байқаймыз.

Қазақстан тарихы кейбір оқулықтарында мынадай дәйек келтірілген: қарапайым көшпенді хан немесе сұлтанды кезіктіріп ілтипатын білдіргенде оң тізесін бүгіп тағзым етті. Мұндай жағдайларда хан немесе сұлтан қарсы алу белгісі ретінде оң қолын қарапайым көшпендінің оң иығына қойды. Бұдан біз адамдар тобынан шыңғыстықтарды қарапайым көшпенді қалай таныды деген сауал туындайды. Мәселен, XVIII және XIX ғасырдың басында қазақ билеуші таптарының монополиялық, нышандық ерекшелігі қара-қоңыр түлкінің жүні болды. Ал, олардың конус тәрізді бас киімдері ақ және қызыл түсті болып келген. Қазақтың билеуші өкілдерінің киімдері, соның ішінде олардың салтанатты киімдері, қазіргі суретшілер салған портреттерде көретінімізге қарама-қайшы, бір үлгіде болған жоқ. Сонымен қатар көптеген Орта Азия билеушілері мен орыс монархтары қазақ сұлтандары мен билеушілерінің жеке ерекшеліктеріне қарай айрықша үлгіде тігілген сәнді киімдер сыйлағанын айта кеткен жөн.

Қазақ билеушілерінің ою-өрнек пен киім-кешек элементтеріне қаншалықты ерекше мән бергенін Нұралы, Ералы және Абылай хандардың патша үкіметімен хат алмасуынан көруге болады. XVI-XIX ғасырлардағы қазақ қоғамының толық бейнесін көру үшін археологтардың, тарихшы, лингвистердің, фольклорлық жазба материалдарымен қатар, мұрағаттардағы әртүрлі суреттер мен нобайлардан қарастыру қажет. Мысалы, ортағасырлық қазақ хандарының сыртқы түрі мен киімдері. Оларды сарайларда бейнеленген эшекейлердегі, мозайкалардағы, түскиіздердегі суреттер арқылы қалпына келтіруге болады. Осындай мұрағаттық суреттер Джузеппе Кастильоненің «Жылқыларды тарту-таралғы ретінде ұсынған қазақтар» картинасы ерекше құнды. Сондай-ақ, қытайлық «Хуан Цин чжи гонг ту» және «Сюйу цзон чжи» кітаптарындағы түрлі-түсті миниатюралардың үзінділері де қазақ тарихындағы әртүрлі сәттерді бейнелейді (XVIII ғ.). Д. Кастильоненің шығармасында 1763 жылы

Қытай императоры Цяньлунға одақтастық пен достық белгісі ретінде қазақтардың сыйлық беру дерегі суреттелген. Қазақтың үш елшілерімен салтанатты түрде тартуға алып келген үш жылқысы бейнеленген. Декорациялар, киімдер, ыдыс-аяқтар сарай



*Сурет 3.  
Мұрақ киген сұлтан-төрелердің бір тобы. Фотосурет XIX ғасырға тән. Мұндағы тұлғалардың кім екені толық айтылған жоқ, тек оң жақтан үшінші: Әлмұхамед Сейдалин, сұлтан мен оның сол жағында Торғай уезінің болысы, би, атақты батыр Шақшақ Жәнібектің ұрпағы Бірімжан Шегенов екені айқындалған. Б.Шегенов – Алаш Орда қайраткері Ахмет Бірімжановтің әкесі.*

өмірінен алынған көріністерде өте шынайы көрінеді. Сурет сол кездегі киімдер туралы түсінік береді. Киім-кешектер тарихын зерттегенде, оны тігетін матаның маңызы зор. Мұндай археологиялық олжалар өте аз. XVI-XVIII ғасырларда Қазақстанда қандай маталар болғанын сондай визуалды деректерден байқай аламыз. Тарихи талдау көрсеткендей, бұл суреттегі оқиғалар Абылай ханның Қазақстандағы және Қытайдағы Цяньлун императорының уақыты екенін аңғартады [7].

Өткен ғасырлардағы жазба деректермен таныса отырып Жәңгір ханның көптеген киімдері туралы жазбаша сипаттамалардың бірқатары сақталған. Ханның киім кию болмысынан маңғаз сәнқой әсем киінуді жақсы көретін әрі еліктеуші әрекеттерін аңғарамыз. Замандастары оның сол дәуірге тән түстер изумруд жасыл, күлгін және қызыл шапан, камзол кигендігін айғақтаса. Кейде орыс әскерінің офицері кейпінде суреттеген. Сонымен бірге қазақ сұлтандары жібектен және басқа да материалдардан тігілген ортағасырлық ашық түсті және түрлі-түсті киімдерді жиі киген.

Қазақтың киім кешектерін зерттегенде бас киім негізгі құрамдас бөлігі ретінде аса мәнді, сәнді де ерекше көрінеді. Онда жас, жыныстық және аймақтық ерекшеліктер берік сақталған. Қандай да бір бас киімді киген адамның әлеуметтік мәртебесін немесе діни ерекшелігін анықтауға болады. Халық ауыз әдебиеттерінде осы бас киімге қатысты «Хандар киер мұрақты, қараша киер құрақты», «Қалпақ абзалы – мұрақ, көрпе абзалы құрақ» деген мақал-мәтелдер сақталған. Мұрақ тек хан-сұлтандарға, ел билеуші лауазымды тұлғаларға арнап жасалатын бас киім (Сурет 3). Мұраққа қарап халық оның мансабын, дәрежесін анықтайтын болған. Шыңғыс ханның ұрпақтары саналатын төрелер ғана киген (XIX ғасырдың екінші жартысынан бастап «қарасүйек» қазақ шонжарлары да кие бастаған). Қазақ даласының әр жерінде мұрақты әр түрлі атаулармен: мәселен, айыр қалпақ, сәукеле қалпақ деп те атаған. Екі жағы қошқар мүйізденіп келетін, лайықты оюлармен әсемделіп, алтын және күміс түстес жіптермен зерленіп тігіледі. Пайдаланылған жіп түрлеріне қарай мұрақтың ою-өрнегі алыстан-ақ жылтырап көрінетін болған. Кию тәсілі де өзгеше: шошақ қалпақтың сыртынан киеді. Мұрақты кез келген жерде кие бермеген, әр түрлі салтанатты жиындарда, ас пен тойларда және ғұрыптық шараларда киген. Қазақстан Республикасы Орталық мемлекеттік музейінің қорында сақталған Айшуақ ханның мұрағы да көнеден жеткен құнды мұраның санатында. Мұрақ иесі Айшуақ хан – әйгілі хан Әбілқайырдың ұлы. Кіші жүзді 1797-1805 жылдары билеген [8] (Сурет 4).

Бағалы әрі ыңғайлы киім үлгілерінің атауларын ел аузындағы батыр жыраулардың еңбектерінен де кездестіріп киімдердің қасиетін ұғынуға болады. Мысалы, суырып салма ақын әрі батыр Махамбеттің Баймағамбет сұлтанға айтқан сөзінде:





Сурет 4.

Қазақстан Республикасы Орталық мемлекеттік музейінің қорында сақталған Айшуақ ханның мұрағи да көнеден жеткен құнды мұраның санатында. Мұрақ иесі Айшуақ хан – әйгілі хан Әбілқайырдың ұлы. Кіші жүзді 1797-1805 жылдары билеген. 1748-1749 жылдары Әбілқайыр ханның орыс бодандығында аманатқа берген төрт ұлының бірі осы Айшуақ.



*Хан сарқыты – сары бал  
Сұраусыз ішсем деп едім.*

*Ханның киген кіреуке,  
Қараңғыда шештіріп,*

*Үстіме кисем деп едім.* – деп өлең арқылы кіреуке киімінің хандар киетін сипаттап өтеді. Қазақтың сырт киімдерінің қатарына жататын кіреуке – алтын тінді зерлі жіппен тігілген, аса қымбатты, сәнді жібек шапан.

Ал ұлттық нақыштағы киім үлгілерінің қадірі мен қасиетін, оның түрлері төңірегінде зертеуге тиек болған Бұхар жыраудың нақыл сөздері де ой қозғады:

Хандар киген қамқа тон – шүберек болар тозған соң,

Жігіт жақсы бола алмас – алғаны жаман болған соң – деп, қамқа тонның хандар киетінін бағалы болсада ескірсе

шүберекке айналатынын астарынан терең мағанамен ұрпақтарға жақсы жаман қасиеттерді келтіреді. Тон – қойдың терісінен тігілетін қыстық жылы киім. Тон тігісіне, үлгісіне қарай кималы, бүрмелі деп бөлінеді. Тонның ең әдемі, жылы, қымбат бағалы түрі – қамқа тон деп аталады. Оны бұрын хан, би, бай, мырза, ханша сияқты ауқатты, белгілі адамдар киген. Абылай ханның ұрпақтары XIX ғасыр басында аққу терісінен қамқа тон тіккізген. Уәли хан өлгенде оның қамқа тонын Айғаным ханша ханның сыйлас замандасы Байдалы биге кигізген деген дерек бар [9].

Қазақы ортада киім-кешекке қатысты пайда болып әлі күнге дейін сақталған: «асыл шапанды асылмен астарла», «алтын шекпен ерге жарасар», «бөрік-адамға көрік» деген нақыл сөздер көшпелі ортаның киімнің эстетикалық талғамға сәйкестілігіне мән бергенінің айғағы. Өзіндік ерекшеліктерімен Қазақстан халықтарының киім үлгілері тарихтың даму сатысында үнемі өзгеріске ұшырап отырды. Қазақтың ұлттық киімдері халқтың ақыл-ойы мен биік эстетикалық талғамының жемісі. Басқа ұлттық киімдерге қарағанда, қазақ ежелден шапанды айрықша киелі киім санап, қадір тұтқан.

Тарихта қазақтың жауынгерлік дәстүрі, қазақ халқының көшпелі тынысы мен тіршілігіне, қоғамдық құрылым ерекшелігіне байланысты қарастылған. Ел тағдыры сынға түскен жауынгершілік замандарда билері батырларымен қатар атқа қонып, маңайындағы ру – тайпаластарынан жасақтар құрып отырған. Осылай мемлекет тұтастығы мен ұрпақ азатығын қорғауға ұйытқы әрі қолбасшы да бола білген. Кез келген қазақ жігіті қолына қару ұстап, жауынгер болып елінің амандығын жерінің бүтіндігін ат жалында жүріп қорғаған. Барлық қазақ





*Сурет 5. Берен сауыт*

жауынгерлері жеңіл атты әскер және ауыр атты әскер болып екіге бөлінді. Сонымен қатар санаттық ерекшеліктеріне байланысты: қатардағы жауынгерлер және қызметтік беделі мен атақ данқына қарай (мысалы, хандар мен батырлар).

Адамзат тарихындағы сан мыңдаған соғыс майдандар кезінде киім қорғаныш құралы болды. Эпостар мен дастандар, батырлар жырына назар аударсақ, ақ берен, сауыт, көбе, жалаңқат, зере, кіреуке, торғауыт, қаттама деген сөздер көптеп кездеседі. Олар батырлардың киімдері. Батырларымыздың басында дуылға, арқасында жыға, жүрек тұсында шарайна, үстінде сауыт, садақ, жебе, найзасы, қолында шоқпары мен қалқаны, белінде оқшантайлы белдігі болған.

Қару-жарақтардың құрамдас бөлігі жауынгердің жауынгерлік сауыттары болып табылады. Киім-кешекте тарихтың ізі, уақыттың табы қалып отырған. Қару-жарақ кешенінің қорғаныс құралдары әскери техниканың эволюциясына сәйкес дамыды. Қару-жарақтың жаңа түрлерінің пайда болуы және олардың модификациясы, сонымен қатар олардың тиімділігінің артуы табиғи қорғаныс құралдарының күшеюіне ықпал етті.

«Көбе» сөзі сақиналы тізбекті шынжыр мағынасында XIII ғасырдағы ортағасырлық ескі қыпшақ жазба ескерткішінің сөздік қорында сақталған. «Түркі-араб сөздігі». Сауыттың келесі нұсқасы «берен» (түрлері: беренсауыт, жез берен, берен тон). Қ.С.Ахыметжанов «беренсауыт қалың былғарыдан жасалынып, оның үстіне үлкен темір қалқандар бекітіліп, бұл олардың біріккен сипатын көрсетеді» деп есептейді (Сур.5, 6). Қазақтар арасында кең тараған берен сауыты «Бадана» болды (оның түрлері: бадана көзді ақ сауыт, бадана көзді берік сауыт, бадана көзді кіреуке, т.б. (Сурет 7)). Тізбекті қорған киім бұл түрі Алтын Орда қорымдарында жазылған. Өздеріңіз білетіндей, көшпелілердің қорғаныс заттары Ресейдің әскери сауытының дамуына айтарлықтай әсер етті [10].



*Сурет 6. Көзе сауыт*

Қазақ жауынгерлерінің бас киімі "дулыға" (алтынды дулыға, ақ дулыға, құрама болат дулыға) болды (Сурет 8). Қазақ дулығалары өз дизайны бойынша орта



*Сурет 7. Бадана көзді кіреуке*

ғасырлардағы түркі-моңғол көшпенділерінің жауынгерлік қорғаныс шындарының бұрынғы түрлерімен байланысты. Арнайы теру белдіктері жауынгердің әскери жабдықтарында әртүрлі көмекші функцияларды атқарды.

Қорыта келе, XV-XIX ғасырлар арасындағы қазақ даласында болған тарихи кезеңдер мен мәдениеті, әлеуметтік саяси жағдайларды ерлер киімінің эволюциясын көруге болады. Осы киімдер арқылы қолөнер дәстүрімен оның өзіне тән ерекшелігін сақтап қана қоймай ұлттық киімнің ою-өрнектерінде қоршаған әлемнің жарасымымен сұлулығын көрсете білді.

Ерлер киімдері белгілі бір дәуірдегі материалдан да, рухани жағынан да алынған. Сонымен қатар, уақыт өте келе дами отырып киімдер адамның сыртқы қорғаушы қабаты ретінде оның психологиясы мен әлеуметтік эволюциясын көрсетеді. Әрбір жағдайда киім-кешек адамдардың психологиялық құрылымының жалпы киімдер қоғамның негізгі бөлігі болып саналып және моральдық тұжырымдарының үндестігін байланыстырады.

XV-XVIII ғасырларда қазақ жерінде пайда болған дәстүрлі костюмдер –



Сурет 8. Дуылға  
– темірден жасалған  
баскиім



әлеуметтік құрылымын тікелей немесе жанама түрде бейнелеп отырған. Сондай-ақ өз заманының эстетикалық күш-жігерін жинақтай отырып, стильді талап ететін сыртқы эволюция формасының бір көрінісі.

XVIII-XIX ғасырдағы ерлер киімдерінде келбеттің ұтымдылығы сұлбаның қызметтік мансабымен ауыстырды. Ерлер денесінің тығыздығы, оның салмақтылығы көлденең сызықпен (формалардың дамуында басым) басым болды. Көп киілетін сыртқы киімдерде матаның беріктігі мен сапасының құндылығы, ал жеңдері мен етегінің өзгеру стилімен ерекшеленді.

Қазірдің өзінде костюм өнерінің ең жоғары жетістіктері ортасында стратификация бар – киімнің белсенді емес түрі салтанатты болып бөлініп, беделдің ең жоғары түрі ретінде дамиды; қарапайым (бірдей беделде); әскери (толық рыцарьлық қаруды қоспағанда); аңшылық (әскериге жақын, бірақ қорғаныс сипатында емес).

Жалпы эволюция тек прогрестің кезеңдерін анықтайды, бірақ өзгерістердің әртүрлілігін ешбір жағдайда ескермейді. Сән әлемі мен киім дизайн өнері дамуының өрлеу барысында еріксіздігімен бірге жаңа сапада жанданып, жойылып, қайта жаңғырып жатқан процестің шексіздігі көрінеді. Ретроспективті талдау нәтижесінде қазіргі заманғы костюм дегеніміз белгілі бір ортада орындылығы мен өзектілігіне байланысты даралықты, композицияның тұтастығын және пішіндердің толықтығын білдіретіні анықталды.

#### Әдебиеттер тізімі

1. Маргулан, А. Х. Культура казахского народа в XV-XVII веках [Текст] / А.Х.Маргулан // История Казахской ССР.- Алма-Ата, 1957. - С. 180–218.
2. Захарова Ирина Витальевна, Ходжаева Рукия Дианатовна (1964) Казахстанская национальная одежда (XIX – начало XX века) Наука, Алма-ата.
3. <https://the-steppe.com/razvitie/kak-v-stepi-po-odezhke-vstrechali-istoriya-kazahskogo-nacionalnogo-kostyuma>
4. Қазақ халқының ұлттық киімдері. – Алматы: «Алматыкітап», 2007. – 384 бет, суретті.
5. Леонтьев А.А. Обычное право киргиз // Юридический вестник. – 1890. – № 5, кн.1-2. – С. 114-139.
6. История первобытного общества: эпоха первобытно родовой общины / Под ред. В.П. Алексеева, А.И. Першиц. – М., 1986. – 359 с.
7. <https://shygystanu.kz/archives/2689>
8. <https://e-history.kz/kz/news/show/2143>
9. <https://www.zharar.com/index.php?do=shorttexts&action=item&id=18843>
10. <https://warriors.fandom.com/ru/wiki/%D0%9A%D0%B0%D0%B7%D0%B0%D1%85%D0%B8>

**Бекбаулиева Гүлденай Мұхтарқызы  
Ә.Қастеев атындағы МӨМ музейлік  
педагогика және жобалық қызмет  
бөлімінің маманы**

## **МУЗЕЙ КЕЛУШІЛЕРІНІҢ ӘРТҮРЛІ САНАТТАРЫНА ЭКСКУРСИЯ ЖҮРГІЗУ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ. ТЕОРИЯСЫ МЕН ТӘЖРИБЕСІ**

Экскурсия музейдің мәдени-ағартушылық қызметінің дәстүрлі формасы болып табылады және осы салада басымдылыққа ие. Музей экскурсиясының маңыздылығы мен қажеттілігі оның экспозиция мен келуші арасындағы байланыс орнатуында. Тек экскурсия кезінде ғана экспозицияның мазмұны – оның идеялары, эмоционалды лейтмотивтері, экспонаттардың ақпараттық әлеуеті жеткілікті түрде ашыла алады. Осылайша, экскурсия музей коммуникациясының жетекші арналарының бірі ролін атқарады.

Музей экскурсияларының пайда болуын музей құрыла бастаған кезге жатқызуға болады: бұл коллекцияны сақтаушының немесе оны жетік білетіндердің көпшілікке өз білімімен бөлісіп, түсіндіруінен басталады. ХХ ғасырда экскурсиялардың танымалдығы бірнеше есе өсті, экскурсиялық қызметті кәсібилендіру анықталды, ал бүгінде көптеген келушілердің санасында музей экспозициясы мен оған экскурсия музеймен танысудың бөлінбес тәсілі ретінде орнықты.

60-шы жылдардың аяғы экскурсовод қызметі жеке-дара мамандық болып саналмады, бұл энтузиаст топтар үшін бос уақытта айналысатын әуесқойлық іс-әрекеттің бір түрі болды. Экскурсоводтың міндеттерін әр түрлі білім салаларының мамандары өздерінің негізгі қызметінен қол үзбей орындады (педагогтар, музейдің, институттардың ғылыми қызметкерлері және т.б.). Тек бірнеше экскурсиялық бюролар мен жекеменшік музейлерде штаттық экскурсоводтар болды. Алайда, сол кездің өзінде-ақ бұл жұмыс кәсіби сипатқа ие бола бастайды. Жаңа мамандықтың пайда болуы 1969 жылы елдегі туризм мен экскурсияны дамыту бойынша директивалық органдар қабылдаған шаралармен байланысты. Экскурсиялардың функцияларын өзгерту, оларды демалыс түрінен еңбек ұжымдарында, жұмысшылардың тұрғылықты жері бойынша және туристермен мәдени-тәрбие жұмысының түріне, халыққа қызмет көрсетудің ірі саласына айналдыру экскурсоводтардың ролін арттыруға, жаңа мамандықтың одан әрі қалыптасуына ықпал етті. 1940 жылы экскурсовод ол экскурсия жетекшісі, музейлерде экскурсанттарға көрмеге қойылған заттарды көрсететін және қажетті түсініктемелер беретін қызметкер ретінде анықталды, 70 – ші жылдары адамдарға білім беру сеніп тапсырылғандардың бірі болды, экскурсовод мұғалім және тәрбиеші ретінде қарастырыла бастады. Экскурсовод экскурсияның орталық тұлғасына айналды [1, 45 б.].

Біраз уақыт бойы экскурсияны көп қырлы құбылыс ретінде зерттеу, оның мәні мен ерекшелігін түсіну, экскурсиялық әдістемені әзірлеу экскурсия және музей мамандарының басты жұмысына айналды. Экскурсиялар мен оларды өткізуді жетілдіруге байланысты мәселелер музейлердің ғылыми-әдістемелік жұмысында маңызды болып қала береді. Дегенмен, қазіргі уақытта осы мәселеге қатысты бірқатар проблемалардың шешімін табу қажеттілігі туындауда:

- бұл келушілер арасында музей экскурсияларының танымалдылығының төмендеу тенденциясы бар, олардың көпшілігі экспозицияларды өз бетінше қарауды қалауы;

- музей экскурсияларының сапасы көбінесе әдістемені меңгеруден гөрі экскурсоводтардың жеке қабілеттеріне байланысты;

- музей экскурсияларының әдістемесі қазіргі әлеуметтік-мәдени жағдай мен жаңа ғылыми тәсілдер тұрғысынан музейтануда арнайы тақырып ретінде ашылып, қаралған жоқ.

XX ғасырда экскурсиялық қызметті дамыту барысында дәстүрлі түрде келесі негізгі белгілерге жіктелген экскурсиялардың көптеген түрлері дамыды:

- өткізу орнына байланысты – экспозиция, музей қоры, аумақ бойынша. Экспозицияны және музейдің басқа бөліктерін, көрсететін кешенді экскурсиялар кездеседі, мысалы, қорық аймағын.

- қамту кеңістігіне байланысты. Экскурсияларды сипаттау үшін көбінесе шолу экскурсиясы (барлық музей бойынша) және тақырыптық (белгілі бір мәселеге арналған) сияқты терминдер қолданылады.

- нақты бағыты бойынша: әртүрлі оқу орындарының бағдарламаларымен тікелей байланысты мәдени-ағартушылық (жалпы білім беру) экскурсиялары. Сондай-ақ, қорларды сақтау, экспозиция құру, экскурсия жүргізу және т. б. ерекшеліктерімен таныстыратын музейтану сипатындағы әдістемелік экскурсияларды да атап өтуге болады.;

- экскурсанттардың құрамы бойынша: балалар немесе ересектер аудиториясына, жергілікті тұрғындарға немесе туристерге, құрамы бойынша біртекті немесе гетерогенді топтарға (мысалы, балалары бар ата-аналарға) экскурсиялар" [1, 61 б.].

Поправко Е.А. экскурсияларды келесідей бөледі: 1) мақсаты бойынша; 2) бейіні бойынша; 3) тақырыпты қамтудың кеңдігі бойынша ; 3) экскурсанттардың құрамы бойынша (жасы, әлеуметтік құрамы, тұрғылықты жері).

Сондай-ақ, автор музейдің келушімен қарым-қатынас жасауының бірқатар әдістерін бөліп көрсетеді. Осындай әдістердің бірі-эвристикалық әдісті " (грек тілінен. "bridkw" – "табылды") сұрақ-жауап түрінде сөйлесуді ұсынады. Экскурсовод материалды баяндағанда келушілерді сұрақ қойып, оған жауап алуға икемдейді. Бұл экспозиция материалын өздігінен игеру әсерін тудыра отырып, экскурсоводқа көмекші рөлін атқартады. Тікелей, нақты тұжырымдалған сұрақтар тек балалар аудиториясына беріледі. Ересек аудиторияға сұрақтар жанама түрде қойылуы керек, бұл экскурсияға қатысушыларды ақпарат пен ойларымен бөлісуге шақырады".

Тәжірибе көрсеткендей, экскурсиялық топтың сипаттамасында қабылдау мен қарым-қатынас процестеріне әсер ететін жас ерекшелігі маңызды.

Музей экскурсанттарының негізгі жас санаты, өздеріңіз білетіндей, мектеп оқушылары болып табылады, сәйкесінше бұл экскурсиялық әдістемеге ерекше қызығушылық бар. Балалардың экскурсиясында ағартушылық және тәрбиелік компоненттерді бірге қамтитын ерекше тұжырымдама болуы керек екені анық.

Балалар аудиториясына арналған экскурсияларды екі топқа бөлуге болады – мектептегі және мектептен тыс. Олар бір-бірінен міндеттерді, тақырыпты, әдістемесі жағынан ерекшеленеді. Мектеп жасына дейінгі балаларға арналған экскурсиялар. Бұл жастағы келушілерге ойын ретінде экскурсия өткізу тән болғандықтан, музейдегі барлық экскурсияларда ойын әдісі қолданылады [2, 68 б.].

Мектеп экскурсиялары өз кезегінде үш түрге ие: оқу уақытында өткізілетін сабақтар; сыныптан тыс, сабаққа дейін және одан кейін өткізілетін сабақтар және сыныптан тыс – факультативтік. Сабақтағы және сабақтан тыс экскурсиялар білім беру сипатына ие, олардың мазмұны мектептің белгілі бір сыныбының оқу бағдарламасымен байланысты. Бұл экскурсияларды жалпы білім беретін мектептердің педагогтары өз пәні бойынша жұмыс жоспарына сәйкес жүргізеді. Мектеп экскурсиясының мақсаты – белгілі бір пән бойынша оқу бағдарламалар меңгеру. Мектептен тыс экскурсиялар балалар мен жасөспірімдердің мәдени көкжиегін кеңейтуге, жасөспірімдерді тәрбиелеуге, оларды патриоттық, жоғары мораль, еңбекке деген сүйіспеншілік пен құрмет рухында тәрбиелеуге, жан-жақты үйлесімді тәрбиелеуге бағытталған.

Музей аудиториясының барлық жас санаттары үшін басты бір ортақ мәселе тән: "экскурсоводтың топпен қарым-қатынас жасауға бейімділігінің көрсеткіші оның экскурсия барысында диалогты құруға мүмкіндік беретін сұрақ-жауап әдісін меңгеруі болып табылады. Топқа бағытталған сұрақтарды, экскурсияға қатысушылардан тікелей жауап алуға бағытталған тікелей және жанама деп екіге бөлуге болады. Алғашқысы көбінесе, балалар аудиториясымен – мектеп жасына дейінгі балалармен

және бастауыш сынып оқушыларымен жұмыс жасауда қолданылады, олар үшін экскурсия үздіксіз диалог түрінде жүргізіледі. Онда экскурсовод үшін балалардың белсенділігін, оның ішінде сөйлеу белсенділігін ұйымдастыру, оларға сұрақты тыңдай білу дағдысын қалыптастыру, жауаптарын беруге мүмкіндік беру, дұрысын таңдау, өз ойларындағы сұрақтарын қоюға жағдай жасау маңызды болып саналады. "

Кез-келген экскурсияның тиімділігі көбінесе оны жүргізу техникасына, әдістеме мен жүргізу тәсілі арасындағы байланысқа байланысты. Экскурсия техникасына бірқатар талаптар қойылады. Оларға экскурсоводтың топпен өзін таныстыруы, объектінің жанында топты дұрыс орналастыру, экскурсоводтың өзін-өзі ұстауы, жалпы экскурсияға бөлінген уақытты сақтау және жеке ішкі тақырыптарды ашу, экскурсанттардың сұрақтарына жауаптар және т. б.

Коммуникативтілік – экскурсияның маңызды белгілерінің бірі. Экскурсияның сәттілігі көбінесе экскурсоводтың көрермендермен қарым-қатынас орнатуға, өзара түсіністік орнатуға қаншалықты қабілетті екендігіне байланысты.

Экскурсиялық байланыс көбінесе ұжымдық сипатқа ие, себебі топтық экскурсиялар жиі ұйымдастырылады. Бұл экскурсияның оң және теріс жақтары да бар. "Экскурсияға тән топтың бірлігі, ортақ мақсат, пікір алмасу мүмкіндігі және, кем дегенде, тәжірибенің ортақтығы экскурсияға қатысушыны рухани байытады, терең эмоционалды көңіл-күй қалыптастырады, көргендерін және естігендерін қабылдауға және игеруге ықпал етеді. Экскурсия әдісі топ мүшелерінің жеке сұрауларын да елеусіз қалдырмай, сондай-ақ ұжымдық ағартуға да мүмкіндік береді. "

Экскурсиялық топтарды әдетте бірнеше негізгі белгілері бойынша ажыратады: жасы, әлеуметтік, кәсіптік, ұлттық ерекшеліктері, білімі, тұрғылықты жері және т.б. Топтардың әрқайсысы ерекше тәсілді қажет етеді. Осыған байланысты экскурсиялық әдістемеді "дифференциаланған тәсіл" ұғымы бекітілді, яғни әдістемелік тұрғыдан экскурсия экскурсанттардың осы санатының сипаттамаларын, олардың қызығушылықтары мен психологиялық ерекшеліктерін зерттеу негізінде жасалады. Тәжірибе көрсеткендей, экскурсиялық топтың сипаттамасында қабылдау мен қарым-қатынас процестеріне әсер ететін жас ерекшелігі маңызды.

Экскурсанттардың классификациялық топталуы. Классификациялық топтау дегеніміз – заттардың, құбылыстардың, ұғымдардың жалпы белгілеріне байланысты сыныптар, бөлімдер, разрядтар бойынша таралуы. Экскурсияларды жіктеу мәселесі әрдайым экскурсия қызметкерлері мен экскурсия ғалымдарының назарында болды. Бұл мәселені шешудің алғашқы әрекеттері 20-шы жылдардың аяғынан басталады. Экскурсионист-ғалым В. А. Герд экскурсия формаларын топтар мен кіші топтарға жіктеу және экскурсияның сипатын анықтайтын негізгі белгілерді бөліп көрсету нұсқасында, жетекшіге оны дамытудың барлық мәселелерін шешуге көмектесетін жолдарын көрсетті. Осы топтардың әрқайсысына экскурсиялық материалды беру барысында - іс-шаралардың мазмұнын, оларды өткізу әдістемесі мен техникасы, сондай-ақ олардың ұзақтығы бір-бірінен ерекшеленеді [1, 89 б.].

Қазіргі уақытта экскурсия қызметкерлері экскурсанттарды бірнеше топқа жіктейді. Олардың әрқайсысына жеке тоқтала кетейік.

Жіктеудің бірінші түрі. Бұл классификация бойынша осы экскурсиялық мекеме жүргізетін барлық экскурсиялардың қатысушылары белгілі бір топтарға кәсіби біліктілігі, білімі немесе жасы бойынша емес, адамдардың экскурсияға деген көзқарасына байланысты ұсынылатын қызмет түрі ретінде бөлінеді. Мұндай топтарға адамдардың экскурсияға демалыс түрі ретінде келуі тән. Жіктеудің бұл түрі экскурсанттардың үш негізгі түрін қамтиды. Бірінші. Оған көп нәрсені білгісі келетін ең ізденімпаз адамдар кіреді, ал экскурсоводтар оларға ғылым, өнер, сәулет туралы барлық жаңа нәрселерді айтып, ең қызықты нысандарды көрсетуі керек. Бұл экскурсияларда әдетте адамдар өте көп жиналады. Бұл топқа табыс деңгейі, білімі, жасы бойынша әр түрлі адамдар кіреді. Бірақ олардың барлығына тән бір нәрсе ол – білім алуға деген ынта. Оларды кез келген тақырып қызықтырады.

Екінші санат. Бұған кең ауқымы білімі бар және білім салаларының біріне, әдебиетке, өнерге белгілі бір қызығушылық танытатын адамдар кіруі мүмкін. Көбінесе олар алдыларына өз білімдерін толықтыру немесе оларды қызықтыратын мәселе

немесе тақырып бойынша өз көзқарастарын нақтылау міндетін қояды, сондықтан олар алдағы болатын экскурсияның тақырыбын мұқият таңдайды. Осы санатқа жататын экскурсияға қатысушыларды "менің көзқарасымды нақтылаңыз" деп атауға болады. Мұндай экскурсанттар, бірінші топтан айырмашылығы, экскурсияларға өздерінің мәдени бос уақытын пайдалану нысаны ретінде емес, тек белгілі бір тақырып бойынша қызығатын сұрағына жауап беретін экскурсиялар керек. Осы топқа қатысушылармен жұмыс экскурсия тақырыбын, ауқымын, нақтылығын үнемі кеңейтуді талап етеді.

Үшінші санат. Оған бос уақытын мүмкіндігінше нақты бір белгілі мақсатсыз, қызықты көріністермен толтыруға тырысатын адамдар кіреді. Сондықтан, экскурсияның басында олар әдетте қатысуға таңдаған іс-шараның мәнін толық түсінбейді. Алайда, экскурсия барысында мұндай топтар да өзара іріктеле бастайды. Экскурсоводтың әңгімесіне құмар, шоу объектілеріне қызығушылық танытқан экскурсанттардың бір бөлігі іс-шараның белсенді қатысушылары болады. Басқалары сыпайы қызығушылық танытады немесе экскурсияға деген немқұрайлылығын жасырмайды.

Жіктеудің екінші түрі. Мұнда экскурсанттардың топтарға бөлінуі анағұрлым күрделі белгілер бойынша жүреді. Бірінші белгі-экскурсиялық топтардың жасына қарай бөлінуі. Жасын ескере отырып, экскурсиялық топтар құру (балалар, жастар, орта жастағы адамдар, зейнеткерлер). Жас топтарына арналған экскурсиялар бір-бірінен ұзақтығы бойынша, материалды ұсыну әдістемесі бойынша, мазмұны бойынша ерекшеленеді. Екінші белгі – экскурсанттардың кәсіп түрі. Экскурсияларды жіктеуге негізделген бұл белгі әртүрлі кәсіптердегі адамдар, жұмысшылар, мұғалімдер мен дәрігерлер, орта тап, шенеуніктер және т.б. үшін жеке топтар құруға әкеледі. Осы негіздегі жіктеулер экскурсияларды дайындау процесіне, оларды жүргізу әдістемесіне айтарлықтай әсер етеді. Тіпті бір тақырыптың ішінде әртүрлі топтарға арналған экскурсияның мазмұнына белгілі бір өзгерістер енгізіледі. Егер бұл тақырып ересектер мен балалар топтары үшін бөлек ашылса, оларды жүргізу әдістемесі де өзгереді. Бұл түрдің жіктелуі экскурсоводтардың кімнің біліктігін қажет етеді.

Жіктеудің үшінші түрі. Бұл түрге қатысушылардың даму деңгейімен, олардың білім беру дайындығымен ерекшеленетін әртүрлі топтар үшін жүргізілуі керек экскурсиялар кіреді. Қатысушылардың даму деңгейін, олардың дайындық дәрежесін есепке алу мазмұны бойынша тереңірек экскурсиялар жүргізуге мүмкіндік береді, әр түрлі күрделілік дәрежесіндегі материалдарды ұсынудың негізі болып табылады. Экскурсанттардың осы классификациясының әртүрлі аудиториялары үшін экскурсиялардың басты айырмашылығы-іс-шараның мазмұны, қатысушыларға ұсынылатын көрнекі және ауызша материалдар.

Юхневич М. Ю. былай дейді: "музей экскурсиялары әртүрлі, бірақ сонымен бірге оларды жіктеу оңай. Олар былай бөлуге болады: профиль бойынша – тарихи, әдеби, өнертану, жаратылыстану ғылымдары және т. б.

Кез-келген мамандық түрі – адамнан белгілі бір дәрежеде білім мен біліктілікті, еңбек дағдыларын талап етеді. Бұл білім мен дағдылар жалпы немесе арнайы білім беру арқылы және қызметкердің күнделікті тәжірибесі барысында каланады [2, 85 б.].

Мамандық талаптары. Өзі үшін экскурсовод мамандығын таңдағандарға бірқатар талаптар бар. Олардың ішінде: мәдени-тәрбие жұмысына қатысуға бейімділік; экскурсияның маңыздылығын және тәрбие процесіндегі өз рөлін түсіну; мамандық алдындағы өз борышын сезіну; бір немесе бірнеше экскурсиялық тақырыптар бойынша жақсы дикцияның, белгілі бір білімнің болуы; өз білімдерін үздіксіз толықтыру және жетілдіру; жаңа сезім; жұмыста бастама және шығармашылық іздеу; экскурсанттардың қызығушылықтары мен сұраныстарын терең зерттеу; халықтың әртүрлі топтарына қызмет көрсетуге сараланған көзқарас; жұмыста және мінез-құлықта тәрбиелік, жоғары мәдениет, сыпайылық, экскурсанттармен қарым-қатынаста әдептілік; экскурсиялар жүргізу әдістемесін меңгеру; өз кәсібіне деген сүйіспеншілік.

Әрбір экскурсовод тек өз мамандығын ғана емес, сонымен қатар педагогика мен психологияның негіздерін де білуі керек. Сондай-ақ, экскурсоводтың өз жұмысын

талдай алуы, экскурсияға объективті баға бере алуы, өзіне деген әділ баға бере алуы, өзіне талап қоя алуы маңызды. Экскурсоводтың мамандығы белгілі бір практикалық дағдыларды игеруді қамтиды. Бұл дағдылар оған өз білімін таңдауға, тұжырымдауға және кең аудиторияға тиімді жеткізуге мүмкіндік береді. Экскурсовод мамандығын таңдаған әрбір қызметкер: қажетті нақты материалды таңдап, зерттеп, белгілі бір тақырыпқа экскурсияның жеке мәтінін дайындап, әдістемелік әзірleme жасап, тәжірибеде әдістемелік әдістерді қолдана білуі, "экскурсовод портфолиосының" көрнекі материалдарын қолдана білуі, тәжірибелі экскурсоводтардан нұсқаулық экскурсиялар алуы тиіс [3, 111 б.].

Экскурсиялық іс-шараларды ұйымдастыру мәселелері әрдайым өзекті болып қала береді. Бұл тақырып отандық әдістемелік әдебиеттерде жеткілікті дәреже зерделенген жоқ. Қазіргі уақытта экскурсиялық жұмысқа сұраныс көбейді, өйткені бұл тұлғаның мәдени-сауаттылық деңгейінің артуына көмектесетін жетекші формалардың бірі болып табылады. Алайда, экскурсияны дайын мәтін мен құрылған маршрут бойынша ғана жүргізіле слатын қарапайым қызмет түрі ретінде қарастырылмауы керек. Экскурсант тұрғысынан сапалы экскурсия – бұл онда тек ақпаратты жеткізу ғана емес, сонымен қатар экскурсоводтың экскурсия процесін әңгімелей және қызықты түрде көрсете алуы.

Осылайша, біз әр түрлі санаттарға арналған экскурсиялар барысында қолданылатын қағидаттары мен ерекшеліктерін көрсете отырып, экскурсиялық әдістемені қарастырдық. Алайда, біз экскурсиялық әдістердің тек аз ғана бөлігін сипаттай алдық. Әрине, онда қолданатын әдістер ғана емес, сөйлеу мәдениеті, жалпы білім деңгейі, сырт келбет, ишара мен эмоционалды күй де маңызды. Бірақ атап өтерлік жәйт, осы барлық детальдар бола тұра, әдістемелік базасы әртүрлі санаттағы келушілер үшін дайындалмаса сапалы экскурсия шықпайды. Сол себепті, әр экскурсовод үшін музейге келуші аудиторияны зерттеу және оларды ерекшеліктеріне қарай танымды, әрі қызықты экскурсияны дайындау маңызды.

#### **Әдебиеттер тізімі**

1. Емельянов Б.В. Экскурсоведение. Учебное пособие. - М., 2002.
2. Анциферов Н.П. Теория и практика экскурсий по обществоведению. – Л., 1926.
3. Столяров Б.А. Педагогика художественного музея: от истоков до современности. – СПб., 1999.



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

**ПРОИЗВЕДЕНИЕ ГОЛЛАНДСКОГО ХУДОЖНИКА 17 ВЕКА  
АДРИАНА ВАН ОСТАДЕ  
«ДЕРЕВЕНСКИЙ РЫНОК» В СОБРАНИИ  
ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ИСКУССТВ  
ИМ. АБЫЛХАНА КАСТЕЕВА**

Среди картин западноевропейского искусства 17 века, хранящихся в ГМИ РК им. А. Кастеева, одно из видных мест занимает по своим художественным достоинствам произведение бытового жанра «Деревенский рынок» яркого голландского художника Адриана ван Остаде. В голландском искусстве он был одним из крупнейших представителей национальной школы, выдающимся мастером реалистического направления, художником чья жизнь и творчество свидетельствовали об упорном труде и настойчивых поисках на пути реализма. Победа буржуазной революции в Северных Нидерландах привела к образованию самостоятельного государства – Республики семи провинций – Голландии (по названию самой значительной из них). Главным объектом искусства здесь была окружающая действительность, никогда ранее не находившая такого полного отображения в произведениях мастеров других национальных школ. Основным заказчиком произведений искусства были бюргеры, горожане, поэтому большинство голландских картин было написано в среднем или малом формате. Бытовой жанр, считавшийся в монархических странах жанром низшим, в буржуазной Голландии сделался излюбленным. Он делился на сцены из жизни разных слоёв общества – крестьян и зажиточных бюргеров, военных и ученых, врачей и «веселого общества». Адриан ван Остаде утвердил в искусстве Голландии образ самого демократичного героя – крестьянина.

Главной темой его творчества были жанровые сцены из повседневной жизни голландских крестьян. «Деревенский рынок» (1613-ж) художника – один из небольших шедевров бытового жанра. Размер полотна, выполненного масляными красками на дублированном холсте – 65x88,5 см. Художник изображает окружающую действительность – перед зрителем деревенская улочка, на которой ведётся торговля с прилавков, окруженных плетёными корзинами, с телегой запряженной лошадкой в центре полотна. Рынок не только место купли продажи, но и место общения. Здесь мы видим торговцев и покупателей, ремесленников, женщин с детьми и просто зевак, люди идут вдоль лавок – смотрят, общаются, торгуются, продают и покупают, все они увлечены каким-то делом или разговором. Сюжет наполнен настроением умиротворения. С проникновенностью написан живой образ голландского деревенского общества.

Картина отличается тщательностью исполнения в соединении пейзажа с мощными зелеными кронами деревьев, низким небом и клубящимися облаками с жанровой сценой в деревне. Высокое живописное



*Адриан ван Остаде (1606 – 1685)*  
*Деревенский рынок. Холст, масло. 65x88,5*

мастерство, оптимистический характер, мягкий лиризм, спокойная повествовательность придают обаяние сюжету, оправдывая не самый значительный мотив. В этом небольшом по формату произведении художник продумывает композицию, используя часто применяемый приём диагонального построения, хорошо выражающий идею движения; чередования полос света и тени, облаков и голубого неба, диагональ дороги, подчёркивает глубину пространства. Колорит картины ограничен диапазоном нейтральных голубовато-серых и теплых коричневых натуральных оттенков, оживляемых зеленым в кронах деревьев и ноткой яркого цвета в одежде персонажей. Масштаб фигур небольшой. Но художник мастерски находит средства показать слияние фигур людей и окружающего пространства деревни. Мягкая светотень передаёт атмосферу спокойного, мирного действия. Несмотря на грубоватость персонажей, картина производит впечатление правдивого рассказа об увиденном непосредственно в жизни событии. Голубое небо и теплый равномерный свет выражают гармонию, успех и процветание маленькой голландской деревушки. Воздушная перспектива и единая световоздушная среда создают необходимую целостность впечатления. С сердечностью и проникновенностью написан художником живой образ крестьянского общества своей страны.

В фонд зарубежного искусства ГМИ РК им. А. Кастеева, согласно Акту поступления, эта картина поступила в 1961 году от частного лица, как произведение фламандского художника 17 века круга Тенирса. Такого рода приобретения совершались лишь с рекомендации крупных представителей сферы искусства. По представлению старейшего реставратора Эрмитажа Алексея Брянцева было рассмотрено приобретение этой картины у гражданина Шибанова А.Г., Ленинград. Немногочисленные найденные упоминания о нем из личных воспоминаний о жизни Бориса Грибанова: «Из всех приемщиков картин, которых я узнал, только двое разбирались в живописи: Владимир Шибанов из комиссионного магазина в доме 7 по Невскому проспекту и Василий Фролов из магазина в доме 102 по той же улице. ... Магазин, в котором работал Шибанов, был расположен рядом со зданием Адмиралтейства и моей лабораторией. Возвращаясь с работы, я почти каждый вечер посещал его, так и познакомился с Шибановым. Оказалось, что Владимир – тоже военный моряк, всю войну прослуживший в Кронштадте. Мы быстро нашли с ним общий язык и подружились. Впоследствии познакомились наши жены, и мы стали дружить семьями. Его отец, довольно известный художник и коллекционер Александр Георгиевич Шибанов, прославился тем, что запечатлел в живописи пушкинские места. Владимир познакомил меня с ним. ... Владимир, на мой взгляд, был самым сведущим человеком в живописи из тех, кто торговал картинами в Ленинграде. Дома он имел небольшую справочную библиотеку по живописи. Много знаний Владимир получил от отца, который хорошо разбирался в русской и западной школах живописи. У отца была хорошая коллекция картин, так что Владимир рос среди произведений искусства, в обществе коллекционеров и художников. Его отец собирал картины преимущественно западной школы, очень любил англичан и французов. ... После войны в Ленинграде коллекционеров картин было много. Большинство из них собирали русскую школу, и только несколько человек – западную. Западная живопись стоила в несколько раз дешевле русской. Хорошего голландца XVII века на доске можно было приобрести за 300-400 рублей. Дороже всего стоили работы Айвазовского и Левитана, недешев был и Шишкин. В Москве картины оценивались почти вдвое дороже, чем в Ленинграде» [1]. Предположительно именно у Александра Георгиевича Шибанова и была приобретена бытовая жанровая картина «Деревенский рынок» неизвестного фламандского художника позже переатрибутированная сотрудниками музея. Согласно выдержке из Карточки научного описания: «При экспозиции 1961 года была определена (под вопросом), как произведение голландского художника 17 века Изаака ван Остаде. Искусствовед Ксения Михайловна Малицкая, Заслуженный деятель искусств РСФСР (1962), сотрудник ГМИИ им. А.С. Пушкина, специализировавшийся на искусстве Испании, приглашенная музеем для консультации по произведению фонда, предположила возможным приписать авторство картины Изааку ван Остаде, так как при фотографировании в левом нижнем углу была обнаружена ранее не замеченная, плохо читаемая подпись: V. Ost(ort) 16(4/7)» [2].

Изаак ван Остаде (1621-1649) – был учеником своего брата Адриана ван Остаде, основой его творчества была преданность принципам реализма. «Изаак рано обрёл самостоятельность проявив интерес к пейзажу и крестьянской жизни на широком фоне голландской природы. В своих ранних произведениях, выполненных в конце 1630-х годов находился под влиянием творчества брата. Существует целая группа настолько близких между собой работ учителя и ученика, что определение их подлинного автора до сих пор является одной из наиболее сложных и спорных проблем школы Остаде» [3]. Необходимо отметить, что цифры, расположенные справа от подписи, дают возможность предположить, что это дата создания произведения: 167... «В естественных условиях, от «усиленного чтения», первой исчезает в подписи, как правило, дата, особенно её последние цифры» [3]. В этом случае полотно не может принадлежать младшему брату, поскольку даты его жизни 1621-1649 годы. Возникает гипотеза, что эта работа принадлежит кисти старшего Адриана ван Остаде. Об этом так же упоминается в карточке научного описания, подписанной сотрудником музея И. Кучис. «По времени создания работа должна принадлежать Адриану ван Остаде. В связи с тем, что его брат Изаак уже умер. Так же в пользу Адриана свидетельствует манера изображения детей, крон деревьев, женской фигуры с ребенком на руках на первом плане, что типично для метода Адриана ван Остаде» [1].

Адриан ван Остаде, художник создавший за свою жизнь более 800 картин, 50 офортов, сотни рисунков и акварелей. Он родился и вырос в городе Харлем в Голландии в семье ткача. Год рождения художника 1610 – первый мирный год в жизни молодой республики после 40 лет буржуазно-демократической революции. Из этой борьбы Голландия вышла победительницей и стала создавать прогрессивные для своего времени формы ведения хозяйства и передовую культуру. Живописи Адриан ван Остаде учился в мастерской Франса Халса. «Созданный Халсом образ человека отличался прежде всего необыкновенной жизненностью, динамичностью характера и глубокой правдой» [3]. Хальс впервые запечатлел в изобразительном искусстве национальный характер голландского народа. Он утверждал в живописи принципы последовательного реализма. Также большое влияние на формирование стиля Остаде оказал художник жанрист Андриан Брауэр, работавший с ним в одной мастерской. Его небольшие, темпераментно исполненные жанровые сценки из быта гаарлемских кабачков, имели успех у публики. Необходимо отметить, что творчество раннего Остаде это личный опыт, хотя и близкий творчеству Брувера. Как писал Эжен Фромантен, французский живописец, писатель, историк 19 века: «Голландская живопись ... была и могла быть лишь портретом Голландии, выражением ее внешнего облика, верным, точным, похожим, без всяких прикрас». Адриан ван Остаде стремился в творчестве к расширению социального содержания в рамках бюргерской эстетики. Он отстаивал право крестьянского бытового жанра на равное место среди других жанров в изобразительном искусстве. Художник впервые увидел и показал индивидуальное лицо крестьянина, его типаж, характер, неповторимые особенности его быта и нравов. Именно эту жизненность типажа впоследствии вспоминал Винсент ван Гог. Наблюдая во время своего путешествия сельских жителей Голландии, но отмечал что встретил «среди них массу остадовских типов, физиономий, которые напоминают свиней или ворон ...» (Verzamelde brieven van Vincent van Gogh, Amsterdam – Antwerpen, 1955, 2, стр. 286-287) [3].

Жизненность и правдивость творчества Адриана ван Остаде была наработана в течении всего его долгого и трудоемкого пути, во время которого он неустанно совершенствовался и не переставая искал методы творческого выражения. В своих ранних работах 1630-х годов художник писал сюжеты, уже заслужившие внимание и интерес зрителя – «драки», «попойки» и «карточные игры», в которых художник отражал увиденные события, но не подлинные человеческие переживания крестьян. Одним из главных художественных средств раскрытия простого крестьянского быта стало для художника гротескное преувеличение, граничащее с карикатурностью. Но уже этот период его творчества демонстрирует высокий уровень его мастерства. В 1634 году он вступает в гаарлемскую гильдию живописцев.

К началу 1640-х в творчестве художника появляются попытки выйти за пределы свойственной тематики и найти художественные средства, чтобы раскрыть духовный мир нового героя, показать его душу. Тем более, что в голландском искусстве в этот период назревает потребность в более глубокой, индивидуальной характеристике человека – гражданина первой в Западной Европе буржуазной республики.

Гений Рембрандта стал мощным толчком для поиска новых тем и форм их выражения, поворотным моментом в развитии голландского реализма в сторону психологического углубления образа посредством композиции и светотени. Этот период стал новым этапом и для Остаде. «Художник постепенно изменяет взгляд на крестьянскую жизнь. Круг его наблюдений расширяется, в творчество входят новые темы – деревенский праздник, мирная беседа у камина, занятия музыкой, портрет, пейзаж, интерьер. Во всех этих темах художник продолжает оставаться мастером крестьянского бытового жанра» [3]. Работы именно этого периода сыграли важную роль в развитии бытового жанра. Художник привлёк ими внимание голландского общества к миру мыслей и чувств простого народа и способствовал утверждению в крестьянском жанре образа положительного героя.

Мир героев Адриана ван Остаде 1650-х годов это мир «добропорядочной» голландской семьи. В этом мире уюта создаётся особая задушевность, спокойствие. Меняется и композиционное построение картин – используется повествовательный фриз в построении полотна «Деревенский праздник», симметричная композиция в картине «Деревенские музыканты». В 1650-1660-е годы художник разрабатывает оригинальные композиционные построения жанровой картины. Многофигурную композицию делит на четкие группы, освещая передний план падающим ярким светом слева, а в глубине размещает вторую группу и более слабый источник света (окно, камин), выявляющий эту группу заднего плана. Так он подчеркивает глубину и добивается органической связи с окружающим пространством. Еще один тип часто используемой композиции – крупнопланное изображение главных героев на переднем плане, поколенный вместо поясного срез, который дает возможность приблизить главных героев к переднему плану, не нарушая формата картины. Такое разнообразие композиционных приемов стало возможным в связи с применением более совершенных средств светотени и колорита. Художественный образ тоже эволюционирует, художник стремится найти и подчеркнуть типическое. «Остаде использует малейшую возможность. Чтобы подчеркнуть видовое сходство и типический характер, индивидуальное не волнует его более» [3]. В 1646 и в 1661 годах Адриан ван Остаде назначается комиссаром, а в 1662 году деканом гильдии Святого Луки, что говорит о возрастании его авторитета и уважении к нему его товарищей.

На последнем этапе творчества он переходит к более естественному высветленному колориту, в котором вновь оживают локальные цвета, и к прозрачной, нежно обволакивающей фигуры людей и предметы светотени. Его рассказ приобретает характер неторопливого, обстоятельного повествования, часто задерживающегося на деталях, но никогда не теряющего из виду и целое. Круг тем остаётся прежним, но содержание значительно сужается. Можно предположить, что в соответствии с характеристиками творчества художника по десятилетиям, именно к этому творческому периоду мастера можно отнести картину «Деревенский рынок» из музейного фонда ГМИ РК им. Абылхана Кастеева. Позже в 1670-е годы появляются произведения, своеобразные по своей живописной манере, но в целом поступательное движение в творчестве художника замирает.

О необыкновенном трудолюбии художника свидетельствует не только почти тысяча живописных произведений, но и многие сотни рисунков и ряд офортов. Остаде – офортист занимает в голландском искусстве не менее видное место, чем живописец, и более значительное, чем рисовальщик. Пятьдесят офортов, созданных художником, это самый существенный, после грандиозного офортного цикла Рембрандта вклад в голландскую графику. Роль Остаде в истории голландского искусства не ограничивается его деятельностью как живописца, рисовальщика и офортиста. В своей мастерской он воспитал целую плеяду выдающихся жанровых живописцев, заложив здесь «остадовскую школу». Традиции, которой не умирали и в 18 веке, когда ряд художников

Остаде возродился в 19 веке на почве расцвета нового реализма.

В 17 веке историки искусства ставили имя Адриана ван Остаде в один ряд с именем Рембрандта. А столетием позже знаменитый его соотечественник Ван Гог, путешествуя по Голландии, отмечал, что встретил среди сельских жителей «массу остадовских типажей». Большим почитателем его искусства был Петр I, положивший начало собранию произведений художника в России, которые в настоящее время хранятся в Государственном Эрмитаже.

Стоит отметить, что несмотря на широкую известность художника и частые упоминания о его творчестве, оно еще глубоко не изучено. В начале 20 века по всем направлениям его наследия вышли значительные труды, была выпущена книга о рисунках, графическом наследии и о живописи. Государственным Эрмитажем проведена большая юбилейная выставка к 350-летию со дня рождения, включившая живопись, рисунок и офорт, к которой был издан подробный каталог-путеводитель. Но о его творчестве в целом трудно найти полную и глубокую информацию. Изучение всех его творческих сторон комплексно помогло бы более точно определить в том числе и датировку рассматриваемой картины. В настоящее время это полотно требует тщательного комплексного исследования и углубленного изучения.

Историческая миссия Адриана ван Остаде заключалась в том, что художник выступил основателем крестьянского бытового жанра, реалистично отражающего окружающую действительность. В своих произведениях он показал жизнь голландского крестьянина его быт и нравы, привычки и обычаи, его образ и облик жилища. Художник рассказал о своих героях с подлинным знанием их жизни и искренней симпатией, с позиции наблюдателя со стороны, не участника изображаемых событий, но свидетеля далеко не безразличного и менее всего бесстрастного. Все эти характерные приметы своего творчества мастер использовал и в картине «Деревенский рынок» отразив настоящее время с его противоречиями, достижениями и духовностью и полностью раскрыв высочайшее свое мастерство. Это произведение искусства является одним из сокровищ западноевропейского фонда музея. ГМИ РК им. А. Кастеева изучает и сохраняет коллекцию произведений зарубежного искусства для последующих поколений, она несомненно вызывает большой интерес и повышает уровень всей музейной коллекции.

#### **Список литературы**

1. <http://olgaimayeva.narod.ru/bng/gr02.html>
2. Карточка научного описания Адриан ван Остаде 1613-ж Фонд западноевропейского искусства.
3. Кузнецов Ю.И. Адриан ван Остаде. Выставка произведений художника к 350-летию со дня рождения. Каталог-путеводитель. –Л.: Издательство Государственного Эрмитажа, 1960. С. 25
4. Геташвили Н.В. Атлас мировой живописи. М.: Олма Медиа Групп, 2007.
5. Кузьмина М.Т., Мальцева Н.Л. История зарубежного искусства. М.: Изобразительное искусство, 1983.
6. Кузнецов Ю.И. Голландская живопись XVII века в музеях СССР№ М.: Государственное издательство изобразительного искусства, 1959
7. Путеводитель. Искусство Нидерландов, Фландрии и Голландии XV–XVIII вв. М.: Искусство, 1955.
8. Линник И. Голландская живопись XVII века и проблемы атрибуции картин. Л.: Искусство, 1980.

**Нүсіп Ақжігіт**  
**Сәндік-қолданбалы өнері бөлімінің**  
**кіші ғылыми қызметкері,**  
**өнер магистрі**

## **КӨРКЕМ АҒАШ ӨНДЕУДІҢ ЖАСАЛУ ӘДІС-ТӘСІЛДЕРІНІҢ ҰЛТТЫҚ ДАМУ ҮДЕРІСТЕРІ**

Жалпы қолданыстағы заттардың көпшілігі ағаштан жасалады. Себебі ағаш қол-жетімді өңдеуге ыңғайлы материал. Кең даладағы көшпелі елдің ағашты пайдалану және өңдеудегі өзіндік дәстүрі қалыптасқан. Тарихи кезеңдердегі ағаш өңдеу мен нақыштау, сабақтастық пен ескі дәстүрдің жалғасы. Заманауи жасалу әдіс-тәсілдерге қарағанда дәстүрлі өңдеудің біраз жолдары ұмытылып немесе жоғалып кеткен. Қазақтың дәстүрлі өңдеу тәсілдері қазіргімен салыстырғанда сапалы типологиясы бай.

Бұл мақалада ағаш өнеріндегі шикізаттың таңдалуы, өңделуі және көркемделу әдіс-тәсілдеріне тоқталамыз.

Әр бұйымды жасау үшін оның сапасына байланысты арнайы ағаш түрі таңдалып алынады (қамышыға тобылғы, ерге үйеңкі және қайың, домбыраға емен ағашы және т.б.). Таңдалып алынған ағашты ең алдымен кептіру кезеңінен бастайды. Кәделік ағаштың ылғалы азайып, әбден кепкенше ебімен құрғатады. Алғашында ағашты қабығын аршығаннан соң көлеңкеде біраз уақыт бойы кептіреді. Күн көзі ағашқа тура түссе, ағаш жарылып, іске жарамсыз болып қалады. Егер ағаш діңінің қалыңдығы сынық 20 см болса, құрғақ арнайы орынның астына түп жағын жоғары қарата тігінен тұрғызып қойып кептіреді. Көлденең кесіндісіне бояу жағып, кесілген жерінен 4-5 сантиметрдей шегіне сымтемірмен буып, бұрап қояды. Ылғал ағаштың қабығын аршып, өн-бойын тұтас сиырдың тезегімен сылап, көлеңке жерде кептірген немесе қабықсыз ағаш діңін көңнің арасына көміп құрғататын тәсіл де болған. Сол сияқты қазақ шеберлері ағаш дайындамаларды құрғақ құм, топырақ, ағаш үгіндісі мен құрғақ жапыраққа көміп қойып кептіреді. Бұрынғы шеберлер ағаш неғұрлым ұзақ кептірілсе, соғұрлым сапасы жоғары болады деп есептеген. Қабығын ағаш орақпен сыдырып алып тастаған ағаш шырышты, тайғанақ болады. Аталған жолдар бірегей түрлері болуы мүмкін. Аймақтың ерекшелігіне байланысты әр өңірдің ағаш шеберлері тұрқылықты жердің ауа-райы мен ылғалына байланысты өзіндік кептіру тәсілдері қалыптасқан.

Ағаштан жасалған бұйымның арнаулы өңдеуден өткізіп қолданысқа жарату жолдары өте көп. Олар бірнеше кезеңнен тұрады. Алғашқы дайындалатын заттың бетін тегістеу, оймыштап бедер салу, бояу ағаш бетін қыздырылған темірмен қару, біздің ұшымен қырып өрнек, жазу түсіру, т.б. тәсілдері пайдаланылған.

Айтылған тәсілдерді көбінесе үй жиһаздары ыдыс-аяқ түрлерін, саз аспаптарының, үй, ғимараттың ағаш бөлшектерін өңдеуге қолданған. Ол үшін әшекейленетін ағаш бетіне өрнектің нобайын біз тәрізді өткір аспаппен немесе қызған иненің ұшымен батыра сызып алып, әртүрлі мәнерде иілген темірмен қалыптарды отқа қыздырып, өрнектің бойын қуалай, күйдіріп шығады.

Қарағай, самырсын, шырша тәрізді шайырлы ағаштардан жасалған бұйымдардағы ағаштың табиғи өрнегін айқындай түсу үшін, өңделген бұйымды оттың жалынына шарпытып алса, ағаш талшықтарының шайырлы жерлері сақталып, шайыры жоқ тұстары күйіп, қарақоңыр түске еніп, жолақты табиғи өрнек пайда болады. Ертеректе шеберлер ағаш бұйымдарға ру таңбаларын, адам аттарын, ою-өрнек түрлерін қарып түсірген. Ағаш бөліктерін қатарластыра қари отырып, сарғыш қоңырдан шымқай қаратүстің арасындағы реңдерді шығарған.

**Ағаш өңдеу жабдықтары** ағаш өңдеу барысында бірінші орында тұратыны ол құрал-саймандар. Олардың қатарын төменде таныстырамыз.

Аталғы - екі қолмен ұстап, ағаштың қабығын аршитын қисық пышақ.

Байтесе - шаңырақ ағашын беттеп шауып, белгілі қалыпқа келтіретін құрал.  
Балта - өткір жүзді, ағаш шабатын сабы бар құрал.  
Жоңғы - ағаш жонатын құрал.  
Қобы - ағаштың бетін оюлап, өрнек салуға арналған аспап.  
Қолағаш - қазық, қада қағуға арналған құрал, тоқпақ.  
Қуысқұлақ - ағашты үңгіп шабу үшін, екі шетін ішіне қарай иілдіре жасаған  
Мор - үйшілердің ағашты қыздырып, ию үшін қойдың қиын тұтатып, бықсытып жаққан оты бар шұңқыр жер.  
Пышқы - араның ағаш кесетін кішірек түрі.  
Сарнақ - киіз үй сүйегіне (уық, кереге) сыздық салатын, әр жерінде тісі бар құрал.  
Сүргі - ағашты өңдеу, тегістеу үшін қолданылатын аспап.  
Сықауырын - тезге салған ағашты қатты қысып, басып тұрып, түзейтін не бүтетін ағаш құрал.  
Тез - киіз үй сүйегін: уық, кереге т.б. жасалатын ағаштарды морланғаннан кейін, түзейтін не бүтетін ағаш құрал.  
Ұңғуыр - ағашты ұңғып, белгілі қалыпқа келтіретін құрал.  
Үскі - ағашты тесетін іші қуыс біз.  
Шапашот - имек ағашқа сапталған, ағаш шабатын құрал.  
Шот - ағаш шабатын құрал; шапашот.

Қазақта «ағаш кессең ұзын кес, темір кессең қысқа кес»- дейтін мәтел бар. Ағашты көркемдеу мен өңдеудегі ең негізгі тәсілі ою немесе оймыштау ағаштың бетін ұңғитын, оятын аспаптардың көмегімен ағашты кертіп, қырнап, ұңғып, өрнекті бедер салу тәсілі. Ағаш шеберлері сүргілеу, өңдеу, майдалау, тесу, қашау, ұңғуырлау және тағы басқа жолдармен ойып, ойыштап бедерлеген. Оймыштауда ағаштың сүрегі мен жылдық сақиналарының бағыты ескеріледі: егер оймыштау бағыты ағаш талшықтарымен бір бағытта болса ұзын сүрек түседі. Ағаш оймыштаудың бірнеше түрлері бар:

Оның бірі үш қырлы ою. Ағаш бетінде бірдей көлбеулікте, тігінен ойылады. Өрнектің нобайы белгіленгеннен кейін алдымен қырларының тұсынан тігінен кертіп тіледі де, өрнектің сыртқы контурының аралығы көлбеулей қырналады. Бұл тәсілмен кесеқап, сандық беттерін безендіруде көп қолданылады.

Оның кең тараған түрі жазық бедерлі ою құрылымы күрделі болып келеді. Ағаш бетіне өрнек нобайы салынып, имекбас қашаумен ойылады да, өрнектердің аралығы фонға дейін қашаумен алынып тегістелінеді. Қиып салынған оймыштау тәсілінде ағаштың әр жерінен бәрбімен тесіп пышқымен аралап алады. Ондайды саптыаяқтың сабы, төсағаш, сандық, жұкаяқтың жақтауларынан көруге болады. Көбінесе кебеже, сандық пен абдыра беттерін екі көлбеу жақты оймыштау тәсілімен безендіреді. Ондайда өрнектің контурынан фонға, сонан кейін керісінше көлбеулеп ояды да қырын тегістейді. Бедер анық тереңірек шығады. Ағашты көркем өңдеу оймыштау тәсілдерінің бірнеше түрі қатар қолданылады. Өртүрлі әдістердің астасуы көркем форманы жандандыра отырып, композицияны байытады [1].

Дайын болған бұйымды өңдеудің соңғы кезеңдерінің бірі ағашты бояу - ағаштан жасалған затты ертеде қазақ шеберлері көбіне табиғи бояулармен сырлаған. Бояудың құрамында май болса ағашқа сіңіп, саз аспап дыбысына нұқсан келтіреді. Көбіне үй ағаштарын бояуға сарғыш түсті топырақтан алынған жосаны кең қолданған. Томар бояу, қына, рауғаш, сары ағаш, шырғанақ тағы басқа сол сияқты өсімдіктердің тамырын бояуға араластырған. Емен, тал, терек ағашының қабығы, ермен мен жусанның бүрі, жеміс ағаштарының күзде түскен жапырақтары, пияздың қабығы да бояу әзірлеуге жарамды. Өсімдіктерден бояу алу үшін шеберлер олардың тамыры, қабығы, жапырағын кептіріп, ұсақтап алып қайнатады. Басытқы ретінде аздап ас тұзын ашудас қосып, ұзақ қайнаған соң ірімтігін үзіп алып, бояудың қанжылым кезінде ағашқа бұлғауышпен жағады. Бояу біркелкі сіңу үшін, боялатын ағаш бұйымды алдынала ылғалдап алады [2].

Ағашты көркемдеудегі сәндік көркін арттыратын қосымша элемент сүйек жабыстыру немесе сүйек өңдеу. Сүйекті ағартып немесе сарғылт мөлдір түсті етіп

өңдеуге болады. Сүйекті аппақ қардай ету үшін оны қайнатып, ыстық қоламтаға көміп кептіреді, ал сарғылт түске келтіру үшін май жағып, шөптің түтініне ыстайды. Сүйек ұқсатушы шеберлер жылан тіл пышқы, әр түрлі түрпілі егеулер, шапашот, асыл ыңғыру, қайқы пышақ, үскі, майда шарық, түрглі қағаз сияқтыларды қолданады. Бұлармен іс істеу үстінде ең бір шартты талап — асықпау, әрқашан бір қалыпты салмақпен жеңіл ұрғылау және сүйектің бетін үнемі тазартып алып, мұқият қарап отыру. Сүйек ісіне арналған аспаптар әрқашан өткір және асыл металдардан істеледі. Сүйекті шауып өңдеген кезде аздап ыстық су құйып отырса сүйек шытынамайды. Сүйекті түзетіп, тегістейтін құралды «бастырық» немесе «қысқы» деп атайды.

Бұйымды өрнектеп жасау үшін екі беті бірдей егеліп өңделген сүйекті алады да, оның бетіне арналған ою-өрнегін сызады. Бұдан кейін сол сызықтың үстімен арнаулы «безеубас» шапқы, біз, сүргі сияқты аспаптармен ыра жонып оюлайды. Сүйектегі ою-өрнекті кернекті ету үшін ырылған оюларды сіңімді бояумен бояйды. Бояуға мұсатыр, скипидар сияқты сіңімді сұйық заттар қосылады. Өрнектер көлемді заттарға жасалғанда, олар бөлек-бөлек кішкене сүйектерден құрастырылып, жалғастырылып отырады. Сондықтан оны өрнектеуден бұрын құрақтарын қиюластырып, өрнек өрісін сиғызып, мөлшерлеп алады. Өрнектелген сүйекке күміс жапсырып, сәнді тастар орнатып, оларды мың шегелермен ұстатқанда, осы жапсырылып істелген өрнектер сүйек бетіне ырып отырғызылады да, оның үстіңгі беті сүйек бетіне дәл келтіріледі. Шегенің орнын сүйектің шетінен 5—10 миллиметрдей кейінірек тескен жөн. Әйтпесе сүйектің шытынап, сынып кетуі ықтимал. Сүйек тесетін бәрбінің бұрандасы өткір, ұсақ, әрі таяз келеді. Үскілеп отырған жерге әлсін-әлсін ыстық су құйылады. Бәрбіні қатты баспай, тек өз салмағымен немесе алақанмен ғана демейді. Тесіп отырғанда шытынап кеткен ұсақ сынықтарды қара күшала мен иісті жуа араласқан қоспаны езіп, сонымен желімдейді.

Жіліншіктің қыр сүйектерінен әр түрлі өрнектегі қырлы, жұмыр, түзу немесе тармақты заттар, сүмбе, ілуір (киім ілгіш), тұтқа әр түрлі қораптар жасалады. Мәселен, кебеже беттеріндегі сүйек өрнектері қалың тақтайдың бетіне ырып отырып орнатылып, нәзік мықтармен шегелеу арқылы құрастырылады. Мұндай ырулар сұғынды ыру деп аталады. Ондай ырулардың түп жағы кең, беті тарыла келіп, орнатылатын заттар бір шетінен сұғылып қиюласады. Ал әр жерінен беріктік үшін қағылған мық шегелер сүйек бетіндегі өрнектермен үйлесіп жалпы өрнектердің бір элементі сияктанып тұрады. Түйенің немесе жылқының қалың сүйектерін егеп, бейнелі өрнектер жасауға болады [2].

Еліміздің кейбір шеберлері мал мен аңның сүйегін әдемілеп өңдеумен қатар құс пен балықтың да сүйегін өңдеп, одан неше түрлі гүл, түйреуіш, шыбын, жарқырауық қоңыз бейнесін жасап, өте ұсақ әдемі өрнекті суреттер салып жүр. Сондайақ малдың, аңның ірі сүйектерін бұрандалап, топсалап құрастыру әдісімен өте үлкен көлемді мүліктер де жасалады. Ал сүйектен жасалған қобдишалар сәнді таяқ, қамшының сабы, айна қойғыш пен тоғыз құмалақ тақталары т. б. заттарды өте жиі кездестіруге болады.

Сүйектен жасалатын және сүйекпен әшекейленетін заттар: алқа, астау, бәкі сап, белдік, бесік, білезік, домбыра, ер, есік, ине, кесте сап, кереге, қасық, қылыш сап, май салғыш, ожау, ойыншықтар, таяныш, табак, тегене, шам қойғыш, түрлі ыдыстар т.б.

Мақалада ағашты өңдеудің басынан аяғына дейінгі нақты кезеңдермен, оны іске асырудағы құрал-саймандармен, бедер немесе ою өрнек түсіру тәсілдері және сырлау мен бояу жолдарымен таныстық. Салыстырмалы түрде кезеңіне байланысты дәстүрлі технологиялардың артықшылын, әр кезеңнің салттық мәнділігін және қасиетті сапалылығын аңғардық. Қолөнердегі зергерлік өнер секілді ағаш өңдеу толық қамтылған жан-жақты көркемдігі мен сапасы артқан қажеттілігі мол екені байқалады.

#### **Әдебиеттер тізімі**

1. Қазақ ағаш өнерінің көркем пластикасындағы ұлттық стильдің ерекшелігі, Жанарбек Беріштен, Шаттық Батан, Алматы 2010
2. Қазақтың киіз үйі / Сайын Назарбекұлы. - Астана : Елорда, 2005. - 93 б.



## АВТОХТОНДЫ КУЛЬТТИҢ ИНТЕРПРЕТАЦИЯСЫ: ШАМАНИЗМ

**Аннотация:** Мақалада жергілікті мекеніміздің автохтонды культінің интерпретациясы шаманизм негізінде көрсетіледі. Ол әртүрлі наным-сенімдердің ықпалында жан-жақты қалыптасып дамыды. Автохтонды культтің интерпретациясына шаманизм, анимизм, фетишизм, тотемизм секілді түсініктер өз ықпалын көрсетті. Қазақтың материалдық және рухани мәдениетінің принциптерін мұра еткен бейнелеу өнері көрерменнің сезімі мен қиялына әсер ететін образдарды автохтонды культ негізінде қалыптастырады.

**Тірек сөздер:** автохтонды культ, шаманизм, этномәдениет, анимизм, бақсы.

Көркем шығармашылық – халықтың мәдениеті мен материалдық дүниетанымының, этникалық көрінісінің маңызды салаларының бірі. Онда ұлттық өзіндік ерекшелігінің мәні, мәдениеті мен өркениетінің тамаша үлгілері ықшам әрі терең бейнеленеді. Адамзат тарихында мүлдем оқшауланған, арғы тегін таза сақтап қалған мәдениеттер сирек кездеседі. Мәдениеттің дамуы, өркендеуі жергілікті халықтың қалыптасу ерекшеліктеріне және салт-дәстүріне байланысты болды. Ал ол автохтонды культқа негізделді.

Автохтонды культ – жергілікті аймақтың халқына тән өнердің даму ерекшелігі. Автохтондылық бұл грек тілінен аударғанда «autochton» - «жергілікті» деген мағынаны білдіреді [1]. Ол белгілі бір аймаққа тән мәдени біртектілікті сақтай алған этномәдениет. Этномәдениет жергілікті халықтың тұрғылықты ландшафтына байланысты бір-бірінен ерекшеленді.

Ландшафтың өзгеруі ұлттық мәдениеттің өзгеруіне әкеліп соғады. Еуразия құрлығын 4 автохтонды этно-мәдени аймаққа бөлуге болады:

1. муссондық Қиыр Шығыс. Бұл өңір мәдениетіне -конфуцийшілік-буддалық өркениет кеңістігі тән. Конфуцийшілік-буддалық өркениет ежелгі Қытайдағы жетекші идеялық ағымдардың бірі. Конфуцийшілдік өркениетке тән басты қасиет – адамды әлеуметтік өмірдің өзекті мәселесі деп қарастыруы. Адам табиғаттан тыс, әлеуметтік мәдени жетістік.

2. құрғақ Ұлы Дала. көшпелілер мәдениетінің аймағы көшпенді мемлекеттерде бастау алған, етек жайған мәдени аймақ. Аталмыш мәдени аймақ біздің өңірге де тиесілі. Қазақ халқының мәдениеті көшпелі және жартылай көшпелі мәдениет негізінде қалыптасқаны тарихтан да белгілі.

3. субтропик Таяу Шығыс - мұсылмандық әлем. Мәдениеттің қалыптасуы мен дамуында дін маңызды фактор. Қазақ даласына мұсылмандық әлем өркениеті мұсылман дінінің келуімен байланыстырылады. Осы кезеңнен бастап өнер басқаша сипат ала бастады.

4. орманды Шығыс Еуропа - батыс христиандық кеңістік. Басты идеологиялық күш шіркеуде болды, шіркеуден бастау алды.

Еуразияның далалық аймағын оның ландшафты мен ауа-райына бейімделген автохтонды этностар: түркілер, моңғолдар, угро-финдер, тибеттіктер, т.б. мекендеген. Тарихи-мәдени процестер барысында әр түрлі мәдениеттердің тоғысуы, олардың сұхбаттық аймағының ұлғаюы өркениеттік даму үшін ыңғайлы болады. Қазақтар Орталық Азияның автохтонды тұрғындары болғанымен, ғасырлар барысында көптеген сыртқы мәдени ықпалдарды да өз бойына сіңірді.

Жергілікті мекеніміздің автохтонды культі әртүрлі наным-сенімдердің

ықпалында жан-жақты қалыптасып дамыды. Оған әрине, шаманизм, анимизм, фетишизм, тотемизм секілді түсініктер өз ықпалын көрсетті.

Ең алдымен, бұл нанымдар діни өмірдің ең консервативті формаларының бірі болып табылатындығын, олар алғашқы қоғамның сенімдеріне тән ежелгі қабаттарды – шаманизм, тотемизм, анимизм, фетишизм, ата-баба культі, инициацияны сақтайтындығын атап өткен жөн.

Қазақ халқындағы жергілікті өнердің дамуына Тәңіршілдік сенімнің басымдық көрсеткендігін байқай аламыз. Тәңірі, Көк бөрі, Көк Тәңір, Ұмай ана секілді күштер мәдениеттің қалыптасуына өз септігін тигізгені анық. Оның көрінісі әрине тасқа қашалған петроглифтерден бастау алады. Осыдан жалғасып діни ритуалдарға ұласты. Бара-бара шаманиздік перформанстар қалыптаса бастады. Бұл қазіргі таңда да өзінің актуалдылығын жойған емес. Жаңа өнермен даму арқылы стилизацияланып, жаңаша көрініс табуда.

Шаманизм, яғни, бақсылық өнер. Бұл алғашқы қауымдық құрылыс кезеңінде қалыптасты. Тас ғасырында бастау алған бұл ағым қазіргі таңға дейін де өзінің танымалдылығын жойған емес. Классикалық бақсы фигурасы қола дәуірінде қалыптасып етек жая бастады. Бақсылар мұсылман діні тарағанға дейін рулар мен тайпалардың әлеуметтік-саяси өмірінде маңызды роль атқарды. Ислам діні бақсылар шақырған жындардың, шайтандар мен рухтардың бар екендігін жоққа шығармады. Бірақ олармен байланыс орнату бірқатар ауыр күнәлардың қатарына кірді. Кеңес үкіметінің саясаты шаманизмнің дамуына кедергі болды. Кейінірек, ел тәуелсіздік алғаннан кейін оның әлсіз белгілері анда-санда пайда бола бастады. Бүгінде шаманизмнің белгілері дінмен араласып өзгеше бір ағымға айналған секілді.

Халықтың діни, наным-сенімдері, көзқарастары оның тарихына, рухани-мәдени, саяси өміріне үлкен әсер ететін факторлар болып саналады. Бұл әрине қазақ халқының мәдениеті мен өмірінде белең алған әрі жиі көрініс табатын құбылыс. Қазақтарда шаманизмге қарағанда «бақсы» сөзі жиі кездеседі. Профессор Байтенова Нагиманың «Ежелгі түріктердің сенімдері» атты мақаласында «Бақсы - қазақ халқының тұрмысына бейімделген шаманизмдік нұсқаларының бірі», деп пайымдалады [2]. Шамандар мұсылман діні тарағанға дейін рулар мен тайпалардың әлеуметтік-саяси өмірінде маңызды роль атқарды. Олардың негізгі қызметі адамдар мен қоғам үшін қауіпті құбылыстардың алдын алу болды. Бақсылар трансқа түсіп, қоғамда жинақталған теріс энергияны бейтараптандырды, осылайша қоғамның өмірін үйлестірді.

Бақсылықтың Қазақстан өңіріндегі алғашқы көрінісі заманауи бағытпен байланыстырған «Қызыл трактор» тобынан бастау алғандығы анық. Олардың негізгі бағыты – шаманизм. Бақсылық әйел бейнесі, түрлі ритуалдағы қимыл-қозғалыстар, би қимылдары, бақсылық элементтер барлығы шаманизмнің құрамдас бөліктері болып табылады. Өнер ұжымы перформанстар мен инсталляциялар арқылы қазақтың дәстүрлі мәдениетін, көшпенділік пен шамандық мұрасын зерттейді

Шаманизмнің негізгі атрибуттары ретінде қобыз, қамшы, домбыра саналды. Аталмыш атрибуттар арнайы материалдармен дайындалды және де жоғарғы элементпен, аруақтармен байланыс орнатуға мүмкіндік береді деп сенді. Осындай секілді бұйымдар «Қызыл трактор» тобы ұсынған көрмелерде инсталляция ретінде көрініс тапқан болатын. «Қызыл трактор» тобы тұтас феномен ретінде қабылданды. Олардың тактикасы көркемдік реставрация деп түсіндірілді. Яғни, бақсылардың архаикалық ғұрыптары, суфийлік практика, дәстүрлі қазақ өнері. Дегенмен, шаманизмнің ерекше детальды көріністері кескіндеме саласында жоғары дәрежеде дами түскенін атап өткен жөн.

Бүгінгі таңдағы суретшілердің шығармашылығын біріктіретін ерекшелік – өз халқының төл тарихына, оның ғылыми негіздері мен мәдени өзгешеліктеріне сүйенуі болып табылады. Егер ХХ ғасырда Қазақстан кескіндеме өнерінің дамуы мемлекеттік кеңестік жүйесі жағдайында болса, ал жаңа уақытқа, яғни, ХХІ ғасырдың легіне суретшілер шығармашылығындағы ықшамдылық, ой-талғамының ұшқырлығы тән. Туындыларды ұлы даланың көне түсініктеріне, мифтік ұғымдарына «интерпретация», яғни талдау жасай отырып, қайта жаңғыртты, жандандырды. Бейненің рухани өмірдегі

сезімін, көзге көрінбейтін қасиеттерін көркем жазу стилінде өрнектеген суретшілер болды. Бұл суретшілердің әрқайсысы образдарға ұлттық көзқарасты біріктіріп, заманауи бірегей композициялық шешім тапты.

XX ғасыр бойы Қазақстанда талантты әйел суретшілердің әдемі галактикасы қалыптасты. Академиялық ортада және бейнелеу өнерінің классикалық көзқарасымен ғана емес, сонымен қатар авангардтық, жер асты, өз ойлары мен сезімдерін білдірудің заманауи тәсілдерін қолданады. Алғашқы тәуелсіз көркемсурет институттарын ұйымдастыруға қатысқан және мүлдем жаңа техникалар мен әдістерді қолданған 1990-2000 жылдардағы суретшілердің ұрпағы - Сәуле Сүлейманова, Зитта Сұлтанбаева, Алмагүл Меңлібаева, Бақыт Бубиканова, Дина Буксикова, Сәуле Дүйсенбина және басқалар. Қайшылық рухы, кез келген мектептің іргетасынан алшақтауға ұмтылу, канондардан бас тарту мен ішкі азаттық жас авторға мифтік өрісте қиялдауға және туынды жасауға мүмкіндік берді. Мәселен, А. Меңлібаева 1980-1990 жылдардағы қызметі туралы былай деп жазған: «Мен қазақ өнерінің ежелгі дәстүрлері мен тылсым заңдылықтары, әрине, трансавангардты жақсы білетін, бірақ ешқайсысына тоқуды қаламайтын панктарды еш кедергісіз іздеумен үйлесетін «панкромантикалық шаманизм» бағытын ұсынамын. Бағыт-бағдар беріп, жеке тәжірибесін пайдалана отырып, өздерін қызықтыратын нәрсені ғана жасаймын». Олардың шығармашылығында көне дәуір мен жаңа заман өзара байланыс орнатады.

Аталмыш қылқалам шеберлерінің арасында Дина Буксикованың шығармашылығындағы шаманизмнің көрінісін талдап өтейік. «Би. От» картинасы (1-сурет). Тақырыбында көрсетілгендей туындыдан әуен ырғағы байқалады. Ондағы басты кейіпкер өзінің қимыл-қозғалысымен әуен ырғағын сездіреді. Құдды бір картинаға қарау барысында Тұран этникалық тобының композициясындағы бір әуен құлағында ойнай түсетін секілді. Ол бірден сол топтың шығармашылығын еске салады. Кейіпкер оң жақ қырынан көрініс тапқан. Жанарымен алдына тік қарап, өжеттілікпен суреттелген. Көзінің айнала шетін қара бояумен бояп, қасын қиыстыруы оның өжеттілігін, қайтпас-қайсар мінезін көрсетіп тұрғандай. Кейіпкер нәзіктікпен би орындап жатса да, оның нәзіктігімен қатар, салмақтылығы да жасырына болсын бейнеленген. Оң қолын саусақтарын майыстыра жоғары көтерсе, сол қолымен тосқауылға төтеп берген секілді қимыл-қозғалыспен суреттелген. Бейне бір ғұрыптық биді орындап жатқан сықылды мыс. Киім үлгісіне мән беретін болсақ, ерекше үлгіні байқауға болады. Ол бақсылардың киім үлгісімен тұспа-тұс келеді. Оның басына киген ерекше бас киімі кейіпкерге өң беріп, оның образын ашып тұр. Тіпті, үстіне киген түрлі-түсті киім үлгісі, қолдарына жамыла таққан шәлісі бақсы образының көрінісі іспеттес. Суретші кейіпкердің саусақтарына жүзіктер және нәзік, майыса бейнеленген қолдарына білезік тағу арқылы қолданбалы сәндік өнерімізді дәріптей түскен. Одан бөлек суретші шығармашылығындағы «Вариация. Микс» (2023), «Қызыл киімді ханым», «Әлем ағашы» (2022), «Ұмай көктем» (2020), «Түркістан қамалы», «Қобыз», «Атаусыз» және тағы да басқа туындыларынан шаманизмнің мотивын, детальдарын көре аламыз. Сюжеті шаманизмге сүйенбесе де, кішігірім детальдарынан немесе образды беруінен бақсылықтың ырғағы көрініс табады.



*Буксикова Дина. «Би. От»  
Кенеп, майлы бояу*

Шаманизмнен бөлек автохтонды культтің тағы бір бастауы анимизм, фетишизм, тотемизм секілді ағымдарға сүйенді. Анимизм көбіне петроглифтерде көрініс тапты. Жануарлардың бейнесін стилизациялап, қабылдауынша жазуға тырысты. Бұл кейін «аң стилінде» безендірілді. Деректер бойынша «аң стилінің» автохтонды бастамасы сақтардың Алдыңғы Азияға жорықтар кезінде қабылданған. Онда тегі мен рухы жақын мидиялықтар айтқан идеологиялық ықпал және мәдени экспансия көрініс табады [2].

Сөзге тиек етіп атап өтсек, аталмыш тақырыптар тек кескіндеме саласында ұсынылмай, өнердің басқа түрлерінде де өзіндік ерекшелігімен даму үстінде. Заман талабына сай бүгінгі таңда мифологиялық көріністер: шаманизм, анимизм, тотемизмдік сюжет графикалық дизайнды белең алуда. Сонымен қатар, бұл өскелең ұрпақты өзіне қаратқан өнердің тете түрі болып отыр.

Адамның шындықты, шынайы әлемді қабылдауына мүмкін болатын вариациялары суретшілердің қаламы арқылы автордың біртұтас әлемге, метафоралар мен пластикалық кодтар жүйелеріне ауыстырылуда.

Қазақтың материалдық және рухани мәдениетінің принциптерін мұра еткен кескіндемешілер мен графиктер, жалпы бейнелеу өнері көрерменнің сезімі мен қиялына әсер ететін образдар жасайды. Шаманизмнің аңғал пәктігі мен жігері, реализм мен танымдық кескіндемеге негізделген этноромантизм – ұлттық өткенді жаңғыртуға ұмтылыстың аз ғана бөлігі. Бірақ бұл мысалдар өткенге үндеу Тәуелсіздік дәуірінде өмір сүріп жатқан суретшілер үшін ең маңызды міндеттердің біріне айналған «автохтонды культқа» жетелейтінін аңғартады.

#### **Әдебиеттер тізімі**

1. Новиков М.П. (ред.) Атеистический словарь. Атеистический словарь / Абдусамедов А. И., Алейник Р. М., Алиева Б. А. и др.; Под общ. ред. М. П. Новикова. - 2-е изд., испр. и доп. - М.: Политиздат, 1985. — 512с.
2. Байтенова Н. Ежелгі түркілердің наным-сенімдері. [Электрон. ресурс] – URL: <https://iref.kz/ezhelgi-t-rkilerdi-dini-nanyim-senimderi/> (Пайдаланылған күні: 30.08.2023)
3. Артомонов М.И. Сокровища саков. М. 1973. С.218-236
4. Кисилев С.В. Древняя история Южной Сибири. М. 1951. С.170-171
5. Khomushka O.M. Assimilation of autochthonous religious cults of the Sayan-Altai peoples with Buddhist cults. [Electron. resource] – URL: <https://voluntary.ru/termin/avtohtonnyi.html>

Досмухамбетова Галия Александровна  
доцент, кандидат филологических наук  
РГУ Государственный военно-  
исторический музей ВС РК, Астана

## **АКТУАЛЬНОСТЬ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В ЭКСПОЗИЦИЯХ ГОСУДАРСТВЕННОГО ВОЕННО-ИСТОРИЧЕСКОГО МУЗЕЯ ВООРУЖЕННЫХ СИЛ РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН**

*Статья основана на исследовании художественных произведений, переданных в ведение военного музея из музея современного искусства г. Астана. Особенность коллекции в том, что в ней представлены работы на военную тематику, созданные художниками СССР, а также профессиональными казахстанскими художниками. В статье преследуется цель выявить актуальность использования художественных работ в связи с направлением деятельности музея.*

Коллекция изобразительного искусства появилась в Государственном военно-историческом музее ВС РК благодаря передаче части работ из музея изобразительных искусств г. Астана во вновь создаваемый музей. Основу составили работы советских художников, посвященные истории освободительных войн периода Казахского ханства, революций, Гражданской войны, Великой Отечественной войны. Произведения искусства выполнены в живописи, графике, скульптуре.

Происхождение коллекции имеет долгую историю, связанную с именем известного в стране искусствоведа, первого директора Целиноградского областного музея изобразительных искусств (ныне г. Астана) В.В. Пака. Музей был открыт 2 октября 1980 г. в честь 25-летия освоения целинных и залежных земель. В музее были представлены работы художников, принявших участие во Всесоюзной выставке «Земля и люди», проходившей в г. Алма-Ата. По мнению В.В. Пака, «многие годы жизни были отданы кропотливому и систематическому пополнению фондов произведениями живописи, графики и скульптуры всех республик СССР, среди почти трех тысяч единиц хранения, имеется немало произведений, которые по своим высоким художественным достоинствам могут называться подлинно музейными» [1. С.170].

В первоначальной концепции Государственного военно-исторического музея были созданы залы по историческим периодам: Древность—XIX в., войны XX в., зал оружия, зал временных выставок, атриум и два зала для изобразительного искусства, в которых расположились картинная и портретная галереи.

Основная цель экспозиции заключается в том, чтобы представить военную историю государства во взаимосвязи с развитием изобразительного искусства Казахстана; предоставить посетителям музея возможность ознакомиться с творчеством известных художников страны; создать привлекательность военно-исторического музея предметами изобразительного искусства, которые направлены на воспитание духовной культуры и патриотизма.

Особенность построения экспозиции заключалась в том, чтобы, ознакомившись с историей войн и военного искусства, посетители могли получить дополнительную информацию о войне через изобразительное искусство, которое в свою очередь помогало бы усилить восприятие военных событий, дополнить эмоциональное воздействие и развить художественный вкус.

Произведения искусства также были распределены по историческим периодам, которые они отражали: древность, героическое прошлое страны, национально-освободительные движения в Казахстане, революции (1905г., 1917 г.), Первая Мировая война, Гражданская война, Вторая Мировая война, послевоенное время.

Исторический жанр переживает определенный кризис в современном изобразительном искусстве, однако, в музее имеется несколько работ известных казахстанских авторов, которые могут привлечь внимание посетителей и достоверно

представить историческую обстановку: Зальцман П.А. «Сарбазы Амангельды», Н. Нурмухамедов «Тургайские степи», С. Сухов «Последняя ночь мятежа в Верном», К. Мамаков «Возрождение», А. Курганбаев «В степи. 1941 г.», В. Саенко «Эвакуация 41-ый год», М. Хитахунов «Мир моего детства», М. Кенбаев «Сын вернулся» (фото 1).

В советский период и далее в период Независимости художники Казахстана обратили внимание на древнюю историю. Начали создаваться художественные произведения, посвященные историческим событиям древнего периода Казахстана. Основную информативную функцию составили сказания, эпосы, поэмы, слагаемые народом. Экспозицию составляют работы художников Ж. Кайрамбаева, А. Матузко, М. Калимова, К. Ахметжана, К. Тельжанова, К. Нурбатурова, посвященные древней истории Казахстана. Здесь представлены герои эпосов, батыры, исторические личности и сюжеты на военную тематику.



*Фото 1. Картинная галерея*

Следующий исторический этап, связанный с революцией, борьбой за независимость отражен в работах казахстанских художников – шестидесятников. К. Тельжанова беспокоит историческая судьба народа. В галерее представлена работа «Юность отцов».

Периоду Великой отечественной войны посвящена основная часть коллекции, интерес вызывают работы художников СССР. Большую значимость этим работам придает тот факт, что часть художников была на фронтах войны, и являлась участниками боевых действий, среди них: Н. Нурмухамедов, Н. Гаев, М. Ряснянский, К. Баранов, Пензов И.А., Горových А.Д., Самсонов М.И., Уке Ажиев, Кербель Л.Е. Как отмечает А.Ф. Миронова «художественный образ войны в произведениях художников-фронтовиков был всегда нерасторжимо связан с образом мира. Замысел таких картин соединял в себе веру в праведность Великой Отечественной войны, надежду на победу и безграничную любовь к ближнему» [2, 95]. Не случайно в коллекции картины ветеранов войны посвящены больше послевоенному периоду.

Графические работы в галерее представлены именами И. Исабаева «Махамбет-Исатай», Е. Сидоркина «Казахский эпос», «Из мглы веков», Т. Ордабекова «41 год», Н. Гаева серия «Огненные годы», Т. Говоровой серия «Ленинградцы – дети мои», К. Каметова «Война», «Все для фронта», «Возрождение», Ю. Мингазитинова серия «За нами Москва». Графические образы выдающегося сына казахского народа Махамбета Утемисова, созданные М. Кисамединовым, принадлежат к числу самых известных визуальных образов этого героя (фото 2). Уке Ажиев, участник ВОВ и участник блокады Ленинграда, представлен в галерее работой «Первоцелинник, ветеран ВОВ А.Т. Бондарь», выполненной в акварели. Большое количество графических листов Н. Гаева раскрывают историю ВОВ. Одна из значимых работ для военного музея – «И.Я. Сьянов – командир роты, штурмовавшей Рейхстаг».

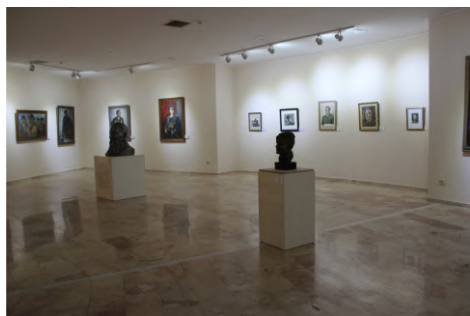


*Фото 2. Картинная галерея*

Отдельного внимания заслуживают скульптуры, относящиеся по времени к различным историческим периодам, выполненные мастерами высокого класса: Е. Кац «Балтийцы», В. Рунева «44-ый учебный год». Органично с живописными и графическими произведениями в экспозиции зала, сочетаются скульптурные работы известного казахстанского мастера – Б. Абишева. Это портретные образы Героя Советского Союза Маншук Маметовой и Героя Советского

Союза Алии Молдагуловой. Военный художник политуправления Северного флота с 1942 по 1945 годы Лев Кербель (1917-2003) в далеком 1943 году, в перерывах между боями, создал с натуры скульптурный портрет – «Герой Советского Союза лётчик Н.А. Бокий». В январе 1983 года в целиноградский музей поступила данная работа из Дирекции художественных выставок СССР. Первый профессиональный скульптор-казах, один из первых создателей национального монументального искусства, Х. Наурызбаев представлен в галерее портретом Джамбула.

Портретный жанр всегда занимает особое место в силу своей значимости. Портретную галерею в музее представляют А. Бортников «Портрет Амангельды Иманова», М. Калимов «Портрет Сырыма Датова», «Портрет Абулхайра», Ж. Кайрамбаев «Всадник», Н. Нурмахамедов «Портрет М.Абишева» (фото 3).



*Фото 3. Портретная галерея*

В Портретной Галерее представлены портреты партизана К. Кайсенова (А. Мусалимов), генерала Родимцева (И. Пензов), Героя социалистического труда, знаменитого рисовода И. Жахаева, выполненного Ким Хен Ньюн.

В настоящее время в связи с сокращением экспозиционных площадей, создалась необходимость размещения произведений искусства в экспозиционных залах, что, думается, не навредило, а внесло некую оживленность в экспозиционное пространство. В зале «Воины XX века» представлена работа Е.В. Вучетича «Скульптурная модель памятника генерал-лейтенанту М.Г. Ефремову», который много работал в области военного героического портрета. Сам памятник был установлен на берегу реки Вязьма в России. Это была первая значительная работа художника. Позже будут «Воин-освободитель» в Берлине, монумент «Родина-мать зовет» в Волгограде и многие другие памятники (фото 4).

Художественные работы раскрываются с точки зрения исторических фактов, событий, изображенных на них. Здесь большее внимание уделяется не искусствоведческому анализу, а историческому. Тем не менее, искусствоведческий анализ также задействован в момент ознакомления с работой.

Вопрос использования художественных произведений в экспозиции музеев является спорным, однако, во многих музеях мира это сочетание приемлемо. Главное предназначение картины в этой ситуации – усиление эмоционального восприятия истории и культуры.

Актуальность военно-исторической тематики подтверждает выставка «Картины военной жизни» в Русском музее в 2022 г. Как отмечают искусствоведы Русского музея, в «годы советской власти дореволюционные произведения, связанные с военной тематикой, но не имевшие, как тогда считалось, исключительной эстетической значимости, стали концентрироваться в специализированных исторических музеях. Что касается других крупных мастеров академического и реалистического направления, то образцы их творчества на военную тематику хранились большей частью в музейных запасниках. Подобная ситуация сложилась и в Русском музее, коллекция которого в послереволюционное время продолжала пополняться полотнами батального и военно-исторического характера, написанными уже советскими мастерами, если эти работы отвечали самым высоким художественным критериям» [3].



*Фото 4. Скульптура Е.В.Вучетича в экспозиции зала Воины XX в.*

В 2019 году Центральный музей Вооружённых сил (ЦМВС) Российской Федерации отметил свой столетний юбилей. Накопленный опыт и имеющийся потенциал позволяют ему прочно удерживать одно из ведущих мест среди военно-исторических музеев России. Директор музея К. Никонов по поводу экспозиции музея отмечает, что «источниковую базу новой экспозиции составят фондовые коллекции музея. Доминантами станут уникальные коллекции: оружие, боевые знамена, печатные и рукописные партизанские и фронтовые издания, плакаты, воинская амуниция, фалеристика и другие. Гораздо шире в новой экспозиции будут представлены музейные предметы из коллекций живописи, графики и скульптуры» [4].

В течение восьми лет работы Государственный военно-исторический музей ВС РК постоянно проводит выставки художников, которые посвящают часть своих произведений военно-исторической тематике. Так, в галерее были представлены персональные выставки Е. Айтуарова, К. Ажибекулы, С. Махамбетова, К. Ахметжана, А. Назаркула и других.

Важным, на наш взгляд, является обращение современных молодых художников к военно-исторической тематике. Так, во время выставок молодых художников Астаны, было представлено немало работ. Интерес вызывают героические темы национальной истории.

Хороший потенциал на военно-историческую тему показывают молодые художники – студенты Казахского Национального университета искусств (Астана), которые ежегодно представляют свои работы в музее.

Музей искусств им. А. Кастеева в 2016 г. провел конкурс на создание произведений искусства на историческую тематику, с целью дать толчок дальнейшему развитию исторического жанра, как одного из важнейших жанров в истории мирового искусства. Результатом можно считать увеличение работ по древней истории Казахстана, что стало продолжением ренессанса начала 2000-х годов.

Однако, художники мало пишут по современной истории. Так, например, в современной казахстанской армии немало героев, отдавших свою жизнь на службе Отечеству. Учитывая тот факт, что изобразительное искусство играет большую роль в патриотическом воспитании, просвещении, создании морально-психологического восприятия, прославлении подвига, боевых заслуг солдат и офицеров, есть необходимость обратить на это внимание.

Думается, что вопросы, поднятые в настоящей статье, позволяют нам сделать вывод об актуальности использования произведений изобразительного искусства в экспозиции военного музея, а также привлечь современных художников к созданию произведений на военно-историческую тему.

По нашему мнению, этот вопрос является актуальным вследствие нескольких причин:

произведения искусства представляют собой важную часть культурного наследия, они отражают историю разных эпох и культур;

картины предоставляют возможность изучить историю в контексте образования, расширяя знания;

картины являются символами идентичности и культурного наследия.

Использование картин в экспозициях является важным и ценным способом сохранения, изучения и развития культуры. Произведение живописи таким образом становится уже не самостоятельным предметом изучения, а обретает особую значимость в связи с конкретным историческим событием.

#### **Список литературы**

1. Берег надежды и счастья. 70 лет на земле Казахстана. Астана, 2007. - с.170.
2. А.Ф.Миронова Живопись художников-фронтовиков в 1960–1980-е годы: образ войны и мира. В кн: Советское искусство на переломе: от 1960-х к 1980-м. К 60-летию выставки «30 лет МОСХ» в московском «Манеже» // Коллект. монография по материалам научной конференции. 2–3 июня 2022 г. РАХ, Москва / Науч. рук. Д.О. Швидковский, науч. ред. Е.О. Романова. – Москва: Российская академия художеств, 2022. – 324 с.; илл.
3. <https://historyrussia.org/sobytiya/vystavki/v-russkom-muzee-otkrylas-vystavka-kartin-voennoj-zhizni-xvi-xx-vekov.html>
4. <http://history.milportal.ru/centralnomu-muzeyu-vooruzhyonnyx-sil-rossijskoj-federacii-100-let>



Хайдарова Айгуль Абдухаликовна  
МНС отдела Зарубежное искусство  
ГМИ РК им. А. Кастеева  
Казахстан, Алматы

**ИННОВАЦИОННЫЙ ОПЫТ И ПЕРЕДОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В МУЗЕЯХ  
НА ПРИМЕРЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СОВРЕМЕННЫХ ФРАНЦУЗСКИХ  
КОМПАНИЙ. ПО ИТОГАМ МЕЖДУНАРОДНОГО ФОРУМА “DUALEST:  
MUSEOLOGY IN CANTRAL ASIA:  
FRANCE + 5” В САМАРКАНДЕ В АПРЕЛЕ 2023**

«Музеи должны развиваться, чтобы оставаться актуальными в эпоху, в которой они работают»

Карол Саутер

В статье рассматривается инновационный опыт и внедрение передовых технологий в музеях мира на примере их сотрудничества с современными французскими компаниями. Также вопросы, связанные с экспансией информационно коммуникационных технологий в художественных музеях. Проводиться анализ, влияния информационных технологий на интерес аудитории, перспективы развития виртуального облика музея.

Музеи как научные институты отражают историю социально-экономического и социокультурного освоения и развития территории. Изучение опыта внедрения инноваций коллег в собственное музейное пространство создает возможность для выработки комплекса мер поддержки и совершенствования научной и культурной сферы, оптимизации функций музейной деятельности, принятия научно обоснованных управленческих решений. Это определяет актуальность темы исследования, в рамках которой рассматривается сотрудничество музеев с компаниями предоставляющих инновационные разработки, которые способствуют расширению аудитории, а также продвижению информационного образа музея в Интернет пространстве.

Академическая устойчивость, стабильность, сохранение высоких традиций музейного дела характеризуют классический художественный музей. Но являясь научно исследовательским и просветительным учреждением, художественные музеи не могут дистанцироваться от общенаучного прогресса, связанного с развитием информационных технологий. Чаще всего процессы внедрение инноваций в традиционную и исторически устоявшуюся структуру сталкивается с противоречивой реакцией, как музейных специалистов, так и общественности. Огромную роль в адаптации и популяризации инновационных технологий в деятельности музеев являются профессионально ориентированные конференции - презентации. В современных реалиях информационно – имиджевой конкуренции, музей должен не только принять, но и способствовать активному внедрению информационного прогресса, ведь от этого зависит дальнейшее развитие музея и образ – бренда региона.

25.апреля 2023 года в Самарканде был проведен музейный форум в рамках проекта МУЗЕОЛОГИЯ France+5. Проект «МУЗЕОЛОГИЯ Франция + 5» французской компании «DUALEST». Форум был призван объединить усилия культурных учреждений Центральной Азии и музейных специалистов Франции для обмена знаниями и достижениями в сфере инновационных технологий, их возможности представлять многообразии и богатство культурного наследия стран Центрально Азиатского региона. Свои разработки представили компании: TACTILE STUDIO (Инклюзив и сценография), MEMORIST (Оцифровывание, 3D для памятников культурного наследия, архивирование), Salisbury (Археология, наследие, музеография и новые технологии), VR Journey (Виртуальная реальность для памятников культурного

наследия), SPX Lighting (Специализированное освещение), Light event consulting (Специализированное освещение, моделирование света).

Ключевая особенность музея состоит в том, что любой музейный предмет обладает мощным информационным потенциалом. На сегодняшний день музейные экспонаты интерпретируются не только от научного описания до самого популярного изложения, понятного разным возрастным категориям, но так же разрабатывается его доступность большему количеству аудитории.

Студия Tactile являются пионерами инклюзивного дизайна во Франции. Во главе данной идеи была встреча деятеля искусств, графического дизайнера и двух специалистов информационных технологий. Этот междисциплинарный подход стал сильной стороной данного проекта. На сегодняшний день в состав Tactile Studio входит дизайнерское агентство в Париже с офисами в Берлине, Лондоне и Монреале, а также дочерняя компания WAM – We Are Makers, занимается непосредственно производством. Ежегодно крупнейшие учреждения культуры расширяют свои услуги, для посетителей используя новые возможности технологий. Такое сотрудничество с одним из крупнейших и самым популярным художественным музеем мира Лувром, воплотило в жизнь эволюцию архитектуры музея, происходившую на протяжении веков. Теперь Зелёный зал Лувра Веррес предлагает посетителям путешествие во времени с помощью инновационных технологий. Повествование истории Лувра берет начало с эпохи Возрождения. Зал Веррес рассказывает о создании королевского Дворца во времена династии Валуа. Макет оснащен «чувствительной» консолью и сенсорной станцией, дает возможность погрузиться в самое сердце старого дворца времен правления Генриха II. Архитектурная модель демонстрирует функции и использование бывших королевских покоев. Благодаря реконструкции различных помещений дворца посетители окунаются в повседневную жизнь Генриха II. Проект сочетает в себе цифровые технологии и изобретательность мастеров, позволяя посетителю исследовать королевские покои – в мельчайших деталях. Царская палата и ее роскошные украшения, великолепный двор, а также такие изделия, как гобелены и старинная мебель, были детально точно воспроизведены. Макет также включает фасады и внешние пространства дворца. Консоль принимает форму посреднической станции, которая включает пояснительные тексты, пиктограммы для каждой комнаты. Под каждой пиктограммой расположен инфракрасный датчик. Посетителю предлагается провести рукой по датчику, чтобы ознакомиться с 3D моделью соответствующего помещения. Интегрированные с макетом интерактивные консоли позволяют посетителям взаимодействовать с разными помещениями с помощью интерактивной системы проецирования. Цели консоли – информировать, контекстуализировать, обеспечить взаимодействие и позволить посетителям окунуться в историческое пространство дворца.



*«Чувствительная» консоль позволяющая посетителям взаимодействовать с различными комнатами дворца посредством интерактивного 3Д моделирования.*

*© Laurent Julliard/Contextes*



*Инфракрасный датчик, расположенный под каждой пиктограммой, позволяет посетителям освещать разные комнаты дворца.*

*© Laurent Julliard/Contextes*

Эта чрезвычайно кропотливая работа требовала компетенций в нескольких областях. Историки и специалисты Лувра, дизайнеры Tactile Studio и художники Atelier WAM работали вместе, чтобы воссоздать атмосферу Лувра XVI

века. Таким образом, посетители имеют возможность изучить декоративные элементы комнат дворца XVI века посредством визуального, тактильного и звукового исследования. Сенсорные станции располагаются рядом с оригинальными произведениями. Станции содержат тексты, набранные шрифтом Брайля, и состоят из тактильно ориентационной карты, которая позволяет посетителям найти местоположение исследуемого предмета, также посетителю предлагается открыть для себя всю декоративную особенность предмета выполненного в виде барельефа, что обеспечивает еще большую инклюзивность. Каждый предмет в свою очередь сопровождается несколькими подробно описанными иконографическими элементами. Упрощенный силуэт позволяет посетителю понять его форму и очертания, аудиогид же помогает упорядочить посетителю ход его исследования.

Использование мультисенсорных технологий в музее изящных искусств Нант позволило посетителям не только прикасаться, чувствовать, слушать, но также дала возможность услышать запахи сюжетов произведения искусства. Мобильная конструкция, разработанная Tactile Studio для музея изящных искусств Нант, дарит чувственное – восприятие экспонатов, открывая новое измерение в мир искусства.

В начале проекта коллектив музея сформулировал запрос на посредническую поддержку двух тематических маршрутов в рамках художественных коллекций: «Женщины» и «Еда в искусстве». Они хотели систему, состоящую из удобных в перемещении обучающих пособий, чтобы дополнять и хранить их в специально адаптированных мобильных приложениях. Tactile Studio разработала на основе запроса легкую и подвижную конструкцию, способствующую мультисенсорному подходу, позволяющему максимально приблизиться к произведениям искусства.

В итоге мобильная конструкция, предназначенная для людей с особыми потребностями, позволяет сотрудникам музея развивать свой опыт работы с посетителями в соответствии с целевой публикой и произведениями, которые они хотят представить. Тактильное представление работы барельефа, передающими важные детали композиции, соответствующие звуки и распространением ароматов или образцов материала - все это завершая ощущения, помогает создать мысленную картину. Коллекция выбранных звуков хранится в конструкции и активируется чипом NFC (Near Field Communication) (аналогично RFID – радиочастотному идентификатору). В процессе проектирования команда Tactile Studio провела несколько испытаний на месте с посреднической командой Музея искусств Нант, чтобы оценить и утвердить сценарии сюжетов картин.



*Мультисенсорное образовательное пособие «Портрет мадам де Сеннон», художник – Жан Огюст Доминик Энгр.*

© C.Clos, Musée d'Arts de Nantes



*Сенсорная станция позволяющая посетителям обнаружить декоративный элемент старого дворца посредством тактильного и звукового исследования.*  
© Laurent Julliard/Contextes

Диапазон выбранных произведений с точки зрения периода, стиля и композиции требует индивидуального подхода в создании информационного пособия. Тактильная версия «Портрета мадам де Сеннон», изображающая богато одетую женщину, была дополнена образцами ткани, шелка и бархата, а также предметами ее украшений, чтобы подчеркнуть богатство ее наряда. Ароматы раскрываются по запаху помады и при расчесывании перьев.

Исследующим картину «Веяльщицы» Гюстава Курбе посетителям предлагается погрузить руки в джутовые мешки с зернами пшеницы.

Компании “Salisbury” и “Memorist” своей миссией определяют поиски ответов на вопросы как улучшить знания о прошлом и сохранить историческое наследие. Ключевые направления компаний структурированы вокруг этих двух осей. Компании имеют уникальный опыт, который признан на французском рынке, также решительно ориентированы на международные рынки, присутствуя почти в 100 странах.

“Memorist” это уникальный центр знаний, созданный в результате объединения ценных навыков, которыми обладают ведущие французские компании, занимающиеся сохранением, реставрацией, оцифровкой и коммуникацией наследия. Эксперты “Memorist” используют свои знания во Франции и за рубежом, предоставляя свои навыки и разработки музеям, государственным учреждениям, частным компаниям и НПО. Синергия традиционных методов сохранения наследия и инновационных технологий, поддерживаемые человеческим талантом, позволяет реализовать индивидуальные решения и крупномасштабные проекты, одним из которых является цифровая копия дворца Гарнье. Шоу включало полную захватывающую демонстрацию цифровой копии Дворца Гарнье, где находится Парижская национальная опера. Проект получил признание французского правительства за инновации в сфере культуры и развлечения.

Компания “Salisbury” созданная в 2002 году — это союз археологических дисциплин, направленных на освоение новых технологий, с гибкой организацией процессов. Опыт организации построен вокруг трех основных областей, применимых как к исследовательским, так и к опытно-конструкторским проектам:

Археонаучные исследования

Неинвазивные археологические исследования

Цифровая и 3D визуализация

В 2021 году компания участвовала в создании иммерсивного приложения для посещения археологического объекта Храма Марса в Корселе (Бретань). Это крупнейшее римское святилище на Западе, остатки которого до сих пор видны и доступны публике. Благодаря дополненной реальности с помощью смартфона или планшета, возможно визуализация храма, каким оно было более 1800 лет назад. Также посетители могут наблюдать за религиозной церемонией II века в 3D реконструкции. Приложение позволяет обнаружить текущие остатки архитектуры, а также церемониальных объектов. В каждом пункте маршрута вы посетитель узнаете о жизни Римской Галлии и храме Марса в Корселе, слушая аудио комментарии и просматривая интервью с археологами и знатоками галло-римской истории.

Light Event Consulting — дизайнерская компания в области организации масштабных мероприятий и художественного освещения. Компания предлагает художественные и технические решения, основанные на вопросах сохранения наследия и организации светового проектирования экспозиции в музеях. Также компания занимается проектированием световых шоу. Примером такого шоу является световое шоу на площади Регистан в Самарканде.

Информационные и цифровые технологии изменили нормы качества жизни современного человека. Интернет стал неотъемлемой частью социальной жизни большинства стран мира. Каждая новая инновация доказывает свою эффективность в очень сжатые сроки. Большой рынок технологий требует тщательного анализа не только самого рынка, но и территориальных, общественных, бюрократических особенностей. Отсутствие междисциплинарного анализа при принятии решений о внедрении той или иной технологии и методов может повлечь за собой уменьшения реального количества посетителей. Одной из причин отказа от применения информационных технологий также является количество подготовленных специалистов,



*Мультисенсорный обучающее пособие «Веяльщицы», художник - Гюстав Курбе, оснащенный звуковым устройством - © C. Clos, Musée d'Arts de Nantes*

понимающих преимущества IT-технологий. Обращаясь к сложившемуся укладу работы с документацией или в экспозиции, чаще всего отрицаются возможности информационных технологий в качестве автоматизированных комплексных систем или мультимедийных комплексов. Увеличение штата, стимулирование мотивации, постоянное обновление технической базы требует увеличения финансирования. Отсутствие достаточного штата персонала, создает условия многозадачности, что ведет к снижению качества и глубины работы. Привязанные к одному сотруднику программы, недостаточное техническое оснащение ведут к полной зависимости от одного специалиста.

Государственный музей искусств Республики Казахстан им. А. Кастеева поддерживает диалог с разной целевой аудиторией. Музей представлен в сети интернет, обладая не только сайтом и страницами в основных соц-сетях, но и блоком в независимых интернет – ресурсах. Анализ популярности информационных материалов и комментариев аудитории способствует ее качественному росту. Кроме выставочной деятельности музей акцентируется на презентации многослойности музейного предмета, деятельности инклюзивных проектов, значимости смыслов стоящих за музейными коллекциями, их интерпретаций для каждого поколения посетителей. Музей им. А. Кастеева опираясь на компетентный штат профессионалов, генерирует культуру настоящего и будущего пространства музея, на основе сохранения и актуализации художественного наследия страны. Целью музея является следование за динамикой мирового развития, начиная с внутренних структур, экономических стратегий, заканчивая инновационными технологиями.

#### **Список литературы**

1. Khan Y., Museums in the information age: survival of the most digital? [Электронный ресурс]. URL: <https://www.theguardian.com/culture-professionalsnetwork/culture-professionals-blog/2012/dec/05/museums-adapting-digital-age> (дата обращения: 05.05.2017).
2. Mastenitsa, E.N. (2020) Interpretatsiya istorii kul'tury kak protsess i rezul'tat muzeynoy deyatel'nosti [Interpretation of the history of culture as a process and result of museum activities]. In: *Sovremennye tendentsii v razvitiі muzeev i muzeovedeniya* [Modern trends in the development of museums and museology]. Novosibirsk: Novosibirsk State University. pp. 7–23.
3. <https://tactilestudio.co/>
4. <https://www.thememorist.com/en/>
5. 4 <https://www.spx-lighting.com/cat-nos-realisation/musee-du-patrimoine-immateriel-jamaa-el-fna-marrakech/>

**Akzharkyn Kumarbayeva**  
**Junior researcher**  
**at Abylkhan Kasteyev museum of**  
**arts Republic of Kazakhstan**  
**Master of Art criticism**  
**Almaty, Kazakhstan**

## **THE EMBODIMENT OF A NEW HEROIC FIGURE IN CONTEMPORARY KAZAKHSTANI PAINTING AS THE REALIZATION OF THE CONCEPT OF THE NEW KAZAKHSTANI INDIVIDUAL**

One of the paramount qualities of art lies in its ability to reproduce reality through a specific aesthetic lens. Art possesses the capacity to transmit events from the recent past, including global occurrences. The pandemic has also left its mark on the realm of painting. The phenomenon of transformation, not only in the portrayal of individuals but also in the fabric of narratives, assumes an entirely new character. Amid tactile deprivation, the artist's self-perception undergoes modification. The tendency towards stylistic transformation within a given period is intimately intertwined with the artist's personal experiences and, at times, with the collective sentiment.

Emerging as a talented artist, A. Nurgozhaev promptly responds to events, characterized by his distinctive manner. The organic fusion of ethnic codes in a contemporary rendition, portrayed on a large canvas, narrates a mourning ritual. The painting "Жоқрай" (Lament) serves as a modern interpretation of one of the most ancient rituals, where a group of individuals mourns the deceased, wailing and lamenting the imminent passing. The figures of people seated in a row appear as faceless beings with unique appendages in lieu of legs. One of the central figures holds a kyl-kobyz, its hand suspended in the air, poised to release its melody. Masked individuals form a rapid response group, an indispensable emblem of the year 2020, while donning headphones, symbolizing deafness and detachment, now embraced as the new norm of interaction: "no physical contact."

The black background signifies mourning, while white represents eternity, culminating in a red hue as the canvas's definitive focal point. Red embodies life and passion, as well as the color of lost blood amidst these trials. The grand scale of the painting undeniably exerts its weight through its thematic elements and characters. When discussing the evolving image of the individual, it is noteworthy that, in contrast to the artists of the 2000s, a trend emerges towards the formation of a new human archetype.

Almas Nurgozhaev's painting embodies an eternal quest for self-discovery, a perpetual experiment with forms and meanings. His early works are replete with historical genre elements, particularly scenes of ancient Kazakhstani battles. The ancient world, to him, is replete with enchantment and allure. Scenes from antiquity and legends spring to life in his canvases, transforming into a poetic, enigmatic realm for each character. Color effects are often employed to heighten expressiveness and compositional decorum. For instance, the light of live fire or the glow of sunset alters familiar images into the realm of the fantastical. His paintings brim with movement, manifesting not only at the compositional level but also within his painting method: every brushstroke on his canvas is imbued with vitality.

Dynamism permeates all of the young artist's works, with the figures exuding a sense of freedom from the stasis of frozen time. In the painting "Night Watch," an historical tableau portrays a group of warriors gathered around a campfire. The artist unveils the warrior's character and inner turmoil. Each figure is immersed in introspection, yet remains vigilant. In the foreground, saddles and armor lie ready. Although the painting's structure is somewhat static, it conveys the emotional motion of each hero. The blazing campfire establishes an atmosphere of solemnity in the night. Firelight illuminates even the minutest details of nature. The circular composition forms a semantic circle with the figures of the warriors, resembling

a protective nest.

The influence of Almas Nurgozhaev's mentors, such as U. Zhubanyazov (known for his academic drawing style) and Zh. Kairambayev (who displayed a penchant for historical motifs and symbolic realism), is evident in his works. The painting "In the Footsteps of Ancestors" exudes both poetry and epic. In the upper right corner of the canvas, a small group of young individuals on ATVs gathers to conquer the peaks of majestic mountains. The painting is highly metaphorical and semantically intricate. The artist himself refers to the peaks as achievements of great ancestors. Despite the accomplishments of the modern world, contemporary individuals, often confronted with life's challenges, feel a need for the wisdom of their forebears. Cultural heritage is not merely a concept; it serves as a foundation, providing modern individuals with stability, imbuing them with hope, and aiding them in overcoming fear and doubt.

Between the grand peaks and the travelers lies a mist that could become an insurmountable obstacle, potentially even separating those who set forth together. The painting encapsulates the spirit of a new, youthful generation. It raises the question of what propels them towards these peaks—necessity or obligation. The artist captures the vivid interest of the youth in the unyielding sacred traditions of their ancestors. The vast expanse of the canvas is dominated by a white mist, a blizzard. This image conjures associations with the notion of fog as something incomprehensible, irresolvable, and mysterious. Perhaps the artist sought to convey how the younger generation of Kazakhs is rediscovering their ancestral history in the modern world. Traditional values today undergo deformation, and the return to one's roots becomes the most crucial need for the contemporary individual striving to find themselves and their path. Navigating through the fog of historical perceptions of their people lies ahead for the new generation.

The painting "Amānat" (Figure 67) is a narrative portrait of the artist's contemporary. It encapsulates the dilemma of choosing what holds value, what must be preserved to safeguard one's identity, a concept embodied in the Kazakh term "amānat." The painting portrays a young man on a motorcycle, bearing an immense burden reminiscent of the traditional baggage of nomads.

The painting is intriguing due to its paradoxical nature, fusing the contemporary with the historical. The main protagonist, with his motorcycle rearing up, emerges from the 21st century, yet the cargo he bears represents traditional heritage. As a result, despite its considerable size, this cargo doesn't appear burdensome. It is essential to acknowledge how the artist captures the image of his contemporaries. Each of his works exudes strong emotions, and in each, the past and the future converge.

The artwork by the contemporary artist Asylgazina, titled "Біреуі көк, біреуі жер тағысы, Адам үшін батысып қызыл қаңға" (One is the sky, one is the earth, for the human's noble pursuit), created in 2021, illustrates a fragment from a poem by Abai. It speaks of the feelings of a falconer-hunter at the moment of capturing prey. The eagle, symbolizing the harnessed predatory force of nature, uses its talons to execute the killing of the Fox, a part of it that remains untamed and beyond domestication. For Abai, the joy of triumph over nature is akin to the joy of amorous pleasures with a young spouse. The dynamic interplay of textures and light and shadow engages the viewer in a process that could be likened not only to marital games but also to a mortal battle unfolding within the painting.

The human figure in the painting recedes into the background, while his natural essence engages in yet another struggle, representing the duality of the world. The canvas's color palette is distinct: the red sun and the fox's fur form a unified whole. The sun serves as a source of wisdom, and the fox represents an authentic aspect of nature that resists captivity, contending with darkness. The eagle and the human figure are depicted in darker hues, perhaps alluding to the human rationality and the predatory nature of the bird, harmonizing with each other. At first glance, the abstract stylization of the painting might mistakenly convey the impression that the eagle is immersed in blood, while the human observes. This interpretation could imply the defeat of humanity by nature. However, upon closer examination, the painting reveals its true nature: the eagle seizes its prey. The polar interpretation of the artist and the viewer highlights how knowledge of specific contexts yields diverse

interpretations of the artwork.

The reference to ethnic codes, combined with an undoubtedly modern execution and an interpretation of the poem, suggests the idea of human transformation in an entirely new form that doesn't forsake its national essence. Ethnocultural tradition serves as the foundation for creating narrative-themed paintings. The composition's specificity allows for the exploration of meaningful connections between the characters within the work, the protagonist and the viewer, the protagonist and the object. It encompasses genres such as landscape, portraiture, still life, everyday life, historical, religious, allegorical, and facilitates the compilation of typologies of themes, motifs, and plotlines.

Everyday domestic scenes reminiscent of the Kazakh people's way of life hold not only ethnographic value but also artistic-aesthetic significance.

In the painting by M. Bekayev, the upper left part of the canvas portrays an outstretched figure of an elder in a traditional robe. In the foreground, a young boy is depicted seated, contemplatively gazing into the distance. To the right of the boy, a dog is depicted, serving as a symbol of loyalty. The boy's gaze is imbued with existential contemplation beyond his years. The elder, emblematic of discarded existential principles, and the boy, seated in the shadow of blue birds which symbolize freedom and new life, are subtly rendered by the artist as harbingers of impending changes within the country.

It is also noteworthy how the transition of generations has evolved over time. In the 1970s, K. Telzhanov broached the subject of generational shifts in his work "Transition," where a young boy in the foreground stands partially turned away from the viewers, casting his gaze towards an elderly couple surrounded by children. Here, the shift of generations is presented in a manner reminiscent of the Soviet era. In contrast, Bekayev's portrayal of bidding farewell to the past can be characterized as radical, as the depiction of the old is relegated to the far edge of the canvas, allowing space for the growth of something new.

The emergence of the new human image in Kazakhstani art took place in the late 1990s of the past century. The formation of this new image is closely intertwined with a profound reevaluation of the essence of humanity, both in traditional artistic perception and within the framework of new paradigmatic relationships towards the nature of humanity as a whole. This discursive shift was instigated by the societal metamorphoses that the Kazakhstani society encountered during the transitional period of Kazakhstan's independence. This process, one could argue, continues to unfold in the present day.

Due to the enduring relevance of many creative discursive practices that underpin the Kazakhstani worldview, we can assert that Kazakhstani visual art maintains a transcendent character in the realm of decoding representations. Whether it be the depiction of a national hero, a contemporary urban dweller, or an abstract representation of the relationship between humans and nature in Kazakh culture, these creative practices persist as integral facets of the contemporary painting scene.

Overall, the concept of the new human image is closely intertwined with phases of crisis that emerged in Kazakhstani painting, a trajectory that can be traced back to the era of Soviet art. While the crisis wasn't entirely frontal, certain trends in the radical reevaluation of depicted representations began to surface as early as the 1980s. Evidence of this can be found in the ideological struggles depicted on the canvases of Kazakhstani artists during the 1990s. This period witnessed themes of salvation, struggle, and artistic wanderings that not only accompanied the painters themselves but also the masterpieces they created.

For instance, the theme of salvation is so multifaceted that it permeates numerous dimensions in art, culture, and the broader social landscape. It is therefore not coincidental that this idea found its reflection in Kazakhstani painting. However, the essence lies in the fact that Kazakhstani painting has traversed and continues to undergo profound phases of its development, with no guarantee that Kazakhstani art will ever acquire distinct and rational characteristics. This highlights the specificity of the worldview of Kazakhstani painters, and it also underscores the creative diversity coupled with a broad spectrum of themes that contemporary Kazakhstani painting endeavors to address.

Thus, the question of describing the idea of salvation within the framework of Kazakhstani painting is far from unequivocal and necessitates a reevaluation utilizing a



specific methodology. This methodology should encompass both traditional formats of perception and contemporary artistic tendencies, and even encompass socio-political dimensions inherent to the worldview of the painters themselves.

Traditionally, salvation has been understood as the image of a messiah, a hero, a strong society, a stable state, and so on. However, the aforementioned notions hold relevance only when contemplated within the framework of rational thinking. As art history reveals, applying such a worldview to art does not yield the desired outcome, as metanarratives, even in the realm of traditional painting, are typically directed toward the sensory perception within a person's consciousness. This methodological aspect is significant not only in relation to Kazakhstani painting but also transcends national boundaries, as this approach to creativity is inherently universal.

The idea of salvation, like other concepts, requires a comprehensive approach, as it involves crisis. Crisis directs our attention to the history of a particular subject, phenomenon, or process, which once existed in a stable state of being but underwent changes—whether predictable or accidental. These changes, often of a quantitative nature, pushed the subject beyond its inherent stability, culminating in a critical state. This eventually gives rise to a crisis. Subsequently, this situation suggests that the subject, phenomenon, or process is unable to revert to its former stable state, thus invoking the notion of salvation, characterized by a return to the past.

Such circumstances are widely observable in the modern world. As is known, every form of art, especially painting, perceptively captures critical phases in the existence of any phenomenon. This is why the 1990s in the Kazakhstani reality, with their profound existential depth, were depicted on hyper-realistic canvases by Kazakhstani painters. This led to the blurring of many representations, both on the mental-ideological and domestic levels.

In essence, the concept of salvation in painting is complex and multifaceted, rooted in a deep understanding of human experience and existential challenges. This approach allows for a more nuanced interpretation of artistic expressions, reflecting the intricate interplay between individual emotions, societal shifts, and historical contexts.

The imagery catastrophically dissolves, losing the specificity of both individuals and society, while the once harmonious connection between the individual and nature becomes irrelevant. Kazakhstani painters of the 1990s come to realize that the pursuit of meaning is unnecessary, as meanings exist but simultaneously lack a direct link to human reality. A paradox emerges: meanings are present, yet they are senseless, as the surrounding reality loses its creative subjectivity for those attempting to portray the beauty of everyday life. This is not to mention the description of abstract matters in the realm of abstract art. It is precisely during this period that the essence of reevaluation manifests.

Oftentimes, individuals find themselves compelled to create meaning in the absence of creative entities. However, it would be mistaken to perceive the art of painting during the early days of Kazakhstani independence as devoid of meaning and disheartening. While it may not be considered a breakthrough, it was a time when painters encountered a different form of hyper-reality, where the world appeared as an undeniable given. This state of reality facilitated the organic integration of even artificially constructed meanings into the creative structure of Kazakhstani painting.

The ideological and worldview changes taking place in Kazakhstani society were transformative and played a fundamental role in shaping a new type of perception. Even the idea of salvation took on a different shade: it no longer signified a return to the past, but rather asserted a dialectically qualitative transition from one societal consciousness to another.

The tradition of postmodernism, well assimilated by contemporary Kazakhstani artists, fractures the image of a human being in anticipation of global trends, weaving its way into the fabric of the nation's artistic canvas. These anticipations function as experiments with authenticity, a reevaluation of past art as a platform for discovering one's true self. The political climate and the conscious civic stance of individuals in 2022 play a crucial role. Changes that cannot be ignored, occurring on both physical and spiritual levels, manifest in the artistic inclinations and moods of painters who increasingly reject previous methods of artistic storytelling. This shift is reflected not only in the characters depicted in their paintings

but also in the images they create.

The proponents of this concept refer to it as metamodernism - a structure of sentiment. This structure of sentiment relates to the notion of neo-romantic sensibility. Metamodernist researchers assert that such romantic sensibility manifests in various forms of art. For instance, it can be observed in the secondary borrowing of elements from nature, in the fascination with fictional cults among authors who seek to engage with their own subconscious. "What these strategies and styles have in common is the use of mystical clichés. The phenomenon of metamodernism, alienation and isolation for the expression of potential alternatives; and their conscious decision to try, despite these alternatives, to be vulnerable," as stated by [61].

Affect is a sensory self-reflection of reality. Through this metamodernist marker, artists attempt to align their own "self" with determinants such as time, place, body, and specific events. Artists seek truth not through rational ideas but through sensory categories. Such works foster a unique relationship with the audience - through a sensory reflection of the observed canvas (depth, engagement with the viewer's sensory experience, etc.). Philosopher P.S. Gulyaev reflects on contemporary art: "...often, you can encounter modern visual art, where suddenly it turns out that we feel for the sake of feeling, listen because we hear, and ultimately see because we look. And what about the fact that a person must experience something in order to feel, feel in order to think, think in order to spiritually improve – doesn't that give everything meaning?" Thus, affect gives rise to the depth of metamodernism, brimming with meanings and a "new authenticity."

This new authenticity is understood as a non-traumatic truth. In this sense, metamodernism emerges as an "era of healing wounds," a rehabilitation after postmodernism. However, the boundaries of such authenticity must be clearly understood. Honesty serves as a marker of postmodernism: uncomfortable truth, ruthless honesty, and so on. In the logic of metamodernism, authenticity is framed by new, opposing boundaries: truth exists, but it is presented to the viewer in a less traumatizing form than in postmodernism. This is because the new authenticity appeals to themes of humanistic and existential issues.

Investigating the transformation of the human image within the context of cultural changes, it's worth noting that while analyzing the stages of the formation of a national school of painting, it becomes apparent that the works of contemporary artists reflect a vision of global shifts. Following the fracture of personal identity, resulting from changes in the structure of existence as a nation and the stages of identity formation, it cannot be considered complete. However, it is noteworthy that the artistic school of young masters, on a collective unconscious level, individually arrives at the idea of comprehending the role of humanity in the order of the world and their acquisition of a new identity – a kind of rebirth of the image of the "boy on the bull," seen by Khludov from a different perspective. The cycle of the rebirth of the new human image in Kazakhstani painting can be discerned in the works of M. Bekayev.

## ВНЕ СТЕРЕОТИПОВ

*За 30 лет независимости Казахстана в стране произошли кардинальные перемены во всех сферах жизни. На их ускорении не мог не сказаться и процесс глобализации. Интенсивное развитие технологий на порядок повысило приток информации, что, безусловно, повлияло на изменения качества жизни и в целом на культурный ландшафт страны. Другая новая система координат позволила искусству развиваться по невиданным ранее лекалам. В скульптуре, как и в других видах искусства, чтобы усилить градус воздействия на зрителя, приходится держать руку на пульсе, по-другому резонировать на быстро сменяющееся, порой турбулентное, состояние общества. Быть в потоке событий, реагировать на актуальные тренды. Отсюда потребность и в изменении инструментария. Старшее поколение, воспитанное в классических традициях, в лучших своих проявлениях меняет вектор творчества не столь радикально, как это удаётся молодёжи. В фаворе национальная тема, что неудивительно с ростом осознания своего родового генетического самоощущения. Порою это приводит к неоправданным крайностям, как в содержательном аспекте, так и формообразующем. Данный доклад не претендует на исчерпывающее раскрытие темы. На отдельных примерах сделана попытка показать намечающиеся перемены в искусстве пластики для внятного формулирования авторами своего посыла в сложные времена, когда радикально меняется повестка дня; заметно исчезает долгосрочная память. Разумеется, в столь ускоренном режиме более успешно поспевать за событиями в их зашкаливающей непредсказуемости удаётся представителям контемпорариарт в силу специфики их языка, так близкой к репортажности. В докладе осознанно рассматривается творчество авторов, склонных в своих философских изысканиях высказываться с акцентом на социальную составляющую. Это позволяет с большей долей вероятности рассчитывать на обратную связь, ибо реальный “ландшафт за окном” актуален для всего народонаселения, а не только для узкого круга эстетов.*

Неожиданные стремительные трансформации происходят ныне в изобразительном искусстве Казахстана. И более всего удивляет радикальность перемен в сфере скульптуры, как более консервативного и более приверженного к устоявшимся традициям. Поскольку этот вид монументального искусства изначально носил официальный характер и был наиболее подвержен идеологическим установкам, говорить о художественной свободе авторов не приходится. За 30 лет независимости Казахстана новации в этой области происходили гораздо медленнее и не так очевидно. Оно и понятно. Сложившиеся идеалы рухнули, новые не сразу сложились. Творческие союзы лишились государственной опеки, а монументальное искусство требует огромных вложений. Постепенно все возвращается на круги своя. В этой сфере продолжают использоваться в известной мере наработанные традиции соцреализма; накопленный опыт академической школы наряду с определенными новациями. Это особенно заметно в камерной скульптуре, где у авторов появилась большая возможность проявления творческой свободы; апеллирования к доступному теперь языку мировой пластики, отличающейся необычайным разнообразием. Как авторы, так и зрители ныне настолько рассмотрены, что успех возможен при кардинальном переустройстве известных творческих наработок. Натура, как главный камертон искусства, теряет свою актуальность. Код эстетического воздействия не всегда является определяющим. Искусство как бы сходит со своего недоступного пьедестала и просто, без обиняков, входит в обычную жизнь. На первый план выходит адресность обращения к зрителю; важен

посыл – меседж автора к соучастию в предложенном нарративе; принятии его позиции; объект может отражать ситуативность и развитие действия; перехода его в сюжетный, игровой формат. Рамки жанра стираются, сближаясь с другими видами искусства; используя черты контемпорариарт, живописи, графики, дизайна... У казахстанских скульпторов ещё сохраняется связь с действительностью, ибо они продолжают осознавать собственную ответственность за предложенную концепцию и принимают близко к сердцу происходящие вокруг социальные и личностные коллизии общества. Предлагаемое искусство практически отказывается от былой созерцательности, обостренно реагируя на пульс современной жизни, разрушая привычный критериальный аппарат, пытается акцентироваться на личностном контексте авторов. Обратная связь прямо на выставочной площадке чрезвычайно важна для художников, ибо создавая свои работы, они предполагают живой диалог со зрителем. А для этого для начала необходима визуальная привлекательность, возможно просто возбуждение обычного любопытства, с которого все начинается. Здесь определяющую роль играет множество составляющих: авторская дерзость, непредсказуемость и неожиданность использованных приемов, ракурсов, материалов; нередко – эпатажность, фурор и ажиотаж и даже некоторая «борзость» в способах подачи предлагаемого объекта. Вагиф Рахман – мастер, получивший признание ещё в советское время, хотя и тогда стоял несколько особняком в стороне от коллег. Получил прекрасное академическое образование, но всегда был «котом, гуляющим сам по себе», избегая официальных заказов. В перестроечные времена сразу получил должную оценку на западе, где в буквальном смысле представил тонну своих бронзовых скульптур. Его увлечение стилевыми особенностями гиперреализма и неореализма не прошли незамеченными. Возвращение в Казахстан ознаменовалось работами совершенно иного порядка. Он отказался от былой монументальности, что ничуть не отразилось на концептуальной и художественной составляющей. Напротив. Диапазон авторского высказывания стал гораздо глубже, откровеннее, ироничнее, демократичнее, интригующе. Новая масштабность работ, синтез иных, порой неожиданных в сочетаниях материалов провоцируют зрителя. Малые формы как бы намекают на декоративность, как на основное художественное достоинство произведений. Но при пристальном взгляде обнаруживаются весьма глубокомысленные субстанции. «Она» – работа подкупает красотой и чувственной энергетикой бронзы и яркого стекла. Первое впечатление недоумения от отсутствия торса, головы богемной красавицы побуждает к размышлениям. Возможно, автор предполагал, что в погоне за внешними атрибутами, дамы лишены способности к серьезным размышлениям бытия. Возможно, усиливающаяся феминизация отодвинула социальный статус современной женщины на задворки. В работе «Стол друзей» привлекает прекрасно исполненная тонировка из бронзы поверхности стола, как и скульптурные детали с удивительной игрой контрастов бликов и теней. Во всем видна тонкая рука мастера, в совершенстве владеющая любым природным материалом. Но акцент не на эстетической выразительности. Отсутствие образов человеческих не мешает так пронзительно и точно передать психологию отношений через разнообразие жестов рук. Предполагается, что за столом собралась группа близких людей, но насколько они разобщены между собой и насколько велика разница в их статусности в обществе, эмоциональном состоянии – красноречиво транслируется зрителю, невзирая на чрезвычайноную скупость изобразительного ряда. Метафоричность высказывания и в работе «Инкарнация». Здесь очень уместны слова нашего известного современника Михаила Шемякина «Художник вычерчивает профиль эпохи». Вагиф Рахман во многом солидарен с ним, сумев уловить нерв Времени, в котором мы проживаем. В этой прекрасно решённой фигуре в пластическом смысле столько напряжения, не столько внешнего, сколько внутреннего. Хотя крылья, намекающие как бы на сопричастность к ангельской природе, правда с недостаточным размахом, осознанно урезаны; а образовавшаяся пустота в области сердца даёт понимание о мятущемся человеке. Скульптор продолжает настаивать на предпочтительности в своём творчестве антропоморфных мотивов, но при этом существенно изменил собственную шкалу восприятия, выхватив самый характерный экстракт эмпатий, присущих его современникам. Вечный дуализм двух противоположных начал в каждом человеке получил явное

обострение в наши дни, когда ломаются вековые устои, нравственные барьеры, этические и эстетические представления. И Вагифу Рахману удалось с прозорливостью мастера адекватно ответить на стремительно надвигающиеся перемены. Лилия Позднякова – живописец с обостренной рефлексией на окружающую реальность в одночасье поменяла свою творческую стезю. Как-то ее перестала удовлетворять теснота картинной плоскости. Динамика современной жизни с резко сменяющимися духовными коллизиями требовала от художницы иного инструментария. Потребность реагировать не на чужую позицию, а формировать свою с адекватными способами высказывания. Глубине философских размышлений не помешало обращение к доступному недолговечному материалу. Ее композиции выполнены из обычных яичных кареток, старых газет, пластиковых бутылок, кусочков проволоки. По существу, это утильсырьё, приготовленное на помойку. Суть не из чего, а как и для чего?! На наших глазах происходит ускоренная трансформация человека внутри и снаружи и общества в целом. Ломаются вековые устои, нравственные барьеры, этические и эстетические представления. «Преодолевая туман. Вдох» - животрепещущий отклик Лилии на реальные кровопролитные события 5 января 2022г. в Казахстане. Это трёхчастная композиция, представляющая собой рельеф и две самостоятельные объёмные фигуры. Полная эмоциональная погружённость автора в тему позволила ей создать произведение с выраженным социальным подтекстом, с синхронной вовлечённостью в трагизм тогдашней ситуации. Рельефное решение композиции визуально передаёт атмосферу зыбкого зловеще стелющегося природного тумана. Каждый фрагмент - как знак накопившегося протестного состояния, высвобождения от прессинга затянувшейся неволи... Способность Лилии быть актуальной и встать на пике событий; поймать кульминацию позволяет ей отразить происходящее с максимальной психологической экспрессией. Ее боль не может оставить никого равнодушным. Формотворческие поиски автора оказались подобны снайперскому выстрелу: сразу и точно в цель. Газетная фактура усилила образность информационного поля, публицистического подхода к событию. И никак иначе: событие уже вошло в драматическую историю страны. Весь привлекаемый контент работает на духовно-экологическое очищение общества! Аристократы духа способны привнести иные правила жизни на ином основании. Это пример, в современной пластике позволяющий заметить, что наши мастера незаметно осваивают новые смысловые понятия, вкладываемые в современную мировую скульптуру. Та стабильная устойчивость ценностных представлений о ваянии прошлого, тесно связанная с понятиями вечности, памяти, рассчитанными на гармоничное решение трехмерного пространства уступила место современным динамичным структурным образованиям, использующим изобилие форм и приемов, технологий, материалов, тем, предсказать которые не берётся никто. Скульптура ныне своего рода загадочный жанр искусства, позволяющий бесконечное поле творческих возможностей, чем и не преминут воспользоваться казахстанские авторы.

Скульптор Саулетай Алшинбаев не столь радикален в своём творчестве. Все работы Саулетая станкового формата, но при этом претендуют на глубину высказывания. По точному выражению писателя Юрия Трифонова «История - многожилный провод», она с момента основания нашего суверенного государства стала красной нитью в художественном творчестве Казахстана. Саулетай, как и многие его коллеги обращается к данной тематике, ставшей с некоторых пор одной из ключевых в отечественном искусстве. И это вполне понятно, когда в рамках затянувшегося соцреализма, после долгого замалчивания нашего прошлого, как после длительной диеты, просыпается нестерпимый аппетит. И тут очень важно сформулировать собственную позицию. Автор, окунувшись в архивы памяти, апеллирует к знаковым событиям, определяющим во многом этническую имиджевую сущность нации, но риторика его при этом негромкая и довольно сдержанная. Он старается дать свой диагноз историческим ситуациям, высвобождая собственный способ сюжетоизложения, отказываясь как от идиллических иллюзий, так и от прозаической приземленности. В его пластике превалирует приверженность к антропоморфным и анималистическим образам, что и характеризует духовную составляющую номадов. В композиции «Уш Бори» через изображение трёх матерых волков, с остервенелой страстью схватившихся за одну

кость, мастер с щемящей остротой подчёркивает драматичность сосуществования трёх жузов, остро нуждающихся как в необходимости единства, так и находящихся в постоянном противостоянии. Мощный напор трёх аутентичных объектов визуально ощущается зрителем. Однако этот баланс кажется несколько хрупким, не совсем устойчивым. И он определился едва заметным, но очень точно найденным приемом скульптора. Фигура центрального образа чуть смещена вправо и таким образом нарушив ожидаемую симметрию композиции, автор намеком даёт нам понять, что о гармонии их взаимоотношений остаётся только мечтать. Удивительна неожиданно найденная, совсем нестандартная оптика видения автора. Афористичность его образного мышления аскетична, но наделена точностью смыслов. Каждое его произведение актуально, являясь откликом на конкретное явление, событие, факты. И здесь сказались генетическая память его этнической принадлежности. Как душевная рефлексия на незабываемые 90-е, годы кризиса, Саулетай отозвался произведением «Крик». Глядя на эту работу, невольно рождается мгновенная ассоциация, со ставшей уже иконой, картиной Эдварда Мунка с одноименным названием. На самом деле, нет ничего общего, разве что по степени психологического воздействия. Скульптор представил совершенно конкретное изображение животного - коня в такой же отчаянной позе, как и в предыдущей работе. На социальную безысходность общества в те критические годы у мастера мгновенный отклик. Его оперативная реакция проявилась в метафоричной форме. Этот пронизывающий крик животного в окружающее пространство никем не услышан. Нечто подобное уже случалось в истории казахов во времена джута, когда сотнями, тысячами гибли поголовья скота и, как следствие, люди. Изображение животного в кульминационный момент его неизбежной боли не может никого оставить равнодушным. Вся безмолвная энергетика страдания коня направлена вверх, его тонкие конечности судорожно сжаты. Автор осознанно вытягивает его пропорции, как бы усиливая силу призыва вверх, ко Всевышнему! Тонкая чувствительность мастера к художественной подаче темы удивительна: без излишней экзальтации, ненужных подробностей, в свойственном ему минимализме форм он достигает главного - чувства сострадания зрителей к происходящему. Саулетая Алшынбаева можно назвать социальным художником. Его творчество близко к публицистике, настолько высок уровень его гражданской ответственности, мобильная и обостренная реакция на тревожные ситуации в обществе. Всех жителей Казахстана потрясла трагедия, случившаяся в Южном Казахстане, когда по халатности врачей погибли дети, заражённые СПИДОМ. В 2008 году скульптор создаёт свою композицию «Мать волчица», где в ассоциативной форме отражает апогей страдания матери, потерявшей своих малышей. Сосцы кормящей матери набухли от не востребованности, шея ее вытянулась вверх, рот извергает трагический вой в безмолвное пространство... Нравственный вирус порастил общество, от которого нет скорого исцеления. Это неутешительный социальный диагноз: общественная интоксикация, которая поразила разные сферы жизни. Отсюда особым рефреном, предупреждающим набатом звучит нестерпимый для всякого слуха вой волчицы в окружающий мир с безмолвной духовной акустикой. Скульптор с тонким мастерством и проникновенным психологизмом создаёт образы исторических личностей и своих выдающихся современников. Великолепное владение материалом позволяет ему мастерски добиваться эстетической выразительности произведений. Умелое варьирование приемами обработки бронзы позволяет создавать прекрасную пластическую поверхность с эффектной игрой света и тени, разнообразием ракурсов, тонким соотношением гладкости и вибрирующей рельефности форм, гармоничным вкраплением патины. Динамика его персонажей достаточно сдержанна, но при этом эмоциональная составляющая просто зашкаливает. Все его модели максимально персонифицированы, при внешней относительной статичности, некоторой неспешности отличаются внутренней сосредоточенностью, богатейшей палитрой чувств, самоуглублённостью. Особенно впечатляют зрителей отдельные детали, позволяющие домыслить недосказанное автором. Так в скульптуре «Махамбет. Памяти Макума Кисаметдинова» Саулетай оставляет незавершённым силуэт домбры, отсутствуют струны... и все это как намёк на драматичность судеб как Махамбета, так и Макума, так рано ушедших из жизни. Скульптора отличает особая

чувствительность к древним этническим кодам. Ему удалось сохранить в своём творчестве эту адресную аутентичность, чистоту архаических мотивов, и сегодня не потерявших свою актуальность в жизни казахского народа. Так нередко и через бытовые эпизоды мастер раскрывает глубинный пласт этногенеза своего народа.

Молодые авторы декларируют свое кредо более креативными приемами. Умение кристаллизировать свой стиль в неожиданной плоскости, прекрасно ориентируясь в информационном поле, позволяет им задавать новые тренды. У них чрезвычайно развито воображение, богатство ассоциативного ряда, способность создавать новую мифологию, ощущение свободы и отсюда – неангажированность нарративов и умение уходить от установившихся штампов. Им сложнее ориентироваться в прошлом, зато их переформатированное сознание остро реагирует на происходящее сегодня и находит мгновенный отклик. Они создают скорее артобъекты, где есть возможность прокачки интеллектуальных «мышц». Так и молодой художник Теоман Хос процитировал в пластической форме собственную реакцию на пандемию. Наши умонастроения зависят зачастую от «ландшафта за окном». Это было сложное время во всем мировом пространстве, когда произошел водораздел между недавним благополучным прошлым и настоящим. И эти перемены с отрицательным индексом дали мгновенный импульс для образной интерпретации. Композиция «Бедные люди» точно в аккурат легла в выстроенную концепцию его творчества, где в приоритете вопросы свободы прав человека в быстро меняющемся мире. Пандемия – знаковое явление во всех смыслах, обойти которое весьма трудно людям с живой эмпатией. Человечество оказалось в информационном окопе и, как следствие, всеобщая духовная, психологическая, физическая «теснота». При таком социальном диагнозе неудивительно состояние тотальной беспомощности. Образы бедных людей ассоциируются у автора со спичками с обугленными головками, претерпевшими от воздействия огня и полученными ожогами разной степени. Как просто и емко Теоман экстраполирует в свой объект собственное видение состояния посттравматического стресса людей по всему лицу земли вне зависимости от их положения в обществе. Композиция довольно удачно вписалась в уличную атмосферу Алматы. Небольшая по размерам она не осталась незамеченной горожанами, как тревожное напоминание о недавних эксцессах мирового порядка.

В материале лишь эскизно намечены новые тенденции, наметившиеся в современной скульптуре только на отдельных примерах искусства. О Шокане Толеше, как об известном мастере, удачно совместившем достижения классической школы с актуальными новациями, на сегодня публикаций больше чем достаточно.

#### **Список литературы**

1. Амир Джадайбаев, Шокан Толеш, 2002 г.
2. Дина Дуспулова, Творчество Шокана Толеша, 2019 г.
3. Баян Барманкулова, Саулетай Алшынбаев, Пластика сулулыгы (мусін, графика), 2013г.
4. Дина Дуспулова, Художник Казахстана говорит, 2022 г.
5. Теоман Хос, Бедные люди, графика, 2022г.

**Абдурахитов Ерқожа Сейтжаппарұлы,  
философия мамандығы бойынша  
Гуманитарлық ғылымдарының магистрі,  
«Отырар» мемлекеттік археологиялық  
музей – қорығы» РМҚК ғылыми  
қызметкері, Қазақстан, Шәуілдір ауылы**

## **ҚАЗАҚСТАН ТУРИЗМІН ДАМУДЫҢ КОНЦЕПЦИЯСЫ**

Мақалада Қазақстандағы туризм саласының қазіргі жағдайы, түрлі тарихи және мәдени ескерткіштер, қорық – мұражайлар туралы айтылады. Қазақстан туристік саласын дамытудың өңірлік бағдарламасын іске асыру жоспарында Қазақстанның туристік имиджін қалыптастыру, халықаралық ынтымақтастықты дамыту, инфрақұрылымды дамыту, кадрлық саясатты жетілдіру, қауіпсіздікті қамтамасыз ету жөніндегі басымдықтар мен міндеттер қарастырылған.

Қазіргі таңда Қазақстанда экономиканың табысты саласы ретінде туризмге көбірек көңіл бөлінуде. Мемлекет тарапынан туған жердің аймақтық және бұқаралық туризмді дамыту үшін қажетті деген барлық іс-шаралар жүргізілуде. Соңғы уақытта туризм әлеуметтік құбылыс мәніне ие болды. Ол элиталық өнім категориясынан тұтынушылар үшін қолжетімді өнім категориясына ауысты. Оның жоғары қарқынмен дамуы, жоғары көлемді валюталық түсімдері белсенді түрде экономиканың әр түрлі секторларына жағымды әсерін тигізеді. Бұл өз кезегінде туристік саланы қарқынды дамыту қажеттілігін куәландырады. Сонымен қатар, дүниежүзілік экономикалық дағдарыстың салқынын азайту үшін Отандық туризм бірқатар экономикалық және мәдени параметрлерге оң әсерін тигізеді. Бұл шағын және орта кәсіпкерлік саласында көптеген жұмыс орнын құру, ұлттық мәдени дәстүрлерді дамыту және елдің жағымды саяси имиджін құру және т.б. Туризм табиғи ресурстарды тауыспайды, керісінше, экономиканың көптеген салаларының дамуын ынталандыратын мультипликативті тиімділігі зор. Әрине, туристерге қызмет көрсету бойынша халықаралық стандарттар деңгейіне жету үшін туристік инфрақұрылымға көп капитал салынуы қажет, бірақ берілген инвестициялар стратегиялық және ұзақ мерзімді бола тұра болашақта минералды ресурстарды өндіруден де асып түсетін қомақты нәтиже береді. Әлемдік экономикада туризм жетекші және қарқынды дамып жатқан салалардың біріне айналып отыр. Туризм саласы бюджетті толтырады, қосымша жұмыс орындарын ашады, аймақтық дамуға, қызмет көрсету саласын дамытуға ықпал етеді. ҚР туризм саласын дамытудың 2019-2025 жылдарға арналған мемлекеттік бағдарламасы жарияланған болатын. Бағдарламаның мақсаты — 2025 жылға қарай Қазақстан Республикасының ЖІӨ жалпы көлемінде туризмнің кемінде 8 % үлесін қамтамасыз ету [1, 34 -б.].

Жалпы, Отандық туризм саласын тиімді реформалап, атқарылатын жұмыстарды жүйелі қолға алсақ, туризмнен түсетін табыстарды 2-3 есеге арттыруға мүмкіндік бар. Мәселен, Түркістан облысында ішкі туризмді төрт бағытта дамыту үшін арнайы жоба жасалды. Төлеби және Түлкібас аудандарында – табиғат аясындағы демалыс, Сарыағашта – емдік-сауықтыру, Шардарада – жағажай туризмі, Түркістан мен Отырарда – тарихи-мәдени туризмді дамыту қолға алынған. Оңтүстік Қазақстанның көркем аймақтары мен тарихи - мәдени ескерткіштері, дамыған өнеркәсіптік аудандардың туристік әлеуеті зор бола тұра, туризмнің даму көрсеткіші, қызмет көрсету сапасы көңіл көншітпейтіні жасырын емес. Мәселен, 2009-2013 жылдар аралығында Грузия әлемдегі туризмнің ең жоғары өсу қарқынының бірін көрсетті: елге келген туристердің жалпы саны 300%-дан астамға – 1,5 миллионнан 5,4 миллион адамға дейін өсті. Туризмнің жалпы кірісі осы кезеңде 475 миллион



тарихқа, таңғажайып табиғат сұлулығына, таңғажайып адамдарға, дәмді шарап пен тағамға толы мүлде жаңа әлемге енудің тамаша мүмкіндігін береді. Грузияға саяхаттау қауіпсіз. Мұнда жаңа жолдар мен пойыздар, жайлы қымбат емес хостелдер мен қонақ үйлер, жайлы люкс қонақүйлер және көптеген жайлы кафелер мен мейрамханалар бар, оларда сізге қызыл хачапури ұсынылады. Батуми – Грузияның жағажай туризмі дамыған, табиғаты көркем қалаларының бірі. Бұл жердің бай тарихы мен қызықты да көрікті жерлері де көпшіліктің қызығушылығын тудырады. Сонымен қатар, қалада және оған жақын аумақта ашық серуендеуге – дайвинг пен су спортына барлық мүмкіндіктер жасалған. Бүгінгі таңда көптеген елдерде көне тарихи қалаларды, елді мекендерді туризм орталығына айналдыру қатты қарқын алып отыр.

Мысалы, жыл сайын Түркияның Каппадокия жеріне екі - үш миллионға жуық турист келеді. Жергілікті гидттердің айтуынша, олар Қазақстаннан келген туристермен бірінші рет танысқан. Біздің туристер Түркияны көбінесе жағажайдағы демалыспен байланыстырады. Бірақ Каппадокия - белсенді демалыс орнымен, бай архитектуралық тарихи мұрасымен, көрікті жерлерімен, қайырымды, әрі ұлттық колоритімен ерекшеленетін, халқымен тартымды жер. Каппадокия келушілерге базарлықтардың түр-түрін ұсынады. Туристердің ағылып келуіне байланысты жергілікті халық қосымша табыс табады. Ал, өзімізбен көршілес өзбек ағайындарымыз да тарлан тарихта ойып тұрып орын алатын, әлемге әйгілі Самарқанд пен Бұхара қалаларын туризмнің ордасына айналдырып алды. Олар аталған қос қаладағы табиғи апаттардан қираған ғажап ғимараттарды ХХ ғасырдың 70-80-ші жылдары көне технологияларды қолдана отырып, қайта тұрғызды. Ал бүгінгі күні тарихтың талай-талай тылсымын жүрегіне бүгіп жатқан сұлу да ғажайып Самарқандқа күн сайын мыңдаған туристер толассыз ағылып жатыр. Яғни, ежелгі дүниенің қаһарман қалаларын қайта тұрғызған мемлекеттер туризм арқылы қыруар пайда тауып отыр. Неге еліміздің ішкі туризмі лайықты деңгейде дамымай отыр? Әсіресе, көне Сарайшық қаласы, ежелгі Сауран, Отырар қалашығы т.б тарихи – мәдени туристік жерлеріміз өте көп.

Мәселен, Сарайшық қаласы – бүгінде сан мыңдаған турист сапарлайтын қала. Өйткені, әлемнің әрбір тұрғындары Алтын Орда тұсындағы дүниенің ең сұлу, ғажайып қаласының орнын тамашалағысы келеді. Сондықтан Сарайшық ескі қала орнына үлкен мемориалды кешен тұрғызып, туристік әлеуетін дамытсақ деген пікірлерде көп. Бірақ, әлем туристерін өзіне ынтықтырған Сарайшықтың туризм әлеуеті зор деп айта алмаймыз. Сарайшық жер бетінен тез жоғалып бара жатыр. Бұл жағдайға Жайық өзенінің арнасының ауытқуы басты себеп болып отыр. Судың асау толқындарынан қаланың шеткі аймақтары суға шайылып, олардан ертедегі адамның қаңқалары, бас сүйектері, қолданыстағы ескі заттар табылып жатыр. Ол тіпті Сарайшық қаласының әлі де күрделі археологиялық зерттеуді қажет етіп тұрғанын айғақтайды [2, 32 - б.].

Кезінде корейлық мамандар қазақ жеріне келіп, Сарайшықты туризмнің ордасына айналдыру үшін Сарайшықтың табиғатын зерттеп, жұмсаған қаржыларын ақтай алмайтын болғандықтан, олар ойларынан бас тартқан болатын. Енді бұл жерге түрік компаниялары қызығушылық танытып отыр. Жалпы, Сарайшықты әлемдік туризм ордасы мен аспанасты мұражайына айналдыру үшін әлдеқашан еліміздегі ірі кәсіпкерлер мен инвесторларды тарта отырып, Отандық туризм кластерін дамытуға мол мүмкіндіктер болды. Алайда, бұл мәселе өз тұғырына көтеріле алмай келеді [3, 55 - б.].

Отырар өңірі – тарихи және мәдени ескерткіштерге бай өлке. 40 жылдан астам тарихы бар Отырар қорық-музейі тәуелсіздік жылдары мәдениетіміздің дамуына зор үлесін қосып келді. Музейдің негізгі мақсаты - Отырар өңіріндегі археологиялық, архитектуралық ескерткіштерді қорғау, ғылыми-зерттеу, мәдени-ағартушылық жұмыстармен айналысу. «Отырар» мемлекеттік археологиялық музей – қорығы» РМҚК құрамына: 202 тарихи-мәдени ескерткіш тізімге алынған. Оның ішінде, археологиялық ескерткіштер саны – 168, архитектуралық ескерткіштер саны – 6, ирригациялық жүйелер – 28. Ал 3 ескерткіш, яғни Отырар, Арыстанбаб, Оқсыз республикалық дәрежеде болса, 73 ескерткіш жергілікті маңызға ие. Музей қоры жыл

сайын музейлік заттармен толықтырылып, музей қорындағы жалпы жәдігерлер саны 25 мыңға жетті. Бүгінгі таңда көне Отырардың туристік бағыттарға қосылған негізгі нысандар тізіміне: Отырар қалашығы, Арыстан баб кесесені, «Құйрықтөбе», «Алтынтөбе», «Бесіктөбе», «Пышақшытөбе», «Мыңшұқыр керамикалық шеберханасы», «Мардантөбе», «Күйіктөбе» «Оқсыз» сынды көне орындар бар. Мәселен, Пышақшытөбе қару - жарағымен, оның сапалылығымен шартарапқа даңқы жайылған. Демек, металл өңдеудің шыңына жетіп, әлемге әйгілі қарулармен қоса, жер өңдеу ісіне пайдаланылған әртүрлі соқа, орақ, кетпен секілді бұйымдарды да ерекше әдіспен жасаған. Осындай құрал-саймандардың арқасында Отырар өлкесі оазиске айналған. Отырар қаласы Арыс өзенінің Сырдария өзеніне құйылатын сағасында орналасқандықтан, біздің дәуірдің I ғасырының өзінде мұнда сол кездегі теңдесі жоқ суландыру жүйесі жұмыс істеп, жүздеген гектар жүзімдіктер, алуан түрлі жеміс ағаштары, жайқалған бидайы мен тарысы, тіл үйірер қауыны мен қарбызы Отырардың даңқын одан әрі асқақтата түскен [4, 22 - б.].

Бүгінгі күнге дейін сол кездегі арық-атыздардың ізі сақталып, ирригациялық жүйелер арада сан ғасырлар өтсе де сол күйі жатыр. Демек, бұл қазақтар тек қана көшпелі өмір салтын ұстанған, Ұлы далада тек көшпенділер өмір сүрді деген ұғымды теріске шығарады. Құйрықтөбе және Жамантөбелер де өз миссияларын мінсіз атқарып, отырарлықтарды ет, сүт, тері, жүнмен қамтамасыз еткен. Мұнда мал бордақыланып, сүттен көптеген өнімдер өндіріліп, тері-жүннен киімдер дайындалған. Осындай Отырардың киелі орындардың мәдени – рухани келбеті мен инфрақұрылымын қалыпқа келтіру жұмыстары алдағы уақытта туристік бағыттар ретінде қолға алынады. Бүгінде әрбір тасы мен топырағын түртсең ғасырлардан сыр шерте жөнелетін Отырар өлкесі ішкі және сыртқы туризмді дамыту үшін көптеген игі шаралар атқарып жатыр. Қазақстанда осындай тарихи кешендерге туристік мүмкіндіктер мен жағдайларды жасауға не кедергі? Отандық туризмді дамыту үшін не істеу керек? Осы мәселелерді шешудің арнайы перспективаларын ұсынамын.

Тәуелсіздіктің отыз жылында Қазақстан өз мәдениетін әлемдік деңгейде дамытуда біршама тірліктерді жасады. Бұған мемлекеттік «Мәдени мұра» бағдарламасы үлкен ықпал етті. Бағдарлама тарихи-мәдени дәстүрлерді қайта жаңғырту мен дамыту сабақтастығын, еліміздің мәдени мұрасын насихаттау, қолдану, сақтау және зерделеумен байланысты негізгі аспектілерді анықтайды, мәдени мұраны зерделеудің тұтас жүйесін жасауды, соның ішінде осы заманғы ұлттық мәдениет, фольклор, салт-дәстүрлер, жазба және ұлттық әдебиеттің ғасырлар бойғы тәжірибесін жинақтау, ғылыми және көркем сериялар құру бойынша, сондай-ақ тарихи-мәдени ескерткіштерді реставрациялау, консервациялау және мұражайландыру, мәдени мұра мәселелерін топтастыратын материалдық-техникалық, ғылыми-зерттеулерді дамыту мен нығайтуды қарастырады. Әлемдік ғылым мен мәдениеттің озық жетістіктерін бойымызға сіңіре отырып, қазақстандықтардың рухани кемелденуі, өркениет көшінен кейін қалмауы ең негізгі мақсат етілді [5, 42 – б.].

Түйін. ҚР туризм саласын дамытудың 2019-2025 жылдарға арналған мемлекеттік бағдарламасы нәтижелі жүзеге асу үшін ел Үкіметі Түркия, Грузия, Малайзия, Жапония, Италия секілді шетел инвесторларын да тарту жұмыстары кешенді түрде қолға алуы қажет деп санаймын. Қазақстан - тұмса табиғатымен, әсем тарихи жерлерімен, жер асты қазба байлықтарымен ерекшеленетін ел. Қазақстанды әлемдік туризмнің державасына айналдырудың мүмкіндігі мол. Қазақстан халқының табысы мен әл – ауқатын арттырудың бірден – бір жолы – Отандық туризм саласын өркендету болып табылады. Туризмді дамыту дегенде біздің елде сырттан келгендерге арнап түрлі мәдени шаралар өткізуді ойлайтыны бар. Осыған байланысты Мемлекет басшысы Қасым-Жомарт Тоқаев өткен жылы күзде Twitter әлеуметтік желісіндегі парақшасында: «Туризмді экономиканың табысы мол саласына айналдыру үшін кешенді және мазмұнды жұмыс жүргізу қажет. Шетел тәжірибесінен үлгі алуға болады. Көрме-презентация, форумдар мен буклеттер мәселені шешпейді», – деп пікір қалдырған еді. Бұл елімізде туризмге байланысты заң қабылданып, болашақта осы саланы дамытуға жасалатын үлкен бағдарламаларды жасар алдында оң әсерін тигізери

сөзсіз. Себебі, Ел Президенті Қ.Тоқаевтың өзі бас болып, аталған салаға жіті назар аударса, Қазақстанның туристік ресурсы өз деңгейінде дамуы хақ. Қазақстанның тарихи туризм ошағы саналатын Оңтүстік туризмнің, оның ішінде Отырар мен Түркістанның туристерді тартуға әлеуеті зор. Тек қана тарихи туризм аясында ғана емес, әлеуметтік мәдени, саяхаттау мақсатында, этнотуризм аясында туристерді тарта алады. Оңтүстікте тарихи-мәдени туризмінің дамуына үкімет мейлінше мол назар аудара бастады. Бұл дегеніміз – туризм арқылы тек табыс алып келу ғана емес, Отырар, Түркістандай киелі жерді әлемге танытып, паш ету. Қазақстан Отандық туризмді жандандыру үшін арнайы туристік нарықтарды құрып, республикалық және жергілікті атқарушы органдардың, ерекше қорғалатын табиғи аумақтар мен мәдени мұра объектілерінің әкімшіліктерінің, инвесторлардың, туроператорлардың, қонақ үй иелерінің және білім беру туризмі өкілдерінің қатысуымен консультациялар мен жан-жақты талқылауларды жиі өткізіп тұруға жағдай жасау керек деп санаймын. Ендеше, ел болашағы үшін жоғарыда айтылған ұлы міндеттер мен басымдықтарды қолға ала отырып, қазақ қоғамына ұлы бетбұрыстар жасайтын уақыт келді.

#### **Әдебиеттер тізімі**

1. Туристік қызметті ұйымдастырудың шет елдік тәжірибесі. //ҚМУ хабаршысы. Қызылорда, №2 (34), 2012 бет
2. Алтынбек Құмырзақұлы. Тарих – туризм тұрғысынан. Қызыл алаң немесе Сарайшық құпиясы. 04 Қыркүйек 2015 жыл.
3. Ұлы жібек жолы. «Қазақ Совет энциклопедиясы». -Алматы, 1977. – 632 бет
4. Отырар. Энциклопедия. – Алматы. «Арыс» баспасы, - 2005. - 272 бет
5. Нысанбаев Ә. Қазақстан. Демократия. Рухани жаңару. – Алматы: Қазақ энциклопедиясы, 1999. – 416 бет.