

QAZAQSTAN RESPÝBLIKASYNYŇ MÁDENIET JÁNE SPORT MINISTRLIGI
QAZAQSTAN RESPÝBLIKASYNYŇ MEMLEKETTİK Á. QASTEEV ATYNDAǴY ÓNER MÝZEII
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И СПОРТА РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИСКУССТВ РК ИМЕНИ А. КАСТЕЕВА

Ә. ҚАСТЕЕВ АТЫНДАҒЫ ҚР МӘМ ҚҰРЫЛҒАНЫНА 85-ЖЫЛ ТОЛУЫНА ОРАЙ

МӘДЕНИ МҰРАНЫ САҚТАУДАҒЫ МУЗЕЙЛЕРДІҢ РӨЛІ РОЛЬ МУЗЕЕВ В СОХРАНЕНИИ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

К 85-ЛЕТИЮ СО ДНЯ ОСНОВАНИЯ ГМИ РК ИМ. А. КАСТЕЕВА

КАСТЕЕВ ОҚУЛАРЫ КАСТЕЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ

АЛМАТЫ

2020



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

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



ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ
МӘДЕНИЕТ ЖӘНЕ СПОРТ
МИНИСТРЛІГІ



ҚАСТЕЕВ ОҚУЛАРЫ - 2020

**МӘДЕНИ МҰРАНЫ САҚТАУДАҒЫ МУЗЕЙЛЕРДІҢ РӨЛІ
Ә. ҚАСТЕЕВ ҚР МӨМ ҚҰРЫЛҒАНЫНА 85-ЖЫЛ ТОЛУЫНА ОРАЙ**

ҒЫЛЫМИ-ПРАКТИКАЛЫҚ ҚОНФЕРЕНЦИЯ МАТЕРИАЛДАРЫ

КАСТЕЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ - 2020

**РОЛЬ МУЗЕЕВ В СОХРАНЕНИИ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ
К 85-ЛЕТИЮ СО ДНЯ ОСНОВАНИЯ ГМИ РК ИМ. А. КАСТЕЕВА**

МАТЕРИАЛЫ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

АЛМАТЫ 2020

УДК 7.0
ББК 85.1
К 28

Ә. Қастеев атындағы ҚР Мемлекеттік өнер музейі
Ғылыми кеңесінің шешімен баспаға ұсынылады
Печатается по решению Ученого совета
Государственного музея искусств РК им. А. Кастеева

Ғылыми жетекшісі Научный руководитель	Г. К. Шалабаева
Құрастырушысы Составитель	Е. И. Резникова
Беттеген, дизайн Верстка, дизайн	Г. Б. Каирбекова
Шығаруға жауапты Ответственный за выпуск	Н.Н. Сатыбалды

К 28 Қастеев оқулары-2020. Мәдени мұраны сақтаудағы музейлердің ролі: ғылыми-практикалық конференция материалдары – Алматы, 2020. – 379 б.

Кастеевские чтения-2020. Роль музеев в сохранении культурного наследия: материалы научно-практической конференции. – Алматы, 2020. – 379 с.

ISBN 978-601-7090-34-0

Жинаққа 2020 жылы 23 қыркүйекте Алматы қаласы, Ә. Қастеев атындағы ҚР Мемлекеттік өнер музейінде жыл сайынғы музейлік «Қастеев оқулары» ғылыми-практикалық конференциясының материалдары енді. «Мәдени мұраны сақтаудағы музейлердің ролі» конференциясы Ә. Қастеев атындағы Қазақстан Республикасының Мемлекеттік өнер музейі коллекциясының құрылғанына 85 жыл толуына арналған.

Конференция ежелгі заманнан қазіргі кезге дейінгі көркем мұраны зерттеп, сақтауға, оны насихаттауға байланысты музей қызметінің алуан қырларын қамтиды. Жинақта Ресей мен Өзбекстанның, сондай-ақ Қазақстанның Алматы, Нұр-Сұлтан, Атырау, Павлодар, Семей, Өскемен қалалары ғалымдарының материалдары жарияланады. Басылымға мақалалар авторлық редакциямен енгізілді.

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

Сборник включает материалы ежегодной научно-практической музейной конференции «Кастеевские чтения», прошедшей в Алматы, в ГМИ РК им. А. Кастеева 23 сентября 2020 г. Конференция «Роль музеев в сохранении культурного наследия» посвящена 85-летию с момента основания коллекции Государственного музея искусств Республики Казахстан имени А. Кастеева.

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

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



ISBN 978-601-7090-34-0

**УДК 7.0
ББК 85.1
К 28**

© Ә. Қастеев атындағы Қазақстан Республикасының Мемлекеттік өнер музейі, 2020
© Государственный музей искусств Республики Казахстан им. А. Кастеева, 2020

МАЗМҰНЫ/СОДЕРЖАНИЕ

Шалабаева Г. К.	Музеи и их роль в развитии туристического кластера	7
Гюль Э. Ф	Традиционный текстиль Узбекистана в контексте хозяйственно-культурных и гендерных групп	13
Резникова Е. И.	Трансформация предметно-пространственной среды в натюрморте Казахстана	19
Гринько И. А. Шевцова А. А.	Интерпретация наследия в современном музее	38
Кобжанова С. Ж.	Преемственность поколений – базовый элемент развития музея	47
Муканов М. Ф. Тұрғынбай Б. С. Нурбекова А. М.	Художественный образ богини Умай в современной изобразительной культуре Казахстана	55
Сырлыбаева Г. Н.	Купец первой гильдии, корнет конной гвардии и другие. Портреты из коллекции русского искусства ГМИ РК им. А Кастеева	68
Крупа Т. Н.	Некоторые проблемы подготовки педагогов и вопросы обеспечения сохранности историко-культурного наследия Казахстана	84
Ахмедова Н. Р.	Новые аспекты изучения творчества Урала Тансыкбаева	92
Файзулина Г. Ш.	К вопросу об оценке студентами музеев Алматы и Алматинской области	99
Танская О. А.	Музейная экскурсия. Организация и содержание экскурсионного обслуживания населения в художественном музее	105
Нүсіп А. Ж.	Дәстүрлі қазақ ер-тұрмандарының заманауи үлгідегі сабақтастығы	115
Халитова И. А.	Созвучие поэзии Абая с произведениями современных художников Казахстана. К вопросу исследования изобразительного искусства Казахстана из фондов музея изобразительных искусств имени семьи Невзоровых	128
Жумабекова Г. М.	Қазақ кілемдерінің түрлерімен ерекшеліктері	139
Калдыбаева Г. А.	Из опыта реставрации графики	147
Мартынова Л. И.	В порталах радуги	156
Джадайбаев А. Ж.	Образ Абая в творчестве А. Кастеева середины и второй половины 1940-х годов	167
Омарова Е. А.	120 Лет со дня рождения Татьяны Николаевны Глебовой. Алматинский период творчества	180
Обухова И. А.	Картина А. Пластова «Молодые» в Государственном музее искусств РК имени А. Кастеева	188
Жуваниязова Г. К.	Қазақ халқының киіз басу әдіс-тәсілдерінің ерекшеліктері	197

Тоғаева К. М.	Онлайн музей: жаһандану дәуірінде	207
Бөкеш Т.	Қазақ халқының сәндік қолданбалы өнер бұйымдарының ішінде күмістен жасалған жүзіктер мен сақиналардың алатын орны	215
Вологодская В. А.	Нэцкэ – крупницы японской души. Обзор китайских и японских нэцкэ из собрания ГМИ РК им. А. Кастеева	225
Жубанова Г. А.	Мүсінші Бақытжан Әбішев шығармашылығындағы «Түркілік дүниетаным сарындары»	237
Сальникова М. А.	Концептуальный реализм в 1920-1930 годы, на примере произведений из коллекции ГМИ РК им. А. Кастеева	247
Пашко О. В.	Личность и искусство	257
Поваляшко Г. Н.	Художники и Целиноград. Жизнь и город	264
Баймаганбетова Ф. К.	Портретная живопись в творчестве Марка Порунина	275
Құсайынова І. М.	Шығыс Қазақстан халықтарының рухани және материалдық мәдениетін қайта жандандырудағы этноауылдың рөлі	282
Горовых О. Е.	Культурное наследие межэтнического взаимодействия в виде соединения традиционных и нетрадиционных элементов орнамента в композиции оформления казахской вышивки середины XX века из коллекции ГМИ РК им. А.Кастеева	290
Мусаханова Б. Б.	Маркетинговый анализ для переосмысления бренда музея	299
Абильдаева Л. О.	Музей ісінің дамуындағы жаңа бағыттар	313
Айдарбек А.	Алексей Саврасов. Творчество как стихия	319
Баженова Н. А.	Культурные параллели в традициях народного ткачества Азербайджана и Казахстана на основе коллекций Азербайджанского Национального музея ковра и ГМИ РК им. А. Кастеева	324
Мамытова Г. М.	Киносуретші Құлахмет Қожықовтың шығармашылығы (Ә. Қастеев атындағы ҚР МӨМ қорынан)	337
Нугуманова Ш. М.	Домбра. Звуки столетий	344
Мамытова С. М.	Айша Ғалымбаева – киносуретші және ұлттық костюм білгірі	353
Лабецкая В. П.	Порядок проведения сверки наличия музейных предметов (на примере коллекции фарфора в фондах Восточно-Казахстанского областного архитектурно-этнографического и природо-ландшафтного музея - заповедника	360
Мырзабекова С.К.	Суретшілердің шығармаларындағы Абай өлеңдерінің бейнеленуі (Қ. Қожықов, И. Исабаев, М. Қисамединов)	368

Шалабаева Гульмира Кенжеболатовна
Заслуженный деятель РК, профессор,
Директор ГМИ РК им. А. Кастеева,
Казахстан, Алматы

МУЗЕИ И ИХ РОЛЬ В РАЗВИТИИ ТУРИСТИЧЕСКОГО КЛАСТЕРА

Музей – многофункциональный, динамичный организм, который находится в постоянном развитии и чутко реагирует на потребности общества. Он обладает значимым потенциалом в вопросах повышения культурно-образовательной активности социума, научной деятельности, духовного и эстетического воспитания. Особую роль музеи играют в формировании туристической привлекательности страны. Можно привести целый ряд примеров, когда культурные бренды страны, такие как Эрмитаж, Лувр, Метрополитен-музей, Прадо и другие напрямую влияют на количество приезжающих в страну туристов.

Сегодня развитие туризма в стране стало одной из приоритетных задач государства. Поэтому усиление взаимодействия между сферой туризма и музейным сектором являются важной и актуальной проблемой, которую сообща должны решать госструктуры и ведущие музейные организации Казахстана. Этот вопрос является одним из приоритетных аспектов в сфере реализации культурной политики государства. В статье «Взгляд в будущее: модернизация общественного сознания» Президент Республики Казахстан Нурсултан Абишевич Назарбаев особо подчеркивает связь между развитием внутреннего и внешнего культурного туризма и культурным наследием народа. Музеи в современных условиях также оказались причастными к таким социокультурным и экономическим феноменам, как глобализация, развитие туристического кластера. Таким образом, культурное наследие и сохраняющие его организации выступают как фактор социокультурного и туристического развития. Учитывая, что главной миссией музея является сохранение культурного, исторического и художественного наследия страны, очевидна необходимость усиления взаимосвязи между музейным и туристическим кластером.

Государственный музей искусств РК им. А. Кастеева активно участвует в развитии внутреннего и внешнего туризма в Казахстане. Прежде всего, это означает создание условий для повышения привлекательности и, соответственно, увеличения зрительской аудитории. Стратегия музейной деятельности направлена на то, чтобы сделать музей максимально интересным, комфортным, познавательным, что, по сути, определяет фактор туристической востребованности. К числу аспектов, формирующих интерес публики к музею, относятся:

- уникальность музея – это единственное по численности и качественному уровню художественное собрание в стране;
- его расположение в центре Алматы – культурном и историческом городе государства, вторым по значимости после столицы;
- событийная насыщенность, направленная на постоянную поддержку зрительского интереса и внимания;
- интенсивное международное взаимодействие;
- активная PR-деятельность;
- перманентное совершенствование инфраструктуры.

Эти меры являются частью практической реализации музейной стратегии и, соответственно, способствуют развитию туристического сектора в стране.

Так, в 2017 году Государственный музей искусств РК им. А. Кастеева совместно с Министерством культуры и спорта РК инициировал разработку концепции «Современная казахстанская культура в глобальном мире» по продвижению культуры Казахстана в мировом пространстве. Многие ее пункты рассматривают, как именно музеи могут способствовать интеграции казахстанской культуры в мировой процесс. Президент подчеркнул: «Важно, чтобы мир узнал нас не только по ресурсам нефти и крупным внешнеполитическим инициативам, но и по нашим культурным достижениям». Мы обладаем самобытной культурой, историей, искусством, и кто, как не музеи, могут и должны продвигать, пропагандировать это наследие в международном контексте?

В Казахстане функционирует множество музейных организаций различного уровня и масштаба, в их числе: государственные музеи, мемориальные комплексы, сакральные места, пояса ключевых объектов Казахстана, определяющих его туристическую привлекательность,

составление карт маршрутов и описаний. Музеи на рынке услуг досуга должны рассматриваться в качестве основного средоточия культуры и отправной точки для изучения туристом страны или региона. По опыту западных стран, продвижение музеев, как туристических достопримечательностей, должно представлять собой важную стратегическую задачу развития туризма вообще, и культурного туризма, в частности. Осознавая свою важную роль в привлечении туристов, мы все больше учитываем, что сегодня международный туризм стал в мире обширным сектором экономики, а культурный туризм – динамично развивающейся отраслью в этом секторе. Сотрудничество между музеями и индустрией туризма жизненно необходимо для обеих сторон. Здесь особенно важно, чтобы органы государственного управления, обеспечивая поддержку, становились связующим звеном между музеями и организациями в сфере туризма – Министерство культуры и спорта РК, Комитет туризма и т.д. Для успешного развития внутреннего и внешнего туризма важно:

- наращивать объемы и повышать качество сотрудничества казахстанских музеев с партнерами в странах СНГ и дальнего зарубежья;
- содействовать развитию сотрудничества отечественных музеев с зарубежными музеями и общественными музейными объединениями;
- способствовать развитию информационного и событийного туризма;
- создавать интернациональные многоязычные цифровые ресурсы.

Сотрудничество музеев и туризма связано не только с общими ресурсными основами для развития этих видов деятельности, но и опирается на современные тенденции, как в совершенствовании музейной работы, так и в формировании туристского спроса. Музей создает новый «культурный продукт», разрабатывает систему музейных услуг, формируя и удовлетворяя запросы реального и потенциального потребителя. Музею необходимо использовать свою полифункциональность, создавая условия для образования, развлечения, творческого досуга, отдыха, духовного и эстетического роста. Ключевой целью является формирование постоянного туристского потока в музей. Здесь мы бы хотели напрямую обратиться

к Управлению по туризму и Ассоциации туристических компаний включить посещение нашего музея во все программы по въездному туризму. Культуру и историю Казахстана можно показать в яркой и запоминающейся форме через художественные произведения. А пока на больших автобусах к нам привозят только детей.

Итак, рассмотрим, как осуществляется привлечение посетителей на примере практической деятельности ГМИ РК им. А. Кастеева.

Одним из мощных и эффективных инструментов является PR-деятельность. Активизация информационного оповещения и рекламной кампании имеет ощутимый результат. Учрежденный в 2015 году центр PR и его активная работа отмечается и пользователями социальных сетей, активно работает сайт музея, а количество информационных выходов о музее только практически ежегодно превышает две тысячи. В настоящее время ГМИ РК им. А. Кастеева широко представлен в Интернете и социальных сетях: работает обновленный веб-сайт, ролики о наших событиях и выставках собраны в канал на Ютубе, музей имеет страницу в Фейсбуке, Твиттере, Одноклассниках, Инстаграмме. Значительное оживление и позитивные изменения в жизни музея постоянно отмечаются музейными посетителями.

Другим важным фактором является усиление международного взаимодействия, что созвучно основной идее вышеназванной концепции. Государственный музей искусств им. А. Кастеева организует масштабные, резонансные, обменные художественные выставки, представляя искусство Казахстана за рубежом и знакомя казахстанского зрителя с зарубежным искусством.

Важным моментом является налаживание связей с ведущими мировыми музейными организациями, их необходимо заинтересовать в целесообразности организации выставочных проектов, как у нас, так и за рубежом. ГМИ РК им. А. Кастеева активно пропагандирует казахстанское искусство, в том числе современное, за рубежом, представляет оригинальные творческие проекты, которые в художественной форме могут зрелищно и увлекательно познакомить с лучшими образцами художественного творчества и понять самобытный культурный код Казахстана. Гостям музея предлагается большое разнообразие выставок, представляющих как постоянную экспозицию, так и временные проекты. В их числе: персональные и групповые, зарубежные и региональные, традиционные и современные выставки. Выставочный график в музее настолько плотный, что вот уже на протяжении ряда лет мы перевыполняем экспозиционный

план. Все это обусловлено нашим стремлением увеличивать зрительскую аудиторию, стремясь охватить различные ее группы – социальные, возрастные, гендерные, этнические и пр. Важная задача – реализация масштабных выставочных проектов, способствующих развитию межкультурного диалога и упрочению положительного имиджа Казахстана на международной арене, а также направленных на знакомство отечественных посетителей с памятниками мировой культуры.

Необходимо создание информационных поводов, привлечение иностранных посетителей, вхождение музея в туристические маршруты. В музее, в рамках Малой академии искусств «Асем элем» проводятся лекции иностранных гостей – это авторитетные специалисты по теории и практике искусства, дизайна, фотографии, культурологи и искусствоведы, философы и музейные специалисты.

Культура является важнейшим цивилизационным фактором, и музей как центр культурной и общественной жизни занимает ключевое место в развитии социума. Будучи местом проведения досуга и личностного роста, музеи обладают мощным потенциалом в усовершенствовании качества жизни. Помимо повышения посещаемости музейных экспозиций и популяризации музейного контента, сегодня все большую актуальность приобретают вопросы технического перевооружения музеев, внедрения новейших коммуникационных и информационных компьютерных технологий. Так, в музее обновлено компьютерное обеспечение сотрудников, введены в эксплуатацию мультимедийные информационные киоски в фойе и залах музея. Функционирует аудиогид на 5 языках: казахском, русском, английском, французском и китайском. Значительное число экспонатов сопровождается QR-кодами с подробной информацией о представленном произведении. Проведена большая работа по оцифровке и представлению всех скульптурных произведений музея в 3D-галерее на сайте музея и эта работа продолжается.

В 2017 году стартовал значимый социальный проект «Доступный музей», который учитывает нужды посетителей с особыми потребностями. Размещение специальных тактильных экспонатов и этикеток со шрифтом Брайля, которые позволяют посещать художественный музей слабовидящим и незрячим посетителям.

Важный ресурс для развития музея и расширения его экспозиционных возможностей: использование прилегающей территории. Так, на территории музея был создан парк скульптур,

имевший немалый успех у посетителей, которые любили гулять между ними и фотографировать своих детей на их фоне. После сноса заборов наш музей под открытым небом несколько оскудел, тем не менее, от самой идеи не отказываемся. Наша цель облагородить территорию музея, сделав ее привлекательной. Озеленение и газоны, клумбы и вазоны с цветами, наличие скамеек и фонтана делает музей желанным местом для прогулок и отдыха горожан и гостей города.

Для повышения уровня общемузейного сервиса создан буфет для сотрудников и посетителей, в котором можно перекусить, выпить чашечку освежающего чая или кофе. Для повышения общей удовлетворенности от посещения музея, а также ради пропаганды искусства впервые за всю историю музея был создан сувенирный киоск, в котором представлены копии произведений (принты на холстах) из коллекции музея и другие сувениры.

Современной парадигмой развития музея является создание эмоционального интерактивного образа культурного наследия (материального и нематериального). Так, творческой командой музея разработан ряд познавательных, образовательных программ – музейные квесты, творческие мастер-классы. Тематические занятия в форме игры, одинаково интересные как для детей, так и для взрослых, позволяют в активной развлекательной форме знакомить с лучшими произведениями музейной экспозиции. Такой творческий способ активного восприятия не только способствует лучшему усвоению информации, но и становится востребованной формой коммуникаций.

В условиях недостаточного финансирования, музей создает внутренние источники прибыли, ищет дополнительный бюджет на специальные проекты. Нельзя не отметить музейные проекты, которые стали ожидаемыми событиями. В их числе «Музыкальные вернисажи» – концерты на фоне музейной экспозиции, лекции Малой академии искусств «АсемАлем» и, конечно, ежегодная традиционная «Ночь музеев», собравшая в 2019 году около 10 тысяч посетителей.

Эти наглядные примеры демонстрируют стратегию музея, направленную на развитие внутреннего и внешнего туризма страны.

Но все же главное достояние музея – его уникальная коллекция, и именно на продвижении этого культурного ресурса в международном сообществе основывается и успехи музея, и развитие туристического сектора. Авторитетные зарубежные и местные специалисты высоко оценивают как общий уровень коллекции музея, так и безусловный уровень таких мастеров, как Канафия Тельжанов, Гульфайрус

Исмаилова, Айша Галимбаева и многих других. Творческое наследие этих художников – значимые страницы в живописи Казахстана. Представление произведений мастеров из фондов ГМИ РК им. Кастеева, станет достойным уровнем репрезентации казахстанской культуры мировому зрителю. Инициирование выездных международных художественных проектов стало одним из направлений культурной политики государства. Речь идет об организации различных выставочных проектов – персональных (ведущих мастеров искусства Казахстана) и групповых (объединяющих разных талантливых художников). Так, с 2017 года музей выезжал со своими выставками в США, Турцию, Италию. Впервые в практике музейной деятельности страны, ГМИ РК им. А. Кастеева провел в 2019г совместно со Смитсоновским институтом научно-практическую конференцию в Вашингтоне на тему «Декоративно-прикладное искусство и креативная экономика», в котором от музея участвовало 5 сотрудников. По итогам конференции подготовлен к выпуску сборник докладов на английском языке. В будущем, как нам видится, можно предлагать проекты, основанные на синтезе искусств: экспозиции и/или фестивали искусств, объединяющие живопись, графику, декоративно-прикладное искусство, фотографию, которые будут сопровождаться этнической фольклорной музыкой или ее оригинальными аранжировками. Очень важно представлять лучшие образцы искусства Казахстана, так как это напрямую формирует культурный имидж страны в глобальном мире.

Осуществление музейной стратегии в русле новой государственной политики является основой музейного менеджмента и залогом успешного взаимодействия музеев с туристическими организациями.

**Гюль Эльмира Фатхлбаяновна,
доктор искусствоведения, профессор,
Институт искусствознания АН РУз,
Ташкент, Узбекистан**

ТРАДИЦИОННЫЙ ТЕКСТИЛЬ УЗБЕКИСТАНА В КОНТЕКСТЕ ХОЗЯЙСТВЕННО-КУЛЬТУРНЫХ И ГЕНДЕРНЫХ ГРУПП

В докладе дается краткая характеристика основных видов традиционного текстиля Узбекистана и акцентируется их принадлежность определенным хозяйственно-культурным, а также гендерным группам. Такая акцентуация позволяет рассматривать историю текстиля во всей полноте его контекстов, выявлять специфичные черты каждого вида, интерпретировать декор с точки зрения культово-мировоззренческих представлений, имевших отличия у разных хозяйственно-культурных групп. Особое значение дифференцированный подход имеет для грамотного экспонирования различных видов текстиля в музейных залах и галереях.

Узбекистан традиционно богат различными видами текстиля – изделиями из хлопка, шелка и шерсти. Первые текстильные структуры в центральноазиатском регионе появляются, очевидно, еще в эпоху палеолита (стебли трав, осока чий), а эпоха энеолита (4–3 тыс. до н.э.) уже дает находки пряслиц и ткацких грузил, что свидетельствует о появлении примитивных ткацких станков. На первых порах основным материалом для ткачества служили волокна растений – кенаф, джут, а также шерсть. Культивация хлопка в Средней Азии начинается, предположительно, с середины 1 тыс. до н.э. Первые известные фрагменты хлопковых тканей датируются кушанским временем – I–III вв. н.э. Это находки в Чингиз-тепа в Старом Термезе, сделанные Л.И. Альбаумом. Также есть данные о находках хлопка в Хорезме и на территории кочевой империи Кангюй (Согдиана). Однако были ли это местные ткани или привозные – сказать трудно.

Самые ранние подтверждения бытования шерстяных структур – в частности, узелковых, то есть уже имеющих за собой определенный

путь развития, можно уверенно связать с культурой БМАК (XXIII–XVIII вв. до н.э.). Кушанская Бактрия дает реальные образцы сохранившихся шерстяных изделий – это вышитые ковры кушаниз гуннских захоронениях Ноин-Улы (Монголия), а также из могильников пустыни Такламакан (Восточный Туркестан, Китай). Более поздние свидетельства существования этого вида рукоделия – ворсовые фрагменты, – были обнаружены также в Хорезме – на территории замка Барак-Там-1, датированного рубежом IV–V вв., а также замка Якке-Парсан, VIII в. [4, с. 240–241, 257]. Эти и другие находки позволяют говорить об многовековых традициях текстильного производства на территории Узбекистана.

Самые ранние образцы привозного – китайского – шелка, обнаруженные на территории Узбекистана, датируются эпохой бронзы (культура Сапаллитепа). Что касается технологии изготовления этого во всех смыслах уникального материала, секрет которой тщательно охранялся Китаем, она становится известна в регионе ориентировочно с IV–V вв. н.э. (фрагменты волокон из могильника Карабулак в Ферганской долине датируются II–IV вв., но также без точных доказательств, что это шелк местного производства). В период раннего средневековья крупным производителем шелка был, очевидно, Согд. Местные ткачи учатся выращивать шелкопряд и выделять великолепные ткани, вскоре покорившие весь средневековый мир, от Дальнего Востока до стран Запада. Однако в научной среде до сих пор идут споры о том, можно ли считать некоторые группы самитов – узорных шелков саржевого переплетения – согдийской работой [2, с. 48–60].

В период поздне-средневековых узбекских ханств пика расцвета достигают совершенно другие виды шелковых тканей – абровых, или тканей резервного крашения. Возможно, традиция абрового/резервного крашения пришла в регион вместе с арабами. Но спустя время это вид прикладного искусства настолько адаптируется и осваивается в местной среде и культуре, что становится одним из ярких ее выразителей.

Технология изготовления хлопковых, шелковых либо шерстяных тканей не менялась веками. Так, хлопок очищали от семян с помощью специального приспособления с длинными зубьями (халаджи), затем используя веретено, пряли из хлопковых куделей нить. Почти те же процессы претерпевала шерсть, прежде чем превратиться в нить. Да-

лее для ткачества хлопковых и шерстяных тканей использовали узко-навойные горизонтальные станки (хлопковые ткани на таких станках – дукон – до сих пор производят в ряде районов Узбекистана), позже (дату назвать сложно, очевидно в период раннего средневековья) появились усовершенствованные многоремизные станки с подножками и более широким навоем, позволяющие делать узорные ткани. На рубеже XIX–XX веков в практику входит широконавойный горизонтальный ковроткацкий станок. Вертикальные станки появляются в Узбекистане лишь в 1930-е годы, в системе ковровых артелей.

Из хлопка ткали самые простые ткани полотняного переплетения (неорнаментированные) – буз, карбос, бязь. О производстве карбоса отличного качества в Бухаре в X веке писал Наршахи [3, сс. 23–24]. Эта ткань использовалась, в том числе, как основа для интерьерной вышивки. Несмотря на упоминания в письменных источниках, сохранившиеся образцы вышивки ранее второй половины XVIII века нам неизвестны.

Широкое культивирование и использование этих материалов в быту способствовало формированию разнообразных видов прикладного искусства и ремесла, в XIX–XX вв. представленных соответствующими изделиями:

- интерьерная вышивка типа сузани (от сузан – игла; букв: сделанное иглой) и мелкие бытовые изделия, с хлопковой или шелковой основой, вышивкой шелком;
- шелкоткачество – производство различных шелковых и полушелковых тканей;
- золотное шитье;
- хлопкоткачество;
- набойка;
- батик (окрашивание шелка методом перевязки при изготовлении платков-кайгалов, Бухара);
- ковроткачество;
- войлоковаляние;
- циновкоплетение – изготовление узорных циновок с обмоткой стеблей чия шерстяными, частично шелковыми нитями;
- производство шерстяных тканей;
- курак (лоскутное шитье).

Каждый из перечисленных видов текстиля издревле был продуктом той или иной хозяйственно-культурной группы населения, занимающей

определенную экономическую нишу.

Столичные города – расположенные в них придворные и городские мастерские – были центрами производства элитной продукции – в первую очередь, златотканых изделий самого разного назначения – халатов, обуви, головных уборов, попон и прочее, как заказ двора и знати. В период ханств единственным таким городом была Бухара.

В городах оазисов и сельских поселениях, жители которых занимались выращиванием хлопка и культивированием шелкопряда, производили шелковые, полушелковые и хлопковые ткани, крупноформатную интерьерную вышивку, набойку, батик. Крупноформатная интерьерная вышивка Узбекистана – это совокупность трех школ, включающих в себя множество центров традиционно земледельческих районов – Бухарская (Бухара, Нурата, Шахрисабз, Карши, Гиждуван, Вабкент, Шафиркан), Самаркандская (Самарканд, Ургут, Джизак, Ташкент, Сурхандарьинская область) и Ферганская (центры Ферганской долины). Шелковые и полушелковые ткани производились практически во всех городах оазисов.

В свою очередь, скотоводы имели в достатке шерсть и, соответственно, ткали ковры и бытовые ковровые изделия, валяли войлок. Ковры Узбекистана представлены продукцией кашкадарьинских арабов, каракалпаков, нуратинских узбеков-туркман и даштикипчакских узбеков (кунграты, лакаи), проживающих в Кашкадарье и Сурхандарье. В настоящее время кунграты являются основными носителями аутентичных традиций узбекского ковра [1, с. 101].

Вышивка шелковыми и хлопковыми нитями (покупаемыми на базарах), также была неотъемлемым видом рукоделия у степнячек. Однако в отличие от горожанок и сельчанок, они вышивали преимущественно детали одежды, небольшие сумки различного назначения, удобные в кочевом быту, а также некоторые виды свадебных ковров (типа энли и киз-гилам), которые могли стелиться на пол, а также выполнять функцию занавесов. Лакайские и кунгратские вышитые сумки и ковры прославили узбекский «кочевнический» текстиль во всем мире.

Представители кочевий не производили шелковые и хлопковые ткани, но закупали их на городских базарах. В результате у женщин выработалось особо бережное отношение к этим тканям – они

стремились пустить в ход даже маленькие лоскуты. Так в полукочевой среде укрепились древняя традиция лоскутного шитья – курак.

Таким образом, каждая хозяйственно-культурная группа населения производила те виды текстиля, которые были следствием ее образа жизни и занятий. При этом был налажен успешный и взаимовыгодный обмен – горожане и сельчане покупали тканые и войлочные ковры у степняков, а те, в свою очередь, высоко ценили и любили шелка и иные виды тканей, вырабатываемые земледельческим населением. Разделение труда способствовало сохранению многовидового ряда текстильного производства. Учет принадлежности определенного вида текстиля к той или иной хозяйственно-культурной группе позволяет также с большей уверенностью выявлять его связь с обрядовой практикой, рассматривать декор с точки зрения культово-мировоззренческих представлений.

Дифференциация текстиля весьма показательна для понимания узбекистанского художественного наследия в целом – исторически оно было представлено продукцией насельников городов, сельских пригородов и степей. Эта особенность связана с ландшафтом территории, которую занимает Узбекистан – плодородные оазисы, где располагались древнейшие центры городских цивилизаций, сочетались здесь со степными, предгорными и полупустынными ареалами. Вместе с тем, связь определенного вида текстиля с той или иной хозяйственно-культурной группой в каждом регионе имеет свои особенности. В Иране, к примеру, ковроткачество исторически было как народным, так и придворным видом искусства.

Помимо дифференциации по хозяйственно-культурным группам, текстиль подразделялся на продукцию ремесленных цеховых объединений (городских, сельских) и домашнее рукоделие, и в данном случае был отчетлив гендерный фактор. Ремесленные изделия – то, что выполнялось по заказу, а также предназначалось для рынка, на продажу. Домашнее рукоделие – исключительно для собственного пользования, чаще как часть приданого невесты. Ремесленное производство находилось в руках мужчин; сюда относились те виды текстиля, которые требовали соучастия художников и мастеров узкой специализации: шелкоткачество, некоторые виды вышивки (золотное шитье, вышивка ироки), набойка и батик. С другой стороны, интерьерная вышивка, ковры, простейшие хлопковые и шерстяные ткани, лоскутное шитье, производимые женщинами, представляли домашнее ру-

коделие, исключительно для использования в кругу семьи. Отторжение женщин от рыночной сферы было связано с их подчиненным положением в обществе.

Деление на рыночное (мужское) и домашнее (женское) производств текстильной сфере было, очевидно, довольно устойчивым, но к концу XIX века женщины получают все больше свободы и постепенно включаются в рынок. Так, ковры арабков Кашкадарьи стали массово поступать на продажу с конца XIX века, что привело к появлению специального для них названия – базар-гилам. С конца XX века активно представлены на рынке женщины-вышивальщицы. Социально-экономические изменения в обществе привели и к размыванию гендерных стереотипов в текстильном производстве. В XX веке женщины стали активно заниматься золотным шитьем – то, что раньше было немислимо, в том числе, в силу ряда предрассудков (будто бы золото тускнеет от прикосновения женских рук). Пожалуй, лишь шелкоткачество неизменно сохраняет свой «мужской» статус.

Богатые традиции текстильного производства и по сей день бережно сохраняются в Узбекистане.

Список литературы

1. Гюль Э.Ф. Ковроткачество Узбекистана: традиция, сохраненная в веках. – Ташкент: 2019
2. Доде З. «Шелка занданечи»: история мифа. – М., Ж. «Восток», № 6, 2017. С. 48–60.
3. Наршахи Мухаммад. История Бухары / Перевел с персидского Н. Лыкошин. Под ред. В.В. Бартольда. – Ташкент: Типо-Литография т. д. «Ө. п Г. Бр. Каменские», 1897.
4. Толстов С. По древним дельтам Окса и Яксарта / Институт этнографии им. Н.Н. Миклухо-Маклая. — М.: Изд-во вост. лит., 1962. – 256 с.

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

ТРАНСФОРМАЦИЯ ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СРЕДЫ В НАТЮРМОРТЕ КАЗАХСТАНА

Натюрморт как отдельная тема в искусстве сопровождает человечество уже пятое столетие. Предметный мир, став центром творческого осмысления художника, выделился в отдельный жанр. Характеризуя натюрморт, Юрий Лотман определяет его как «искусство изображения вещи, которая включается в сферу непосредственного эмоционального восприятия» [1]. Философия натюрморта основана на осмыслении предметного мира – натура, необходимая художнику для изучения формы, цвета, света, пространственных взаимоотношений. Предназначенная для натюрморта натура (цветы, фрукты, посуда, утварь, музыкальные инструменты и пр.) представляется наиболее благодатной при решении прикладных живописных задач, тогда как в пейзаже или портрете изображаемый мир более изменчив и подвижен. Кроме того, этот жанр позволяет художнику быть свободным от идеологического или любого другого диктата, дает возможность экспериментировать с композицией, формой, смысловым наполнением.

Первоначально натюрморт относили к низшим жанрам, поскольку в отличие от исторической живописи или мифологических сюжетов он был лишен особой возвышенной пафосной патетики, присущей жанрам высшей иерархии. Однако в процессе исторического развития оказалось, что натюрморт отличается полифункциональностью и обладает безграничными возможностями в познании мира вещей и в отражении в нем человеческого бытия.

Благоприятные социальные и исторические условия вызвали стремительное развитие жанра с последующим возникновением его видового разнообразия – завтраки, цветы и фрукты, торговые лавки, морская снедь, убитая на охоте дичь и пр. У натюрморта появлялись поклонники, ценители и фанаты в числе художников и зрителей. Широта

предназначения натюрморта находит отражение даже в терминологии. От привычного нам, грубовато-прямолинейного французского *Nature morte* – буквальный перевод звучит как «мертвая природа, неживая натура» до более спокойного, почти интимного голландского *Stilleven* или созвучного немецкого *Stilleben*, что означает «тихая жизнь вещей».

Блез Паскаль, говоря о специфике жанра, определяет его как «странную живопись, которая заставляет любоваться копией тех вещей, оригиналами которых не любишь». Изображение предметов человеческой повседневности может преследовать разнообразные цели – воспевание красоты предметного мира, отражение характера и привычек человека через окружающие его вещи, поиск философской проблематики, символическое и аллегорическое наполнение картины. И всегда – решение определенных живописных и пластических задач.

Несмотря на краткую, насчитывающую чуть более века, историю существования изобразительного искусства в Казахстане, жанр натюрморта за этот небольшой отрезок времени привлекал внимание живописцев разных поколений. Эволюция казахстанской живописи показала, что натюрморт играет немаловажную роль в творчестве казахстанских художников разных эпох, получая оригинальное прочтение и индивидуальное звучание в различные периоды. Рассмотрим специфику развития жанра натюрморта и особенности трансформации предметно-пространственной среды через анализ авторской стилистики и творческого метода ведущих мастеров этого жанра.

Из первых примеров обращения к жанру «чистого» натюрморта в Казахстане – творчество российского живописца Александра Риттиха, приехавшего в Алма-Ату в 1933 году уже сложившимся художником. Он получил образование в Мюнхенской академии художеств. Блестящее европейское образование определили авторский стиль мастера. Созданные в Казахстане и хранящиеся в коллекции ГМИ им. А. Кастеева два натюрморта «Груши» (1937) и «Яблоки» (1938) являют собой пример классической академической живописи, которую сегодня, возможно, отнесли бы к гиперреализму. Картины строятся по принципу неизменного следования натуре – почти полностью разворачивая на зрителя плоскость стола, художник размещает на ней фрукты, стремясь максимально полно и точно показать их зримый облик – натуральный цвет, реальные фактуры и объемы, прорисованность формы. Спелые, сочные,

напоенные солнцем, они словно источают аромат. Работа «Груши» основана на гармонии созвучий круглящихся форм – контраст крупных круглобоких груш и мелкой, схожей по цвету райки, отполированная до блеска поверхность круглого столика дополняется обтекаемой гладкостью блюда и фаянсовой чаши с вареньем. Преобладание теплых тонов в интерьере – золотистых, желтых, коричневых – разбавляется контрастным введением синих акцентов в декоре чаши и драпировке фона. Внимание и мастерство художника направлено на свет и детали, способные передать плодородие щедрой земли.

Схожий принцип прослеживается в работе «Яблоки». Не случайно в качестве главной темы автором выбраны крупные яблоки сорта апорт – главный символ города, где волею судеб оказался художник. О великолепии и обилии этих яблок слагались легенды, – неудивительно, что Риттих вдохновился этим образом. Роскошные крупные плоды свободно рассыпаны по поверхности стола, покрытого скатертью с крупными объемными складками. Каждое яблоко выписано необычайно тщательно – живо переданы прожилки и фактура кожицы, логичны светотени и рефлексы на предметах и поверхностях, убедительно-разнообразны желто-красные оттенки плодов. Главные инструменты в достоверности и точной фиксации даров природы – цвет и свет. Именно светотеневая моделировка вкупе с техникой лессированной живописи позволяет достичь высокого исполнительского уровня в деталях – тени на складках ткани, блики света на фольге и металле, светоносность меда в банках усиливают акцент на главных «героях» картины – щедрых дарах природы. Использование темного нейтрального фона выгодно подчеркивает изобилие первого плана.

Собственно натюрморт увлекает многих казахстанских художников уже на начальном этапе формирования казахстанской профессиональной школы. Среди приезжавших из России в Казахстан мастеров этой темой серьезно занимались А. Черкасский, Л. Леонтьев и О. Кужеленко, Р. Великанова и другие.

Особенное отношение к предметному миру наблюдается и у основоположника казахстанского изобразительного искусства Абылхана Кастеева, хотя натюрморт в чистом виде в его творчестве практически не встречается. Тем не менее, рассматривая натюрморт как значительное явление в национальной живописи, важно отметить особую роль Кастеева. При анализе творчества этого мастера

исследователи подчеркивают пристальное внимание к деталям и элементам быта, который художник знает изнутри, внимательно наблюдает и добросовестно фиксирует в своих акварельных и живописных работах. Его предметный мир является прямым отражением образа жизни, и своего рода документом времени, который художник знал и понимал не понаслышке. Изображая повседневную жизнь, он старательно отображает все проявления бытия, где нет ничего неважного и несущественного. Рутинная жизнь казахов с ее перекочевками, привычными занятиями, трудом, приготовлением пищи, выпасом скота сопровождается рукотворными предметами, которыми Кастеев щедро наполняет свои визуальные повествования. Корпе и орнаментальные ковры, кебеже и кереге юрты, национальные костюмы и седла, музыкальные инструменты и самовары – самые разнообразные предметы, знаки традиционной культуры. Они окружали самого художника в жизни и наполняли его творческую вселенную.

В последующий период натюрморт не только обретает большую самостоятельность и вызывает интерес у первого поколения профессиональных казахстанских художников – в 1950-е годы жанр впервые обретает собственно национальные черты. Во многом это происходит благодаря Айше Галимбаевой, которую нередко определяют как основательницу казахского натюрморта. Так, характеризуя полотно «Дастархан» (1959) искусствовед Б. Барманкулова отмечает: «Занятно, что узор на бело-красном аяккапе весело вторит спиральям хвороста. Можно сказать, что с этого столика с яствами в творчестве Галимбаевой появится жанровый сюжет своего рода казахских завтраков» [2].

В 1949 году Галимбаева окончила художественно-декоративный факультет ВГИКа, став первой профессиональной казахской художницей кино. При всем многообразии жанров, к которым обращалась Галимбаева, очевидна особая преданность натюрморту, где она смогла выявить и раскрыть собственную узнаваемую авторскую стилистику и сумела привнести в эту тему подлинно национальные черты. Глубокое знание исторических корней и традиции казахского народа, отклик на красоту мира в его даже незначительных проявлениях, понимание гармонии законов вселенной, где все явления живут в органической взаимосвязи друг с другом, определили суть ее художественного мироощущения.

Открытые яркие цвета, орнаментальность и декоративность,

характерная ритмичность круглящихся форм, порой введение контрастного контура – отличительные черты авторского стиля Галимбаевой. Она – колорист, безусловно и точно понимающий и чувствующий гармонию форм и цвета. Натюрморт для нее является полем для экспериментов с материалами в поисках живописной выразительности, отсюда бесконечные соединения темперы, акрила, пастели, восковых мелков, помимо постоянной преданности любимой масляной краске.

Станковые произведения разных лет наполняются предметами народного быта и являются отражением мира женщины – главной героини художницы. Женщина в творчестве Айши Галимбаевой – не просто ключевой персонаж, – это архетип, с которым связаны лучшие качества хранительницы дома, матери – красота, женственность, доброта, уют, гармония. Именно процесс созидательной энергии женщины предстает в композициях художницы в виде готового результата – это и сладкая ароматная выпечка, свежесваренный чай, созданная трудолюбивыми руками войлочная подушка. Камерные композиции передают состояние торжественности накрытого стола в ожидании желанного гостя – предвкушение душевной беседы, вкусного чаепития, радости общения. Здесь природное и рукотворное стремится к гармоничному единению – чайник и яблоко, корзины и спелые фрукты, цветы и вазы – все направлено на выражение полноты бытия и радости жизни.

Каждый элемент отражает незатейливую красоту, живую энергетику природных материалов и продиктованную функциональностью практичность, неся в себе мудрость и глубину древней традиции. Самоценная выразительность предметов, философия вещи выходит на первый план. Внимание к предмету, любование его красотой позволяет создать «портреты вещей» – не случайно так часто узнаваемые любимые предметы «кочуют» из одной картины в другую – любимый пузатый заварочный чайник, зеркальный поднос, расписной керамический кувшин, щедро орнаментированный аяккап. Мир вещей включает в себе жизненный уклад, энергетику, вкусы, привычки и привязанности владелицы. Возникая в виде художественных образов через творческую интерпретацию своей создательницы, они обретают свойства мнемонического автопортрета.

Другим мастером, исследующим натюрморт в своем творчестве

в этот период, была Гульфайрус Исмаилова. Театральный художник, выпускница элитного ленинградского института им. И.Е. Репина создает полные торжественной эффектности композиции. В камерном жанре натюрморта ей удается достичь особой театральности действия, где взаиморасположение предметов выстраивается в картину повсеместно по законам сценической постановки. Тщательная композиционная продуманность, направленный, как на сцене, свет, сосредоточение всех предметов на первом плане и фон как задник в театре, легкий наклон столешницы, открывающий оптимальный угол зрения, что позволяет рассмотреть каждого «персонажа» очень внимательно. Таковы «Кумысный набор», «Головные уборы», натюрморт из триптиха «Тускииз». Сравнение двух одноименных натюрмортов «Кумыс» (1966) и части из триптиха «Тус-кииз» (1967) выявляет очевидное сходство двух картин – схожий композиционный прием, идентичный набор предметов, созвучная колористическая гамма. По всей видимости, автор решает различные задачи, меняя угол зрения (взгляд зрителя направлен на столешницу сверху), несколько видоизменяя цветовое решение работы (одна из них очевидно более графичная и плоскостная, в то время как вторая имеет большее количество оттенков и нюансов), укрупняя формы и приближая предметы. Один мотив становится способом отработки и поиска различных приемов и выразительных возможностей.

Часто натюрморт является у Исмаиловой неотъемлемой частью портрета – окружая человека предметами «неживой природы» художница способствует более глубокому психологизму главных героев, раскрытию их внутреннего мира или образа жизни и сферы интересов. Так, в портрете студентки (1977) появляются столь любимые художницей пионы – их цветение, красота и полнота жизни созвучны образу юной и прекрасной модели. В работе «Семья художника» (1975) частью композиции становятся цветы и гипсовый бюст Нефертити – постановка в интерьере мастерской отражает возвышенность творческих людей, посвятивших свою жизнь искусству. В портрете сестры (1965) возникает ваза с нежными розовыми цветами, подчеркивающими романтичность образа, в портрете балерины Л. Ли (1981) – белые розы, такие же хрупкие и изящные, как и прекрасная прима оперного театра.

А. Галимбаевой и Г. Исмаиловой посвящено множество теоретических исследований, в отличие от других мастеров натюрморта, чье творчество недостаточно изучено. В их числе Е. Карасулова, Э.

Бабад, Т. Абуов. Активно работая в 1960-е годы и позже, эти авторы планомерно развивают стилистические возможности жанра, стремясь найти собственные изобразительные приемы.

Именно в творчестве Елены Карасуловой натюрморт получает наиболее последовательное развитие. В этом жанре она в полной мере проявила свой дар и преданность живописца, раскрывая свою индивидуальность, отношение к предметному миру и жизни. Н. Вул в каталоге выставки 1982 года отмечает: «Круг предметов в натюрмортах Е. Карасуловой отличается известной устойчивостью: это безмолвные спутники жизни художника – кисти, палитра, тюбики с красками, бутылки с разбавителем, любимые книги; это изделия прикладного искусства (керамика, стекло, ткани) и дары щедрой природы – овощи, фрукты. Для каждой из работ найден свой ритм, пространственные решения, свой цветовой ключ. Это делает варианты решения натюрмортов на сходные темы бесконечно разнообразными» [3]. Комбинируя разнообразные предметы, она создает свои работы, находя композиционную ритмичность, оригинальную организацию пространства и особый цветовой язык, определяющий ее узнаваемую авторскую манеру. Именно в 1960-70-е годы формируется характер ее натюрмортов, которые отличаются праздничностью и декоративностью, сочностью смело сочетающихся открытых цветов, ставших отличительной чертой авторского стиля.

Эмилия Бабад также активно работает в этот период. Ее подход к натюрморту отличает характерное тяготение к выбору необычных форм, подчеркнутый силуэт которых выстраивает картины в, своего рода, орнаментальные конструкции, которые структурируются соединением линии и объема, деталей и пространства. Энергичные и жизнерадостные натюрморты Бабад обретают монументальность фрескового звучания. Ей недостаточно буквально переносить открывшиеся взору предметы на холст – ее творческое мышление преобразует их в поэтический образ, подчеркнутый (порой буквально – контуром) силуэт затейливых сложных форм – кактусы, лимоны, цветы, сосуды, черепаха. Обожаемые ею цветы, воплощаясь в статике живописи, обретают невероятную скрытую энергию, придающую подвижность всей композиции. Эта внутренняя динамика определяет характер изображенных явлений: изломы и изгибы непокорных стеблей, смелое сочетание открытых цветковых пятен, частое стремление к диагональному построению

композиции (порой это читается даже в названии, например, «Неспокойный букет»). Амплитуда исполнительских стилистик Бабад внутри жанра широка – от реалистичных постановочных композиций до почти авангардных поисков с подчеркнутой материальной плотностью мира и характерной для нее вещной поэтизацией.

В это же время работают Арий Школьный и Иван Бондаренко – два мастера, в чьем творчестве натюрморт занимает особое место; эти художники сумели найти собственный взгляд на предметный мир.

В творчестве Ивана Бондаренко натюрморт стал одним из основных жанров. Бондаренко – мастер энергичной импровизационной манеры, мощный колорист с чувствованием и пониманием цвета и его возможностей, которые он раскрывал в своих композициях. Он сразу определил свою характерную гамму с преобладанием охристо-серебристых тонов. Обобщая формы, сосредотачиваясь на рефлексах, светотени, отражениях предметов, их отношениях в пространстве, автор выстраивает сложную полифоническую живописную структуру. Колоризм Бондаренко вдохновлен влиянием художников-символистов начала XX века, в частности Борисова-Мусатова, в стремлении передать материальность, «вещность» мира ощущается влияние Сезанна, но в общем и целом он вырабатывает собственный неподражаемый стиль. Проявляется это и в крупном мазке, который выступает и как носитель цвета, и как структурообразующий элемент рисунка. Поиск новых стилистических и колористических приемов, волновавший и других представителей поколения шестидесятников, проявился у Бондаренко в умении обобщать предметы и формы, находя в этой условности поэтичность и воспевая красоту мира даже в обыденных вещах.

Для Ария Школьного характерно обращение к темам, отображающим красоту и совершенство мира, его вселенскую гармонию, присутствующую в больших и малых формах. Особенностью художественного метода Ария Школьного является неразрывная связь с натурой, которая обретает художественное прочтение в работах художника – эпическое и монументальное в жанровых композициях и пейзаже, лирическое и поэтичное в натюрморте. «Он вживается в свои натюрморты как бы изнутри, стремясь понять сложные взаимоотношения, которые образует между предметами их соседство» [4]. Разнообразие пластических мотивов и живописных приемов становится объектом творческого исследования художника. Мазки

определяют форму, свет, цвет, напряженность силуэтов и контуров – так возникает одухотворенный мир вещей, изображая который художник выражает чувство острой сопричастности к происходящим явлениям жизни. Характерная плотность цвета отчасти продиктована тенденциями сурового стиля – эпохи, когда в полной мере раскрылся живописный талант Ария Георгиевича.

Свое видение натюрморта предлагает Владимир Колоденко. Декоративный подход в осмыслении предметного мира в соединении с мировоззрением театрального художника порождает целую серию оригинальных натюрмортов, написанных в конце 1960-начале 1970-х. Нередко это камерные квадратные холсты, сплошь заполненные ковром спелых плодов или цветов. Россыпи яблок, редиса, красных и зеленых перцев или раскрывшихся головок роз порождают орнаментальные конструкции с плотной фактурной поверхностью живописи. Открытые сочные цвета, плотное соприкосновение предметов, условность объемов порождает необычные композиции, в которых раскрывается авторский стиль и индивидуальность творческого мышления В. Колоденко.

В 60-е формируется авторское мышление Турсына Абуова, который, обращаясь к жанровым и пейзажным картинам, не обходит вниманием и натюрморт. Его композиции нередко строятся по схожему принципу – на фоне традиционного ковра автор изображает несколько предметов: домбра или кобыз, степной сухостой, керамическая посуда. Варьируя подходы – от достоверного следования натуре до подчеркнутого уплощения форм и сведения их к орнаменталистике – Абуов добивается создания поэтического образа традиционного быта в его лаконичности и простоте.

Значительных высот в живописном натюрморте достигают шестидесятники. Их стилистические и формальные поиски, тяготение к эксперименту, переосмысление достижений европейского модернизма и их адаптация к местному материалу во многом определила круг их творческих устремлений. В большей степени представителей поколения увлекали большеформатные эпические картины, позволявшие передать пафос национальной идеи. Натюрморт отходит в это время на второй план. Примеров анализируемого жанра у этого поколения не слишком много, но они есть. Т.Тогысбаев пишет свой «Натюрморт на красном фоне» (1967), достигая в камерной, казалось бы, композиции нехарактерного для жанра монументального размаха. В пространстве

локально красного фона расположились традиционные предметы казахского быта – ступа кубы, керамические кувшины, аяккап, ожау, кесе и прочие. Располагая их на поверхности картины, художник сосредоточил внимание на форме каждого предмета – крупной, лаконичной, подчеркнута силуэтной. Условность и обобщение позволяет свести их к орнаментальному знаку, наполняя картину подлинным величием национального духа.

В следующем десятилетии повышенный интерес к жанру проявляет Кенжебай Дуйсенбаев, выдающийся колорист с характерным балансированием на грани между абстрактным и фигуративным изображением. Начав работать в 1970-х годах, Дуйсенбаев стал одним из самобытных мастеров времени, искавших новые живописные приемы. Ему присуща особая манера создания живописного строя полотен сложными живописными плоскостями с укрупнением структурообразующих цветовых пятен. Его поиски направлены на инновационные способы изобразительности, где происходит интеллектуальное исследование возможностей колористики, света, форм и их взаимодействия. Цветоформы вытесняют излишнюю детализацию, оставляя место чистому цвету, посредством которого осмысливается натура. В его творчестве наблюдается движение от сюжетной композиции к камерным сюжетам – натюрморты, небольшие интерьерные зарисовки, лаконичные степные пейзажи. Знакомство с натюрмортами Джорджо Моранди в 1988 году приводит к пониманию, что «нет ничего абстрактнее зримого мира».

В ранней композиции «Натюрморт с пейзажем» (1978) комбинирование двух жанров уже обретает характерную степень обобщения, значительно раскрывшуюся позже, и предпочтение «сумеречной» цветовой гаммы, впоследствии также усилившейся. Здесь игра света и цвета направлена на выражение пластической сути образов. В 1990-2000-е, натюрморт все больше увлекает Дуйсенбаева. В это время цветовой строй тяготеет к природным терракотовым и охристым оттенкам, словно рожденным самой степью. Позднее, в 2010-е цвет раскрывается и наполняется силой и мощью эмоционального звучания, внутренней энергии.

В большинстве натюрмортов композиция из двух-трех элементов приближается к зрителю, укрупняется, освобождается, очищается от ненужных подробностей – красота живописи и формального

строая выходят на первый план. Художника волнуют тональные взаимоотношения предметов и среды, пространство которой обладает вещественной плотностью, а поверхность лепится пастозным «скульптурным» мазком – главным инструментом художника в познании и отражении мира и поиске созвучий и гармоний.

Как и у Дуйсенбаева, в живописи Андрея Ноды поиск новой современной формы становится главной задачей, а предметный мир подвергается значительным трансформациям. В притворно наивных картинах интимный космос вещей предстает во вселенской значительности – на опрокидывающихся на зрителя столешницах замирают фронтально вазы и бокалы, старая лампа и кувшины, чайники и чашки. Формы подвергаются удивительным стилизациям, плывут и видоизменяются, словно отражаясь в кривом зеркале; предметы порой теряют массу, сохраняя лишь пустой абрис-оболочку, объем исключается, на его место приходит цветная геометрия линий, игра пятен, ритм локальных цветовых плоскостей, вступающих в затейливое увлекающее взаимодействие. Предмет по воле автора, его иронического и философского взгляда на мир, преобразуется в знак природной формы. «Художника увлекает не прямая фиксация факта жизни, а материализация своего чувственного и интеллектуального восприятия» [5]. Контраст цветовых сочетаний создает внутренне напряжение или, напротив, преобладание пастельных тонов успокаивает и расслабляет – эмоциональность и экспрессивность цвета направлена на выражение чувств, переживаний, ощущений и размышлений о мире и человеке.

Иной подход к изображению предметного мира наблюдается у Галыма Оспанова. Фактически, в его творчестве наблюдается обращение к двум жанрам – натюрморту и пейзажу, хотя численное их соотношение наглядно и емко отразилось в лаконичном названии персональной выставки 2018 года в музее искусств им. А. Кастеева «49 и 2» (где первое число обозначило количество натюрмортов, а второе – пейзажей в экспозиции). Среди художников современности, Г.Оспанов наиболее последовательно предан натюрморту, работая в нем уже три десятилетия. Камерные композиции ограничиваются изображением трех-четырех предметов, неочевидно-очевидными в своей кажущейся простоте. Вне зависимости от того, охватывает картина группу предметов или сосредотачивается на одном из них, она решается обобщенно и лаконично. Но простота и минимализм

обманчивы. Живописи Оспанова присущи тщательная продуманность композиции, предельное внимание к предмету и его взаимодействию со средой, добротная проработка условной, но и убедительной формы. Творчество превращается в научное исследование, открытия новых свойств знакомых, казалось бы, явлений. Обычное яблоко предстает в совершенно новом контексте – словно под лупой или в режиме макросъемки детально видна текстура кожицы или плавное закругление плотной упругой поверхности плода. Увеличение масштаба, смещение от центра, фрагментирование и размывание очертаний, колористические контрасты позволяют передать тактильную иллюзорность мира через его составляющие. Анализ объекта меняет его привычное восприятие, раскрывая его метафизическую сущность. Пристально всматриваясь в предметы, художник чувствует фактуры, подчеркивает объемы, внимательно изучает световые отношения, нащупывает границы предметно-пространственных взаимосвязей. Мощный, вибрирующий, пастозный колорит наделяет энергией и жизненной силой неодушевленные объекты. Привычные вещи, подчиняясь чуткому взгляду Галыма Оспанова, преобразуются в уникальные явления – все становится чрезвычайно важным в этом простом и сложном мире малых вещей и больших эмоций.

С начала 1990-х и по сей день последовательное развитие получает натюрморт и в творчестве другого вдумчивого мастера. Исследуя предметный мир, Георгий Макаров не ограничивается созданием отдельных произведений – они тяготеют к объединению в серии: «Трапеза» (2011), «Кипение» (2013), «Гадание на кофейной гуще» (2013), «Кухонные байки» (2016), «Теорема о сахаре» (2017) – список далеко не полон. В каждой серии решаются определенные живописные задачи. Главная цель – отойти от привычного понимания жанра, расширить с помощью эксперимента его границы. Оставляя связи с натурой условными, Макаров погружает свою «неживую природу» в собственную вымышленную художественную реальность. По собственной воле художник меняет форму и содержание привычных вещей, порождая странные фантазмагии: кувшин-дом, тыква-холм, ваза-лодка, чайник-гора. Бутыли и стаканы, чайники и чашки, кофейники и кувшины, турка – самые разнообразные емкости, подчиняясь авторской интерпретации, оживают, персонифицируются, обретают немислимые роли. Натюрморт трансформируется в метафорический пейзаж или даже

символический портрет. Долгое внимательное вглядывание в явления повседневности, наблюдение за их жизнью окончательно стирает понимание их утилитарного предназначения, превращая их в «чистую» форму. Сознательная диспропорция, изменение объемов, растворение и уплощение формы в пространстве – все эти многочисленные воздействия направлены на раскрытие сущности вещей. Творческое исследование бытия предмета провозглашает его безусловное и абсолютное главенство. Совершенство форм узкогорлых кувшинов, изогнутых тыкванок, удлинённых бутылей, островерхих гранатов, пузатых массивных чайников раскрывается во взаимодействии их друг с другом и со средой. Познание скрытой сути вещей приводит к поискам эстетического эквивалента предметного мира.

Азат Табиев демонстрирует иной творческий взгляд на повседневность – она подсказывает ему сюжеты, а он преобразует ее в своей живописи. В натюрмортах Табиева предметы вступают в странные взаимодействия друг с другом, меняют привычный масштаб или растворяются в окружающей среде. Многократно повторяются мотивы – бутылки, чеснок, рыба, очертания которых растворяются, упрощаются, порой, сводятся к знаку. Материя и пространство вступают во взаимодействие, достигая цвето-пластической цельности. Чеснок в такой интерпретации предстает как философский объект. Гипертрофированные, заполняющие все пространство холста, редька или морковь трансформируются в почти одушевленные монстроподобные существа. Огромная банка с огурцами на подоконнике своей реалистической убедительностью грозно доминирует над крошечными, чуть условными человечками за оконной рамой. Базовыми принципами его живописи являются поиск соотношения «пятно-форма», пристальное внимание к освещению, применение приемов моделирующего света, сосредоточение на рефлексах, и излюбленном приеме контражура. Умышленность композиционного построения, утрированный масштаб, размытые очертания объектов и растворение их в живописной стихии вскрывают скрытые взаимосвязи объектов и среды их обитания. Цвет, безусловно, главный инструмент Азата Табиева. Понимание и бережное отношение к цвету во многом воспринято от выдающихся мастеров XX века: метафизики Моранди, колористических находок Боннара и Матисса. Но главное, – чувство цвета передано Азату от Б. Табиева, – его отца, уникального колориста-шестидесятника, сумевшего привить

вкус к живописи и давшего импульс таланту сына.

И, наконец, в начале 1990-х предметный мир обретает необычную трактовку в творчестве Елены Воробьевой. Понимая живопись как «почти магический способ самораскрытия бытия, явление сущностей в открытом виде», Елена создает живопись с учетом технических параметров, таких как размер и упругость холста, пластические свойства краски и «лепка» с ее помощью картины. Избегая прямого литературного цитирования натуры, стремясь избавиться от излишней смысловой нагрузки, она ищет на холсте метафору предмета. «Что касается тех персонажей, что населяют мои холсты и формально образуют некие натюрмортные группы, то они мне нужны только как «метафорический» материал. Я их, как бы, инсталлирую во внутреннее пространство, добиваясь напряжения или ослабления энергии этого пространства. У меня ничего не происходит на поверхности холста, все находится внутри и само это внутреннее пространство становится главным содержанием» [6]. В сложном балансе между прямой привязкой к натуре и уходом в полное абстрагирование, композиции Воробьевой становятся многослойными смысловыми конструкциями со странными акцентами и смещениями, игрой масштабов и фактурных плоскостей, минималистичными и емкими одновременно. Наступает момент, когда чайники, лампочки, вилки вырвались из пространства картин в реальный мир в виде объектов-окаменелостей, «как ироническая материализация картинных персонажей». Предметы, обретя новый способ существования в ином качестве, стали принадлежностью нового концептуального искусства. А для Елены, исследующей пространство, близкое человеку, сферу обитания каждого, не столь важно, к какому инструментарию она обращается, будь то живопись, объект или текст.

Проследившая эволюцию казахстанского натюрморта с момента возникновения по сегодняшний день, очевидным становится, что предметный мир всегда находится в центре внимания художников. Творческое развитие жанра обретает в каждом поколении собственную интерпретацию, стилистику, символическое прочтение и наполнение. Будучи самым неподверженным идеологическим влияниям, натюрморт обращен к внутреннему миру человека через окружающие его вещи. Большинство художников, решая те или иные живописные задачи, неустанно провозглашают красоту миру, явленную в повседневности.

Наглядным становится движение от диктата натуры через

свободную живописную импровизацию 50-х, эпическую стилизацию шестидесятников к свободе трансформированного облика предмета во имя метафизической образности и философской трактовки мира в современном искусстве.

Реалистические тенденции, определявшие начальный период становления профессиональной художественной школы, были обусловлены непосредственной связью с натурой – объектом тщательного исследования и прямого следования для художника. Натюрморт, возникнув в это время в Казахстане, сразу обретает национальные черты и специфику. Постепенно наблюдается преобладание декоративных тенденций и формальных цветовых элементов. Этот принцип органично соединяется с остротой национального самосознания шестидесятников, когда натюрморт неожиданно обретает особенную пафосность, торжественность, нехарактерную для него монументальность. В последующие десятилетия наблюдается главенство «живописности» в живописи. Авторское личностное осмысление, неожиданные оригинальные совмещения, философское прочтение, решение самых разнообразных живописных задач все более увлекает художников. В современном искусстве натюрморт очевидно обретает более концептуальные приемы, оставаясь важным способом постижения мира и человека.

Объем статьи не позволяет охватить всех замечательных мастеров, в чьем творчестве натюрморт нашел последовательное развитие. Не претендуя на полноту исследования, мы попытались выделить основные имена в искусстве Казахстана, в чьем творчестве обозначились характерные стилистические и философские тенденции в осмыслении предметно-пространственной среды в живописи.

Список литературы

1. Лотман Ю. Натюрморт в перспективе семиотики // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия «Мир искусств»). – СПб.: Академический проект, 2002. – С. 340–348. <http://philologos.narod.ru/lotman/still-life.htm>
2. Барманкулова Б. Айша Галимбаева: альбом / вступ. статья Барманкулова Б., Мамытова С. – Алматы: Ruan, 2017. – с. 50.
3. Вул Н. Елена Петровна Карасулова: каталог персональной выставки. – Алматы: Онер, 1982. – с. 5.

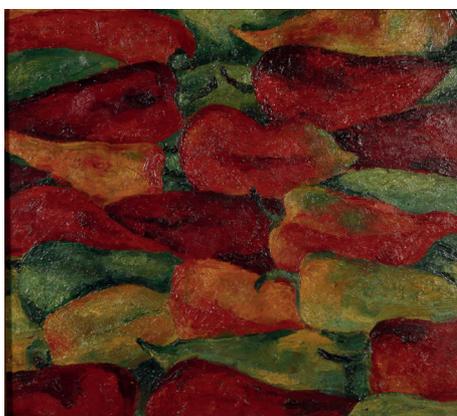
4. Школьная И. А. Школьный. Каталог выставки в ГМИ РК им. А. Кастеева: вступительная статья. – Алматы, 2007. – с. 10.
5. Барманкулова Б. Андрей Нода: живопись, графика / Каталог выставки. – Алматы, 2012.
6. Воробьева Е. «Возвращение следует...». – Алматы, 2007.



Воробьева Е. Чашечка кофе. 1993.
Холст, масло.



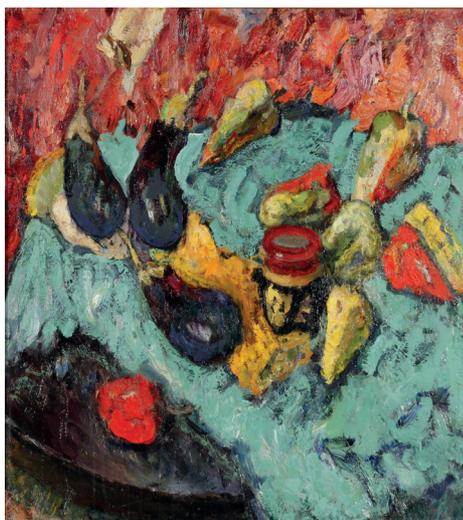
Бондаренко И. Натюрморт. 1990.
Холст, масло. 128x100 ГМИ РК им. А.Кастеева



Колоденко В. Перцы. 1967.
Холст, масло. 41x45,5 ГМИ РК им. А.Кастеева



Риттих А. Натюрморт Груши. 1937.
Холст, масло. 90x113. ГМИ РК им. А.Кастеева



Карасулова Е. Перцы и баклажаны. 1964.
Холст, масло. 60x69,5. ГМИ РК им. А.Кастеева



Макаров Г. Долгое ожидание трапезы.
Холст, акрил. 40x120.



Тогысбаев Т. Натюрморт на красном фоне. 1967
Холст, масло. 115х115. ГМИ РК им. А.Кастеева



Дуйсенбаев К. Натюрморт -2. 1999
Холст, масло. 70х85. ГМИ РК им. А.Кастеева



Оспанов Г. Груша и яблоки. 2015
Картон, масло. 45х50.

**Гринько Иван Александрович,
кандидат исторических наук,
MAinculturalmanagement,
начальник управления музейно-
туристского развития,
ГАУК «МОСГОРТУР»,
Россия, Москва**

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

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ НАСЛЕДИЯ В СОВРЕМЕННОМ МУЗЕЕ

В последнее десятилетие интерпретация наследия является одним из главных трендов развития музейного дела. Цель доклада – предложить практический инструментарий интерпретации объектов наследия в повседневной музейной практике. Для этого авторы решают две ключевые задачи: описывают и систематизируют наиболее интересные и удачные практики интерпретации наследия из европейских и российских музеев, а также обозначают основные рабочие форматы, которые музей может использовать в подобных проектах.

«Цель музея – найти людям место в вещах»

(Нил Макгрегор, директор Британского музея)

«У разбойника не может быть истории», – холодно заметил император. Но история есть у всего – и у бунта, и у Пугачёва. Не всегда они тождественны друг другу»

(Алексей Иванов, «Вилы»)

В последнее десятилетие интерпретация наследия является одним из главных трендов развития музейного дела. Это объясняется

двумя ключевыми факторами. С одной стороны, музею необходимо взаимодействовать с максимально возможным числом социокультурных групп, а в условиях постоянно ограниченных ресурсов этого можно добиться только при интенсивной работе с коллекциями и экспозициями, когда каждый музейный предмет обретает несколько смыслов. Особенную важность это приобретает для небольших краеведческих или монотематических музеев, которые не всегда могут значительно разнообразить свою экспозицию и обладают достаточными ресурсами для организации выставочных проектов.

Для многих территорий, в том числе и постсоветского пространства эта история дополнительно актуализируется непрекращающимися конфликтами исторических нарративов самого разного уровня [12].

В Европе уже было издано несколько пособий, посвященных инструментам интерпретации [18, р. 28; 20], не считая общетеоретических работ [22]. С учетом этого странно, что в современном российском музейном деле не так много работ на данную тематику [4; 9; 11], причем большинство из них, во-первых, носит ярко выраженный общетеоретический характер, во-вторых, – недостаточно соотнесены с музейными практиками. Вместе с тем, характерно, что ряд подобных трудов посвящен археологическому наследию [2; 10], для которого вопрос интерпретации является одним из базовых.

Таким образом, цель данной работы – предложить практический инструментарий интерпретации объектов наследия в повседневной музейной практике. Для чего мы постараемся решить две ключевые задачи: описать и систематизировать наиболее интересные и удачные практики интерпретации наследия из европейских и российских музеев, а также обозначить основные рабочие форматы, которые музей может использовать в подобных проектах.

Прежде всего, стоит отметить, что интерпретации инструментально можно разделить на две большие группы: персональные и коллективные. Это естественно не означает их ситуативного взаимопроникновения в зависимости, например, от идентичности посетителя [5]. И если в первой роль музея может сводиться к минимуму, то во втором случае, успех по большей части зависит именно от работы музейных сотрудников.

Нельзя не признать тот очевидный факт, что вне зависимости от политики музея или искусства музейного проектировщика и экспозиционера, посетитель всегда по-своему интерпретирует

представленные объекты и пространство экспозиции [8; 15]. Однако это не означает, что музей должен отказываться от возможности сузить рамки подобной индивидуальной интерпретации для усиления опыта посещения.

Кроме того, подобное стимулирование к интерпретации может помочь музею, в том случае, если возникают проблемы с четкой атрибуцией объекта. Классический пример – выставка африканского искусства в Этнографическом музее (Краков), где посетителю предлагалось самостоятельно найти ответы на такие вопросы как «Кто мы по отношению к этим объектам?», «Как мы в них отражаемся» и т.д.

Аналогичный подход может работать и в случае с нематериальным наследием. Например, Музей истории польских евреев (Варшава) предлагает посетителю попробовать выстроить персональную историю его героя в зависимости от того, в каком городе он жил и каким ремеслом занимался перед последним разделом Польши. Для этого он должен выбрать исходные данные персонажа на мониторе, который окружен огромными портретами трех царствующих особ, организовавших раздел Речи Посполитой: Екатерины II, Фридриха-Вильгельма II и Франца II. В данном случае акцент на персональной интерпретации события позволяет не просто передать посетителю опыт человека XVIII века, но и полностью сменить оптику взгляда на исторический процесс, заменив геополитику судьбой обычных людей.

В целом, вся концепция музея строилась на принципе «We trust our visitors (мы доверяем нашим посетителям)», а для экспозиционеров ключевой задачей «было создать драму истории, где нет авторской речи, а есть только реплики героев, то есть участников исторического процесса».

Подобное отношение к системе музей-посетитель сразу решает несколько важнейших задач

- *Доступность*: исторический процесс становился нагляднее и понятнее посетителю;
- *Вовлечение*: посетитель мог моделировать исторические ситуации, исходя из своих интересов и бэкграунда;
- *Ассоциация*: история перестает быть безличной и персонализируется;
- *Понимание сложности процесса*: подобный подход позволяет уйти от классического в случае работы со сложным наследием

ем конфликта «Мы – Они», и показать, что любая история содержит куда больше акторов и мотиваций.

Естественно, что подобная работа с интерпретациями дает много возможностей для разнообразных проектов, направленных на привлечение сообщества. Примером может служить проект «Предметный разговор», авторы которого пригласили простых людей и *«наравне с экспертами обсудить очень разные музейные экспонаты. Итогом этих обсуждений в будущем станет необычная выставка, а каждый из участников встречи — ее соавтором»*, отмечают кураторы «Музейного гuida» (<http://museumguide.ru/razgovor>). Итогом подобной работы стала отдельная выставка.

Подобные персональные интерпретации могут стать основой для целого музея, как это произошло с Музеем разбитых сердец (Загреб, 2011), где вся экспозиция построена на личных рассказах и историях, связанных с предметами, предоставленными дарителями.

Однако еще больше проектов сегодня связывается с групповыми/идентичностными интерпретациями. Выделим ключевые из них: конфессиональные; социальные; этнические / земляческие; гендерные; возрастные; профессиональные / субкультурные. В качестве примера конфессиональной интерпретации можно привести проект «Искусство видеть суть», который был основан на реинтерпретации европейской и российской живописи с точки зрения ислама [3, с. 118–119]. Такой культурно-антропологический подход позволяет музею реализовывать свой потенциал как центре межкультурного диалога.

Такие проекты могут быть сетевыми и включать в себя сразу несколько музеев региона. Так в музеях Франкфурта-на-Майне в 2018 г. прошла специальная акция, посвященная еврейскому наследию города, в том числе объектам, конфискованным нацистами у хозяев в годы Холокоста.

Авторы данной статьи также уже обращались к теме интерпретации при работе с мигрантами, показывая возможности самых разных музеев – от военных до музеев декоративно-прикладного искусства – для включения в работу по интеграции иностранных граждан в принимающий социум [7].

Важно отметить, что сам факт возможности интерпретации наследия локальным сообществом является инструментом для разрешения конфликтов, связанных с такими процессами, как реституция. Так

Музей Антропологии Университета Британской Колумбии (Канада) реализовал проект The Reciprocal Research Network, который не просто является электронным каталогом музейного собрания, но позволяет давать интерпретации объектам всем заинтересованным сторонам, включая представителей коренного населения.

Сегодня нельзя игнорировать и тему гендерной идентичности. Работы по гендерной истории показали, что: *«Женские рассказы другие и о другом. У «женской» войны свои краски, свои запахи, свое освещение и свое пространство чувств. Свои слова. Там нет героев и невероятных подвигов, там есть просто люди, которые заняты нечеловеческим человеческим делом»* [1, с. 8–9].

Поэтому современные музеи активно работают с темой гендерной интерпретации, например, Музей Виктории и Альберта проводит специальные туры по коллекциям раннего Нового времени, посвященные скрытой истории женщин [17].

В некоторых случаях проект может лежать на стыке идентичностей, как программа «Матери», которую инициировала музейная сеть Эмилии-Романи (Италия) в 2009 г. Ее целью было создать «общую базу для идентичности, помогая сообществам мигрантов увидеть отражение их жизни и опыта в материальном и нематериальном наследии региона» [19, р. 54]. Проект основывается на архетипическом образе матери, одновременно наднациональным и разнообразно представленным в экспозициях фондах итальянских музеев, что давало мощный ресурс для развития проекта. Местные жительницы и представительницы мигрантских сообществ записывали в экспозициях видеоролики, посвященные восприятию материнства, пониманию образа матери в разных культурах, что помогало налаживать горизонтальные связи в местном сообществе.

Не менее важны интерпретации и при работе с различными возрастными группами, особенно это касается детей, которым предлагают априори «взрослые» экспозиции. Примером того, как можно адаптировать классическую экспозицию под запросы детей, служит проект Музей Природы (Новосибирск). Там была создана отдельная сюжетная линия, символом которой стал рисованный трилобит Тришка: *«которая переходила ... от экспоната к экспонату, связывая их в единой целое, доступное для понимания самых маленьких посетителей...»* [6, с. 133].

Пример профессиональной интерпретации музейного наследия – совместный проект сайта мэра Москвы mos.ru и агентства «Мосгортур» ко Дню Военно-морского флота «От ботика до субмарин. История Военно-морского флота в музейных экспонатах» [13]. Например, в казалось бы, «непрофильном» Биологическом музее имени К.А. Тимирязева посетитель может встретиться лицом к лицу с одним из самых известных деятелей русского флота адмиралом Федором Ушаковым (1745–1817), реконструкцию бюста которого выполнил академик М.М. Герасимов.

Привлечь в музеи не самую активную аудиторию – футбольных фанатов – в Москве пытались в ходе Чемпионата мира по футболу – 2018. Проект Управления музейно-туристского развития «Мосгортур» и Департамента культуры города Москвы «Музейный хет-трик» включал десяток музейных локаций непрофильных музеев, в которых были найдены и обыграны объекты культурного наследия, так или иначе связанные с темой футбола, пешеходные маршруты и специализированную карту-путеводитель. Это удачный пример профессиональной / субкультурной интерпретации наследия.

В целом, форматы для интерпретации могут быть самыми разными: это зависит исключительно от возможностей музея. Среди базовых вариантов можно выделить следующие:

- Экскурсии;
- Путеводители;
- Этикетаж (в том числе и временный);
- Игра с контекстом в экспозиции – перемещение объектов в новый нестандартный контекст;
- Публичные дискуссии;
- Системы обратной связи (в том числе и соцсети);
- Цифровые проекты, включая работу в социальных сетях.

Подводя итог необходимо сказать и о ключевых принципах интерпретации в музее.

• *Демократичность* и отказ от монополии: в первую очередь музею необходимо признать, что может быть несколько исторических или культурных нарративов, и интерпретация музейных объектов может меняться. Роль музея задавать рамку интерпретации, а не пытаться навязать единственно правильное мнение.

- *Исследование*: чем полнее ведется научная работа в самом музее

или привлекаются сторонние исследования, тем больше шансов, что музейные объекты обретут широкую палитру вариантов для их интерпретации. Одновременно музей должен исследовать и свои аудитории, как реальные, так и потенциальные, чтобы учесть их интересы в проектах интерпретации.

• *Вовлечение и кооперация*: музей не может решать подобные задачи в одиночку, поэтому необходимо привлекать как профессионалов, так и заинтересованных представителей различных локальных и других сообществ к поиску новых взглядов на объекты и экспозицию.

• *Мотивация*: Интерпретация наследия для разновозрастных аудиторий может стать ключевым элементом музейного эдьютейнмента.

Список литературы

1. *Алексиевич С.А.* У войны не женское лицо. М.: Республика, 2016. 347 с.

2. *Андреев В.М.* Интерпретативность археологического наследия и его музейная презентация // *Фундаментальные исследования*. 2014. Т. 1. № 11. С. 195–200.

3. *Бедоев Л.М.* Современный мусульманин в музейном пространстве: занятия в рамках музейно-педагогического проекта «Искусство видеть суть» // *Этнодиалоги: научно-информационный альманах*. 2017. № 3 (54). С. 116–130.

4. *Белугина Г.К.* Проблема актуализации нематериального культурного наследия // *Ярославский педагогический вестник*. 2011. Т. 1. № 2. С. 287–290.

5. *Брубейкер Р.* Этничность без групп / Пер. с англ. И. Борисовой; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2012. 408 с.

6. *Готлиб А.М.* Большая история маленького трилобита Тришки // *Музей как пространство образования: игра, диалог, культура участия*. Вып. 2 / Сост. Н. Копелянская. М., 2015. С. 132–134.

7. *Гринько И.А., Шевцова А.А.* «Создавая этномузей»: потенциал непрофильных музеев в этнокультурном образовании // *Понять другого: Межкультурное взаимопонимание в современном глобальном мире. Сборник материалов V Всерос. научно-практ. конф. «Практическая этнопсихология: актуальные проблемы и перспективы развития»*: 20–21 ноября 2015 г. – М.: ГБОУ ВПО МГППУ, 2015. С.

29–31.

8. *Долак Я.* Музейная экспозиция — музейная коммуникация // Вопросы музеологии. 2010. № 1. С. 106–117.

9. *Калита С.П.* Культурное наследие: трансляция и интерпретация // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Философия. 2007. № 4. С. 14–20.

10. *Каменский С.Ю.* Актуализация археологического наследия в современных социально-культурных практиках: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 – Теория и история культуры. Екатеринбург, 2009. 175 с.

11. *Мастеница Е.Н.* Интерпретация культурного наследия в музее: гуманитарный дискурс // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2011. № 3. С. 6–9.

12. *Миллер А.И., Касьянов Г.В.* Россия — Украина [Как пишется история]. М.: РГГУ, 2011. 306 с.

13. От ботика до субмарин. История Военно-морского флота в музейных экспонатах // Mos.ru. Официальный сайт мэра Москвы. 26.07.2020. URL: https://www.mos.ru/news/item/77445073/?fbclid=IwAR-2ijnxNtw7ALX-_4TvGjJxRdYkdh9ACDcRwhfCA3zxku-CA7Jj1pLktxEg (дата обращения: 27.07.2020)

14. *Смоленцева Ю.С.* Принципы интерпретации наследия в Европе // Молодежный вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2019. № 2. С. 102–104.

15. Шерер М. Зритель в экспозиции // Вопросы музеологии. 2013. № 1 (7). С. 79–84.

16. *Fuhrmann A.L. et al.* Making Europe Visible. Re-interpretation of Museum Objects and Topics. A Manual Kit. 2014. URL: <https://cercles.diba.cat/documentsdigitals/pdf/E160034.pdf> (accessed: 27.07.2020)

17. Gender history tour of the V&A's early modern objects // V&A Museum. 21.09.2019. URL: <https://www.vam.ac.uk/event/ErxKD6yD/gender-history-tour-sept-2019> (accessed: 27.07.2020)

18. *MacGregor N.* A History of the World in 100 Objects. Penguin UK, 2011. 640 p.

19. Museums as places for intercultural dialogue: selected practices from Europe / Ed. by Simona Bodo, Kirsten Gibbs, Margherita Sani. 2009. URL: https://www.ne-mo.org/fileadmin/Dateien/public/service/Handbook_MAPforID_EN.pdf (accessed: 27.07.2020)

20. Professional Development in Heritage Interpretation. Manual. URL: <http://interpret-europe.net/fileadmin/Documents/projects/InHerit/Manual-InHerit-EN.pdf> (accessed: 15.10.2019)

21. Srinivasan R. et al. Digital museums and diverse cultural knowledges: Moving past the traditional catalog // The Information Society. 2009. T. 25. № 4. P. 265–278.

22. *Tilden F.* Interpreting Our Heritage. The University of North Carolina press: Chapel hill, 1977. 224 p.

**Кобжанова Светлана Жумасултановна,
кандидат искусствоведения,
заместитель директора
по научной работе
ГМИ РК им. А. Кастеева
Казахстан, Алматы**

ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ ПОКОЛЕНИЙ – БАЗОВЫЙ ЭЛЕМЕНТ РАЗВИТИЯ МУЗЕЯ

В 2020 году ГМИ РК им. А. Кастеева отмечает свое 85-летие. Наш музей, впрочем как и иные институты культуры, является не только собирателем и хранителем культурных ценностей. Скорее его можно охарактеризовать как информационную систему, призванную давать представление о культуре прошлого и настоящего. Современная модель институции предполагает «институт хранения-изучения-презентации» коллекции мировому сообществу. В настоящее время в профессиональных кругах остро чувствуется потребность в сохранении накопленного музейного опыта, который должен быть сохранен не неким мертвым грузом, но востребован для всеобщего и объемного анализа и интерпретации в современном мире.

ГМИ РК им. А. Кастеева, начиная с 1930-х годов позиционируется как культурный феномен и строится по определенным законам, что предопределяет его научную структуру и деятельность. В настоящий момент, в эпоху метамодернизма, стало особенно очевидным, что с появлением внепредметных или околопредметных средств художественного выражения, меняется отношение не только к экспозиционному пространству, но и к подходу в изучении изобразительного искусства. Тенденция к трансформации художественного музея в более открытое и демократическое учреждение находит свое программное воплощение во многих странах мира.

Новые формы презентации коллекции, изменения в музейном пространстве мы можем наблюдать в многофункциональных культурных центрах. Примером такого воплощения может послужить – Эрарта (Санкт-Петербург) новый тип музея, где равное значение имеет собственно коллекция, выставки и активная работа с публикой. Под

одной крышей с традиционными формами изобразительного искусства – графикой, живописью и скульптурой, а также инсталляцией, объектом, видеоартом, здесь соседствуют кино, архитектура, прикладное искусство, музыка и литература, максимально расширяя, таким образом, зрительскую аудиторию.

Вместе с тем, традиции академического музея, основу которого составляют в большей степени произведения классического искусства, не должны быть утрачены. И если ранее мы все уповали на цифровизацию и технические достижения, то в настоящий момент становится очевидным, что искусствовед-музейщик должен обладать определенным набором навыков, умений и знаний в исследовании отдельных произведений и явлений. Достаточно сложно балансировать между интеграцией разнообразных культурных форм и демократизацией культуры, снимая привычно разграничение между высокими и низкими профессиональным отношением к изобразительному и прикладному искусству. С формированием нового отношения к музейному пространству, где доминирует принцип общедоступности, общекультурной значимости, общекультурной коммуникации на второй план ушли основные составляющие музейной деятельности. В настоящее время становится очевидным, что в погоне за общедоступностью мы теряем основные качества исследовательского направления.

Особенно ярко для всех музеев данная проблематика обострилась в период карантина. «А у нас большинство музеев разворачивают свою активность в Фейсбуке, потому что с этой соцсетью разобралось Министерство и всем поручило активизироваться (т.е. оно и есть наша целевая аудитория). Музеи честно выполнили поручение начальства и для него же делают посты в Фейсбуке, думая о своих посетителях во вторую очередь», – отмечает музеевед Галия Файзуллина в комментариях на странице того же фейсбука. Феномен мгновенной реакции на поручения министерства культуры, думаю уместно будет рассматривать по итогам выполненных трансляций в период он-лайн работы, на основе предоставленного в социальных сетях материала по окончании периода «удаленки». Важно другое – смещение музейных приоритетов в сторону иных профессий, и в частности журналистики. В понимании произошедших изменений в обществе и в отношении изучения и презентации объектов культуры, нам важно конкретное понимание утраченных методов и средств изучения коллекции.

Вопросы чисто исследовательского плана во все времена имеют фундаментальное значение. В целях разговора по существу приведем примеры исследований научных сотрудников с 1980-х годов на ежегодных научно-практических конференциях нашего музея. Представляя на них итоги кропотливого, многолетнего труда, участники выводили на широкую публику «незаметную» сторону жизни музея: актуальные проблемы атрибуции, реставрации, персонификации авторства и школ, классификации и экспертиз произведений искусств. Больше внимание уделялось изучению коллекции и творчества отдельных мастеров, поскольку проблематика музейного дела тесно связана с процессами, происходящими в изобразительном искусстве.

Обозначим основные критерии оценки работы классического музея вне контекста информационных проводников, поскольку нам интересен в данном случае качественный интеллектуальный продукт, а затем уже возможности его продвижения и реакции со стороны профессионалов.

В этой связи воспользуемся уже имеющейся разработкой Максвелла Андерсона «Показатели успешной работы музеев изобразительного искусства» [1]. Само название доклада обязует нас обратиться к исследованию, основанному на выводах в практической работе в музейной сфере США. В его послужном списке работа на ключевых должностях в Метрополитен-музее, Музее американского искусства Уитни, Художественной галерее Онтаро, Художественном музее Индианаполиса, Музее искусств Далласа и Ассоциации музеев США. В 2004 году по заказу Института лидерства Гетти Андерсон провел исследование, посвященное системе оценки успешной работы музеев. Результатом стало эссе, основные выводы которого будут полезны в работе музейщиков Казахстана. «В первую очередь Андерсон анализирует музеи США, поэтому некоторые реалии, описываемые им, характерны исключительно для американской музейной системы. Кроме того, за прошедшие с момента публикации 12 лет мир, в том числе и музейный, шагнул далеко вперед, и определенные аспекты Андерсон просто не мог предвидеть (например, появление социальных сетей и присутствие в них музеев)», – отмечается в предисловии редакцией «Артгида».

За последние годы основные приоритеты ГМИ РК им. А. Кастеева, как и других музеев, сместились от расширения и изучения коллекции к привлечению внимания аудитории. Ярko и зрелищно проходят

вернисажи, дающие информационный повод и быстрый результат, что дает некоторым исследователям повод считать традиционные сферы деятельности просто «действиями», поскольку в настоящее время повсеместно приветствуется смещение приоритетов среди музеев от сохранения и изучения коллекций до увеличения посетителей. Далее пройдемся по классификации М. Андерсона, используя пункты, которые могут быть рассмотрены в опыте нашей республики. Итак, показатели успеха, согласно выводам М. Андерсона, которые возможно применить к музеям Казахстана.

Определение правильной системы оценки работы музея.

Показатели успеха в работе музея 1. Качество опыта. 2. Выполнение образовательной задачи. 3. Популярность и репутация. 4. Приоритеты и достижения менеджмента. 5. Уровень и разнообразие кадров. 6. Стандарты попечительского управления. 7. Размер и качество коллекции. 8. Вклад в научную деятельность. 9. Вклад в реставрационную деятельность.

Для нашего доклада интересны следующие позиции:

Размер и качество коллекции.

Традиционный показатель высокого статуса музея — качество его коллекции. Качество измерить сложно, однако можно посчитать, сколько произведений искусства музей дал для выставок в других музеях, что является ключевым показателем качества коллекции в глазах экспертов. Также стоит учесть процентное соотношение этих работ к общему количеству выставляемых произведений. Менее показательный, но не менее важный параметр — количество произведений из определенной коллекции, которые выставляются в залах и хранятся в запасниках.

1. Количество произведений в самых значительных коллекциях музея (например, западноевропейская живопись, американская живопись, прикладное искусство, графика и т. д.).

2. Количество произведений в других коллекциях музея.

3. Количество работ из коллекции в постоянной экспозиции.

4. Процент работ из важных коллекций музея в постоянной экспозиции.

5. Количество произведений, которое было выдано для временных выставок в других музеях за последний год.

6. Процент работ, которые были выданы другим музеям за последний год, от общего количество произведений, хранящихся в музее.

7. Количество объектов в запасниках, которые достойны того, чтобы их показали посетителям.

8. Количество музеев и других культурных структур, которым музей давал свои произведения для временных выставок за последний год.

9. Количество произведений, приобретенных за последний год (включая работы, переданные в дар) по трем важным категориям (например, западноевропейская живопись, прикладное искусство, графика или другим).

10. Количество работ, заказанных музеем у художников в прошлом году (если применимо).

11. Страховая стоимость произведений, приобретенных в прошлом году.

12. Количество описанных произведений в коллекции музея.

Выставки

Хотя временные выставки привлекают больше всего внимания со стороны посетителей и прессы, в конечном итоге они становятся все более убыточными, отвлекают музей от образовательной деятельности и задач, связанных с коллекцией, и формируют нездоровую зависимость от быстрых временных решений вместо долгосрочного планирования

Качество выставок

1. Количество проведенных за последние пять лет выставок, к которым были опубликованы каталоги, насчитывающие более 75 страниц.

2. Количество выставок, состоящих более чем из 30 работ, из которых более 33% ранее не выставлялось.

3. Количество выставок, где было показано более десяти работ из коллекции. 4. Общее количество выставок, организованных музеем.

5. Общее количество выставок, организованных музеем, которые затем были показаны в других музеях страны и/или за рубежом за последние три года.

«Друзья музея»

... ложное представление об успешной работе музеев заключается в том, что количество «друзей музея», которые платят самый маленький членский взнос, показывает, насколько музей важен для местного сообщества, а также приносит доход. Музеи действительно находятся в активном поиске людей, согласных стать «друзьями музея» за скромный членский взнос... Основная мотивация — не филантропические порывы, а гонка за скидкой и выгодой. Поэтому рассматривать внушитель-

ные списки «друзей музеев» в качестве доказательства их успешной работы с местным сообществом представляется неверным подходом. Три ключевых показателя — количество больших выставок, посещаемость и количество «друзей музея», — дают не просто проблематичную систему оценки работы музеев, но зачастую обманчивую. Напрашивается вопрос: почему же многие используют их, чтобы оценивать музейную работу? Все потому, что они напоминают систему оценки, принятую на других типах рынков (рынке художественных фильмов, например), их легко документировать, использовать в отчетности...

Вклад в научную деятельность

Научная деятельность и публикации – один из традиционных показателей качества работы музея. Стоит посчитать количество статей, которые сотрудники музея опубликовали в научных журналах и готовящихся исследованиях о самой коллекции. Кроме того будет полезно установить, сколько научных трудов и книг хранится в библиотеке музея, сколько кураторов и хранителей преподает в университетах и участвует в научных конференциях.

Показатели:

1. Количество статей, опубликованных сотрудниками музея в тематических научных журналах.
2. Количество изданий о коллекции, находящихся в работе. Количество времени, требующееся на их публикацию.
3. Количество новых изданий каталогов о коллекции музея, опубликованных за последние пять лет.
4. Количество сотрудников музея, которые преподают в университетах.
5. В скольких панельных дискуссия научных конференций участвовали сотрудники музея за последний год.
6. Количество книг в библиотеке музея.

Вклад в реставрационную деятельность

Те музеи, у которых есть реставрационные отделы, могут использовать в качестве индикаторов количество реставраторов, работающих в музее на полную или сокращенную ставку, количество их публикаций, а также произведений, которые были отреставрированы за последнее время. Эти параметры отражают, насколько серьезно музей подходит к сохранению своего самого важного актива – своей коллекции. Для тех музеев, где реставраторы работают на неполную

ставку или только консультируют музей, такая статистика не менее важна. Показатели:

1. Количество реставраторов, работающих на полную ставку в музее.
2. Количество реставраторов, работающих в музее на неполную ставку. Количество их часов работы за год.
3. Количество отреставрированных произведений за год.
4. Количество научных конференций, в которых участвовали реставраторы музея за последний год.
5. Количество публикаций реставраторов музея.

Выполнение образовательной задачи. Показатели:

1. Количество рабочих часов, которые менеджеры образовательного отдела тратят на исследование и оценку эффективности теории образования и интерпретации работ, принятой в музее.
2. Количество разрешений, выданных студентам художественных и архитектурных школ для рисования в залах музея.
3. Количество школьников, посетивших музей в группах за последний год.
4. Количество лекций по истории искусства для взрослой аудитории, прочитанных в музее за последний год.
5. Количество посетителей этих лекций.
6. Количество произведений из коллекции музея, которые показаны на сайте музея.
7. Доход от образовательных программ.

Уровень и разнообразие кадров

1. Количество хранителей, работающих в музее на полную ставку.
2. Количество сотрудников с докторской степенью по истории искусств, работающих на полную ставку.
3. Количество резюме на каждую вакансию от квалифицированных кандидатов.
4. Количество сотрудников образовательного отдела, работающих на полную ставку.

Думается многие выводы, сделанные М. Андерсоном, созвучны сотрудникам музейной сферы Казахстана. Идея новой музейной коммуникации становится в настоящий момент универсальным культурным инструментом. Современные арт-комплексы, открывающиеся с началом нового века, декларируют свою открытость для самой широкой и разнообразной аудитории. Традиционный

музей в эпоху расширения границ самого искусства при всей своей консервативности привносит новые формы работы в свою деятельность. Здесь важно не потерять культурный опыт предшествующих поколений, который должен быть грамотно осмыслен для эффективной работы в современных реалиях.

Список литературы

1. <https://artguide.com/posts/988?page=21>).

**Муканов Малик Флоберович,
доктор PhD искусствоведения,
доцент кафедры «Изящных искусств»
КазНАИ им. Т. Жургенова,
Казахстан, Алматы**

**Тургынбай Болат Сырлашулы,
асс.профессор,
заведующий кафедры
«Изящных искусств»
КазНАИ им. Т. Жургенова,
Казахстан, Алматы**

**Нурбекова Аяулым Мусабековна,
магистрант 2-ого курса
специализации «Станковая живопись»
КазНАИ им. Т. Жургено-
ва, Казахстан, Алматы**

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ БОГИНИ УМАЙ В СОВРЕМЕННОЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ КАЗАХСТАНА

В статье рассматриваются этнографические и искусствоведческие аспекты отражения художественного образа древнетюркской богини Умай в современной изобразительной культуре Казахстана.

На рубеже XX-XXI веков, с момента обретения Казахстаном независимости, в среде профессиональных казахстанских художников возросло неподдельное внимание к национальным истокам, этнокультуре и мифотрадициям древнетюркских кочевых цивилизаций Великой Степи. Наиболее полно оно проявилось в стремлении художников к созданию авторских произведений, отражающих образы, символику и парадигму тенгрианства, как целостной системы кочевнического мировоззрения. Однако, интерес творческой когорты казахстанского социума к архаико-мифологическому прошлому своего народа возник не в одночасье. Он формировался благодаря

процессам национальной самоидентификации, охвативших социально-культурные сферы казахстанского общества задолго до Октябрьской революции в России (один из примеров – партия «Алаш»). В советское время, в период, названный «оттепелью», главным образом связанной с жизнедеятельностью «шестидесятников» – художественной элиты, наиболее критически мыслящей части социалистического общества, в самом центре Москвы, в средестуденческой молодежи возникает неформальное казахское объединение «Жастулпар». В условиях тоталитарной системы члены этого общества декларируют свое право на углубленное изучение национальных корней, истории и духовности казахского народа, а также на открытое выражение своего мнения, даже если оно расходится с официальными установками советской идеологии. Это 60-80-е годы прошлого века. Вот как резюмирует упомянутый процесс казахстанский искусствовед Х.Х. Туруспекова в своем эссе «Авангардные идеи XX века в живописи и актуальном искусстве Казахстана»: «Пробуждение национального самосознания привело казахстанских художников к поискам истоков этнической культуры и выразилось в создании историко-стилевого направления, а также в реконструкции страниц искусства древнего периода отечественной истории» [1, с. 331].

Да, действительно, с распадом СССР в корне изменились эстетико-визуальные каноны изобразительного искусства в Казахстане. Ушел в прошлое, практически сошел на нет, изобразительный стиль советского соцреализма. Художники в своих произведениях в подавляющем большинстве стали отходить от школы реалистической живописи – типичный факт, имеющий жизненную и философскую подоплеку. Здесь сработал один из основных постулатов диалектики Гегеля – закон отрицания отрицания, который гласит о том, что на смену старому неизбежно приходит новое через отрицание предыдущего. Отринув в свое время метод критического реализма, социалистический реализм единолично господствовал в течение более полувека, пока волею обстоятельств не уступил место новому художественному методу, прозванному ныне постмодернизмом. Предлагаемый вниманию обзор ставит целью рассмотреть работы художников, творчество которых со всей очевидностью связано с освоением нового художественного метода.

Причина смены художественного метода конкретно казахстанскими художниками состоит в том, что реалистический живописный

стиль изображения оказался не совсем подходящим изобразительным инструментом для решения художественно-композиционных задач, отражающих образы и символику тенгрианской культуры, имеющей прочное укоренение в мифах и легендах, а также данных археологии. Но если все же, художник применяет его, то зачастую получает живописное произведение книжно-иллюстративного характера без того, что называется «подтекстом», «вторым планом» и тому подобным наполнением, призванным обогащать углублять содержание картины. И, напротив, в ситуации, когда живописец, график, скульптор или художник по гобелену стремится отобразить нечто нереальное, архаико-мифологическое через символику, через многозначный язык тропов, он приходит к смысловому богатству своего произведения, к тому, что в казахском искусствоведении получило название «знаковой живописи», основоположником которой по праву стал художник-живописец Абдрашид Сыдыханов.

В свете этого обстоятельства – органичному соответствию декоративно-образного изобразительного стиля к решаемой художественной задаче, мы будем рассматривать отображение образа богини Умай в современной изобразительной культуре Казахстана не только в творчестве сугубо живописцев, но и художников-графиков и мастеров казахстанского художественного текстиля.

Выше было отмечено, что со времен «оттепели» значительно расширилась сфера интересов советского социума, в том числе ученых. Многие историки, археологи и этнографы целенаправленно занялись изучением культуры и быта кочевников древнего мира, в частности, тенгрианства, который являлся основой национального самосознания и мировоззрения казахского народа до периода его исламизации.

Глубокое единство всего вопреки трехсферному разделению мира, нерасторжимая связь природы, человека и космоса, их взаимодействие и общее подчинение Верховному богу Тенгри – основной постулат тенгрианства. Время – не линейно, движение жизни циклично, поэтому оно, по совершенно точному и поэтичному выражению Мирча Элиаде «удерживает мир в одном и том же рассветном мгновении начал». Осознавая себя неотъемлемой частью природы, человек не ставил задачи подчинения ее таинственных сил, а искал возможности приспособления к изначально заданным биогеографическим условиям жизни путем интуитивного постижения и многовекового житейского опыта.

Уважение и следование традициям, безоговорочное принятие анимизма во всех объектах земного ландшафта, признания невидимых глазу духов-хозяев гор, лесов, рек и родников, соблюдение природного равновесия, сохранение окружающей среды и ее даров для потомков – вот что представляет тенгрианство в общих чертах, и вот почему ему придается значение первоначала, истока, начала начал.

Считается, что в тенгрианской иерархии богов, Умай занимает второе место после самого Тенгри. Но имеются и другие точки зрения. Некоторые культурологи рассматривают ее как зеркально-женственное олицетворение Тенгри, которые вместе формируют двуединое неразрывное божественное начало. «Коктюрки считали ее супругой небесного божества Тенгри, хотя изначально оппозиционной пары Тенгри-Умай не существовало. Они были образами разного происхождения и имели, соответственно, различные функциональные характеристики. Реконструкция мифологической системы, предпринятая И. Стебловой, где Умай занимала второе по значению место после Тенгри, является не общедревнетюркской, а всего лишь коктюркской, то есть не изначально системой» [2, с. 230-231].

Рассмотрение нюансов данного положения не входит в тему исследования, поэтому мы не будем акцентировать внимание на нем, а упомянем, что среди современных прототюркских народов богиня Умай по сей день почитается у алтайцев, казахов, башкир и хакасов.

Умай (Умай Ана) – это высокочтимое женское божество, дух, наделенный доброжелательными характеристиками, покровительница детей и рожениц. Под ее защитой от злых потусторонних сил находились новорожденные младенцы до трехлетнего возраста. После этого полномочия охраны перенимает нагашы – дядя по материнской линии. Под его вниманием он находится до возраста инициации, это первый «мушел» (12-13 лет) в жизни человека.

Примечательные моменты в образе Умай: «...те или иные состояния детей связывались с действиями Умай. Если ребенок улыбался во сне, это значило, что с ним общается Умай. Если плакал – значит его пугают злые духи, а Умай, соответственно, на время отлучилась». [3] Болезнь ребенка без очевидных причин воспринималась как признак временного отсутствия Умай. В таких случаях обязательно прибегали к помощи шамана, который камланием проникал в эзотерический мир богов и узнавал – не похищена ли душа ребенка злым духом, поскольку

это грозило ему смертью.

Также необходимо упомянуть, что в фольклоре алтайцев (тюркский народ) сохранился текст молебственного благопожелания, в котором при обрисовке внешнего облика Умай-Эне, говорится, что в руке она держит золотую стрелу. Этот же атрибут дается в стихотворении алтайского поэта Бронтоя Бедюрова: «По волнам ночей и дней, проплывает колыбель. Лук со стрелами над ней – это знак Умай-эне» [4, с. 12]. Возможно, эта воинственная деталь – стрела в руках божественного существа и стала причиной предвзятого толкования этого образа.

Первые попытки художественными приемами отобразить образ Умай, принадлежат безымянным мастерам древнего мира, чьи имена не дошли до нас, но остались запечатленными на «каменных холстах» их творения. Пожалуй, самым известным изображением является петроглиф на валуне из погребения Кудыргэ (Алтай), на котором выбиты резцом древнего художника фигуры женщины с ребенком и коленопреклоненными тремя всадниками (Приложение А, рисунок 1). «На женщине трехрогий головной убор, похожий на венец Культегина. Сюжет отражает обычай поклонения предкам при посещении их гробниц» [5, с. 46 - 48].

Здесь обращает внимание разновеликость масштабов богини, ее небесной помощницы (на наш взгляд, это не ребенок) и поклоняющейся богине публики в количестве двух мужчин и одной женщины с двумя заседланными конями на поводу. Как и положено по закону композиции, главная героиня расположена в центральной части общего рисунка и по масштабу ее фигура в десятки раз превышает фигуры людей, и вдвое – помощницу.

Таким же головным убором – трехрогой тиарой, украшена голова Умай на другом известном петроглифе, обнаруженном советскими археологами на камне у озера Бийликуль, в предгорной зоне Малый Каратау Южного Казахстана (Приложение А, рисунок 2). В этом изображении берет на себя внимание одна деталь: если на первом рисунке богини серьги имеются на обоих ушах, то на втором она значится лишь на левом ухе, то есть так, как серьгу носили тюркские воины. У известного казахстанского культуролога Зиры Наурзбаевой есть сообщение, что Умай Ана также покровительствовала воинам.

На основе наскального рисунка 2, во многих смыслах иконогра-

фического изображения богини женского начала Умай, казахстанские художники Муканов Малик и Жамхан Айдар в 2010 году создают авторский гобелен с одноименным названием (Приложение А, рисунок 3). Изобразительно не видоизменяя иконографику петроглифа, авторы помещают круглолицую голову Умай, украшенную древней короной, в самый центр квадратного по размеру гобелена. Все пространство вокруг нее наполнено различными орнаментально-пластичными изобразительными элементами, трансформирующимися то в традиционный казахский орнамент, то в арабесково-изящные волнообразные линии. Вся тканая поверхность гобелена также наполнена большим количеством легких перьев, обнимающих мир кочевья. Под изображением Умай, под покровом ее божественной защиты, уютно расположились стилизованные фигурки всадниц на лошадях и верблюдов, несущий на себе легкий походный шатер. Будучи одним из соавторов данного тканного полотна, возьму на себя право дать ему оценку: образно противопоставив в композиции бушующие архаичные силы природы с надежной непоколебимостью их матери-хранительницы Умай, авторы в этой работе добились главной цели своего замысла – дали ощущение спокойствия, гармонии и светоносности образа богини.

Цветовой колорит гобелена выдержан в легких, полупрозрачных, сдержанных и благородных меланжевых цветосочетаниях (меланж – особый способ подбора цветовых колеров в искусстве гобелена, при котором в процессе ткачества создается иллюзорный эффект старины – «патины времени»).

Несколько в ином ключе интерпретирует ту же иконографику известного петроглифа казахстанский художник Ахмет Ахат в живописном произведении «Умай», 2003 г., размер: 77 x 107 см. (Приложение А, рисунок 4). Здесь божество женского начала образно представлено как сосредоточие архаичных, гармонично взаимосвязанных, но все же неуправляемых человеком сил природы. Возможно, как было упомянуто ранее, Умай несла в себе и темное начало.

В немалой степени образу гармонии духов и сил первозданного мира в произведении способствует ясно читаемое противоборство холодных сине-фиолетовых и теплых охристо-краснокоричневых цветовых пятен, стилистически и изобразительно решенных в виде нагромождения каменных валунов, обветренных прошлыми веками до

фактуры шагренеовой кожи.

Здесь трехрогая голова Умай размещена чуть ниже центра картины, а в левой верхней части прочитывается мужской лик. Может быть под ним подразумевается сам Тенгри – кто со всей определенностью может дать утвердительный ответ? Но в том-то и дело, что в знаковой живописи вряд ли существует однозначная трактовка как деталей, так и всего ее содержания.

Также обращает внимание начертание пяти разновеликих рисунков круга, четко напоминающих колеса и шанырак. Впритык к колесам даны изображения пары петроглифов. К ним можно присоединить светлый проем двери без створок. Эти детали картины в противовес всей остальной части выполнены в строгом рисунке, надо понимать, абсолютно осознанно, как вещественное обозначение важнейших атрибутов быта кочевников.

При рассмотрении произведения А. Ахата, возникает чувство соприкосновения с чем-то первородно-архаичным, представляющим собой некую сложную замкнутую и самодостаточную систему, живущую по своим дуалистическим законам мироздания. Такое гармоничное сосуществование противоборствующих сил добра и зла характерно для всей парадигмы тенгрианского космоса, в которой экзистенсное начало номадического бытия определяется категорией «подобия времени», а также бесконечно мудрого равновесия светлой и темной сторон жизни. «Подобие времен в тенгрианстве порождает подобие миров и их обитателей. Казахская демонология на фоне других культур не богата, и не поражает особыми отличиями обитателей разных миров. Это особенность самого тенгрианства и следствие его взаимоотношений с другими религиями. Тенгрианство никогда не вступало с ними в борьбу, не ставило задач ниспровержения или дискредитации их богов, превращая их в демонов, бесов, и т. д., столь обогативших демонологию до христианства. Спокойно позволяя существовать различным религиозным системам рядом с собой, заимствуя порой отдельные их элементы, тенгрианство не изменяло своей сущности, изначальная основа которой – гармония времен, гармония миров». [6, с. 41]

Продолжая тему интерпретации казахстанскими художниками образа богини Умай, обратимся к творчеству Батухана Баймена. В 2015 году он создает графический лист под названием «Умай-Ана» из графической серии «Тюрки» (Приложение А, рисунок 5). В сюжетно-

композиционное решение графического листа Б. Баймен привлекает петроглиф с изображением Умай, обнаруженном на валуне из погребения Кудыргэ (Алтай), описанное нами ранее (Приложение А, рисунок 1). Художник выстраивает образ Умай оригинально и достаточно неожиданно, поскольку соотносит ее с каноническим изображением Пресвятой Богородицы. «Богоматерь, Дева Мария, Пресвятая Дева, Мадонна – в христианстве земная мать Иисуса Христа, одна из самых почитаемых личностей и христианских святых» [7]. А если точнее, художник использует, пожалуй, одно из самых известных в наши дни произведений древнего искусства иконописи «Владимирская икона Божьей матери» – наиболее почитаемое изображение Богоматери на Руси (Византия, XII век), созданное неизвестным мастером.

Визуально-ритмический строй графического листа высоко организован и монументален благодаря композиционным приемам, более характерным при работе над созданием произведений монументально-декоративного искусства, нежели графики. Так, изображение иконы Богородицы с младенцем художник помещает в самый центр композиции и ее прямоугольный формат становится рефреном общему формату произведения. Сидящая по-восточному фигура богини Умай словно держит на руках и показывает зрителю икону Богородицы. Умай и Богородица, в свою очередь, как единое неразрывное начало вписаны художником в черный равносторонний треугольник, вытянутый по вертикали. Известно, что пирамидальный треугольник, стоящий на одной стороне как на основании, символически ассоциируется с надежностью и непоколебимостью. Поэтому, выбранный автором художественный прием, когда он одновременно наслаивает изображения Богородицы и Умай друг на друга и замыкает их силуэт в треугольнике, привносит в композицию графического листа ощущение надежности и незыблемости жизни младенцев. Оставшиеся изобразительные элементы композиции, не входящие в трицу – Богоматерь, Умай и черный треугольник – представляют собой стилизованные изображения мифических духов и животных, а также симметрично расположенных узоров казахского традиционного орнамента. Эта часть изображения занимает в графическом листе все оставшееся от черного треугольника пространство и зеркально повторяет друг друга относительно центральной вертикальной оси произведения.

И все же, несмотря на великолепные сюжетно-композиционные особенности анализируемого произведения, есть один тревожный момент, о котором необходимо упомянуть. Дело в том, что главный визуальный элемент композиции – треугольник покоится на черном и слегка вытянутом по вертикали постаменте, богато украшенным разномасштабными по размеру деталями традиционного казахского орнамента. Если внимательным взглядом объединить в композиции фигуры черного треугольника и его постамент, то мы получаем довольно четко читаемый силуэт, очень характерный для наконечника стрелы. Именно он подспудно вызывает ощущение тревожности и воинственности при созерцании данного произведения. Впрочем, автор, возможно, хотел довести до зрителя мысль о том, что добрые силы потому мудры и всепрощающи, что сами как-то защищены. Тому подтверждение – золотая стрела в руке богини в алтайском благопожелании.

В заключение, завершая краткий искусствоведческий обзор данной темы, можно отметить, что: во-первых – воплощение современными художниками Казахстана в изобразительном искусстве символики и художественных образов древнетюркской тенгрианской культуры отображает стремление к сохранению и переосмыслению национальной самобытности в условиях процессов глобализации; во-вторых – одним из самых распространенных образов в творчестве современных казахстанских художников, обращающихся в своих произведениях к символике тенгрианской культуры, является образ богини женского начала – Умай; в-третьих – каждый из казахстанских художников, в силу индивидуального мировоззрения и творческого почерка по-своему интерпретирует образ богини женского начала Умай, тем самым в целом обогащая современную изобразительную культуру независимого Казахстана.

Список литературы

1. Туруспекова Х. Х. Авангардные идеи XX века в живописи и актуальном искусстве Казахстана. – Алматы: ИД «CREDOS», 2011. - С. 331.
2. Кондыбай С. Казахская мифология. – Алматы: Нурлы Алем, 2005. 463 с.
3. <https://dipifr1968.livejournal.com/441382.html> (дата обращения)

ния к электронному ресурсу 12. 02. 2020)

4. Бедюров Б. Сборник стихов «Небесная коновязь», - Москва: Современник, 1979. - С.12.

5. Маргулан А. Х. Казахское народное прикладное искусство. Том I. – Алма-ата: Онер. 1986. – С. 46 – 48.

6. Мухамбетова А. С. Тенгрианский календарь как основа кочевой цивилизации // В кн.: Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – С. 41.

7. <https://foma.ru/pochemu-bogoroditsa-pochitaetsya-tserkovnyuyishe-chem-vse-svyatyie.html> (дата обращения к электронному ресурсу 14. 03. 2020)



Рисунок 1. Умай энэ. Петроглиф на камне из погребения Кудыргэ, Алтай.

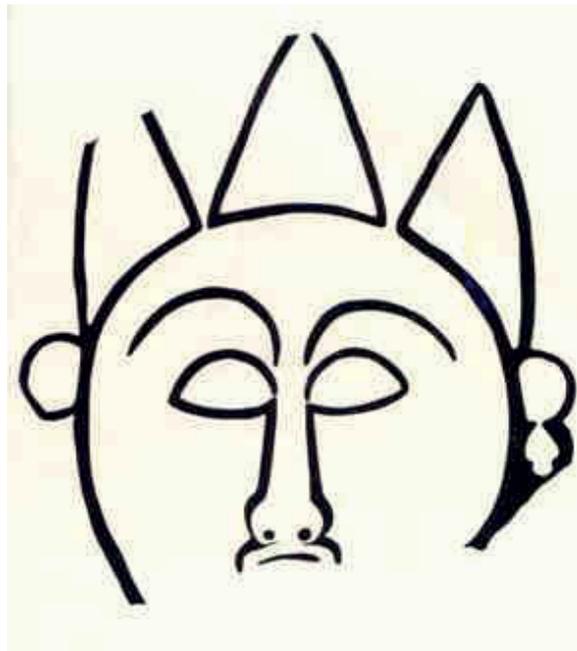


Рисунок 2. Умай энэ. Петроглиф на камне, озеро Бийликуль, предгорная зона Малого Каратау, Южный Казахстан.



Рисунок 3. Муканов М., Жамхан А. Гобелен «Умай», 2010 г., размер: 130 x 130 см.



Рисунок 4. Ахат А. Живописное панно «Умай», 2003 г., размер: 77 x 107 см., холст, масло, акрил, сусальная позолота.



Рисунок 5. Баймен Б. Графический лист «Умай-Ана» из серии «Тюрки», 2015 г.,
размер: 77 х 102 см., бумага, линография.

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

КУПЕЦ ПЕРВОЙ ГИЛЬДИИ, КОРНЕТ КОННОЙ ГВАРДИИ И ДРУГИЕ. ПОРТРЕТЫ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ РУССКОГО ИСКУССТВА ГМИ РК ИМ. А КАСТЕЕВА

Произведения русских художников поступали в ГМИ РК в разные годы, начиная с 1936-го. Многие из них только сейчас, практически через 80 лет, начинают раскрывать свои тайны. Это стало возможным благодаря появлению новых источников информации, таких как интернет, например. Многие музеи мира не скрывают свои сокровища и выкладывают коллекции в интернете, что дает возможность выявлять аналогии, авторские повторения, находить портреты, персонажи которых уже атрибутированы. Усиливается год от года интерес специалистов из других музеев, в частности из российских, к коллекции ГМИ РК. И в ходе взаимовыгодного общения проясняются некоторые детали, исключаются неточности в атрибуции, устанавливаются имена неизвестных на портретах, и как результат – поднимается художественный и исторический статус несправедливо забытых произведений, и в целом всей коллекции, а значит и музея. Пришло понимание необходимости более внимательного отношения к информации, сохранившейся в письмах владельцев произведений, к надписям, имеющимся на обороте холста или на подрамниках, наклейках, что также пробуждает интерес к экспонату, становится импульсом для начала более глубокого его изучения, дает богатейший материал для дальнейших, зачастую удачных исследований. Бывает так, что известен и автор полотна, и имя портретируемого, и дата создания, но сегодня важно озвучить и кто есть этот персонаж, установить род его деятельности, его судьбу, происхождение и т.д. Сейчас это становится возможным. Сегодня мы уже не можем довольствоваться лишь частичной информацией. Необходимо, даже в наших условиях, условиях недоступности архивов, каталогов крупнейших музеев

не только России, но и мира, отсутствия новейшей литературы по вопросам истории искусств и теоретических исследований, стремиться к тому, чтобы все графы в «паспорте» произведения искусства должны быть заполнены.

И это относится не только к работам «старых мастеров», но и к современному искусству. Необходимо, не надеясь на собственную память, составлять биографию не только художника, но и каждого экспоната, фиксировать в карточках научного описания его участие в выставках, отмечать воспроизведения и упоминания о нем в публикациях различного формата. Только тогда экспонат обретает свою собственную историю, начинает «жить». В результате формируется показатель востребованности произведения. Подобный подход к каждому экспонату актуален не только для сегодняшнего дня. Это необходимо и для последующих поколений музейных сотрудников, которым будет труднее «добывать» информацию. В перспективе видится развитие профессионального интереса именно к конкретным работам, исследования должны идти по пути более глубокого и более пристального изучения конкретных произведений. Это касается и творческой деятельности художников, изучения отдельных этапов их работы. В качестве примера: в музейной коллекции всего два живописных и два графических произведения Николая Рериха. В результате подобной схемы учета можно констатировать, что они за последние 10 лет экспонировались на трех международных и одной персональной юбилейной (в ГМИ РК) выставках. Для пытливого исследователя – это значительный повод для размышлений.

Государственная Третьяковская галерея еще в 1983 году задумала и начала осуществлять масштабный проект по реконструкции каталога знаменитой, так называемой Таврической выставки. В 1905 году в Санкт-Петербурге открылась грандиозная, даже по современным представлениям – «Историко-художественная выставка русских портретов, устраиваемая в Таврическом дворце, в пользу вдов и сирот павших в боях воинов». Автором идеи и генеральным комиссаром выставки был Сергей Дягилев. Он проделал колоссальную работу по сбору и обработке выставочного материала, который, в конечном счете, объединил 2308 экспонатов, собранных по всей России. Был издан неиллюстрированный каталог.

«Понимая уникальность Таврической выставки и ее значение для

истории искусства, с одной стороны, и располагая значительной частью сохранившихся бесценных фотоматериалов, с другой, мы задумали реконструировать, но уже иллюстрированным издание 1905 года, дабы ввести в научный оборот широкий круг произведений, среди которых немало портретов, не известных в настоящее время или утраченных. Новое издание должно соответствовать уровню современных художественных каталогов» [1,с.28].

В 2018 году в музей поступило письмо от заведующей фотоархивом ГТГ Надежды Владимировны Окурenkовой, которая является автором проекта и составителем нового каталога. В связи с подготовкой очередного тома каталога-реконструкции она интересовалась, действительно ли в казахстанском музее находится работа немецкого художника Винтерхальтера «Портрет дамы с гвоздикой» (1840-е. Холст, масло. 82x65,5).

Этот портрет экспонировался на знаменитой дягилевской выставке, о чем свидетельствовала фотография фрагмента выставочного зала. В ходе переписки выяснилось, что они считают автором этого портрета Германа Винтерхальтера. По документам же музея полотно числилось за старшим братом художника – Франсом Ксавером. Сложность атрибуции состояла в том, что они оба были прекрасными и известными в Европе портретистами. Сотрудники Третьяковской галереи консультировались по этому поводу с немецкими коллегами, которые подтвердили авторство Германа. Кроме того, они сообщили, что на портрете изображена Надежда Михайловна Судиенко, урожденная Миклашевская (1816?-1876). Московские коллеги поделились и раритетной фотографией, на которой представлен групповой портрет ее семьи неизвестного художника для уточнения и подтверждения иконографии. Она изображена в интерьере комнаты с камином смужем и вероятно, со старшими сыновьями – Иосифом и Александром. Семейный портрет также экспонировался на Таврической выставке (№ 1030 по каталогу), но настоящее местонахождение его неизвестно [2].

Одновременно пришло письмо и из Ярославского художественного музея от хранителя живописи Ирины Николаевны Кулешовой с тем же вопросом – кто авторы знаем ли мы имя героини? В их коллекции – копия «Портрета дамы с гвоздикой», выполненная русским художником Гавриилом Васько (1820-1883). Копия незначительно превышает размеры оригинала – 83x67. Они также подтвердили

версию Третьяковской галереи. Таким образом, автор портрета Герман Винтерхальтер, а имя его героини – Надежда Михайловна Судиенко.

Надежда Михайловна – из старинного украинского дворянского рода, восходящего к XVII веку. Многие ее предки отметились в истории «славными деяниями на благо страны». Имел заслуги перед отечеством и ее отец – Михаил Павлович Миклашевский (1756-1847), российский военный и государственный деятель, губернатор Волынской и Новороссийской губерний, сенатор. Старший брат Александр (1798/1799-1831) – декабрист, член тайного общества офицеров Измайловского полка и, возможно, Северного общества. К участникам декабристского движения причастна и ее сестра Софья, которая была замужем за декабристом А.Ф. Бригеном [3].

Её супруг – Михаил Иосифович Судиенко (1803-1874) офицер в отставке, богатый и образованный помещик Черниговской губернии, предводитель дворянства Новгород-Северского уезда Черниговской губернии. Супруги были в дружеских отношениях с А.С. Пушкиным. В одном из писем к жене Наталье Гончаровой от 2 сентября 1833 года поэт писал: «Обедал у Судиенки, моего приятеля, товарища холостой жизни моей. Теперь и он женат... Жена его тихая, скромная не-красавица. Мы отобедали втроем» [4, с. 40]. По отзыву других современников, Надежда Михайловна «в молодости слыла красавицей, да и в возрасте <...>, высокая, стройная, добрая и симпатичная женщина» [3].

Портрет Судиенко, поступивший из частного собрания Литвы в 1985, во многом типичен для творчества Германа Винтерхальтера, который и при его создании использовал устоявшуюся композиционную схему, ракурс фигуры с легким поворотом головы, сложенными впереди руками. Пожалуй, отличительным свойством этого портрета становится простота и элегантность. Нет здесь пены кружев, блеска и изобилия драгоценностей, лент и цветов в пышных прическах – атрибутов других многочисленных портретов братьев-художников. Нежный овал лица подчеркнут скромной прической. Белое платье практически сливается с цветом кожи. Сложенные впереди руки продолжают «музыкальную тему» – тему пластичных, мягких, грациозных линий, ритм которых не нарушается дополнительными декоративными аксессуарами.

Обращает на себя внимание красная гвоздика в руках героини, дающая повод порассуждать о смысле ее присутствия в этом портрете. В христианской символике цветок – символ любви и страдания. Но

уже в XV-XVI веках, особенно в искусстве стран Северной Европы – Германии и Нидерландах, красная гвоздика становится символом любви и обручения. Хотя в 19 веке символика постепенно утрачивает свое значение, и поэтому присутствие этого цветка в портрете неоднозначно. Он становится носителем лирической интонации, нарушающим достаточно аскетичный тон всего портрета, яркой вспышкой в общей сдержанной, графической черно-белой гамме. Красным пятном цветок «загорается» в руках молодой женщины. Его цвет ослабевает на ее губах и легким румянцем оставляет след на бледном лице. Но, учитывая насколько глубоки в искусстве Германии традиции средневековой культуры, возможно и прочтение намека на благополучную семейную жизнь четы Судиенко [5]. Хотя объяснение может быть и совсем прозаичным. Практически все модели братьев Винтерхальтеров держат в руках перед собой какие-то предметы. Наиболее часто встречающиеся – веер, реже – книга и цветы, чаще всего розы – детали, завершающие женские образы.

Это не единственное произведение из коллекции ГМИ РК, вошедшее в каталог-реконструкцию. В 1936 году из ГРМ поступил «Портрет фельдмаршала графа Петра Семеновича Салтыкова (1698-1772)» (1760.Холст, масло. 60,5x48), атрибутированного как копия работы итальянского художника-портретиста много лет жившего в России – Пьетро Ротари, но под вопросом. Хотя в музеях различных российских регионов имеются подобные портреты, московские коллеги именно вариант нашего портрета приняли в качестве оригинальной работы знаменитого живописца. Под авторством Ротари картина и вошла в каталог-реконструкцию [6, с.124].

Переписка с коллегами из Третьяковской галереи побудила к поиску других полотен, которые могли быть экспонированными на Таврической выставке. И такая работа нашлась – «Портрет барона Сергея Константиновича Фелейзена», созданный А. Головиным (Холст, пастель.124x70). И в связи с этим появился повод изучить портрет более подробно, тем более, что уже в предшествующие годы был собран значительный материал о герое Головина и о самой работе, требующий систематизации и уточнения.

С.К. Фелейзен (1875-1936) происходил из семьи немецких банкиров. Его отец, Константин Карлович Фелейзен, был «возведён (с нисходящим его потомством) в баронское Российской империи

достоинство именным высочайшим указом от 23 июля 1864 года» [7].

Его мать, Гурли Логиновна Фелейзен, в девичестве Миллер (1850-1922), известная по портрету Константина Коровина из коллекции музея, после кончины мужа, в 1890 году вышла замуж за полковника Лейб-гвардии конного полка Владимира Аркадьевича Теляковского, ставшего впоследствии директором императорских театров. В этом браке родились трое детей. Надо отметить, что Сергей Константинович с нежностью и заботой относился к своим сводным братьям и сестре, о чем свидетельствуют сохранившиеся фотографии из семейного архива Теляковских.

Известно, что С.К. Фелейзен в 1898 году окончил институт инженеров путей сообщения, старейшего учебного заведения России, основанного по указу Александра I в 1801 году. Выпускники получали диплом на звание гражданского инженера с правом производства строительных работ. В 1899 году он поступает на службу в лейб-гвардии Конный полк, где, кстати, как мы уже отмечали, в свое время служил и В.А. Теляковский, в младшем офицерском чине в гвардейской кавалерии – корнет гвардии. Но на портрете А. Головина он позирует уже в форме поручика. Об этом свидетельствуют погоны на белом кителе – у поручиков они были золотистого цвета с красной продольной полоской, проходящей по центру погона, и тремя серебристыми звездочками, образующими своим расположением треугольник. Именно такие погоны на кителе Фелейзена. Несмотря на эскизный характер изображения, художник с достаточной четкостью воспроизвел эти погоны, как важный «говорящий» атрибут в портрете военного человека. Портрет написан в семейной усадьбе Теляковских «Отрадное» в Ярославской губернии, где часто бывали и художники – К. Коровин, А. Головин, которых Владимир Теляковский, став директором театров, пригласил в качестве декораторов.

Портрет написан в 1904 году в летний период. Есть возможность конкретизировать дату создания. По дневникам Теляковского известно, что А. Головин приезжал в Отрадное в 1904 году и пробыл там с 13 по 18 июля [8]. Сохранилась фотография, на которой С. Фелейзен с Ириной и Всеволодом Теляковскими. Что примечательно, позирует он фотографу практически в той же позе и в той же одежде, держа руки в кармане. Видимо, это была его любимая и наиболее комфортная поза. На портрете bravому поручику 29 лет.

Какова дальнейшая судьба С. Фелейзена и его портрета? В 1916 году ему присваивают звание полковника, он продолжает служить в лейб-гвардии Конном полку. С 1919 года – в Добровольческой армии, затем эмигрирует во Францию. Похоронен под Парижем 19 мая 1936 года [9].

Портрет, вероятнее всего, был подарен Головиным семье Теляковских в знак дружеских отношений, ведь их связывала не только работа в театре. В Казахскую государственную художественную галерею им. Т. Шевченко картина поступила от Всеволода Владимировича Теляковского, сосланного за дворянское происхождение в 1935 году в Казахстан. Изначально предполагалось, что портрет находился у Теляковского в Алма-Ате. Известно, что начиная с 1946 года, художник начинает передавать в КГХГ произведения из семейной коллекции. Возник вопрос – неужели, выезжая в ссылку в безумной спешке, а на сборы отводилось всего несколько дней, он взял с собой все дорогие и памятные ему предметы? Ведь среди них и тяжелые бронзовые изделия, и живописные картины большого размера. В архиве художника было обнаружено письмо, оформленное на официальном бланке галереи с датой – 30 мая 1958 года, адресованное Всеволоду Владимировичу [10]. В нем Л.Г. Плахотная, директор галереи в те годы, излагала свою просьбу об использовании некоторых произведений из личной коллекции художника для экспонирования в залах галереи. Но в конце письма значилось: «Расходы по упаковке и перевозке работ из Ленинграда галерея берет на себя». Речь шла о трех произведениях, среди которых был и портрет С. Фелейзена. Как оказалось, все это время он находился в Ленинграде у наследников, пережил блокаду, но был в хорошей сохранности. Его приняли на временное хранение 27 января 1959 года, и перевели на постоянное 29 октября 1963 года уже после смерти владельца с согласия его наследников.

Сведения об этом портрете войдут в один из будущих выпусков каталога-реконструкции.

Русский художник Василий Андреевич Тропинин (1776-1857), также как и его «младший» современник Герман Винтерхальтер, посвятил свое творчество портрету. Но в отличие от своего коллеги из Германии, который писал высокосветских красавиц, у Тропинина был более широкий и разнообразный круг заказчиков, «полная палитра социальных типажей русского общества

первой половины 19 века». В коллекции музея – его «Портрет неизвестного с тремя медалями» (1838. Холст, масло. 70x59,5), поступивший из московского частного собрания в 1966 году. По умолчанию, считается, что это портрет купца. Так почему бы не ввести эту атрибуцию в название портрета? Тем более, что сословная принадлежность персонажа подтверждается иконографически. В многочисленных купеческих портретах конца XVIII – первой половины XIX века сложился определенный типаж представителя этого сословия. Как правило, они были выходцами изкрестьян, имели характерные прически – стрижку «под горшок» и обязательное наличие бороды. Эти неизменные атрибуты сопровождалась серьезным выражением лица, строгим и сосредоточенным. Это были люди умные и расчетливые. В рядах купечества устоялась и определенная мода, которой они придерживались – наглухо застегнутые строгие темного цвета сюртуки. Обращает на себя внимание еще одна немаловажная деталь: на портретах купцов у многих практически одинаковые на лентах различного окраса шейные медали, по цвету определяющиеся как золотые. Они-то как раз и рассказали многое об их владельцах, в том числе и о персонаже тропининского портрета.

На этих медалях просматриваются мужские профили, скорее всего, русских императоров. Действительно, в декабре 1801 года в царствование Александра I учредили медали «За усердие» и «За полезное», которыми награждали купцов, крестьян и мещан за различные услуги, оказанные правительству [11]. Эта медаль просуществовала практически целое столетие. Менялись лишь профили императоров.

На тропининском портрете незнакомца изображены шейные золотые медали «За усердие». Одна крепится на муаровой ленте, состоящей из двух полос по краям черного и по центру красного цветов – Владимирской (лента подобного цвета – атрибут Ордена Св. князя Владимира), вторая – на красной Александровской, в честь Ордена Александра Невского [12, с.101]. По статусу орденов устанавливался и статус лент. Из перечисленных более значимым считался Орден Св. князя Владимира, затем Александра Невского и далее Св. Анны. Подобные медали в диаметре достигали 50 мм, и весили до 70 граммов.

Теперь самая сложная задача – определить, кто из русских императоров изображен на аверсах медалей – Александр I или Николай I? Поскольку медали – важный социальный, статусный атрибут

персоны, Тропинин постарался достаточно точно их воспроизвести. На них – профильные рельефы с портретами Николая I.

Но есть на портрете и третья медаль, о которой также необходимо сказать, хотя внешне она выглядит более чем скромно, но добавит еще один штрих в характеристику портретируемого. Это медаль «В память Отечественной войны 1812 года», учрежденная императором Александром I. 5 февраля 1813 года была введена серебряная медаль, а 30 августа 1814 года – медаль, выполненная из темной бронзы, как раз такая и изображена в портрете. Она предназначалась для награждения дворянства и купечества, содействовавших победе армии в этой войне. На её лицевой стороне, в середине поля, изображено «всевидящее око», окружённое лучезарным сиянием; внизу указана дата — «1812 годъ». На оборотной стороне медали прямая четырехстрочная надпись, позаимствованная из Псалтири: «НЕ НАМЪ – НЕ НАМЪ – А ИМЕНИ – ТВОЕМУ» [13].

«Именитое купечество, принимавшее во всеобщей ревности и рвении знатное участие, да примет из уст наших благоволение и благодарность. В ознаменование же тех из них, которые принесли отличные и важные заслуги, Повелели Мы рассмотреть оные, и по представлении вознаградим их тою же бронзовою...медалию, на ленте ордена Святыя Анны» [14]. Для дворянства использовалась Владимирская лента. Для купечества медаль крепилась на красной ленте с желтой каемкой, цвета Ордена Св. Анны. Носили ее в петлице.

Купеческое сословие делилось на гильдии в зависимости от размера своего капитала. Наличие статусных наград, свидетельствует о широкой благотворительной деятельности купца, а значит и о его состоятельности. Таким образом, название картины Тропинина возможно изменить – уточнить, сделать его более полным, более «говорящим» – «Портрет купца 1-й гильдии с тремя медалями».

Когда доклад был уже написан и фактически уже сделан макет сборника конференции, совершенно случайно в интернете был найден небольшого размера «Портрет А. Л. Торлецкого», написанный В. Тропининым. Существует два варианта подобных портретов. Один, его размеры - 19,5x14,5, находится в коллекции Государственного исторического музея в Москве, второй - 22x17,5 в Государственном музее искусств Туркменистана. Они оказались этюдами к мужскому портрету из ГМИ РК! Он действительно оказался купцом 1 гильдии,

одним из богатейших и влиятельных предпринимателей России. Эта находка требует особого внимания, отдельной статьи. А пока озвучим новое название картины - «Портрет купца 1 гильдии Александра Логиновича Торлецкого»

Но на этом «купеческая тема» не исчерпывается. В коллекции русского искусства имеется еще один портрет, который также можно отнести к «купеческим» – «Старик с медалью» (Холст, масло. 65х47,5). Он полностью вписывается в иконографию купеческого портрета. Полотно – одно из самых ранних поступлений в фонды Казахской государственной художественной галереи. Оно было передано из Центрального музея Казахстана в 1936 году. И, пожалуй, впервые, во всяком случае, в новом здании ГМИ, портрет экспонировался в 2018 году на выставке «Портреты неизвестных русских художников 17-19 вв. из фондов ГМИ РК им. А. Кастеева» [15, с. 21, 37].

Учитывая тот факт, что коллекция ЦМК формировалась на основе фондов Оренбургского краеведческого музея, можно предположить, что на портрете представитель сибирского купечества, портрет которого написан местным художником. Конечно, это всего лишь версия, но она имеет право быть озвученной. Неизвестный художник более тщательно выписал награду, так, что без особого труда определяется профиль императора Николая I. Перед нами та же медаль «За усердие» на анненской ленте Николая I. На медали можно отчетливо рассмотреть, что император изображен с усами. Именно так его профили чеканили на медалях после 1846 года[16].

Подобный факт помогает уточнить датировку. Время создания портрета изначально определили 1830-ми годами. Поскольку на медали изображение императора Николая I позднего типа – с усами, получившее распространение после 1846 года, портрет можно датировать достаточно длительным периодом. В таких случаях пишут – не ранее 1846 года. Возможно, и подкорректировать название – «Портрет купца с медалью».

Неожиданным образом «купеческая тема» позволила дополнить наши представления еще об одном портрете, на этот раз – женском. Речь пойдет о «Портрете Кокоревой» неизвестного русского художника. Казалось бы, установить, кто эта молодая, сдержанная на эмоции, женщина, не представляется возможным. Как оказалось, портрет связан непосредственно с личностью богатейшего купца 1 гильдии

Василия Александровича Кокорева (1817-1889), который был известен своей широкой благотворительностью и особым чутким отношением к искусству.

В. Кокорев был большим ценителем и собирателем живописи. Покупать произведения русских и иностранных художников он начал еще в начале 1850-х годов. За короткий срок ему удалось собрать достаточно обширную коллекцию, насчитывающую свыше 500 картин, среди которых были произведения К. Брюллова, И. Айвазовского, В. Боровиковского, О. Кипренского Д.Левицкого, А.Венецианова и многих других художников.

Именно он организовал в Москве первую публичную картинную галерею, официальное открытие которой состоялось 26 января 1862 в специально построенном для галереи здании в Трёхсвятительском переулке [17].

Оказавшись на грани банкротства, ему пришлось распродать картинную галерею. Часть картин попала в собрания П.М.Третьякова и другого знаменитого коллекционера – Д.П. Боткина. Основная коллекция – 166 произведений русских мастеров – была приобретена Министерством Императорского двора для Александровского дворца в Царском Селе и Аничкова дворца в Санкт-Петербурге. Позднее эти картины вошли в состав открытого в 1898 году Русского музея [18].

Сотрудники ГРМ, занимавшиеся изучением собрания, обратились в отдел зарубежного искусства музея с письмом. Им было известно, что в ГМИ РК хранится портрет Кокоревой. И в связи с этим их интересовал вопрос: кто изображен на нем – мать купца или его жена. Прежде, чем ответить, была проведена определенная работа.

«Портрет Кокоревой» (Холст, масло. 53,5x41) поступил в ГМИ РК как работа неизвестного русского художника 2-й половины XIX-века. Об этом портрете нам практически ничего не было известно. Но в интернете удалось найти фотографию некой Веры Ивановны Кокоревой, жены коллекционера Василия Кокорева, которая абсолютно совпадает с изображением на «нашем» портрете, вплоть до мелких деталей – одежда, украшения, поза, особенности внешности и т.д. Думаю, что с большой долей уверенности можно утверждать, что и на портрете именно Вера Ивановна Кокорева, не мать, а жена именитого купца.

Еще одно доказательство подсказали коллеги из Санкт-Петербурга

[18]. Этот портрет оказался зафиксированным на фотографии рабочего кабинета одного из сыновей В. Кокорева – Александра Васильевича, в его роскошной усадьбе в Царском селе. В глубине комнаты на стене справа «Портрет В. Кокорева» (ГРМ. Около 1850. Холст, масло. 123x99), на котором он изображен в молодые годы. Автор – французский художник К.К. Штейбен (1788-1856). А слева – «Портрет В.И. Кокоревой» из коллекции нашего музея. Портрет был приобретен через Государственную экспертную комиссию в 1959 году у Л.Г. Ананьиной и поступил в музей уже в 1960 году. Как известно, одна из дочерей четы Кокоревых–Александра Васильевна, вышла замуж за московского купца Григория Ивановича Ананьина. Вероятно, все эти годы портрет находился в их семье и был продан уже наследниками, возможно правнучкой – Л.Г. Ананьевой.

После кончины мужа В. И. Кокорева продолжила традиции благотворительности своей семьей. Она финансировала строительство храмов, больниц, жертвовала солидные суммы на содержание народных школ, научные исследования, в частности медицинские.

Конечно, подобные исследования требуют времени, длительного поиска необходимых исторических свидетельств, фотодокументов, но все усилия, в конечном счете, оборачиваются, возможно, небольшими, но такими необходимыми и конкретными сведениями об экспонатах, новой атрибуцией, уточнением датировок, расширяют наши представления об истории бытования произведения.

Список литературы

1. Историко-художественная выставка русских портретов, устраиваемая в Таврическом дворце, в пользу вдов и сирот, павших в боях воинов. Иллюстрированный каталог-реконструкция. Вып. I. Авт. проекта Н.В. Окуренкова. – М.: «Минувшее», 2016. – 392 с.
2. Благодарим Н.В. Окуренкову за предоставленную информацию.
3. https://www.wikiwand.com/ru/Миклашевский,_Михаил_Павлович. Дата обращения 07.07.2020
4. Пушкин А.С. Письма к жене. – Л.: Наука, 1986. – с. 40. <http://lib.pushkinskijdom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=fa2ARCrzZGc%3D&tabid=10326>
5. Маркова Н. О символике цветов в классическом искусстве. – М.: Искусство - №3 – 2006. <https://art.1sept.ru/article.php?ID=200600315>.

Дата обращения 12.07.2020

6. Историко-художественная выставка русских портретов, устраиваемая в Таврическом дворце, в пользу вдов и сирот, павших в боях воинов. Иллюстрированный каталог-реконструкция. Вып. II. Авт. проекта Н.В. Окуренкова. – М.: «Минувшее», 2016. – 157 с.

7. <https://ru.m.wikipedia.org/wiki/Фелейзен>. Дата обращения 29.07.2020.

8. Благодарим И. Гуськову, исследователя деятельности В.А. Теляковского, за предоставленные сведения.

9. <http://regiment.ru/bio/F/72.htm>/Дата обращения 27.07.2020

10. Архив В.В. Теляковского. Частная коллекция. Санкт-Петербург

11. https://ru.m.wikipedia.org/wiki/Медаль_«В_память_Отечественной_войны_1812_года»

12. Н.Х. Неизвестный художник. Живопись и скульптура из собрания Русского музея / Альманах. Вып. 351. – СПб: PalaceEditions, 2012. – 263 с.

13. <https://www.kam24.ru/news/main/60072.html#sthash.g8jrrLkR.dpuf>

14. <https://ru.wikipedia.org/wiki>

15. Портреты неизвестных русских художников XVII-XIX вв. из фондов ГМИ РК им. А. Кастеева. Каталог. // Авт. вст. ст. и сост. Г.Н. Сырлыбаева. – Алматы: ГМИ РК им. А. Кастеева, 2018. – 40 с.

16. <http://medalirus.ru/za-otlichie/userd-nikolay-1-2.php>

17. https://www.wikiwand.com/ru/Кокорев,_Василий_Александрович. Дата обращения 21.07.2020. <http://chtoby-pomnili.net/page.php?id=582>

19. Благодарим Е.И. Столбову, старшего научного сотрудника ГРМ, хранителя фонда живописи XVIII– 1-й половины XIX века за помощь в атрибуции портрета В.И. Кокоревой.



Неизвестный художник. Портрет В. И.
Кокоревой. 2-я половина XIX в.



Александр Головин. Портрет барона С.К. Фелейзена. 1904. ГМИ РК им. А.Кастеева



Василий Тропинин. Портрет купца с тремя медалями. 1838. ГМИ РК им. А.Кастеева



Герман Винтерхальтер. Портрет Н.М. Судиенко. 1840-е. ГМИ РК им. А. Кастеева



Пьетро Ротари . Портрет фельдмаршала графа Петра Семеновича Салтыкова. ГМИ РК им. А. Кастеева

**Крупa Татьяна Николаевна,
Павлодарской государственнoй
педагогический университет Margulan Centre
Международная научно-исследовательская
лаборатория «УМАІ»
Казахстан, Павлодар**

НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ ПОДГОТОВКИ ПЕДАГОГОВ И ВОПРОСЫ ОБЕСПЕЧЕНИЯ СОХРАННОСТИ ИСТОРИКО- КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ КАЗАХСТАНА

Историко-культурный и археологический материал всегда являлся украшением и важной составляющей учебно-воспитательного процесса всех без исключения образовательных учреждений страны. Школы и вузы гордятся своими музеями!

И именно по этой причине сегодня в Казахстане необходимо ставить вопрос о подготовке педагогов со знанием полноценных навыков обеспечения сохранности историко-культурного наследия.

Ведь если сегодня ведущие музеи и университеты мира по праву гордятся своими коллекциями уникальнейшего историко-культурного наследия, то почему бы по этому пути не пойти и в Казахстане? Ведь его наличие в фондах говорит не только о высоком статусе музея или университета, его научно-практическом потенциале, но и косвенно дает представление о фондах учреждения (ведь хранить такие артефакты - очень непростое занятие).

Но какие бы не были музейные коллекции, они – немы без полноценного изучения.

Благодаря внедрению современных методик изучения археологических памятников в результате раскопок последних лет в Павлодаре накоплен интересный и информативный материал, позволяющий осветить некоторые особенности жизни и быта населения Степного Прииртышья от каменного века и докимако-кипчакского периода и золотоордынского времени.

Эти данные значимы не только для самого Казахстана. Находки проливают свет на многие процессы евразийской истории ввиду широких контактов кочевого населения этого времени.

Мы готовы познакомить коллег с накопленным опытом организации процесса непрерывного исследования и обеспечения сохранности археологического материала в Margulan Centre ПГПУ, куда автор доклада был приглашен для организации именно научно-практической части прикладных лабораторных исследований и консервации.

Первым, и самым основным критерием, обеспечивающий изначальную сохранность является полноценный отход от устаревших полевых методик, устоявшихся в археологической науке еще с советского времени [1, с.124].

Работу в этом направлении можно разделить на несколько этапов.

Этап 1: полевой. Полученные в работу артефакты органического происхождения извлекались из археологического раскопа стандартным способом. Однако, уточним: стандартным способом, если это позволяла сохранность.

Работающие в Margulan Centre ПГПУ археологи владеют и современными методами извлечения археологических объектов монолитом, что дает прекрасную возможность их дальнейшей лабораторно-археологической расчистки. Мы сознательно акцентируем внимание именно на лабораторно-археологической части полевой работы, которая не равна привычной камеральной работе. Последняя, к тому же, выполняет совсем иные методические функции.

На сегодня коллегами под руководством директора Margulan Centre ПГПУ Т.Н. Смагулова и при личном активном участии К. Алтынбекова и Научно-реставрационная лаборатория «Остров Крым» успешно разработано и внедрено следующие этапы обязательных работ: от подготовки специальным образом грунтового монолита к изъятию и транспортировке его – в лабораторию. Уже в полевых условиях учитываются проблемы хранения монолита до момента его полноценной расчистки. Тут речь идет о превентивной полевой квалифицированной консервации монолита.

Еще до момента знакомства с павлодарской методикой обеспечения сохранности, мы в Украине пришли постепенно к таким же выводам и стали применять собственный метод полевой консервации археологической органики с грунтовым комом пищевой фольгой. Ценность метода в том, что пищевая фольга, будучи абсолютно доступным материалом, как показал наш личный опыт работы с ней, позволяет избежать резкой потери влаги (если артефакты изъят из влажного грунта) или же – избежать резкого пересыхания находок (ведь извлечение их из привычной среды – уже является стрессом для объекта). Алюминиевая пищевая фольга, в отличие от полиэтиленовых упаковок, стабилизирует имеющуюся микрофлору.

Это позволяет выиграть время, которое так необходимо для тщательной работы с артефактом.

Лабораторно-археологический полевой подэтап связан с серией исследований. Например, в Margulan Centre никогда не начинается расчистка монолитов без проведения компьютерной томографии. Такой подход позволяет полноценно подготовиться к работе по расчистке монолита в лабораторных условиях.

Отметим, справедливости ради, что такие методы археологических исследований применяются в мире только самыми передовыми

научными институциями высочайшего уровня. А в массовом аспекте все это давным-давно ставит вопрос о реформировании системы подготовки археологов как специалистов, которая на сегодняшний день фактически не учитывает выше изложенной проблемы сохранения археологической органики, требующих от последних освоения специальных навыков.

Этап 2: лабораторно-реставрационный. Он связан одновременно с проведением комплексов консервационных мероприятий и технологическим изучением.

Вопрос сохранения и консервации археологического материала – один из актуальнейших вопросов мировой реставрационной практики. Любое направление археологической консервации – сложное и уникальное даже в привычном русле реставрационного дела. Здесь крайне необходимы навыки не только практического опыта, но и специфические знания в ряде научных дисциплин. По нашему мнению, также необходимо давно отходить от привычного с эпохи СССР тезиса об обязательной обратимости применяемых методик. Ибо такой тезис в археологической консервации – не может работать априори. Нет ни одного реставратора в мире, способного вернуть буд-то археологическому металлу или текстилю его первоначальный облик (т. е. – состояние, которое было на момент извлечения артефакта из раскопа). Поэтому археологическую консервацию работающие в этой области специалисты, сравнивают с хирургией: принимая решение, реставратор несет в отношении артефакта такую же ответственность, как и хирург в отношении пациента.

Особняком в это большом направлении стоит археологический текстиль: материал – уникальный и раритетный не только по регулярности встречаемости в археологических комплексах, но, особенно, по степени информативности.

И именно это направление сегодня является основным направлением научно-исследовательской работы нашей лаборатории в виду опыта работы автора настоящей публикации.

Существующие методики очистки археологического текстиля – несовершенны, поэтому вынуждают специалистов постоянно искать новые, – отвечающие требованиям работы с конкретным материалом.

Критериями, по которым мы проводили свой выбор методики очистки – это щадящее взаимодействие с объектом работы и безвредность препарата для человека и окружающей среды.

Для текстильных артефактов была избрана методика, разработанная нами для очистки шелковой парчи XII в. из раскопок «Веселой могилы» на Харьковщине [2, с.165-168]. Она основана на применении бытового препарата «L.O.C.» производства фирмы «AMWAY».

Как известно, препараты этого производителя уже используются для работы с различными видами исторических объектов [3, с.127 - 129].

Учитывая хорошую сохранность текстиля, мы подобрали

оптимальный процентный состав раствора «L.O.C.».

Как отмечают производители, препарат состоит из свежего кокосового масла с добавлением аминокислот. Наличие масляной основы, вне всякого сомнения, способствует пластификации органики.

Особо необходимо сказать об аминокислотах. Аминокислотами называются органические кислоты, содержащие одну или несколько аминогрупп. Как известно, аминокислоты являются основным «строительным материалом» для синтеза специфических тканевых белков, ферментов, пептидных гормонов и других физиологически активных соединений. Аминокислоты широко используются в современной фармакологии. Аминокислоты – естественные составляющие любых белковых соединений, включая шелк (составляющий белок: фиброин, из группы склеропротеинов). Следовательно, полученный эффект первичной пластификации (так мы назвали восстановление частичной пластичности ткани в результате промывки) – это воздействие как кокосового масла, находящегося в составе препарата, так и, безусловно, аминокислот. Происходит это за счет хорошей гигроскопичности шелка. Как свидетельствуют наблюдения за текстилем из кургана «Веселая могила» в течении 12 лет, деструктивных процессов в текстиле не наблюдается.

Отметим, что производители утверждают, что их препарат - имеет бактерицидные свойства. Это было подтверждено и исследованиями Е.В. Астаховой [4, с.10-11] при работе с образцами из «Веселой могилы». Учитывая необходимость стабилизации грибков при работе с археологической органикой (как хорошо известно, в имеющихся методиках для этого применяются тимол, нипагин и проч.) это обстоятельство является очень важным для дальнейшей сохранности текстиля.

Уже после проведения первичной очистки и пластификацию исследуемых образцов, после естественного высыхания - текстиль (прежде всего, шелк) приобретает блеск и пластичность.

При необходимости, мы можем организовать проведение:

- микроскопии в отраженном боковом неполяризованном свете (бинокулярный микроскоп Альтами ПС-Т-II и цифровая камера DCM Score 130 и оригинальное ПО),

- растровой электронной микроскопии (сканирующий электронный микроскоп JSM-6390 LV (JEOL, Япония)¹.

Работа сканирующего электронного микроскопа (далее – РЭМ) заключается в получении изображения при помощи детекторов

1 Данная работа проводится совместно с Восточно-Казахстанским государственным техническим университетом им. Д. Серикбаева. Пользуясь случаем, хочу выразить огромную признательность **Наталье Анатольевне Куленовой**, к.т.н, ас. профессору, руководителю Центра опережающего развития «Veritas» (ЦОР «Veritas») и **Айдару Беккадиловичу Садибекову**, научному сотруднику сектора спектрометрии и дифрактометрии ЦОР «Veritas» за плодотворное сотрудничество в области исследования древних технологий.

вторичных и обратнорассеянных электронов, которые работали параллельно и формировали два отдельных изображения. Режим вторичных электронов является наиболее широко используемым при растровых электронно-микроскопических исследованиях. В этом режиме изображение создается *вторичными электронами*, имеющими низкую энергию (порядка нескольких электрон вольт), которая позволяет легко идентифицировать их на общем фоне. Особенности генерации этих электронов и геометрия элементов электронного микроскопа обеспечивает высокий морфологический контраст, т.е. позволяет исследовать морфологию образцов. При работе в режиме *обратнорассеянных электронов* для формирования изображения используются электроны, которые после взаимодействия с образцов изменили направление на фактически на противоположное. Их энергия оказывается сопоставимой с энергией основного пучка, а природа генерации обеспечивает z-контраст, т.е. позволяет качественно судить о распределении элементов в образце. Современные микроскопы позволяют использовать оба типа детекторов одновременно, что существенно расширяет их аналитические возможности.

Элементный состав образцов определялся методом рентгенофлуоресцентного микроанализа (далее – РФМ) при помощи системы энерго-дисперсионного анализа INCA Energy (Oxfordinstruments, Великобритания).

Образцы, предварительно закрепленные на железоникелевой подложке электропроводящей тушью с помощью углеродного скотча для микроскопии, были зафиксированы на столике микроскопа. Электронные снимки поверхности образцов получают во вторичных электронах (Secondaryelectronimage) в режиме высокого вакуума (10^{-5} Па). Для исследования неэлектропроводящих фрагментов образцов используется режим низкого вакуума (50 Па) и изображения получены в отраженных электронах (Backscatteredelectronimage). В виду того, что перед элементным микроанализом стояла задача качественного определения состава, результаты энергодисперсионного анализа были нормализованы (приведены к 100%).

Для определения природы происхождения текстильного и красильного сырья проводились химико-технологические исследования.

Весной 2020 года был подписан Договор о сотрудничестве с Университетом Мармара (Стамбул, Турция) и ПГПУ¹ и проведена наша стажировка по реставрации археологического и этнографического текстиля на базе Лаборатории реставрации Стамбульского института

повышения квалификации Бейлярбей Сабанчи (Стамбул, Турция)¹.

Таким образом, Международная научно-исследовательская лаборатория «YMAI» получила возможность расширить наши методы исследования за счет возможности специализированной исследовательской лаборатории Технологического факультета.

Отметим, что в рамках исследовательской работы Margulan Centre ПГПУ существует рабочая необходимость организации правильного хранения извлеченного из раскопа археологического материала до момента его передачи музейным структурам Казахстана. Коллективом сегодня налажена и приводится в соответствие с инструкциями минкультфондовая работа.

Поэтому, полагаем, мы можем использовать всю имеющуюся базу ПГПУ (и отмеченных выше его структур) для подготовки педагогов, имеющих навыки полноценной работы в области сохранности и экспонирования историко-культурного наследия в учебных учреждениях Казахстана.

В 2019 году, в рамках программы академической мобильности по кафедре Истории и АНК, мы прочитали курс: «Консервация археологических артефактов» для студентов-историков 2 курса.

В 2020 году, проводя практические занятия по курсу: «Музееведение»², мы также акцентировали внимание студентов на проблемы организации музейного дела в учебных заведениях.

Внимательно изучив состояние проблемы и соотнеся их со своими практическими и теоретическими знаниями³, сегодня мы готовы к преподаванию курса «Музей в школе», заканчиваем работу над пособием для учителей по этой теме.

Полагаем, что в связи с актуальностью сегодня создания школьных музеев, такой подход будет вполне актуальный.

Курс, который мы предлагаем может состоять из следующих разделов:

- Введение. Музееведение как научная дисциплина.
- История музейного дела. Музейное дело в Казахстане.
- Музей в школе: с чего начать?
- Название и профиль музея

³ Выражаю благодарность доктору **Раксане Гасановой** заведующей Лаборатории реставрации Стамбульского института повышения квалификации Бейлярбей Сабанчи (Стамбул, Турция) за многолетнее сотрудничество в области обеспечения сохранности и консервации.

⁴ Автор публикации в весеннем семестре 2021-20 учебного года вела практические занятия по курсу «Музееведение» для студентов очно и дистанционной формы обучения.

⁵ Автор публикации имеет 15-летний опыт работы в Музее археологии и этнографии Слободской Украины Харьковского национального университета имени В.Н. Каразина и является автором серии методических публикаций по организации школьного музея в изданиях украинского издания «Основа» (Харьков, Украина).

- Фонды школьного музея
- Комплектование фондов школьного музея и организация поисковой работы
- Организация хранения фондов школьного музея
- Музейный маркетинг и менеджмент.
- Создание общедоступных экспозиций, экскурсий, образовательных лекций.
- Музейная педагогика

Очень важно отметить, что именно Margulan Centre ПГПУ как составляющей Высшей гуманитарной школы ПГПУ сможет качественно обеспечить практическую составляющую такого обучения.

Мир в наши дни существенно меняется. И пандемия 2020 года вынудила и образование, и музейную сферу часть работы вынести в удаленный on-line режим. ПГПУ уже давно имеет опыт организации дистанционного обучения своих студентов без отрыва от производства. Большая работа в этом плане была проведена и «Образовательной программой «История»» (руководитель – Каримова А.Е., заведующий кафедрой Истории и Ассамблеи народа Казахстана, кандидат исторических наук) Высшей гуманитарной школы ПГПУ в контексте обеспечения качества подготовки педагогов-историков.

Именно опыт дистанционной работы дает нам возможность организовать дистанционную подготовку/переподготовку педагогов по этому направлению – удаленно.

Государство сегодня ставит перед школьными учителями значительные задачи в сфере воспитательно-патриотической работы и наличие школьных музеев – большое подспорье. И мы надеемся, что наши предложения – будут социально полезными.

Список литературы

1. Крупа Т.Н. К вопросу об извлечении и первичной консервационной обработке археологического текстиля//Археология и древняя архитектура Левобережной Украины и смежных территорий/ Под ред. С.Д. Крыжицкого. – К., 2000.

2. Крупа Т.Н. Методика консервации археологического текстиля XII в. из раскопок «Веселой могилы» (фонды Музея археологии и этнографии Слободской Украины ХНУ им. В.Н. Каразина) с применением препарата «L.O.C.» производства фирмы «AMWAY»// Тези доповідей V Міжнародної науково-практичної конференції «Проблеми збереження, консервації, реставрації та експертизи музейних пам'яток». – К., 2005.

3. Ляшенко М.М. Пошуки нешкідливих для фарбового шару та здоров'я матеріалів, які використовуються у реставрації станкового, темперного та олійного живопису. «ZOOM», як новий розчинник у реставрації// Тези доповідей II Міжнародної науково-практичної

конференції «Проблеми збереження, консервації, реставрації та експертизи музейних пам'яток». – К., 1999.

4. Астахова Е.В. Микробиологическая экспертиза археологического текстиля XII в. из раскопок «Веселой могилы» (фонды Музея археологии и этнографии Слободской Украины ХНУ им. В.Н. Каразина) // Тези доповідей V Міжнародної науково-практичної конференції «Проблеми збереження, консервації, реставрації та експертизи музейних пам'яток». – К., 2005.

5. Хрипунов Н. В. Одежда знати Великой империи монголов в 1207–1266 гг. // Золотоордынская цивилизация. Сборник статей. Выпуск 5. – Казань: Институт истории им. Ш.Марджани АН РТ, 2012. – С. 363-393.

6. Спасский Г. И. Киргиз-кайсаки Большой, Средней и Малой орды. // История Казахстана в документах и материалах. – Вып. 1. – Алматы, 2011.

7. Археологи откопали в пригороде Павлодара кимакскую колесницу. - Точка доступа: https://total.kz/ru/news/kultura/arheologi_otkopali_v_prigorode_pavlodara_kimakskuyu_kolesnitsu (15.07.2020).

8. Яценко С.А. Костюм ираноязычных народов древности и методы историко-культурной реконструкции: Автореф. Дис. докт. ист. наук. – М., 2002.

9. Кальной И.И. Философия. – СПб.: Юридический центр Пресс, 2001.

10. Из [журнала] путешествия Христофора Барданеса в Киргизскую степь в 1771 года // История Казахстана в русских источниках XVI–XX веков. – Т. IV. – Алматы, 2007.

11. Усманова Є.Р., Крупа Т.Н. Ткань – дар в отношениях между казахской элитой и российской дипломатией в 18 – нач. 19 вв. // Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии. Материалы XXII Международной научной конференции/ Под ред. Н.М. Калашниковой. - СПб., 2019.

**Ахмедова Нигора Рахимовна,
гл. научный сотрудник
Института искусствознания АН РУз.
доктор искусствоведения,
академик АХРУз
Узбекистан, Ташкент**

НОВЫЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ ТВОРЧЕСТВА УРАЛА ТАНСЫКБАЕВА

В статье актуализируются вопросы обновления подходов к изучению творческого наследия У.Тансыкбаева. Поставлены отдельные проблемы. Впервые изучены портреты и автопортреты художника в контексте развития искусства Узбекистана 1930-х гг.

В год празднования 85-летия Государственного музея искусств им. А.Кастеева – основоположника изобразительного искусства Казахстана, уместно будет посвятить доклад творчеству его современника, выдающего художника Урала Тансыкбаева. Известно, что одними из первых в коллекцию молодого музея Казахстана попали работы У.Тансыкбаева 1934-1935 г. [1., с.16] приобретенные с Республиканской выставки в Алматы в 1935 году. Это весьма примечательно, так как со временем произведения художника 1930-х годов «выпадут» из поля зрения исследователей, а сам период попадет в зону умолчания как «формалистический». Долгие годы живопись и графика этого периода, аккуратно сложенная в сундуках, хранилась в мастерской художника. Только в конце 1960-х гг. И.Савицкий – легендарный директор Нукусского музея начал собирать искусство мастеров 1920-х 1930-х гг., приобретая, в том числе и работы У.Тансыкбаева.

Непростая творческая судьба и «зигзаги» эволюции У. Тансыкбаева до настоящего времени еще актуальны для исследователей, хотя сохраняется инерция во взглядах на развитие художника. Сложилось мнение – что еще можно сказать об У. Тансыкбаеве, ведь написано достаточно. Между тем, исключение целого пласта ранних работ из эволюции У. Тансыкбаева в годы давления идеологии соцреализма,

приводило упрощенному пониманию логики его развития. Признавая значение художника как подлинного классика, важно обозначить актуальные вопросы дальнейшего изучения его наследия – вернуться к исследованию специфики раннего творчества, рассмотреть особенности живописно-пластических трансформаций в контексте общего перелома искусства Узбекистана во второй половине 1930-х гг.; пора по-новому, без идеологических штампов изучить поиски художника в создании своеобразного, глубоко индивидуального варианта пейзажа – картины 1950-х - 1960-х гг.

Известно, что логика пейзажной эволюции У. Тансыкбаева 1940-х-1970-х г. привычно выводилась из живописи второй половины 1930-х годов, которая «плавно» переходила в реалистический пейзаж. Такой подход снимает остроту вопроса о «сломе» авангардных позиций и «выпрямляет» эволюционную линию, словно подтверждая неминуемость его обращения в пейзажиста. До настоящего времени под грузом «общих мест», в свое время характерных для советского искусствознания, остаются вопросы о природе реализма в живописной концепции У. Тансыкбаева. Этот вопрос, безусловно, актуален и в современной творческой практике в связи с подъемом реалистических тенденций, характерных для живописи Узбекистана 2010-2020 годов.

Формирование У. Тансыкбаева в начале 1930-х гг. проходило ускоренно и разнообразно по поискам. Молодой художник проявлял такую невероятную восприимчивость к новому, что прочертить привычное поступательное развитие трудно. Об этом, в частности, можно судить по портретам У. Тансыкбаева, которые еще не привлекали внимания исследователей и впервые рассматриваются в контексте ведущих тенденций живописи Узбекистана довоенного периода.

Развитие Урала Тансыкбаева, как и молодой национальной живописи проходило по самостоятельной логике: сразу с пластических исканий авангарда, а не привычно – «от робкого ученика к шедеврам». Безусловно, влияла бурная реальность тех лет – процессы модернизации, разрушавшие старый мусульманский мир и созидание Советского Востока. Такие же невероятные совмещения и ускоренность развития отразились в творчестве и жизни художника. Начав учиться довольно поздно (1927 г. в художественной студии Н.В. Розанова, с 1928-29 г. в Пензенском художественном училище), он многое освоил в среде авангардных по творческим ориентациям русских мастеров, с ними он

«закалялся» в атмосфере острых дискуссий о путях развития живописи Узбекистана. В 1928-1932 годы как раз наблюдался особый подъем искусства в период, так называемой «культурной революции». Молодой художник обращается к темам «старого и нового», социалистического строительства, создает эскизы монументальных фресок, ездит по городам республики. Среди работ этого периода выделяются портреты и автопортреты, которые отразили самые разнообразные искания молодого художника.

По существующим источникам, более десяти работ в собрании ГМИ РУ, ГМИ РК им. В. Савицкого можно отнести к портретам и автопортретам довоенного периода. Обращаясь к этому жанру, У. Тансыкбаев много экспериментировал над образом и техникой. Одни выполнены маслом и гуашью, другие – представляют собой образцы первоклассной черно-белой графики, выполненной карандашом, соусом, тушью.

Первая известная работа художника, датируемая 1925 г., – графический портрет «Девушка в профиль» (ГМИ РК им. В. Савицкого), затем – «Узбечка» (ГМИ РК им. В. Савицкого, 1928) и широко известный импрессионистический «Портрета узбека» из музея Востока (1927), на котором изображен друг художника по студии Н. Розанова А. Ташкентбаев.

Начав с импрессионизма, У.Тансыкбаев быстро усваивает главное и переходит к пластике П.Сезанна и А.Дерена в большом, выполненном углем, «Автопортрете» (ГМИ РК им. В. Савицкого, 1931г.). Изображен крепкий молодой человек с обнаженным по пояс торсом (это было в духе того времени с его идеалами бодрости и здоровья), за ним – словно теснящиеся сдвинутые небольшие граненые формы, пластически передают эмоциональную напряженность. Скуластое лицо художника задумчиво, он выразительно и очень внимательно смотрит на зрителя. В автопортрете есть и мягкая объемность, и смелое упрощение форм пластики, присущее опытному художнику.

С характерной для молодости энергией развитие У.Тансыкбаева в эти годы проходило разновекторно. То он возвращается к импрессионистическим вариациям в работах 1934 г., то – осваивает опыт постимпрессионистов и кубистов, с произведениями которых ознакомился в 1929 году в Музее Нового западного искусства в Москве. В портретах 1930-х гг. интересны самые разные воздействия,

пробы разного метода и стилистики. Создается впечатление, что в такое стремительное время, когда язык искусства старался «успеть» за историей, молодой художник тоже постоянно шел на поиски нового языка, адекватного современности. Главное, что он нисколько не опасался потерять индивидуальность: во всем у него убедительно пробивалось что-то свое, все преодолевала его природная интуиция и воображение.

Это относится и к работам У. Тансыкбаева, связанным с концепцией неопримитивизма, которой были увлечены и А. Волков, В. Уфимцев, М. Курзин. По фовистски «дикими», открытыми цветами написан «Портрет узбека на желтом фоне» (ГМИ РК им. В. Савицкого, 1934), где национальный типаж дан в профиль, и достаточно репрезентативно. Мы видим смуглое лицо и крепкую фигуру молодого человека на ярко желтом фоне со стилизованными, словно «неумело» нарисованными деревьями. По краям композиции художник схематично обозначил орнаментальную кайму. Также легко и незамысловато трактованы красные цветы-узоры на голубом халате и тубетейке персонажа, звучно, декоративно выделяясь на желтом фоне, напоминающем сюзане. Безусловно, это произведение трудно назвать портретом в традиционном понимании. Главное здесь – образ-знак и символы, идущие из глубины традиционного сознания. Примитивистский принцип полностью реализован в фоне, растениях, лице – маске. Чувствуется и игровой, и провокационный характер этой оригинальной работы Урала Тансыкбаева. Поэтому «примитив» заявлен как нечто, исконно народное не только в стилистике, но и в ощущении прямой демонстрации простоты, мощи этого «человека-схемы», напоминающего некоего маскарابоза (традиционный узбекский клоун). М. Бахтин писал: «маска связана с радостью смен и перевоплощений, с веселой относительностью, с веселым отрицанием тождества и однозначности, с отрицанием тупого совпадения с самим собой» (2, с.49). В портрете это соотносится с присущим модернизму снижением, архаизацией образа, что возвращало маске ее первоначальную природу. Такие же игровые моменты можно видеть в многочисленных портретах мастеров фовизма, кубизма и экспрессионистов. Известно, что У. Тансыкбаев был также увлечен народными росписями, что отразилось в недавно обнаруженном панно «Восточная элегия» (1927). Поэтому и в работах 1930-х гг., связанных с неопримитивистскими тенденциями, можно

видеть как элементы народной эстетики, трансформируясь, составляли основу его оригинальных поисков. Они нашли отражение и в других работах тех лет, как, например, – «Казах и казашка», «Казашка», «Самарканд. Узбек» (все – ГМИ РК им. В. Савицкого).

В портрете А.Подковырова 1935 года У. Тансыкбаев вновь возвращается к ранее опробованным приемам пуантилизма, поэтому более интересны автопортреты художника этого же года. Они – яркое свидетельство того, в каком напряженном эмоциональном состоянии протекал его творческий процесс. Так, небольшой автопортрет (ГМИ РУз) написан на пленэре среди зелени деревьев, открытое лицо молодого художника освещено солнцем, на нем – широкие, энергичные мазки – блики солнца и тени. В другом автопортрете того же года (ГМИ РУз) вновь можно видеть его фоне обобщенно написанной зелени сада. Но портретный образ более глубок, художник словно ушел в свои думы. Третий автопортрет (ГМИ РК им. В. Савицкого) написан экспрессивно, на темном фоне, где У. Тансыкбаев – в образе загадочной артистической натуры с необычной челкой, прикрывающей лоб, в элегантном черном костюме, белой рубашке с высоким воротником и бабочкой. Взгляд вопросительный и в то же время вызывающе дерзкий. Трудно узнать в этом молодом человеке недавнего рабочего, перед нами - сложная творческая натура, артист. В авангарде роль художника всегда имела специфическую стратегию, в которой многое было рассчитано на открытый диалог, публичность, вызов. Художник понимался как личность исключительная, он – творец.

Автопортреты У. Тансыкбаева отражают постоянные и напряженные трансформации в творчестве этих лет, он находился на пике исканий. Ощущая в себе соединение разных истоков, он позиционировал себя как человек Нового времени, который принял культуры Запада и Востока. Обращение Урала Тансыкбаева к портрету – явление уникальное не только в плане оригинальных пластических исканий, это – свидетельство приобщения и адаптации европейских традиций искусства, которое видит важнейший смысл культуры в размышлении о Человеке. Поэтому творческие интенции Урала Тансыкбаева не ограничивались только освоением приемов модернизма, за ними он понимал концептуальные основания нового, современного мироощущения. Сын Азии, молодой казах, живущий в Узбекистане, ввергнутом в модернистский революционный проект, он

и сам был образцом и объектом мощнейших совмещений. Характерно, что У. Тансыкбаев облакал свою пластическую «мысль» в очень ясные, точно найденные, обдуманые формы, в «простоте» которых, тем не менее, отражался и опыт модернизма, и ментальность носителя традиционной культуры народов Средней Азии. Во всех упомянутых произведениях проглядывает его темперамент, глубокая искренность и правда переживаний, а природный дар живописца своей энергией казалось, искупал незнание им сложных систем анализа формы и цвета. В целом это был и в жизни мощный человек без опасливой умеренности и мелочности. Л.Ремпель писал: «Узкий прищур глаз то сверлит прищельца, то раскроется вширь, и Урал зальется радостным смехом. Приземистый, плотный, он будто только что спрыгнул с седла. В прошлом рабочий винных заводов, он воспринял лучшие черты передовой культуры Европы и Азии» (3, с.273).

Удаленность от центра только на несколько лет отложила начало идеологического прессинга на художников, обвиненных в «буржуазном формализме». Он вылился в жесткую борьбу с «вредной теорией» В.Чепелева, изложенной им в первой книге о живописи республики (4).

Со временем У. Тансыкбаева – мастера, которого в 1934 г. на триумфально прошедшей в Москве выставке искусства Узбекистана признавали как “главу узбекистанских колористов”, вскоре будут критиковать как «горе-теоретика декоративизма» и требовать «переучиться» (5, с.37). Впоследствии художник совсем отказался от портрета в своем творчестве. Его облик можно было узнать исключительно по фотографиям, которые, безусловно, не могли передать «драму идей», которую пережил этот выдающийся мастер.

С годами историческое и художественное значение творчества Урала Тансыкбаева наполняется новым смыслом, уходят старые наслоения, позволяя исследователям открывать новые грани его огромного наследия.

Список литературы

1. Урал Тансыкбаев. Авт.вст ст.Е.Ким. Алматы, 2004.с.16.
2. М.Бахтин. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Худож. лит., 1965, с.49.
3. Л.Ремпель. Мои современники. Ташкент, 1992, с.273.
4. В.Чепелев. Искусство Советского Узбекистана. Л., Изд.

Ленинградского областного Союза художников, 1935.

5. Из выступления Л.Барханова. Гос. Архив РУз, ф.2320, арх. 76, оп.1.Стенограмма диспута Союза художников Узбекистана по Отчетной выставке. 24 декабря 1938 , с.37.

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

К ВОПРОСУ ОБ ОЦЕНКЕ СТУДЕНТАМИ МУЗЕЕВ АЛМАТЫ И АЛМАТИНСКОЙ ОБЛАСТИ

В исследовании представлены музеи Алматы и Алматинской области в контексте оценок представителями «будущего поколения», для которого они традиционно хранят наследие. Участвовали 54 студента. Автором проанализировано 48 анкет. Сделан вывод о том, что создание условий для реализации потребностей в самосознании и самопознании возможно в диалоге с посетителем и в процессе проведения внутреннего аудита своей деятельности с помощью поиска ответов на вопросы, связанные с оценкой музея с точки зрения посетителя.

Одной из целевых аудиторий музеев Алматы и Алматинской области является студенческая молодежь. Ведь известно, что в образовании важную роль играют не только традиционные академические формы усвоения базовых знаний, но образование культурой, формирование ценностных установок межличностных отношений и восприятие цивилизационной культуры. В этом процессе большую роль играют музеи, которые как институциональный феномен для этого, в общем то, и создавались. Примером этому может служить обращение военного губернатора Оренбургского края П.П. Сухтелена (1788-1833), прибывшего в Оренбург весной 1830 года, и уже в ноябре приступившего к созданию «Музеума для сосредоточения всяких предметов, служить могущих к вящему развитию понятий юношества и к общей пользе распространения наук» [1, Л.5] (впоследствии коллекции этого музея вошли в состав фондов ЦГМ РК).

В то же время музеи со своей стороны для создания полноценного диалога с посетителями должны понимать их потребности. Для их выявления есть множество форм взаимодействия и выявления интересов

и предпочтений. Одной из них является работа с фокус-группами, которыми фактически могут быть, например, подростковые и другие клубы при музеях, деятельность которых не приносит коммерческой выгоды музею и не влияет на показатели посещаемости, но, при этом, позволяют в процессе совместной деятельности выявить особые интересы этой целевой аудитории. В нашем случае исследование по оценке музеев с позиции посетителей базируется на опросе 54 студентов, обучавшихся с 2017-2020 гг. Это были отдельные группы, изучавшие предмет «Музееведение» всего по одному семестру в один учебный год. Эту группу респондентов можно считать фокус-группой, потому что в её состав вошли будущие «производители музейного продукта» – 11 студентов Казахского Национального университета им. Аль-Фараби, обучавшихся по специальности «Музейное дело и охрана памятников», а также «посредники-продавцы музейного продукта» – 43 студента Университета «Туран» со специальности «Туризм». Таким образом, их интерес и оценка были отчасти и профессиональными.

Участники опроса в течение семестра заполняли шесть анкет-заданий [2, с.80-86], наиболее подробной из них являлась – «Контрольный перечень оценок с точки зрения посетителя». Она состояла из четырёх групп («Общие индикаторы», «Прибытие», «Приветствие и ориентация», «Экспозиция и выставки») 35 вопросов, на каждый из которых возможен был один из предлагаемых ответов-оценок – «Хороший стандарт» / «Адекватный, но может быть улучшен» / «Неудачный».

Следует, пожалуй, полностью привести список этих вопросов для понимания нижеприведенных результатов опроса, и потому что, в принципе, каждый сотрудник музея сам может впоследствии оценить свой музей с позиции посетителя.

Общие индикаторы:

1. Какие существуют индикаторы, которые показывают, что к посетителю музея относятся серьезно, и что музей проявляет заботу о качестве их визита?

2. Есть ли короткое сообщение в музейных печатных материалах/ веб-сайте, на стенде у входа в музей, где заявлены намерения/ предложения музея?

Прибытие:

3. Легко ли найти дорогу к музею?

4. Имеются ли заметные указатели направления движения к музею для водителей автомашин и пешеходов?
5. Где припарковать машину?
6. Как далеко находится парковка от входа в музей?
7. Есть ли пространство рядом со входом для людей с ограниченными возможностями?

Приветствие и ориентация:

8. Кто приветствует посетителей?
9. Как они приветствуют?
10. Вежливы ли они и дают ли точную информацию?
11. Видно ли по прибытии, где расположены те или иные объекты: туалеты, гардероб, справочная, учебные классы, экспозиция?
12. Откуда посетителю становится известно о том, что произойдет сегодня?
13. Какие условия предлагаются для семей, детей, лиц с инвалидностью, исследователей?
14. Сколько есть времени у посетителя до закрытия?
15. Взимается ли плата, какой ее размер, существуют ли скидки для детей и пожилых людей?
16. Разрешается ли посетителям делать фотоснимки?
17. Можно ли взять ребенка с коляской?

Экспозиция и выставки:

18. Привлекают ли они посетителей визуально?
19. Пространство экспозиции свободное, или это место является темным и мрачным?
20. Можно ли прочесть надписи?
21. Правильно ли направлено освещение?
22. Являются ли экспозиционные и выставочные пространства шумными или безлюдными?
23. Понимает ли посетитель интеллектуальный контекст и содержание выставок?
24. Может ли посетитель получить больше информации об экспонатах, чем написано в этикетках?
25. Куда посетитель может обратиться, чтобы получить такую информацию?
26. Может ли посетитель присесть где-нибудь?
27. Может ли ребенок научиться чему-то на своем уровне и

развлечься?

28. Могут ли посетители рассмотреть все предметы на удобной для них высоте?

29. Как посетитель передвигается от одного места к другому?

30. К кому обратиться посетителю если у него вопрос?

31. Как ему узнать таких людей?

32. Могут ли посетители чего-нибудь выпить или перекусить?

33. Являются ли закуски недорогими?

34. Может ли посетитель присесть на открытом воздухе?

35. Имеются ли туалетные комнаты?

В результате знакомства с музеями и их оценки мы получили 48 анкет, из них – 3 без обозначения названия музея. Выбор музеев с позиции студентов был произвольный. Однако, следует упомянуть, что чаще они обращались к оценке музеев, которые посетили во время учебной практики, т.е. выбор был в некоторой степени обусловлен преподавателем и учебной программой. Были упомянуты 16 музеев, из них – 4 областных, 6 – мемориальных. По 8 музеям – в наличии по одной анкете. 4 анкеты были заполнены группами из трех студентов. Список музеев: Центральный государственный музей РК (8 анкет); Музей народных музыкальных инструментов им. Ыхласа (6 анкет); Музей Д.А. Кунаева (5 анкет); Жамбыла Жабаева (5); ГМИ им А.Кастеева (4 анкеты); Литературно-мемориальный музей Музей истории города Алматы (3); «Музей Почитания Матери» («Анага Курмет Муражайы») (3); Дом-музей М.О. Ауэзова (2); Литературно-мемориальный музей С.Муканова (2); Литературно-мемориальный музей Суюнбая Аронулы; Мемориальный музей Н.Тлендиева; Центральный музей железнодорожного транспорта РК; Геологический музей РК; Музей «Гылым ордасы»; Военно-исторический музей (Алматы); Музей природы Алматинского заповедника (Талгар).

Общий результат вышел обнадеживающим – большинство позиций было оценено как «хороший стандарт» – 740 оценок, «адекватный, но может быть улучшен» – 586, и лишь 351 (21% от всех оценок) – «неудачный». Следовательно, студентам в музеях нравится быть.

Большой перевес в сторону третьей оценки получил ответ на вопрос «Могут ли посетители чего-нибудь выпить или перекусить?» (37) Положительную картину выровняли только два музея ЦГМРК и ГМИ им. А.Кастеева, в которых есть кафе. На это можно только сказать,

что на фоне смены информативной модели музея коммуникативной моделью естественная потребность посетителей должна быть удовлетворена, возможно за счет создания партнерских связей с пунктами общественного питания. Ведь большинство ответов на вопрос «Может ли посетитель присесть на открытом воздухе?» если не были блестящими, но во всяком случае были перспективными на фоне предыдущих данных (соответственно – 16/9/23).

Мы много говорим о преимущественно визуальном восприятии окружающего мира современным поколением людей, при этом не придаем значения внешней музейной навигации, что подтверждается ответами на вопрос «Имеются ли заметные указатели направления движения к музею для водителей автомашин и пешеходов?» (8/8/31). Внутренняя пространственная навигация устроена лучше – «Видно ли по прибытии, где расположены те или иные объекты: туалеты, гардероб, справочная, учебные классы, экспозиция?» (25/15/11). Однако, когда речь заходит о событийном ориентировании в работе музея, здесь вновь возникают не вдохновляющие результаты – «Откуда посетителю становится известно о том, что произойдет сегодня?» (11/23/14), «Есть ли короткое сообщение в музейных печатных материалах/ веб-сайте, на стенде у входа в музей, где заявлены намерения музея?» (16/20/12).

Нельзя обойти стороной вопрос о том, что посетители – это носители рекламы музея, от их впечатления, от эмоций многое зависит, ведь человек часто забывает информацию, но не забывает эмоцию, пережитую в связи с этой информацией. Радует, что в наших музеях всё-таки встречаются преимущественно в соответствии с хорошим стандартом гостеприимства – результаты 26/15/6, но, как видим, и в этом случае есть необходимость улучшения позиций. Радует то, что большинство музейщиков понимают, что публикации в социальных сетях на страницах посетителей это также действенная реклама, и на вопрос «Разрешается ли посетителям делать фотоснимки?» оценки были такие – 25/12/11.

Как было отмечено выше, 4 из 16 упомянутых музейщиков были областными. Кстати, они-то и получили в среднем наибольшее количество положительных оценок – старый Музей Ж. Жабаева (20/10/5) и новый «Музей Почитания Матери» (20/8/5). Для сравнения, два главных городских музея – ГМИ им.А.Кастеева – 23/9/3, ЦГМ РК – 11/15/9. Областные музеи имеют ресурс, который позволяет

активизировать эмоции, связанные с экскурсионной поездкой, что важно именно для молодёжной группы посетителей. Ведь для них это не просто посещение музея, это – путешествие, приключение. Плюс к этому в положительную сторону сыграл тот факт, что студенты «Турана» ездят на университетском автобусе вместимостью не более 20 человек, в отличие от обычных 50-местных туристских автобусов, что способствует общению и объединению одной студенческой группы. Вот, что по этому поводу в своем эссе написала Анель Булатова – «...Я очень долго вспоминала те минуты, что я провела в этих интересных местах. У меня сразу же изменилось отношение ко всему, я стала чаще посещать театры, музейные выставки. Вообще стала приобщаться к искусству, начала свое духовное развитие. На это меня натолкнула первая экскурсия с группой, благодаря которой мы приобщились к искусству, стали ближе друг к другу и лучше понимать себя и других». Видимо стоит городским музеям поразмыслить о внедрении специальных программ, направленных на организацию досуга в музее для небольших студенческих групп, компаний. Например, в Темиртауском городском музее с успехом проходят музейные тимбилдинги.

Таким образом, некоторые представленные результаты исследования позволяют сделать общий вывод о том, что у музеев Алматы и Алматинской области есть что улучшать в своей деятельности, ведь пятая часть (21%) оценок студентов были неудовлетворительными. В то же время, по мнению этих же студентов музеи позволяют реализовать «потребность оглянуться назад, и потребность к самосознанию и самопознанию». Создание условий для этого возможно в диалоге с посетителем и в процессе проведения внутреннего аудита своей деятельности с помощью поиска ответов на вопросы, связанных с оценкой музея с точки зрения посетителя.

Список литературы

1. ГАОО. Ф.6. Оп.10. ЛЛ.5-6.
2. Руководство для инструктора: Для использования вместе с книгой «Управление музеем: практическое руководство» / Патрик Бойлан, Вики Вулард, Университет города Лондон. ЮНЕСКО. – Париж, 2008. – С. 80–86.

Танская Оксана Анатольевна
Искусствовед, экскурсовод,
член Казахской туристской
ассоциации, член Союза
журналистов РК,
руководитель пресс-службы
Государственного музея
искусств РК им. А. Кастеева
Казахстан, Алматы

МУЗЕЙНАЯ ЭКСКУРСИЯ.
ОРГАНИЗАЦИЯ И СОДЕРЖАНИЕ ЭКСКУРСИОННОГО
ОБСЛУЖИВАНИЯ НАСЕЛЕНИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ
МУЗЕЕ

Доклад выполнен на основе материалов, собранных в процессе работы над подготовкой издания методического пособия, разрабатываемого сотрудниками Государственного музея искусств РК им. А.Кастеева с целью создания благоприятной среды, а также организации педагогически грамотного, квалифицированного экскурсионного обслуживания посетителя художественного музея. Задачей методического пособия является оказание консультативной помощи большому кругу специалистов, занимающихся проведением музейных экскурсий, чтобы узнать и изучить особенности, связанные с организацией и содержанием экскурсионного обслуживания населения в художественном музее. В разрабатываемом методическом руководстве особое внимание уделяется основным этапам в создании новой экскурсии – определении ее темы, целей и задач. Не менее важны вопросы, связанные с организацией большой исследовательской работы по сбору материала, изучением различных источников и написанием таких методически важных в экскурсоведении документов, как маршрут экскурсии, контрольный и/или индивидуальный текст экскурсии, технологическая карта объекта/местности (в музееведении это: каталожные данные экспоната, библиографические сведения об авторе экспоната и пр.). В данном же докладе озвучиваются функции и признаки экскурсионного дела, классификация экскурсий

с подробным рассмотрением большинства ее классов. Также музейная экскурсия представлена как педагогический процесс познавательно-воспитательного содержания.

Специалисты-музеееды выделяют десять базовых форм работы с посетителем музея: экскурсия, лекция, консультация, научные чтения конференции, сессии, заседания, клубная деятельность (кружок, студия), конкурс (олимпиада, викторина), творческая встреча, концерт (вечер, театрализованное представление), праздник, историческая игра (квест) [1, с.103]. В этом списке экскурсия занимает первую позицию. В течение последних ста с лишним лет, она стала наиболее устойчивой из всех средств музейной коммуникации. Экскурсионная деятельность прошла большой исторический путь, прежде чем достигла своего современного уровня. Теоретиками и практиками экскурсионного дела даны более двух десятков различных толкований понятия «экскурсия». Впервые определение экскурсии было дано В. Далем в 1882 году, затем в XX веке – В.А. Гердом и Д.Н. Ушаковым. Начиная с 1970-х годов огромный вклад в развитие экскурсионной теории был сделан Б.В. Емельяновым. Все определения экскурсии значительно отличаются друг от друга [2, с.8]. Это объясняется различными задачами (культурными и экономическими, морально-этническими и научно-техническими), которые ставились в разные периоды развития общества. На современном этапе, с углублением экскурсионной теории и практики, определение экскурсии можно сформулировать следующим образом: экскурсия (лат. *excursio* – поездка, поход) – это целенаправленный, наглядный процесс познания окружающего мира, связанный с заранее подобранными объектами, темой и маршрутом, под руководством квалифицированного специалиста, т.е. экскурсовода. Из этого следует, что любая экскурсия имеет познавательные и воспитательные цели. В связи с этим, экскурсия является не только основной формой работы туристических организаций, но и первой, точнее ведущей, формой культурно-образовательной деятельности музея и, в целом, музейной педагогики и ее раздела – экскурсоведения.

Термин «экскурсоведение», в свою очередь, состоит из сочетания слов «экскурсия» и «ведение». Таким образом, эта дисциплина обучает правильному проведению экскурсии, а также исследует проблемы, связанные с организацией и содержанием экскурсионного обслуживания населения, в том числе посетителя художественного

музея. Музееведение и экскурсоведение, не являясь синонимами, имеют большую область соприкосновения. Если музееведение, как научная дисциплина, занимается изучением общественных функций музея, то в экскурсоведении более узко и детализировано рассматриваются понятия экскурсии, её функции, признаки, классификация и такие основные её элементы, как совокупность приёмов показа и рассказа. Таким образом, экскурсоведение – это метод организации экскурсии с позиции педагогической деятельности.

Музейная экскурсия, как одно из активных средств и форм воспитания, выполняет несколько функций одновременно: познавательную, информативную, культурно-воспитательную, досуговую и просветительскую. Музейная экскурсия, как и другие формы образовательной и воспитательной работы, имеет свои признаки и особенности в организации, методике подготовки и проведении. Но организация экскурсии, а также обеспечение ее необходимой документацией не является достаточным в процессе работы над экскурсией. Необходимо также достижение верного, педагогически грамотного и безопасного ее проведения. Поэтому на должность экскурсовода в художественный музей рекомендуются лица, обладающие достаточно обширными знаниями и навыками, определенно имеющие высшее специальное или педагогическое образование, творческие работники, а также контингент изучавший историю и теорию искусства. К важным качествам следует отнести организаторские способности и правильно поставленный речевой аппарат экскурсовода, профессиональным качествам которого мы посвятим отдельный абзац в этом докладе.

Экскурсоведение выделяет следующие формы экскурсий для посетителя музея: классическая (обзорная или тематическая), экскурсия-беседа (лучшая форма работы с детской аудиторией), экскурсионный спектакль (яркий пример – тематическая экскурсия ГМИ РК им. А. Кастеева «Фея музея»), установочная или учебная экскурсия (носит обучающий характер и проводится для специалистов-экскурсоводов и других сотрудников музея), экскурсия-урок (проводится в соответствии с учебной программой школы или ВУЗа), экскурсия-консультация (ознакомительная экскурсия с целью обмена опытом или повышения квалификации специалиста). В последние годы ГМИ РК инициировал и провел еще две экскурсионные формы – это экскурсия-квест (с

элементами интерактива, игры-расследования или тематической викторины) и экскурсия-пленэр, совместившая теоритическую часть и элементы работы на пленэре под руководством художника-педагога.

Экскурсоведение имеет научные основы, соответственно для достижения результата высокого качества, в процессе работы над подготовкой новой экскурсии специалисту необходимо обращаться также к «достижениям четырех наук» [3, с.17] – философии, логики, педагогики и психологии. Однако для работы над подготовкой экскурсии в художественном музее, важно обладать знаниями в области этики и эстетики, ориентироваться в истории искусства. При этом, основное внимание следует уделять не раскрытию содержания этих наук, а применению их принципов и методов на практике в экскурсионной деятельности.

Таким образом, практическую работу экскурсовода можно разделить на две составляющие: предварительную и основную. Предварительная или докоммуникативная является учебной и, как ясно из названия, предшествует самостоятельной работе. Она заключается в сборе и обобщении материала, в планировании содержания экскурсии и методики ее проведения и, как правило, проходит под руководством опытных наставников, методистов. Далее следует основная практика, которую называют коммуникативным этапом – это приобретение навыков работы с людьми, различными составами групп, усвоение новых знаний.

В процессе подготовки музейной экскурсии специалисту важно учитывать такие методические аспекты, как: особенности техника проведения экскурсии; основные виды показа экспонатов (экскурсионных объектов), основные формы рассказа, вопросы педагогического контакта экскурсовода с группой. Во всех других экскурсионных формах, за исключением музейной экскурсии необходимо использование наглядных пособий. Рассмотрим подробнее каждый из приведенных аспектов сквозь призму экскурсионной методики.

Метод в переводе с греческого означает «путь исследования, теория, учение, способ достижения, какой-либо цели, решение конкретной задачи». Таким образом, методология экскурсии определяется как *организация деятельности экскурсовода, а совокупность методов проведения экскурсии можно рассматривать*

как экскурсионную методiku. Организовать деятельность означает упорядочить ее в целостную систему с четко определенными характеристиками, *логической структурой* и процессом ее осуществления.

С точки зрения методики, музейная экскурсия имеет семь основных признаков, которые определены теоретиками экскурсионного дела – продолжительность по времени проведения, состав и количество экскурсантов, наличие квалифицированного экскурсовода и его профессиональные качества, показ экспоната и рассказ об определенном экскурсионном объекте, маршрут экскурсии, целенаправленность осмотра, наличие экскурсионной документации, восприятие экскурсантов. В методическом пособии, в разработке которого участвуют и ведут большую исследовательскую работу сотрудники ГМИ РК им. А. Кастеева, содержится подробное описание различных этапов создания музейной экскурсии с учетом всех ее основных признаков.

В процессе подготовки новой экскурсии и определении методики её проведения большое значение имеют как классификация экскурсии, так и ее содержание, предоставляющие возможность чёткого понимания существенных особенностей каждой группы экскурсантов и уже на основе этого необходимо разрабатывать и использовать различные приёмы на всех стадиях экскурсионной деятельности – как на стадии подготовки (или предварительной работы), так и на стадии проведения экскурсии (или в практической работе).

По своему содержанию музейные экскурсии делятся на обзорные и тематические. В художественном музее обзорная экскурсия считается наиболее сложной в подготовке, так как отличается многообразием экспонатов (экскурсионных объектов) и широкими хронологическими рамками в истории искусства. В обзорных экскурсиях чаще всего раскрываются несколько тем, в то время как тематические посвящены раскрытию одной темы.

В подготовке новой экскурсии необходимо учитывать систему деления на группы: по содержанию, составу участников, месту проведения, форме проведения и способу передвижения. Последний, как правило, к музейной экскурсии не относится. Однако содержание экскурсии, методика ее проведения, техника и продолжительность по времени определяются именно составом участников по таким

критериям, как возрастные особенности и величина группы. От места проведения экскурсии зависят вопросы безопасности, как группы, так и экспонатов, а также особенности показа музейной экспозиции. В работе над подготовкой новой экскурсии и для достижения максимального познавательного-воспитательного результата проведенной экскурсии, учитываются даже социальные и психологические аспекты экскурсантов [1, с.26]. К основным социально-психологическим факторам, которые должен учитывать экскурсовод, относят следующие: возраст, уровень образования, профессия; социальные потребности и интересы, воздействующие на отношение к содержанию темы; познавательные возможности, эмоции и настроения, характеризующие группу; убеждения и оценки, характерные для данной группы. Ведь именно на основе совокупности восприятий складывается общее представление экскурсантов об экскурсии.

Экскурсоводу необходимо быть готовым к работе с кардинально разными группами, при этом в каждом отдельном случае необходимо варьировать как текст экскурсии, так и педагогические, и методические приемы. В случае разнородной группы надо ориентироваться на однородное большинство в ней, периодически уделяя внимание ее меньшинству или обобщать определенную информацию.

Как органический и законченный процесс музейная экскурсия имеет свою структуру и композиционно состоит из вступления, основной части и заключения. В методическом пособии дается также подробный план работы над структурой и составлением экскурсионного текста. В данном докладе мы рассмотрим основные тезисы. Качество любой экскурсии зависит от композиционно правильного ее построения еще на этапе подготовительной работы. Особенно важную роль играют первые фразы экскурсовода. Удачное, интересное вступление облегчает задачу установить контактс группой, создает доброжелательный настрой и вызывает устойчивое желание экскурсантов познакомиться с темой экскурсии. Далее важнейшей психологической задачей является поддержка положительной реакции слушателей и дальнейшего внимания у экскурсантов. Поддержка интереса требует от экскурсовода эмоциональности и увлеченности темой, проникновения в сущность рассматриваемых явлений и фактов, умения подняться над обыденностью, использования ярких цифр и сравнений, анализа проблемных вопросов, рассмотрения событий

в историческом ключе, аккуратного внешнего вида и ораторского искусства. Правильно проведенное заключение, в свою очередь, должно подвести итоги, закрепить в памяти, полученные экскурсантами знания и впечатления, а также вызвать желание в дальнейшем посещать музей и музейные экскурсии.

Всегда необходимо помнить, что в музейной экскурсии наибольшую роль играют зрительные восприятия, поэтому в экскурсоведении утверждается принцип первичности показа. Наглядность оказывает на чувства и мышление огромное воздействие и является доминантой любой экскурсии. Наглядное средство, будь то сам экспонат (культурный или природный объект), изобразительные схемы и карты, видеофильмы, а также яркие, образные описания словесного содержания, помогают экскурсанту составить более полное представление об объекте показа (экспонате) в сравнении с тем, если бы он слышал лишь рассказ. Важно помнить правило: экскурсия – это не лекция, в ней главное – показ. Наглядность экскурсии свидетельствует, что приоритетным в ней является показ заранее подобранных экспонатов (экскурсионных объектов), который сопровождается рассказом. На основе совокупности восприятий от показа и рассказа складывается общее представление экскурсантов об экскурсии. Музейная экскурсия имеет большое преимущество перед другими её видами, т.к. обладает наглядностью, которая через чувственное восприятие способствует доказательности рассказа экскурсовода.

Первое требование к доказательности – определение тезиса, который должен быть сформулирован в ясной и доступной форме. Важно выбирать такие аргументы, которые доступны пониманию определенной группы, для чего, собственно, необходимо учитывать, описанные выше, социально-психологические особенности экскурсантов. Все аргументы должны быть достаточными для доказательств тезиса, но в то же время нельзя допускать их избыточности, так как она снижает активность группы, вызывает у них утомление. Кроме того, аргументы, приводимые в тексте экскурсии, должны быть истинными, не подлежащими сомнению и не должны противоречить друг другу. Экскурсоводам также рекомендуется избегать повторения в объяснении, т.е. тавтологии и всегда твердо помнить основную идею повествования, дабы не терять «нить рассуждений». Не рекомендуется прибегать к другой крайности и превращать экскурсию в научный доклад. В условиях нехватки времени

экскурсовод не всегда может (и не всегда должен) воспроизводить весь ход логического умозаключения. Изложение материала лишь в общих чертах повторяет суть научного доказательства, опуская некоторые его части [4, с.15] И наконец, самое главное – избегать дезинформации и откровенных неточностей, потому что экскурсанты, услышав какой-нибудь «ляп» из уст экскурсовода, касающийся основ наук или важного исторического факта, в дальнейшем будут уже с иронией относиться к излагаемой им теме и к нему самому.

Недостаточность приводимых сведений, также, как и переизбыток информации? Провоцируют утомляемость группы, потерю внимания, пассивное отношение к теме и, как результат – снижение эффективности экскурсии. Поэтому так важно на протяжении всего времени проведения экскурсии сохранять принцип доступности, который состоит в том, чтобы не перегружать информативную часть непосильным содержанием материала и излагать его таким образом, чтобы экскурсанты могли усвоить сообщаемые знания без чрезмерного напряжения внимания. Задача экскурсовода – возбудить в зрителе и слушателе такой интерес, который не требует волевых усилий для преодоления кризисов внимания. С точки зрения психологии, так называемые, кризисы внимания слушателей наступают на 14-18 минуте, второй – через 11-14 минут после первого, третий – через 9-11 минут, четвертый – через 8-9 минут, и далее интервалы между кризисами внимания следуют каждые 4-5 минут. Первые цифры показывают время наступления кризисов внимания у детской аудитории, вторые – у взрослых слушателей. Для преодоления этих кризисов внимания не рекомендуется долго задерживать группу у одного экспоната (экскурсионного объекта), перегружать информацию цифрами и фактами, а также заранее подготовить такие методы активизации внимания, как: использование сторителлинга, яркого эпизода, легенды, пословицы, афоризма и даже юмора; наглядных пособий; вопросно-ответного метода. Кстати, важно помнить, если задан вопрос, то непременно нужно дождаться ответа. В процессе экскурсии не следует также транслировать исключительно известные истины, важно раздвинуть горизонты познания экскурсионной группы, сообщая им не только и не столько абсолютно новые сведения, а находя даже в знакомом вопросе яркие, свежие стороны, окрашивая их умеренно эмоциональной и образной речью.

Ораторское мастерство экскурсовода, его четкая дикция и ясная речь, наполненная ярким словестным описанием экспоната (экскурсионного объекта) с акцентом на зрительные ассоциации, а также разумное использование мимики и жестов – 50% успеха экскурсии. Оставшиеся 50% – это знания, умения и организаторские навыки, некоторые из которых приходят с опытом. Для более быстрого накопления профессионального опыта, экскурсоводу необходимо быть внимательным, уметь критически анализировать предыдущую работу, выявлять ошибки, закреплять ценные и интересные сведения, отбрасывать лишнее и неудачное, расширять свои знания с помощью специальной литературы и не избегать контакта с более опытными коллегами.

Качественные знания, умения и навыки экскурсовода являются определяющими на докоммуникативном (подготовительном) этапе работы над экскурсией, а также способствующими несомненному повышению качества музейной экскурсии на её коммуникативном (проведение) этапе. Для наиболее высокого достижения результата в подготовке высококачественного содержания темы, необходимо найти соответствующие принципы, методы и способы работы, описанные выше, которые не являются изолированными друг от друга, а взаимообусловлены и взаимосвязаны в решении познавательных, воспитательных, развлекательных и иных задач музейной экскурсии.

Список литературы

1. Гужова Л.Г., Мягтина Н.В., Черничкина В.А., Ментова Л.Ф., Олейник Н.Г., Кириллова Л.В., Грибанова Е.С., Смагина О.К. Музееведение: учебное пособие. Владимир. Владимирский Государственный университет, 2010, 116 с.
2. Ягофаров Г. Ф. Экскурсоведение: педагогические и практические аспекты. – А-А., Алматинский университет им. Абая, 2003, 117 с.
3. Советский энциклопедический словарь. М. 1984, 1600 с.
4. Малышев А.А. Элементы логики в экскурсии. Метод. Рекомендации. М. 1982. 193 с.
5. Фуремс А.А. Экскурсионный показ и рассказ. Вопросы экскурсионной работы. Научно-исследовательский институт культуры. М. 1973, 125 с.

6. Емельянов Б.В. Экскурсоведение. М. 1992, 216 с.
7. Мягтина Н.В. Учебное пособие для студентов специальности музеология. Владимир. 2010, 11 с.
8. Дементьев Т. П. Рекомендации по проведению экскурсий со школьниками. М.1974, 116 с.

**Нүсіп Ақжігіт Жанұзақұлы
Ә. Қастеев атындағы ҚР МӨМ
қызметкері,
Қазақстан, Алматы**

ДӘСТҮРЛІ ҚАЗАҚ ЕР-ТҰРМАНДАРЫНЫҢ ЗАМАНАУИ ҮЛГІДЕГІ САБАҚТАСТЫҒЫ

Бұл мақалада дәстүрлі қолөнердің синтезі саналатын ер қосу өнерімен айналысып жүрген заманауи шеберлердің жұмыстарымен танысамыз. Олардың көркемдік тәсілдерін ашып көрсете отырып жеке ерекшеліктерін анықтаймыз. Дәстүрлі ер-тұрмандардың бүгінгі күнгі сабақтасу деңгейіне тоқталамыз. Мақалада ХХІ ғасырдағы шеберлердің туындылары сараланады.

Музей қорларындағы ер тұрманның барлығы ХІХ-ХХ ғасырға тиесілі. Бұл кезеңдегі ат әбзелдерінің жай ғана қарапайым түрлері емес технологиясы шегіне жеткен көркемде, салтанатты әбзелдер жинақталған. Қазақ халқының бейнелеу өнерінің кәсіби түрде қалыптасуыда жиырмамыншы ғасырдан бастау алады. Дәл сол секілді, қол өнеріміздің ғылыми түрде зерттеліп оқулықтар мен монографияларға айналған шағы да осы кезеңнің ортасынан кейін қалыптасып жатты. Қолөнер саласында жұмыс істеген ұлтжанды қазақ мәдениетіне жанашыр саусақпен санарлықтай ғалымдар тізбегі еді. «Қазақ халқының қолданбалы өнері» [9] деп аталатын Ә. Марғұланның үш томдық альбомды еңбегі дүниеге келді. Осы еңбегінде ұлттымыздың қолөнері жік-жікке бөлініп толыққанды ақпарат аларлықтай дүниеге айланды. Ат абзелдері туралы әр томында типологиясымен көркемдігін ашып жазды. Ерекшелігі, бұл еңбегінің рецензенті Х. Арғынбаевтың өзі екен. Музей қорларындағы ер-тұрмандар 1960-70 ші жылдары экспедиция барысында жинақталып бүгінде зерттеуге алынатын тікелей нысанға айланды. Бұл тек Ә. Қастеев атындағы ҚР МӨМ-інде емес барша музейлерде үдеріске айналып 70-90 жылдар аралығында жаппай қолөнер туралы толыққанды зерттеудің дүниеге келуіне әсер етті.

Қазір музейлерден жаңа ғасырдағы қол өнер бұйымдарын көрмейміз. Бейнелеу өнерінің кескіндеме, тоқыма және мүсін сынды

түрлерінен көрмелер жиі болып жүр. Ал қолөнер көрмелері өте аз. Арнайы мәдени іс-шаралар барысында жәрменке немесе шеберлік сағаттары түрінде ғана кездеседі.

Жаңа ғасыр – тәуелсіз еліміздің дүниежүзілік өркениетке өрлеу ғасыры. Өнер жүйесі қоғам дамуымен бірге дамып, үнемі өзгеріп отырады. Сәндік-қолданбалы өнер саласын дамыту үшін жаңа ұғым, жаңа үлгі, жаңа тәсілдер қажет. Қазіргі қолөнердің дамуындағы басты мақсат жас ұрпақтың даму деңгейін көтеру және жан-жақты дамыған жеке тұлға қалыптастыру. Осы мақсатқа жету үшін, төл өнерімізді дәріптеп, өскелең ұрпаққа насихаттап отыру әрбір өнер зерттеушісінің парызы болса, практикалық тұрғыда қолөнер түрлерін дамыту жүйелі зерттеумен, оларды жасап дүниеге келтіру қиынның қиыны. Ер-тұрмандарды тудыру үлкен практикалық тәжірибені және жеке зерттеуді талап етеді. Бұл салада еңбек етушілер дәстүрлі технологияны қолдана отырып, өздерінің жеке эксперименттерін іске асырып, жаңаша дәстүрлі бұйымдар жасауға тырысқан. Дегенмен, дәстүрлі технологияны қолданудың өзі үлкен біліктілікті қажет етеді. Сондықтан да, шеберлерге ұлттық негіздегі дәстүрді жалғастыру ең бірінші міндеттері болмақ.

Дәркенбай Шоқпаровтың жұмыстарын оқып отырып, білімінің теориямен қоса басымдықты практикаға берген. Оның альбомында көрсетілген бұйымдардың басым көбі өз қолынан шыққан туындылар. Ат жабдықтарын әзірлеуге арналған шикізаттар туралы рет-ретімен түсінік берген қазақ қолданбалы-сәндік өнерінің жанашыры, ағаш өнеріндегі түрлі эксперименттерімен көзге түскен бірегей шебер Д. Шоқпарұлы. Ол ағаш өнеріндегі көне технологияларды сақтап шәкірттеріне сабақтастырған ерекше жан. Оның ағаш мүсіндік жұмыстарының өзі 90-жылдары үлкен ұлттық нақыштағы үдерістерге алып келді. Ағашты ою әдістерінің жоғалуға сәл тұрған шағында сақтап қалып жалғастырды.

Шебердің қолынан шыққан ер-тұрмандар үлгісі, өткенді қайта жаңғыртқандай болды. Нақты үлгіні дәріптеп, ер-тұрманның әр-бір бөлшегін толықтай қарастырып қайта дүниеге әкелді. Қазіргі таңда көптеген қолөнер шеберлері ер тоқым жасауда көбінесе әсемділікке, сәнділікке көңіл бөледі. Дегенмен, ерлерінің басым көбі қарапайым және ескі технологиямен қосылған.

Мысалы оның түсті былғарымен қапталған құранды ерінің пішіні

қарапайым. Көп жағдайда осы типтес ерлердің пішіні құранды ерге ұқсас болғанымен ағаштың бір шөлкесінен ойылып жасалады. Сондықтан да, мұндай ерлердің пішімі ұқсас болғанмен қосу негізі бөлек болып келеді. Бұл ердің алдыңғы қасы өте биік басы жүрекке ұқсас және жезден екі көз орнатқан. Ортаңғы бел ағашы жазықта, артқы қасы доғал жалпақтау келген. Былғарыны шеге арқылы қаптап орта тұсында аппликация тәсілімен жасыл түсті түйе табан, күмбез және жүрекшегеде келетін ою жабыстырып, оны да шегелер арқылы бекіткен. Жалпы түрлі түсті былғары және аппликация тәсілі сонау Берел қазбаларынан табылған ерлерде де кездеседі. Ердің негізгі ерекшелігі түсті былғарыны шегелеу тәсілі. Шегелерді симетриялық тәртіпте үштен қағып былғары түсімен үйлесім тапқан (1 сурет).

Шоқпаровтың салып кеткен жолын, шебер дүние салғаннан кейін шәкірттері мен баллары жалғады. Бүгінде Д. Шоқпаровтың туындылары еліміздің барлық мұражайларда кездеседі. Шебердің атында Алматы облысы, Ақши ауылында әулеттік қолөнер мұражайы орналасқан. Мұражай жанында шеберхана мен ұстахана да бар. Ізін жалғап отырған ұстаның ұлы Дәулет Шоқпаров бүгінде мұражайды басқаруда және шәкірт тәрбиелеуде. Дәулет те қолөнердің кемел шебері. Оның ер-тұрмандық жұмыстары да кездеседі. Туындыларының бірі құранды ер-тұрман жиынтығы.

Жиынтықта ер-тұрманның барлық бөліктері бар. Ердің пішіні қарапайым құранды ерге ұқсас, алдыңғы қасы жүрек тәрізді ортасы терең ойылған, артқы қасы бұрышталған және белағашы жазықтау өлшемі бір қарыстан асады. Бетін біртұтас былғарымен қаптап, жиектері және алдыңғы қасының сыртқы жағы алтын түске боялған темір пластиналармен көркемдеген. Тоқымын киіз бетін былғарымен қаптап қарапайым тігісті оюлармен сәндеп шыққан. Жүгені, өмілдірігі және құйысқаны қалың қайыстан ұштарына салпыншақ темір пластинамен сәндеп, қайыстардың біріккен жерлеріне көзді дөңгелек әшекейлер қолданған. Қайыстардың бойларына тізбектеле орналасқан түйе тәрізді аң стиліне ұқсайтын әшекейлер жабыстырған. Үзеңгі бауды жалпақтау қалың қайыстан жасаса, ал үзеңгінің өзін алтын түске боялған темірден соққан. Бұл ер-тұрманды заманауи әдістермен ең қарапайым типте орындаған. Ерекшелігі сәндік элементтері шамадан аспай бәрі өз орнында жинақы істелген. Әбзелдеріндегі әшекейлерге салпыншақты, көзді және ұсақ пластиналарды сәтті пайдаланылған екен. Дәулеттің

бұл ер-тұрманында дәстүрлі әдіс-тәсілдердің бәрі кездеседі (3 сурет).

Дәркенбай ұстаның қарапайым ықшам ер қосу өнерінің жалғасы Дәулеттің туындыларында байқалып тұр. Әрине, сабақтастылық пен мирастылықтың көрінісін әкелі-балалы ұста шеберлердің жұмыстарынан көреміз.

1980 жылдары ата-баба дәстүрін жаңғырту үшін үлкен үлес қосқан, ел арасында «Ағайынды үш ұста» деген атпен әйгілі болған ағайынды Тұрсынжан, Махмұт, Айтберген Құлменовтар болды. Бұл темірші-ұсталар көшпелі түркілер мен Қазақ хандығы тұсындағы қару-жарақ үлгілерін қайта қалпына келтіріп жаңғыртып жүрген өнер иелері. Бүгінде шеберлер ұсталық өнермен қоса қазақ қолөнерінің ішіндегі саз аспаптар, тұрмыстық бұйымдар және ер-тұрман жасаудың қас шеберлері. Құлменовтердің Алматы қаласының Қажымұхан көшесінде нөмірі 75 үйде ұста дүкендері орналасқан.

Шеберлердің ұсталық өнерді жаңғыртуға бағытталған жұмыстары бүгінде өз нәтижесін берді. Құлменовтер жайлы «Темірші» деп аталатын бейнелі альбом жарық көріп, жас зерттеушілерге үлкен азыққа айналды.

Ағайынды қолөнершілердің туындыларының көбі қарапайым үлгіде орындалғанымен ер-тұрманға арналған ерекше еріде бар. Бұл туындыны құдды бір дәстүрлі инсталляция десе де болады.

Пішіні жағынан бұл ешбір ерге ұқсамайды және өте салтанатты. Артқы қасы жалпақ бел ағаштың деңгейінде және бел ағашқа жалғасқан дискі тәрізді. Жиектері жалпақ ұзын таспалы алтын түсті пластинамен қырынан қаптала қаптал ағашқа жалғасып кетеді. Қаптал ағаштарының алды-артындада зооморфты өрнектерді ойма тәсілі арқылы жасалған біртұтас пластиналар орналасқан. Артқы қаптал ағаштағы пластина пішіні құстың қанатының рәмізді бейнесіне ұқсайды. Ердің сыртын кара барқыт матасымен қаптаған. Ердің негізгі ерекшелігі ол алдыңғы қасында. Қастың төменгі жағы бүркіттің мойнындай жуан болып келіп, басы сақ кезеңіндегі таңғажайып жануар грифонға келеді. Ғажайып жануардың және ердегі пластиналардың барлығы аң стиліне сай алтын түсте орындалған. Технологиясы барлығына алтын жалатқан немесе бояу қолданған. Ердің ықшамдылығы, артқы қасының жалпақтығы және оны матамен қаптағанына қарап қыз баласына арналған ер екені белгілі. Ер-тұрманда ерден бөлек барлық бөлігі бар. Әр бөлігін ыждақаттылықпен дәстүрлі технологияны қолдана отырып істеген. Пайдаланылған материалдарыда табиғи және заманауи шеберлер

қолданатын ауыстырушы заттар жоқ. Ескі дәстүрдің қайта жаңғырту жолындағы тазалықтың белгісі.

Тоқымда баспа тәсілі арқылы оюлар түсірген бұл тәсіл үшін былғары дайын болғаннан кейін оюлардың арнайы ағаш қалыптарына бастырады. Қалыптардың іздері былғарыға әбден түскеннен кейін, ағаштарды алып тастап орнына тығыз киіз салынады. Мұндай әдіспен жасалған тоқымдар ұзақ сақталып салтанатты болады. Ою-өрнектер s-әріпі түрінде басылған. Ортасында төртбұрыштың ішінде шексіздікті білдіретін бұл ою ерекше үш қайталанатын және төртбұшытың сыртында да дәл осындай сегіз өрнек басылған. Жиіектері шеңберлі және төртбұрышты пластиналармен қапталған. Екі шеті ойық бұрышты бұл пластиналармен тартпаны, өмілдірікті және құйысқанды көмкерген.

Бұл ер-тұрманды талдай отыра шеберлердің ескі технологияны пайдалана отыра сәнді де салтанатты туындыға айналдырғаны дәстүр сабақтастығының шынайы кемелденген өкілдері арамызда бар екенін аңғартады. Ат жабдықтарын осындай деңгейде орындау үшін практикалық және теориялық үлкен білімді қажет етеді. Құлменовтердің үшеуі де түрлі мамандықтан келгендігін білеміз. Бірақ олардың туындылар замаауи шебердің ішіндегі ең салтанатты және жұмыстарының барлығы ескі технологияда сапалы орындалған. Егер қаржымен бағалайтын болса еліміздегі ең қымбат ер-тұрман дәл осы дер едім (2 сурет).

Ер-тұрман жасайтын шебердің арасында металл әшкейлермен көмкерушілер өте көп. Ершілердің ішінде тікелей басымдықты тері өнеріне беретін қолөнершілерде кездеседі. Оның бірі – Мәмбетақұлов М. Автордың бұл жұмысы теріден бөлек асыл тастарды қолданумен ерекше. Қазіргі таңда ер-тұрманда өте аз кездесетін тебінгілі ер. Алдыңғы қасы жуан қысқалау құранды ердің қасына ұқсайды. Қастың басы мен алдыңғы бетін перуза, ақық сынды көркемдеп және оған сай қылып шағын түймелер қосқан. Бел ағашы шағын артқы қасы сопақша ұзындау келген. Тебінгі ерді қаптаған былғарымен бірігіп орындалған. Ердегі былғарының түсі қара және оны бедерлі қоңыр түсті былғарымен сәндеген. Бедерлі былғарыны тебінгі, тоқым және алдыңғы, артқы қастарының ортасы мен жиіектеріне салып бірінғай өрнектік композиция құраған. Тартпасы бел ағаштың үстімен тебінгі арнайы жасалған жырық арқылы өткізілген. Үзеңгісі қарапайым орта ғасырларда қолданылған түрінде алтын түспен боялған. Өмілдірікпен құйысқанында жасыл ақықпен

сәндеп қоңыр түсті былғарыны пайдаланылған. Бедерлі өрнектердің барлығында өсімдік тектес қайталама оюлар басылған (4 сурет).

Шебердің бұл ері өте сәнді, жинақы түстік және композициялық үйлесім таптқан заманауи ер-тұрмандардың ішіндегі нағыз өнер туындысы деп айтуға келетін жұмыс. Өкінішке қарай, Мәмбетақұлов жайлы ақпараттық деректер жоқтық қасы, болашақта шебермен жолымыз түйісіп жатса өзге де туындыларын тамашалаймыз деген ойдамыз.

Бедерлі теріні қолданатын ершілердің бірі Елгезеров М. оның үзеңгілі құранды ерінің алдыңғы қасы қысқа және металл әшекейлермен сәнделген. Әшекейлері жиектік және өсімдік тектес төрт пластина қосылған. Артқы қасы шеңберлі жалпақ келген де, орта тұстарында бедерлі өрнектер бар. Ерге біртұтас былғарыны желімдеу арқылы жасағанын оның тығызда жатық қапталуынан байқаймыз және жиектерімен басқа бөліктеріне шеге қолданылмаған. Үзеңгілері күміс түсті ердің әшекейлерімен үйлестірілген. Бұл Дәркенбай шебердің қарапайым түсті былғарымен қапталған ерлеріне ұқсайды. Ерекшелігі Шоқпаров ерлерін сәнді шегелермен бекіткен және артқы қастары сопақша келеді (5 сурет).

Елгезеровтың ерлері қарапайым пішінде болғанымен, қолданған технологиясы бұрынғы үрдістерден қалған. Ерлері сапалы күнделікті қолдана берсе болады. Оындай артық әшекейсіз мығым ерлер бүгінгі қолданысқа келсе игі жұмыстардың бірі болатыны сөзсіз.

Заманауи ершілердің арасында қазақы ерлерді жасаумен айналысатын шебер Семейлік Нұрғалиев Серікқазы. Оның ШҚО қолданысқа ие қазақы ерінде қызыл түстер қолданылған. Алдыңғы қасы тік сопақша, артқы қасы сәл еңкіштеу келген. Белағашы жалпақ ұзынша орындалып біткен жерлерінде шегерлермен қапталған былғарыны бекіткен. Қастың алдыңғы жағына ажурлы темір әшекейлер жабыстырылып фон ретінде қызыл түсті тінікелер салынған. Пластинаның фоны да, өзінде ерекше өрнектік композиция құраған. Үйлесімділік үшін өмілдірік, құйысқан және үзеңгі бауды қызыл түсті қайыстан орындаған. Бұл ер-тұрманның ерекшелігі талданған туындылардың арасындағы түстік композиция құрағаны (6 сурет).

Жиынтықты ерлердің бірнешеуі Серік Бабиоровтың коллекциясында бар, бірақ авторлары белгісіз. Бұл жұмыста ер-тұрманның барлық бөлігі (жүген, өмілдірік, құйысқан, тартпа, тоқым,

тебінгі, үзенгі) қамтылған. Ерінің пішіні құранды ерге ұқсайдын біртұтас ағаштан шабылған. Ұлттық нақышта, дәстүрлі әдіспен жасалған. Алдыңғы қасы алға қарай жатыңқы ойықсыз біртұтас, атқы қасы сопақша жалпақтау келген. Мәмбетқұловтың еріндей тебінгісі бел ағаш бөлігіндегі былғарымен жалғасып кетеді. Бірақ пішіні тоқым тәрізді төртбұрышты жалпақ. Ері, тебінгісі және тоқымында сары түсті теріден «қос мүйіз» және «құс қанат» өрнекті баспалап түсірген қоңыр қызылға боялған былғары тартылған. Теріге өрнек түсіруде алдымен тақтай ағаш бетіне безендіретін өрнектерді ойып, соның үстіне таза илеген дымқыл былғарыны салып, арнайы құралмен баспалап өрнек пішінін шығарады. Осы әдіспен ердің астына салынатын тоқым мен ерге кигізіліп төселетін тебінгі дайындап, киізбен астарлап, сәнді күміс тоғалармен бекіткен. Тоқым мен тебінгінің шеттерін қайыс таспамен жиектеген.

«Жүген», «өмілдірік», «құйысқан», «тартпа», «үзенгі бау», «шылбыры», «шашақ» кам иленген мал терісінен жасалған. Оны «көн» - деп атайды. Қайысты белгіленген заттың көлеміне қарай таспалап, тарамыс (малдың аш ішегінен жасайтын жіп) жіппен тігеді. «Қос мүйіз», «құс қанат», үшжапырақ өрнегі шекіп салынған пластиналарға «перуза», «анар» тастармен көркемдеген әртүрлі пішіндегі үзік әшекейлер ердің томағасы, алдыңғы қасы мен артқы қасына, өмілдірікке, құйысқанға, жүгенге, тебінгіге тағаланған. Ал, үзенгі қайыстан жасалған. Бұл алғашқы қола дәуірінде б.з.б. XVIII—VIII ғасырлар қалыптасқан тәсіл. Аяқ тірері бірнеше қабат көн теріден тігілген, оның айыры төрт таспадан өріліп бауға бекітілген. Ер-тұрманның тағы бір ерекшелігі үзенгісі терімен қапталған. Бұл қыстыгүні қалың аяқ киім кигенде, суырып салуға ыңғайлы. Жазда қабын алып тастауға болады немесе ыстықта жалаңаяқ мінседе қолайлы.

Бұл ер-тұрманның ерекшелігі - ерінің аталымына қарай пішіні, зергерлік үзік әшекейлерді жасау әдіс-тәсілі сәнді және жинақы келгендігінде және бір түсті былғарыны ұтымды өрнектермен көмкеруінде болып тұр (7 сурет).

Жиынтықтағы бұл туындылардан ұмыт бола бара жатқан тебінгіні жарыққа шығаруы және барлық әбзелдерді жасалу және көркемделу тәсілдерінің біргелкілігі қолөнершілердің жоғары деңгейін көрсетеді. Әрбір әбзелдерді ыждақаттылықпен орындауы практикалық және теориялық білімділіктің белгісі.

Дәстүрлі қазақ ер-тұрмандарының заманауи үлгідегі көркемдік бірлігі тупалы қорытатын болсақ аталған әрбір қолөнер шеберлерінің өзіндік ерекшеліктері жұмыстарынан байқалады. Дәркенбай ұстаның қарапайым ықшам ер қосу өнерінің жалғасы ұлы Дәулеттің туындыларында да байқалып тұр. Әрине сабақтастылық пен мирастылықтың көрінісін әкелі-балалы ұста шеберлердің жұмыстарынан көреміз. Құлменовтердің ер-тұрмандарын талдауда, шеберлердің ескі технологияны пайдалана отырып, сәнді де салтанатты туындыға айналдырғаны дәстүр сабақтастығының шынайы кемелденген өкілдері арамызда бар екенін аңғартады. Ат жабдықтарын осындай деңгейде орындау практикалық және теориялық үлкен білімді қажет етеді. Құлменовтердің үшеуі де түрлі мамандықтан келгендігін білеміз. Бірақ, олардың туындылар заманауи шеберлердің ішіндегі ең салтанатты және жұмыстарының барлығы ескі технологияда сапалы орындалған. Ершілердің ішінде тікелей басымдықты тері өнеріне беретін қолөнершілерде кездеседі. Оның бірі Мәмбетақұлов М. автордың жұмысы теріден бөлек асыл тастарды қолданумен ерекше. Қазіргі таңда ер-тұрманда өте аз кездесетін тебінгілі ерді жаңғыртқан Мәмбетақұловтың ері өте сәнді, жинақы түстік және композициялық үйлесім таптқан заманауи ер-тұрмандардың ішіндегі нағыз өнер туындысы. Елгезеровтың ерлері қарапайым пішінде болғанымен қолданған технологиясы бұрынғы үрдістерден қалған. Ерлері сапалы күнделікті қолдана берсе болады. Қазақы ерді қайта жаңғыртып жүрген Нұрғалиев Серікқазының жұмысы түстік үйлесімге ие. Ал С. Бабиоровтың жиынтығындағы туындылардан ұмыт бола бара жатқан тебінгіні жарыққа шығаруы және барлық әбзелдерді жасалу және көркемделу тәсілдерінің біргелілігі қолөнершілердің жоғары деңгейін көрсетеді. Әрбір әбзелдерді ыждақаттылықпен орындауы практикалық және теориялық білімділіктің белгісі. Атап өткен авторлардың қайсысы болмасын белгілі бір әдіс-тәсілге және материалға жақын. Барлығының жұмыстары дәстүрлі ер-тұрмандардан деңгейлері жоғары емес. Дегенмен, белгілі деңгейде сабақтастылықтың бары байқалады.

Байқап қарасақ, қазіргі шеберлердің ер-тұрман типологиясындағы негізгі бес түрінің құранды ер пішініне назар салған. Қазақы ерде бірді-екілі кездеседі. Ал, қалған үш түрі мүлдем кездестірмедік. Бұдан шығатын қортынды дәстүрлі өнердің басқа негізгі түрлері жалғасып, қалған түрлеріне көңіл бөлінбеуі. Болашақта бұл үрдіс жалғасқан жағдайда «қозықұйрық ер», «шошақбас ер», «үйрекбас ер» және

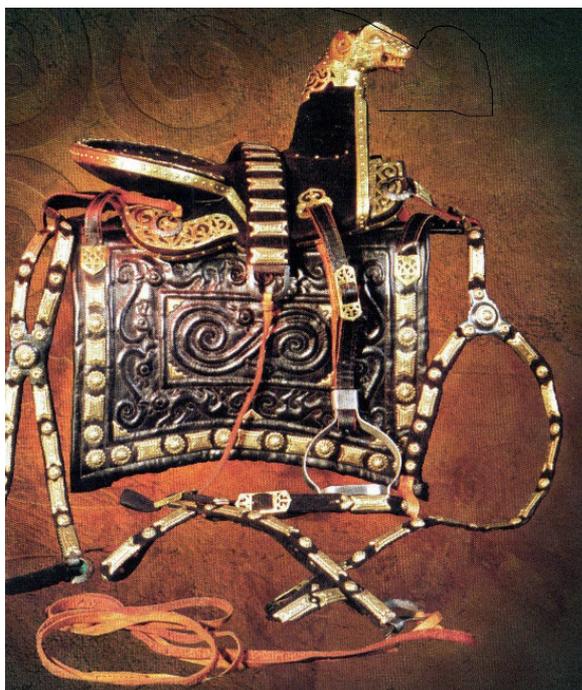
аймақтық ерекшеліктері бар ер түрлерін мұражай қорларынан ғана көруіміз мүмкін. Жас егемен еліміздің дәстүрлер сабақтастығы бірнеше сатыда жалғасқанымен осындай кеміс тұстары қолөнердің барлық түрлерінде кездеседі. Оның себебі, қолданысқа ие жиі орындалатын ер түрлері жалғасып. Орындалуы қиын белгілі аймаққа тән туындылар жоғалып кетуі бек мүмкін. Диссертацияның мақсаты – қазақтың бай қолөнерінің ашылмай жүрген түрлерінің жалпы ұлттық танымын арттыру. Танымды ақпараттар көп болған жағдайда ғана, шеберлер ұмыт болып бара жатқан түрлерді қайта жаңғыртуы мүмкін. Ұлттық өнер өлмейді, бірақ бірнеше түрде ғана. Ал қалғандарын қалпына келтіру, біз секілді жас зерттеушілердің мойнына артылады. Егер ұлттық дәстүрлі өнерге жаны ашыса? Қазақтың дәстүрлі ер-тұрман жасау өнерінің жалғастығын сақтау үшін, көп ашылмай қалатын түрлерін жиірек насихаттау керектігін байқаймыз.

Пайдаланылған әдебиеттер тізімі

1. Тохтабай Ахмет. Қазақ жылқысының тарихы. Алматы 2010. -496 бет, суретті.
2. Казахстан в XV-XVIII веках. Алма-Ата 1969, X. Арғынбаев. Қазақтың ер тұрман жабдықтары. Стр. 171.
3. Крым Алтынбеков «Возрожденные сокровища Казахстана». Опыт научной реставрации. Алматы, 2014
4. Шоқпарұлы Д. Қазақтың қолөнері. Альбом. Алматы: «Өнер» 2005–176б.
5. Арғынбаев Х. Қазақ халқының қол өнері. Ғылыми-зерттеу еңбек. – Алматы: Өнер, 1987. – 128 б.
6. Қазақ қолөнері. Каталог. Ә. Қастеев ҚР МӨМ. Алматы: «Абди Компани», 2010.-436 б.
7. Қазақстан сәндік өнері. – Алматы, 2002. 400 бет
8. Темірші-ұсталар: Альбом. – Алматы: «Өнер» баспасы, 2006. 160 бет.
9. Маргулан А.Х., Казахское народное прикладное искусство. Резьба по дереву и кости. Художественная обработка металла и теснение по коже. Том3. Алматы: «Өнер», 1994.



1 сурет. Былғарымен қапталған ер. Д. Шоқпарұлы. Ағаш, тері, металл, баспа, шегелеу, аппликация



2 сурет. Кешенді ер-тұрман. Құлменовтер. Ағаш, тері, метал, мата, ойма, қалыптау, нақыштау, алтын жалату, сызба, басып өрнек салу, шекімелеу



3 сурет. Кешенді ер-тұрман. Дәулет Шоқпаров. Ағаш, тері, метал, мата, ойма, қалыптау, нақыштау, алтын жалату, сызба, тігісті өрнек салу, шекімелеу



4 сурет. Тебінгілі ер-тұрман. М. Мәмбетақұлов. Ағаш, тері, металл, ойма, теріге басып өрнек түсіру, алтын жалату, тастан көз салу



5 сурет. Үзеңгілі ер. Елгезаров М. Ағаш, тері, металл, ойма, баспа, соғу, қалыптау



6 сурет. Қазақы ер. Нұрғалиев. Ағаш, тері, металл, Ағаш, тері, метал, ойма, қалыптау, нақыштау, накыштау, сызба, басып өрнек салу, шекімелеу



7 сурет. Тебінгілі ер-тұрман. С. Бабиrow жиынтығынан. Ағаш, тері, металл, ойма, теріге басып өрнек түсіру, күміс жалату, тастан көз салу

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

**СОЗВУЧИЕ ПОЭЗИИ АБАЯ С ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ
СОВРЕМЕННЫХ ХУДОЖНИКОВ КАЗАХСТАНА. К ВОПРОСУ
ИССЛЕДОВАНИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА
КАЗАХСТАНА ИЗ ФОНДОВ МУЗЕЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ
ИСКУССТВ ИМЕНИ СЕМЬИ НЕВЗОРОВЫХ**

В коллекции музея изобразительных искусств имени семьи Невзоровых более 5000 произведений живописи, графики, ДПИ. Из них более 2000 относится к изобразительному искусству Казахстана. Среди работ современных художников мы наблюдаем реалистическую, знаковую и абстрактную живопись. Выбранные для статьи произведения выполнены в основном в 1989-м, а также 1990-е годы. Каждый автор через индивидуальность своего творческого языка, через свой темперамент, мировоззрение и через свой жизненный опыт стремится показать ту же красоту, ту же боль, что волновали и Абая. В полотнах живописцев это звучит как философские рассуждения в красках.

В духовной жизни казахского народа личность и наследие Абая занимает особое место. Его произведения актуальны и в наши дни. С каждой новой эпохой, новое поколение находит в творчестве великого Абая что-то свое, близкое ему и необходимое.

Основоположник новой казахской письменной литературы, родоначальник национального литературного языка Абай (Ибрагим) Кунанбаев родился 10 августа 1845 года в урочище Каскабулак Чингисской волости в семье Кунанбая Ускенбаева, предводителя рода тобыкты племени аргын.

Мировоззрение будущего поэта формировалось еще в детстве. С самого рождения Абая окружали Чингисские горы, огромные просторы, чистый и свежий воздух, душистый аромат травы и цветов, загадочная и манящая степь. Именно степь окрыляет человека чувством свободы и

полета. Наблюдая за степной жизнью, Абай очень многому научился у своей матери и бабушки, которые окружили его заботой и теплом. С их легкой руки данное отцом имя Ибрагим было заменено ласкательным Абай, что означает «осмотрительный, вдумчивый».

Мать Улжан происходила из знатного рода шаншар, который издавна славился своим остроумием. Мудрая, добрая, остроумная, она рассказывала сыну легенды и сказания о подвигах батыров, пела песни.

Бабушка Зере для будущего поэта стала первым наставником и учителем. Именно ей и матери он обязан умением интересно и красиво говорить.

Отец Абая, Кунанбай Ускенбайулы сначала управлял небольшим аулом, затем был избран волостным управляющим. Султан Кунанбай построил мечеть в Каркаралинске и медресе при ней. Во время своего паломничества он построил гостиницу в Мекке. Именно по совету отца, обучившись первоначальной грамоте у аульного муллы Габитхана, десятилетний мальчик Абай поступил в медресе Ахмета-Ризы в Семипалатинске. При медресе была библиотека. Овладев арабским, персидским, чагатайским языками, Абай любил восточную поэзию. Но учеба продлилась недолго, всего 3 года. Отец Кунанбай решил, что он нужен в ауле. Выделяя его среди других своих сыновей, решил подготовить Абая своим преемником и последователем.

По возвращении в аул Абай занимался самообразованием. Он понимал насколько это важно. Когда Кунанбай вернул его в аул, одним из условий, который выдвинул будущий поэт – чтобы один из одаренных младших братьев Халиолла был отдан на учебу в русскую школу. Халиолла учился в Омском кадетском корпусе, который в свое время окончил Ч. Валиханов. Приезжая на каникулы домой в аул, Халиолла, привозил книги русских и зарубежных писателей и ученых.

Абай продолжал ездить в Семипалатинск. Город стал для него университетом. Он часто посещал Общественную библиотеку, где познакомился с Евгением Михаэлисом. Это знакомство, переросшее в большую дружбу, помогло раскрыть и талант Абая. Об этом писал Какитай, племянник поэта: «...Абай даже мог остаться не раскрытым, если бы он не встретился с ссыльным ученым 80-х годов Михаэлисом и через него с Гроссом... именно они были главными советчиками Абая, направившими его на путь знания...».

Ахмет Байтурсынов в 1913 году писал о поэте: «В первый раз, когда

познакомился с его произведениями, поразило то, что они отличались от текстов других поэтов. Отличались всем. Здесь было мало слов, но много смысла, глубины^[1]» [1. с.6].

В степи не всегда все было спокойно. Народ испытывал разные беды и несчастья. Поэт жил в переломное время, когда уходила в небытие кочевая цивилизация, когда зарождалась абсолютно другая чуждая и незнакомая для казахского народа оседлая жизнь. Через художественно-поэтические образы Абай в своих произведениях рассказывал о степи, о превратностях кочевого образа жизни, выступал против насилия, зла и невежества, говорил о неразрывности человека и природы.

Насколько актуальны волновавшие поэта вопросы в наши дни, есть ли подобный поиск и философские размышления в полотнах современных казахстанских художников из фондов музея изобразительных искусств имени семьи Невзоровых. На эти вопросы мы попытаемся ответить в данном сообщении.

«...Мынау азған қу заман

Қалыбында тұрмайды.

Біреу малды ұрлайды,

Біреу басты қорлайды,

...болмаған соң

Жырлауына зорлайды.»

«...Это искаженное грехами время

Не стоит на месте,

Кто-то ворует скот,

Кто-то губит судьбы

...а в конце все ведет к гибели»^[1].

Эти строки Абая созвучны с нашим временем. Картина художника М. Нарымбетова «Поезда 94 года». 2006. (Холст, акрил; 120,5x143) показывает сложное и тяжелое время 90-х. Когда многим надо было

выжить, и люди становились, так называемыми, «челночниками». Автор не случайно включает в картину фрагмент узнаваемой всеми китайской сумки в клетку. Именно с такими большими сумками, оставшись без работы, люди ездили за товаром. Было и воровство, и обман, ломались судьбы. Тему переломленных судеб показывал и Абай. Стрдание и боль художник передает через обезличенность человека. Все предельно обобщено. Сочетание оранжевого и синего создают тревогу и напряжение. Выбирая большой формат, автор заостряет внимание на лицах. В два раза увеличивая изображаемое, М. Нарымбетов придает монументальность образам женщин. Этот гиперболический прием обостряет остроту восприятия.

Композиция А. Карпыкова «Шанкобыз». 1990. (Холст, масло; 94,5x79,2) очень музыкальна и созвучна со стихотворением Абая «Біреудің кісісі өлсе, қаралы – ол». Картина на первый взгляд напоминает нам детский рисунок. Здесь нет конкретного определенного сюжета. Мы узнаем птицу, есть изображение шанырака, фигура дикого зверя, фрагмент дерева, силуэт девушки, все остальное носит ассоциативный оттенок. Вся живопись строится на тонких оттенках серого, голубого, розового, зеленого, красного. Художник избегает прямых углов, строгих линий. Цвет мягко переходит из одного в другой, тем самым создавая ощущение исходящей музыки. Автору не важно правильность форм, важна зыбкость, неустойчивость, хрупкость. От этого создается ощущение, что перед нами срез времени, пространства, какого-то периода жизни. Все передано как некая тайна. Следующие строки Абая словно раскрывают все тайны композиции «Шанкобыз».

«...бала туса, күзетер шілдеhana

Олар да өлең айтар шулап жаңа...

...тузанда дүние есігін ашады өлең,

Өлеңменен жер қойнына кірер денен

Өмірдегі қызығың бәрі өлеңмен,

Ойлансаңшы, бос қақпай елең-селең...»

«Родился младенец - пир, шилдеhana,

И ночами песня звонкая слышна.

Если умер близкий - скорбен человек,

Сердце злой утратой ранено навек.

Почему ж он в песню облакает боль,

Жемчуг слез роняя с увлажненных век?»^[2]

Поэт так тонко подчеркивает, что человеческая жизнь от рождения до смерти сопровождается ритуалами и песней, музыкой, мелодией (күй). Эту тема звучит и в картине «Шанкобыз».

Тема степи раскрывается многими художниками. В основном это лирические или эпические пейзажи, передающие красоту природы и мир с привычными сценами повседневности. Композиция «Гнездо» 2015 (Холст, масло 89,4x111,4) В. Шмидта вызывает иные ассоциации. Это образ степи вне времени, где вечно обитает перекатиполе, где есть ощущение передачи смены тысячелетий и истории степи. Монохромная и сдержанная по цвету композиция наполнена энергией и силой осенней степи. Большие, экспрессивные, широкие мазки полностью покрывают холст. На переднем плане силуэт птицы. Гнездо художник лишь обозначает, не детализирует и не прописывает, от этого создается ощущение легкости, отстраненности и бесконечности времени и пространства. Все сдержанно, и при этом есть какая-то значительность и тишина, в которую погружена птица. Минимум деталей и образность притягивают зрителя и завораживают.

Обычно осень у многих ассоциируется с желтым и золотым цветом. Но читая Абая, окунаешься в иные оттенки, как и в работе «Гнездо». Образно-ассоциативная подача поэта несет рассказ об осени в степи, которая бывает и дымчато-серых оттенков.

«Сұр бұлт түсті суық қаптайды аспан,

Күз болып, дымқыл тұман жерді басқан.

Білмеймін, тойғаны ма, тоңғаны ма,

Жылқы ойнап, бие қашқан, тай жарысқан.

Жасыл шөп, бәйшешек жоқ бұрынғыдай,

Жастар күлмес, жүгірмес бала шулай.

Қайыршы шал-кемпірдей түсі кетіп,

Жапырағынан айырылған ағаш, курай...»

«Настали холода. Как хмуро небо! Мир бесцветен и убог.
Сырой туман распадками курится. Табунщик на ветру продрог.
Озябли, голодны, стоят как вкопанные кони,
Не скачет, не резвится в открытом поле стригунок.

Где луг веселый зеленел, теперь – лишь голая равнина.
Где было все в цвету, там высохший курай над топкою
трясиной
Стеблями мертвыми шуршит. Заладили дожди, листва летит,
Переполюня грустью сердце ли, унылую ль картину.^[3]

Привычный день кочевника в произведениях художника А. Есдаулетова, уклад жизни, традиции превращаются в нечто символичное, возвышаются над обыденностью. Мы наблюдаем поиски новой изобразительности, где цветопластический язык сведен к обобщению форм. Такой подход помогает почувствовать атмосферу степи ушедших лет, есть ощущение путешествия в прошлое. В композиции «Вечер. Бык» 1989. (Холст, масло; 60,2x70) квадратный формат подчеркивает силу и мощь изображенного животного. Он главный персонаж и нас больше ничего не отвлекает. Художнику важна декоративность, лаконичность и определенный ритм линий, что характерно и для стилистики сырмака, текемета. Красный взгляд быка создают некую драматичность и напряжение, выводит простую бытовую картинку на некий сакральный смысл. При этом немаловажную роль играет присутствие желтого цвета, который не показан единым пятном, а разрывается на фрагменты, что еще больше усиливает динамику. Само животное словно растворяется фоном, наполненное движением. Возможно, это закланное животное, которое приносится в жертву. Отсюда и красные глаза, направленные на зрителя, в которых читается немой вопрос к человеку. Художник говорит о ритуальности и об ответственности людей на земле. И поэтому бык приобретает совсем другое звучание – он становится символом, болью, которую мы слышим в словах назиданиях Абая.

«...Пороки эти от того, что люди озабочены только одним — как

можно больше завести скота и стяжать тем самым почет у окружающих. Когда б они занялись земледелием, торговлей, стремились к науке и искусству, не произошло бы этого... (Слова назидания. Слово 3). «... Желаете быть в числе умных людей, спрашивай себя раз в день, раз в неделю, или хотя бы раз в месяц: как ты живешь? Сделал ли ты что-нибудь полезное для своего образования, для земной или потусторонней жизни, не придется ли тебе потом испытать горечь сожаления?.. (Слова назидания. Слово 15). «... Человек должен отличаться от других умом, знаниями, волей, совестью, хорошим нравом. Думать, что можно возвыситься иначе, может только глупец... (Слова назидания. Слово 18). «... Вредные свойства ума: беспечность, равнодушие, склонность к беспричинному веселью, тяга к мрачным раздумьям и губительным страстям. Вот эти четыре порока способны разрушить и ум, и талант... (Слова назидания. Слово 31). «... Существуют три вещи, способные унижить весь человеческий род, которых следует избегать, это: невежество, лень, злодеяние... (Слова назидания. Слово 38).

Картина «Знак птицы» 1990. (Холст, масло; 100,1x90,5) А. Сыдыханова относится к знаковой живописи. Здесь многое строится на символах и ассоциациях. Работа исполнена взглядом современного человека внутрь себя, внутрь народа, к которому он принадлежит, к корням искусства кочевников.

На темном сине-зеленом фоне показана птица, за которой далеко, где-то в темноте улетает ее стая, которую автор изобразил в виде тонких линий. Художник обобщает до предела реальное изображение птицы. Толстым слоем, словно выдавливая из тюбика, он накладывает краски на холст, передавая фактуру оперения. Одно крыло надломленное, с него стекает кровь. Взмах крыльев, приоткрытый клюв, написанные мастихином, создают ощущение желанья, но невозможности полета. Трагическое звучание символического образа птицы достигается сочетанием вкраплений красного с глухим сложным сине-зеленым фоном. Живопись полна экспрессии, пластики, выразительности цвета.

А. Сыдыханов через знаковость пытается понять, прежде всего, время, в котором он живет. Глядя на его работу, словно путешествуешь в прошлом, уходишь в историю, к истокам, где все окутано тайной и много неразгаданного. Искусство художника заставляет зрителя задуматься. Оно звучит как крик души, как желание изменить мир вокруг. Птица словно сама душа поэта, которая хочет перемен, которая

хочет, чтобы ее поняли.

«Жүрегімнің түбін етер ең бойла,
Мен бір жұмбақадаммын оны да ойла.
Соқтықпалы соқпақсыз жерде өстім,
Мың мен жалғызалыстым кінә қойма?...»

«Загляни в глубину моей души,
Пойми, что я человек-загадка,
Который вырос на земле без троп,

Я одинокая душа, которая боролась с тысячами, не вини...»^[1]

Это отрывок из стихотворения «Өлсем, орным қара жерсыз болмай ма?», в котором уже зрелый поэт как на исповеди раскрывает свою душу. Эта душа человека, которая пережила очень многое, которая боролась за счастье своего народа. Это не маленький период жизни, а целая жизнь, где проскальзывает надежда. Только надежда, что может успокоить эту раненую душу, которая читается и в картине А. Сыдыханова «Знак птицы».

Идея неразрывности человека и природы, размышление о добре и зле, о высотах человеческого духа и трагических его безднах, что характерно для поэзии Абая, актуально и остро в наши дни. Потому мы аналогию находим и в картинах современных художников Казахстана. Словно выбирая объектом творческого выражения мир человека степи, где много тайн, красоты, сакральности, художники приглашают прислушиваться и быть внимательнее к самой жизни.

Список литературы

1. Абай Кунанбаев: вклад в развитие казахской культуры. [Электронный ресурс].- Режим доступа [https://ruh.kz/news/abai_kunanbaev_vklad_v_razvitie_kazahskoi_kulturi/]-Дата обращения: 08.07.2020
2. Абай. Қара сөз. Поэмалар. Алматы., 1993.
3. Абай. Стихи. Перевод с казахского. [Электронный ресурс].- Режим доступа [<https://proza.ru/2018/08/09/307>]-Дата обращения: 28.06.2020

4. Құнанбайұлы А. Шығармалары. – Астана: Фолиант, 2018.
5. Султанбеков М. Поэтическое вдохновение: Абай, Шакарим и Мухтар. Книга о трех классиках. – 416 с. Семипалатинск, 2007

Сноски:

1. Перевод автора.
2. Перевод П. Карабана. Сб. «Абай Құнанбаев». Казахское государственное издательство художественной литературы. Алма-Ата, 1958. с. 81-83.
3. Перевод А. Жолымбетова. Электронный ресурс.



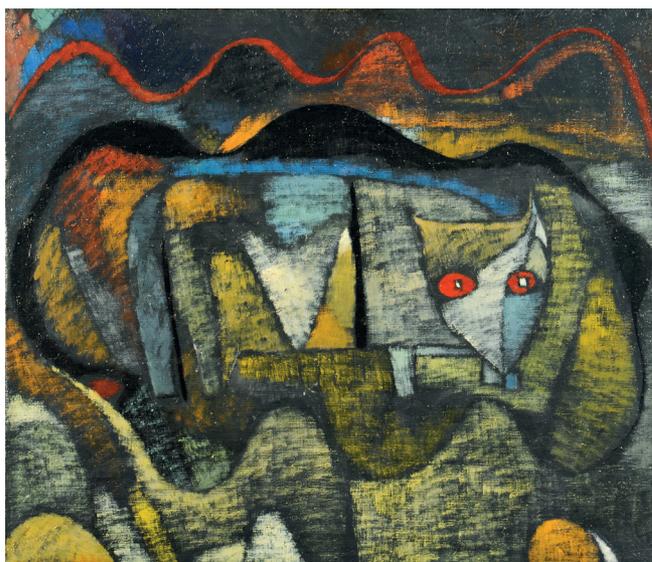
Баранов К. Абай. Бумага, литография_ 40,3х30_30х24,3.



Карпыков А. Шанкобыз. 1990. Холст, масло_ 94,5х79,2.



Нарымбетов М. Поезда 94 года. 2006. Холст,
акрил_ 120,5x143



Есдаулетов А. Вечер. Бык. 1989. Холст, масло_
60,2x70.

**Жұмабекова Гүлайым Мұсағұлқызы,
Ә. Қастеев ат. ҚР МӨМ
«Қазақстан қолданбалы өнер»
бөлімінің жетекшісі,
Қазақстан, Алматы**

ҚАЗАҚ КІЛЕМДЕРІНІҢ ТҮРЛЕРІМЕН ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ

Мақалада қазақтың халықтық қолданбалы өнерінің ең көне түрінің бірі тоқыма өнерінің тарихы және Ә. Қастеев атындағы өнер музей қорында сақталған қазақтың халық шеберлерінің қолынан шыққан кілемдерінің жинақталуы, олардың түрлерімен қажеттілігі және аймақтық белгілері жайында мағлұмат берілген.

Қолөнер – халқымыздың ұлттық мұрасы. Қазақтың ұлттық қолданбалы өнер тарихы көшпелі өмірдің салт-дәстүрімен тығыз байланысты. Қазақстан жерінде жүннен әртүрлі бұйымдар тоқу ерте заманнан белгілі болған. Алтай жеріндегі археологиялық қазба жұмыстары кезінде табылған тоқыма бұйымдар осыны дәлелдейді.

Тоқыма – қазақтың халықтық қолданбалы өнерінің ең көне түрінің бірі. Ол бастау тамырын тереңнен алады. Бұларды қола және темір дәуіріне жататын ұршықтың тастан, саздан және сүйектен жасалған басы, жүн және өсімдік тектес жіптен өрмекте тоқылған үй ішіне қажетті түрлі бұйымдардың қалдығы сияқты жәдігерлер осыны айғақтайды. Өткен ғасырдың орта шенінде Алтай тауларындағы бесінші Пазырық қорғанында әлемдегі ең көне түкті кілем табылды. 70-тен астам қорған мен дүние жүзіне белгілі Берел қорымы орналасқан Таулы Алтайдың Шығыс Қазақстанға таяу аумағы мал баққан көшпелі Еуразия әлемінің бірегей өнер туындыларын жасауға сол кезде Қазақстан аймағын мекен еткен тайпалардың да қатысы барын дәлелдеуге негіз болады.

Тұрмыста қолданылатын кілем бұйымдарының атқарған үлкен ролі мал баққан халықтардың арасында тоқыманың даму деңгейінің жоғары болғанын анықтап берді. Олар жиһаздың орнында жүрді, киіз үй жабдығы ретінде пайдаланылды, күннің суығы мен ыстығынан қорғады, тұрғын жайды шаң-тозаң мен жауын-шашыннан қорғады. Кілем қыз ұзату салтының міндетті атрибуты болып саналды,

қалыңдықтың жасауының ішіне кілемнің оннан аса түрі кірді. Оларды бағалы сыйлық ретінде құдаларға сыйға тартты.

Музей қызметкерлерінің жүргізілген экспедиция кезіндегі ғылыми жұмыстардың нәтижесінде Қазақстанның барлық жерінде түкті кілем тоқу XX ғасырдың 30-шы жылдарына дейін сақталып келгені мәлім болды.

Қазақтың белгілі ғалымы Әлкей Марғұланның «Қазақтың халық қолөнері» атты кітабында бұрынғы кездегі түкті кілемнің бірнеше түрінің болғандығын айтады. Олар: орта ғасырлардан бері ақсүйектердің еншісі болып келген – орда кілем, көлемі өте үлкен – қалы кілем, тығыз тоқылған – масаты кілем, ақ кілемдер мен қоңырқай түсті кілемдердің болғанын баяндайды. Қазақ кілемдері түкті кілем және тақыр кілем болып екіге бөлінеді. Түкті тоқыма Қазақстанның оңтүстігі мен батысында қалыптасты. Түкті кілемдер тігінен қойылған өрмектерде тоқылады. Астыңғы арқау жіп үстіңгі арқау жіппен қоса қабат шалынып отырып тоқылады да, екі рет өткерме жіп жүргізіледі. Кілем тоқитын жүнді алдын-ала әртүрлі өсімдіктердің тамырынан, жапырығынан алып дайындалған табиғи түсті бояулармен бояп, реңі қанық, түсі тұнық түрлермен кілем бетін құбылтып, үндестік шешімінің көркемдік сұлулығын аша білген. Кілем тоқудың ошақтары қазіргі кезде Қызылорда және Оңтүстік Қазақстан облыстарында сақталып қалды. Ә. Қастеев атындағы өнер музей қорында сақталған түкті кілемдер қорының көпшілігін Оңтүстік Қазақстан шеберлерінің туындылары құрайды. 1960-1970-ші жылдары халық арасында кілемге деген үлкен сұраныс тоқымашылық өнердің Қазақстанның басқа жерлерінде кеңінен тарауына әсер етті. Әсіресе орталық, солтүстік аймақтарда тақыр кілемдер тоқу өріс алды. Тақыр кілем тоқу өнері Қазақстанның барлық аумағына түгелдей дерлік тарады.

Қазақ кілемдері зооморфтық, заттық, өсімдік тектес, космогониялық, антроморфтық сипаттағы геометрияландырылған мотивтерден тұратын оюлы композициялардың ірі өрнектілігімен және симметриялылығымен ерекшеленеді. Магиялық-діни мағынада, стильдендірілген және абстракцияланған формада жасалған өрнек ежелгі мифтер мен наным-сенімдердің жаңғырығын, шынайы және мифтік бейнелерді, адамды қоршаған әлемнің кемелдігі мен сұлулығы жайлы ойын береді. Күн аймағы, айқас сызық, әлемдік тау, өмір ағашы, қиықша, шаршы үйлесім мен әлемдік дәстүрді символдайды.

Ә. Қастеев атындағы ҚР Мемлекеттік өнер музейінің коллекциясында медальондық түкті кілемдар бар. Қызыл немесе қызыл күрең түсті кілемдердің беті көлденеңінен бел ортасынан қиықшамен, сатылы айқас өрнекпен және сегіз қырлы гүл табақшалармен әшекейленеді. Ою-өрнектік композициялардың басты элементтері – үш, төрт, бес және одан да көп қиықшадан немесе сатылы айқас өрнектен құралады. Дәл ортасы қиықша, ирек, геометрияландырылған мүйіз тәрізді және түстік-өсімдік текті мотив түрінде геометриялық өрнекпен бірнеше жіңішке жиек тартып безендіріледі. Дәл ортасындағы ірі ауқымды өрнек неғұрлым ұсақ көмкерме өрнектермен теңестіріліп отырады.

Шымкент (Оңтүстік Қазақстан) облысының шебері Бибайша Романова тоқыған түкті кілем үш қиықшамен және сатылы айқас өрнектермен өрнектелген. Шеті тіс-тіс ұсақ қиықшалы көмкерме жиектің алашұбар өрнегі бұйымға ерекше сән береді. Оңтүстік Қазақстандық шебер Үсен Дәрібаевтың кілемі үздіксіз мүйіз тәрізді өрнекпен қоршалып, ашық қызыл фонда бір қатар етіп орналастырылған төрт сатылы қиықшамен безендірілген. Кілемнің ою-өрнекті композициясындағы «3» санының семантикалық мәні әлемнің үш бірлігін білдіреді. Төрт медальонның бейнесі әдетте төрт санымен сай келді, ол – жаратылыстың алғашқы элементтері – жер, ауа, су, от немесе дүниенің төрт бұрышы – солтүстік, оңтүстік, шығыс, батыс. ХІХ ғасырда тоқылған Батыс Қазақстаннан әкелінген кілемнің тоқыма құрылымы тығызырақ, түгі қысқалау, түсі қанық қызыл, және қазақ кілемінің өрнегінде өте сирек кездесетін ақ және көгілдір түйелердің стильдендірілген мүсіндері бейнеленген. Бұл Каспий аймағындағы қазақтар мен түрікмендердің ежелгі этномәдени байланысынан хабар береді.

Қазақ медальондық кілемдерінің тағы бір көп тараған түрі ірі геометрияландырылған табақшалармен безендіріледі. Оңтүстік Қазақстан облысында бұл өрнек шатыр гүл, пісте гүл деген атауымен белгілі. Кілемнің жиегі қайырылатын тұсындағы стильдендірілген төрт жапырақты гүлмен безендіріледі. Осы кілем композициясының туындыларында сегізден он бірге дейін медальон болған. Қызылордалық шебер Инеш Әбдірахманованың кілемінің дәл ортасы сегіз қырлы табақшамен толтырылған. Өрнектік композиция Жаратқанның жарығы төгіліп тұрған жұлдызды аспан немесе Аспан қақпалары идеясымен

байланыстырылған исламдық символиканы атқарады. Ол Әлемді және шексіздікті білдіреді. Көмкерме жиектің өрнегі сыртқы күштердің әсерінен қорғайды.

1970-80-жылдары басқа халықтардың өнерінің ықпалынан қазақ кілемдерінде гүлдердің, вазалардың, ақ тиіндердің, аққулардың, бұғылар мен жолбарыстардың және т.б. суреттері пайда бола бастады. Жануарлар мен құстардың шынайы келтірілген тұлғалары халық шығармашылығында жаңа, қысқа мерзімдік ағым әкеліп, дәстүрлі өрнектік жүйеге қолмен кіргізілді.

Тоқыма бұйымдарды түстік безендірудің маңызы зор, ол заттық әлемді ашық көңіл күймен қабылдауға әсер етеді. Өзінің тамаша кілемдерін жасаған халық шеберлерінің түсті толықтай сезінетін қасиеттері бар. Олар үшін басты шабыт көзі – алуан түрлі көктемгі гүлге толы әрі минералдық және өсімдік тектес жоса, риян, сарбұрау, ағаш қабығы және т.б. бояуды алуға болатын сайын даласы бар табиғат. Ертеректегі кілемдердің кейінгілерден айырмашылығы табиғи бояуларды пайдалануының арқасында ұзақ жылдарға айқындығы мен өңін сақтауымен ерекшеленеді. Қазақтар ХІХ ғасырдың аяғына дейін тек әдісін біліп өңдесе реңк беретін, өңі, жылтырлығы және беріктігі тамаша табиғи өсімдік бояуларын пайдаланды. Түкті кілемдердің қанық бояуы жеті, сегіз түске дейін алады. Өрнектің түстік таралымына қоңыр, қызыл күрең, сары, жасыл, ақ, сирегірек көк түстер қолданылады. Халықтық түстік символикадағы «негізгі қызыл түс күннің, өмірдің түсін білдіріп, қуанышты кейіптеді, көк түс аспан мен суды, адалдық пен тұрақтылықты білдірді, сары түс алтынмен байланыстырылды, қызыл сары түс шығып келе жатқан күнді, таңның атқанын, жасыл – өсімпаздықты кейіптеді, ал ақ түс қасиетті (құдіретті) саналды. Белсенді түстік шешім мен кілемдердің өрнектік мотивінің ырғақты құрылымы адамға күш-қуат құйып, көңіл-күйіне жақсы әсер етті.

Этнограф ғалым әрі қазақтың халықтық қолданбалы өнерінің үлкен жанашыры Өзбекәлі Жәнібеков қазақ кілемдерін рулық-тайпалық белгілеріне қарай: адай кілемі, қоңырат нұсқа, найман кілемі, керей үлгісі деп жіктеді. Кейбір кілемдер шыққан жеріне қарай: жетісу кілемі, сырдария кілемі, торғай кілемі деп аталды.

Аталған кілемдердің үлкен бөлігі – тақыр кілемдер. Киіз үйдің ішінде тақыр кілемді керегеге іледі және жерге төсейді. Егер бұйым қабырғаға ілуге арналса, кілемнің жоғарғы жиегі мен екі қырына түрлі

түсті жіптен шашақ өріп ілді.

Музей жинақтамасында түрі мен орындалу техникасының алуандығы жағынан ерекшеленетін тақыр кілемдер бар. Олар: бескесте, арабы кілем, шаршы кілем, патнос кілем, тақта кілем және т.б. Оларды дайындау үшін тік және көлденең өрмектерді пайдаланады. Тік өрмектер Солтүстік және Орталық Қазақстанда, көлденең өрмектер еліміздің оңтүстігінде кездеседі. Олардың құрылымы қарапайым, ол – арқауы ретінде жіп тартылған ағаш жақтау. Өрнектік композициялары мен тоқу технологияларының ерекшелігіне сәйкес тақыр кілем бірнеше түрге бөлінеді.



Тақыр кілем 1970. Қызылорда обл. Халық шебері.

Бескесте кілем әсемдігімен және өрнектік шешімінің таңдаулылығымен сипатталады. Кілемнің бүкіл беті мүйіз тәрізді өскіндерден құралған қиықшадан, ұсақ қиықшалардан және мүйіз тәрізді қос элементтен тұратын геометрияландырылған өрнектермен толтырылады. Ою-өрнектер кестені еске түсіретін, беткі қабатына бұлдыр сипат беретін арқаудың қосымша түсті жібінің көмегімен тоқылады. Кілемнің қызыл күрең фонында қызылдың ашық та таза реңктерінен қып-қызыл, ақ және көк түстер бөлек көрініп тұрады.



Бескесте 1950. Қызылорда обл. Халық шебері Сатыбалдиева Т.Б.

Арабы кілем – жалпақ өрнекті жолақтар тігінен орналасқан тақыр кілем. Ол киіз үйдің керегесіне ілу үшін жасалады. Өткен заманда осындай кілемнің композициясы осында көшіп келген арабтардан ауысқан. Қыздың жасауының құрамына кіріп, отбасы бақытының символы саналды. Кілемнің осы түрін Орталық Қазақстанда Қостанай, Торғай, сондай-ақ Қызылорда, Ақтөбе және Маңғыстау облыстарында тоқыды. *Арабы кілемнің* композициясында *алабас* деп аталатын сол кілемнің негізін құрайтын екі өрнектік мотив болады. *Алабас өрнек* табаны мен төбесіәр түрлі түстік үйлесімдегі көп қабатты сатылы үш бұрышты фигуралар түрінде бірегей суреті бар тік өзекше. Кілем композициясында бұл өрнек жұбымен салынады, ол өмірдің өзегін, өмір ағашын білдіреді. Өрнектелген жолақтардың өрмекші немесе омыртқа деп аталатын екінші мотиві екі, үш, төрт, бес элементтен раппортты тік қатар құрайды. Арабы кілемде қолданылатын қалған өрнектер жіңішке жолақтарды толтырады: олар – сырға, бота мойын, сыңар мүйіз, қиықша, S тәрізді бұрама және ирек. Полихромды түстік гаммадағы мұндай кілемде ақ түстің орны ерекше, оларға алдыңғы қатарлы өрнектер менбасқа детальдар салынады. Айта кету керек, қолөнер шеберлері көбінесе Арабы кілемдерді тоқығанда жазулар енгізеді - бұл шығарылған жылы, автордың аты немесе тегі, тіпті ай мен күні: «Арыстанова Ж.1953 ж. 1 мамыр. немесе «1952 Раушан» және т.б.



Арабы кілем 1953. Қызылорда обл.
Халық шебері – Арыстанова Жанша.

Шаршы кілем – қазақтың түкті кілемінің өрнекті композициясымен ұқсастығы бар медальондық тақыр кілемнің кең тараған түрі. Кілемнің дәл ортасында ішкі жағына шаршы немесе мүйіз тәрізді өскіндері бар айқас өрнек салынған бір немесе екі қатар ірі шаршылар мен қиықшалар орналасады. Кілем композициясының принципі өрнек пен фонның қатаң тепе-теңдігіне сүйенеді. Құрама өрнек геометриялық және өсімдік тектес өрнектерден құралады. Орташа кілемнің жиегі көп бұрышты табақшалармен безендіріліп, шет ою деп аталатын үш өрнекті жолақтан тұратын – біреуі жалпақ – және шет жағына орташа және екі жіңішке өрнек жүргізіледі. Әдіп үздіксіз шырматылып тұрған жапырақты сабақтармен безендірілген өсімдік тектес мотивпен, гүл табақшалармен және жұптасқан қос мүйізбен толықтырылады. Мұндай кілемдер Қызылорда және Оңтүстік Қазақстан облыстарында тоқылады.

Патноскілем («поднос» сөзінен шыққан) Орталық және Солтүстік Қазақстанда – Торғай және Қостанай облыстарында кездеседі. Кілемнің тұрақты және күрделі композициясы ірі сегіз қырлы медальон түрінде геометриялық өрнектің бірдей элементтерінен құралады. Олардың әрқайсысының дәл ортасында сатылы айқас өрнек, қиықша немесе жұлдызды табақша салынады. Кілемдер ашықтау қызыл, сары, көк және жасыл түстер пайдаланылған түстік палитрасының сәнділігімен ерекшеленеді.

Тақта кілем – өзінің қарапайымдығымен және композициялық

шешімінің жеңілдігімен ерекшеленеді. Мұндай кілемдерге кейбір жерлері қарама-қарсы түстерге боялған қиықшалар мен үшбұрыштардан тұратын бір ырғақпен қайталанатын түсті жолақтар мәнер мен сән береді.

Тұтастай алғанда, қазақтың тақыр кілемдеріне ірі өрнектілік, композицияның симметриялылығы, өрнектердің тігінен және көлденеңінен орналасуы, көбінесе өзіндік өрнек пен 5-6 түстен тұратын жіңішке көмкерменің болуы тән қасиеттер. Әдетте кілемнің фоны қызыл болады, қызыл сары кілемдер сирегірек кездеседі. Қоңыр, қара, кара күрең, жасыл, ақ, көк, сары түсті өрнектер жылы фонда айқын көрінеді, өтпелі реңктер мен реңдер болмайды.

Кілем – қазақ халқының ең үздік көркем туындысы. Оның ою-өрнегі мен полихромды түстік палитрасында әр кілемнің астарынан табиғат пен оны қоршаған әлемнің үйлесімінде өмір сүріп жатқан адамның дүние танымы сезілетін тоқыманың өркендеген сұлу әлемі ашыла түседі.

Ежелденадамбаласыныңнанымсенімінен, дүниетанымдылығынан, рухани өмірінен пайда болған ою-өрнектердің өзіндік мағыналы сипаттама беруі, халықтың төл мәдениетінің философиялық ой мен идеясын тануда түр-түстің ою-өрнектерді жинастыру арқылы болмыс пен шындықты түсіндіруде халық шеберлерінің даналығын байыптайды. Ата-бабамыз мұраға қалдырған қол өнер түрлерінен қол үзіп қалмай, қайта ілгері қарай дамыта түсу – асыл парыз.

Әдебиеттер тізімі

1. Қасенова К., Шкляева С. Кілем мен гобелен тоқуды үйрену Алматы. 2009., 31 б.
2. Жәнібеков У. «Эхо...» Алма-Ата, Өнер, 1991, 132 б.
3. Тохтабаева Ш. Шедевры Великой степи. Алматы, 2008, 59б.

**Калдыбаева Гульджан Ахмадиевна,
художник-реставратор,
руководитель отдела реставрации,
ГМИ РК им. А. Кастеева
Казахстан, Алматы**

ИЗ ОПЫТА РЕСТАВРАЦИИ ГРАФИКИ

История деятельности отдела реставрации ГМИ РК им. А. Кастеева началась с 1930-х годов в Казахской Национальной галерее с профилактических мероприятий по сохранности фондов. Для проведения профилактических осмотров и консервационных работ приглашались реставраторы из Москвы и Ленинграда. В конце 1960-х годов появились свои реставраторы.

Согласно предметному фонду, хранящемуся в музее, мастерские были разделены по специализации: графика, станковая масляная живопись, ткачество, металл, кожа и дерево. Объединение реставрационных мастерских в специальный отдел произошел в 1995 году. Основываясь на традициях научно-практического подхода к реставрационным процессам, была упорядочена система коллегиальности в определении задания, контроля и приема по их завершении, и налажена деятельность Реставрационного Совета. Первое заседание Реставрационного Совета в расширенном составе было проведено в 1996 году.

В данное время в отделе работают реставраторы, которые проводят работы по восстановлению графики, станковой масляной живописи, прикладного искусства, скульптуры. Своей научно-исследовательской лаборатории нет. Все сотрудники в разное время проходили стажировки в ведущих реставрационных центрах и реставрационных мастерских при музеях Москвы, Ленинграда, Киева: Всероссийский художественный научно-реставрационный центр им. И.Э. Грабаря, Государственный научно-исследовательский институт реставрации, Государственная Третьяковская галерея, Государственный Русский музей, Государственный исторический музей, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А.Л. Штиглица, Черниговский художественный музей, Львовская

картинная галерея.

Музей ведет сотрудничество со специалистами ВХНРЦ им. Э. Грабаря. В 2004 году на его базе был проведен первый Международный практический семинар реставраторов. В семинаре участвовали реставраторы из Казахстана, Киргизии, России. В 2006 году под руководством Ревина О.М. – реставратора высшей категории станковой масляной живописи ВХНРЦ им. И. Э. Грабаря, нашими сотрудниками было законсервировано 19 икон. В 2008 году приведены в экспозиционный вид произведения живописи 17-19 веков русского и зарубежного классического искусства французской, фламандской и немецкой школ. После завершения реставрационных работ, к Международному дню музеев была проведена отчетная выставка «Возрожденные шедевры».

Произведения, отреставрированные нашими специалистами, экспонировались на многочисленных выставках в городах и странах дальнего и ближнего зарубежья: Москве, Санкт-Петербурге, Киеве, Бишкеке, в Великобритании, Бельгии, Франции, КНР, Корее, Турции, США. Силами сотрудников подготовлены к показу произведения, вошедшие в состав экспозиции искусства Казахстана, зарубежного классического и современного искусства, прикладного искусства Казахстана, искусства Востока. Отреставрированные работы вошли в издания каталогов и альбомов, выпущенных ГМИ РК им. А. Кастеева.

Но основной задачей реставраторов нашего центра является работа с фондами ГМИ РК им. А. Кастеева, где хранится богатейшая коллекция произведений, выполненных в различных техниках и материалах. В фондах графики более двенадцати тысяч произведений, выполненных на бумажной основе: авторские рисунки, акварели, гуаши, пастели, сангина, уголь, гравюры, офорты, литографии, восточная живопись на рисовой бумаге и шелке.

Результаты естественного старения и непростое бытование графических листов служат причиной разнообразных дефектов бумаги-основы и красочного слоя. Некоторые произведения поступили в наши фонды уже поврежденными, с механическими дефектами: разрывами, сломами, утратами основы, потертостями красочного слоя, экскрементами насекомых, с различного рода пятнами и загрязнениями. Огромный вред наносит применение художниками при оформлении своих работ, канцелярского или силикатного клея.

Клей вызывает обесцвечивание бумаги, красок, разрушает волокна бумаги. В местах повреждений бумага становится хрупкой, имеет повышенную кислотность. Весь комплекс дефектов, накопившихся за время жизни произведения, является предпосылкой к реставрации. Задача реставраторов – замедлить процессы естественного старения и ликвидировать по возможности все повреждения.

В мастерской реставрации графики проходят реставрацию произведения, выполненные практически во всех техниках. Основой работы при реставрации графики является методика, разработанная в ВХНРЦ им. И.Э. Грабаря. На каждое произведение заводится паспорт реставрации, в котором описываются все данные произведения, реставрационные мероприятия, которые сопровождаются фотографиями до реставрации. В процессе реставрации и после реставрации. Паспорт хранится в электронном виде и также на бумажном носителе в отделе.

Среди наиболее интересных и уникальных работ, как в художественном плане, так и по реставрации можно выделить следующие работы.

А.Кастеев «Организация Красной Армии в Казахстане» 1948. 39,9x60,6см., бумага, акварель [1]. При визуальном обследовании выявились основные типичные повреждения, характерные для графических работ – это потемнение, множество утрат основы, проколы, разрывы, изломы, экскременты насекомых, и также потертости красочного слоя. Красочный слой нестойкий, лигнин отсутствовал. Реставратор Кожамжарова Г.С.

Офорт немецкого художника Eichler Mattias Gotfried «Вид города Москвы с балкона» 46x67,7см. нач.19 века, бумага, гравюра с оригинала G. dela Bartherinxit [2]. Eichler M.G. немецкий мастер, рисовальщик гравер резцом, работавший в Швейцарии и Германии. Gerard dela Barthe – известный французский художник, создавший одну из самых популярных серий видов Москвы конца 18 века. Находился в Москве с 1787 по 1810 гг. Поступил в фонды из Государственного русского музея в 1953 году с пятнами, подклейками разрывов полосами писчей бумаги, вследствие чего появились деформации. Исследован красочный – стойкий к воде, лигнин отсутствует. Реставратор Кожамжарова Г. С.

Н.Г. Хлудов «Склон горы. Горный пейзаж» нач. 20 века 60,5x43

см., бумага, масло[3]. Н.Г. Хлудов с 1877 года жил в г. Верном (ныне Алматы). Автор картин на сюжеты из жизни казахского народа. Участвовал в качестве топографа и художника в экспедициях по исследованию горной группы Хан-Тенгри. С 1921 года возглавлял студию, где занимался с начинающими художниками. Сыграл важную роль в профессиональной подготовке первых казахских и киргизских художников. Был организатором 1-ой художественной выставки в Семиречье (1925 г). При приобретении в 1936 году зарегистрировано как два отдельных произведения: 1. «Склон горы» и 2. «Горный пейзаж». При сопоставлении частей края разрывов и изображения совпали. На Ученом совете музея было решено объединить две части в одно целое произведение. Эту работу написал масляными красками на бумаге. По истечении времени бумага стала очень хрупкой и ломкой. Имелись разрывы, утраты, проколы бумажной основы, жировые пятна. Произведение необходимо было сдублировать. Реставратор Калдыбаева Г. А.

Еще одна работа, прошедшая сложную реставрацию в мастерской – это «Женский портрет», выполненный художником Дмитрием Шараповым, учеником Академии Художеств с 1902-1911 гг., на искусственной замше в технике пастели с размывкой влажной кистью в 1918-1919гг. [4]. Приобретено в Алма-Ате у Поцебиной Н.В. в 1982 году. Имелись многочисленные сквозные коричневые пятна, экскременты насекомых по всей поверхности, разрывы по всем краям, утраты, проколы. Углы, подрезанные по диагонали, также имели утраты. Обрат сильно загрязнен, с пятнами по всей площади, в экскрементах, с наклейкой из газетной бумаги.

Была проведена сухая механическая чистка глазным скальпелем через лупу. Удалены экскременты, пятна. Обрат осторожно промыт от желтизны. При восстановлении повреждений использовано отдаленное увлажнение с оборота. Восполнены утраты, подклеены разрывы, проколы заполнены бумажной массой. Чтобы избежать появления затеков, одновременно просушивали феном. Проведено прессование. Красочный слой в местах утрат тонирован растушевками пастелью. Реставратор Калдыбаева Г. А.

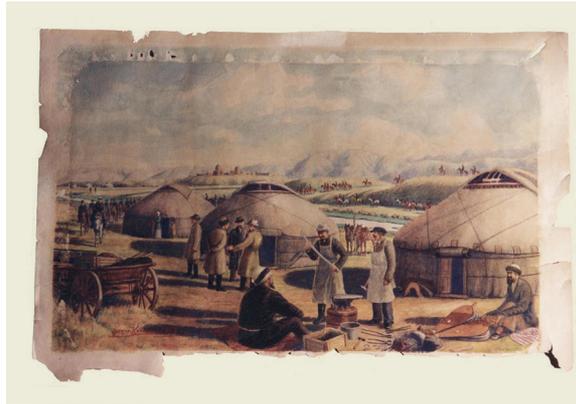
«Портрет неизвестного» Иван Дурнов, первая половина 19 века, 15x9 см, бумага, акварель [5]. Приобретен у А. Назаровой в 1959 году. Иван Трофимович Дурнов (1801-1846 гг.) портретист, закончил Императорскую Академию Художеств в 1821 г. Портрет пожелтел

от времени, имелись многочисленные проколы, пятна, загрязнения, сломы бумажной основы, утраты. Удалены пятна, желтизна. Сломы и разрывы подклеены, также были восполнены утраты основы и множественные проколы. Реставратор Калдыбаева Г. А.

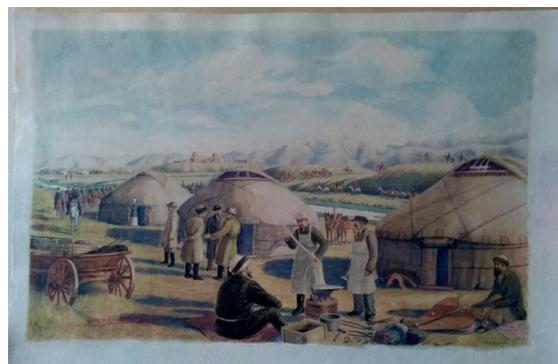
Это единицы из тысяч работ, прошедших через руки реставраторов графики. В целом реставрацию в мастерской проходят около восьмидесяти произведений в год. Работа основывается исключительно на соблюдении этических норм реставрации, принципов наименьшего вмешательства в историческую и физическую структуру музейного предмета. Основная задача – сохранить и продлить жизнь произведений.

Использованный материал

Паспорта реставрации Калдыбаевой Г.А., Кожамжаровой Г.С.



Илл.1. До реставрации



Илл.1. После реставрации



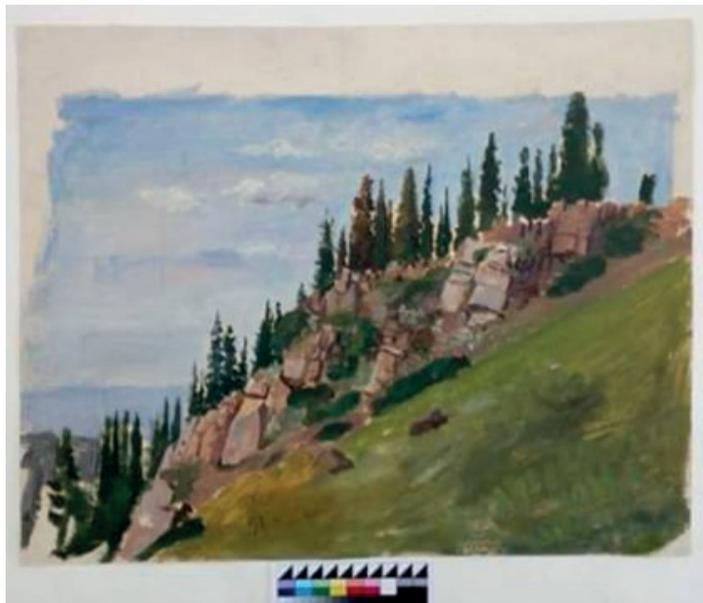
Илл.2. До реставрации



Илл.2. После реставрации



Илл.3. До реставрации



Илл.3. После реставрации



Илл.4. До реставрации



Илл.4. После реставрации



Илл.5. До реставрации



Илл.5. После реставрации

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

В ПОРТАЛАХ РАДУГИ

В статье рассматриваются вопросы теории искусствоведения, связанные с особенностями образного мышления в изобразительном искусстве на примере творчества двух усть-каменогорских художников (Василия Билькова и Марата Смаилова), с которыми работает Восточно-Казахстанский музей искусств.

1. Введение.

Живописцы бывают разные. Большинство из них наслаждается цветом физически, как пчела, одурманенная нектаром. Будучи куратором выставок, я давно уже привыкла, что авторы картин в большинстве своём молчаливы. С этим надо считаться, ведь природа дарования этих людей попросту невербальная, а способ постижения мира не логический, а цвето-эмоционально-интуитивный. Однако, и в среде художников есть исключения. Самые любопытные (я называю их – пограничники) пытаются с помощью цвета и линии, подобно Буратино, заглянуть за другую сторону холста – иллюстрировать и объяснять физические законы, слышать музыку. Цвет для них – способ мышления, портал, который открывает новые образы и смыслы бытия. Такое повышено-эмоционально-чувственное восприятие цвета не всегда безопасно. Смертельным исходом закончились эксперименты с красным цветом у знаменитого американского экспрессиониста Марка Ротко. Однажды его нашли бездыханным среди небольшой мастерской, в которой он на уровне глаз развешивал и долго созерцал свои красные композиции. Более опытными в этих путешествиях за воротами радуги чувствовали себя художники старой иконописной школы, которые писали не сюжеты мирской жизни, но невидимый горный мир, где каждому цвету соответствовал определённый образ. Лучшее всего в начале XX века об этом написал Евгений Николаевич Трубецкой в книге «Умозрение в красках». Раньше люди намного чаще обращали свой взор к небу.

Гаджеты не заслоняли им истинной картины мира. В иконографии каждый цветовой оттенок был соотнесен с определённым природным явлением, имел «в своем месте особое смысловое оправдание и значение. Если этот смысл нам не всегда виден и ясен, это обуславливается единственно тем, что мы его утратили: мы потеряли ключ к пониманию этого единственного в мире искусства» (1). Когда читаешь эти строки, кажется, что профессор, знаток православия Е.Н. Трубецкой писал свои лекции за одним столом с авангардистом Казимиром Малевичем: «Я пришёл к чисто красочным формам. Живопись – краска, цвет. Она заложена внутри нашего организма. Её вспышки бывают велики и требовательны. Художник должен знать, что и почему происходит в его картинах» (2, стр.160). К сожалению, сейчас мало кто верит, что поиски супрематистов были не проявлением авангардного эпатажа, но совершенно искренним желанием постичь природу цвета, света и мира вообще.

Настоящие открытия имеют не только карпускулярную (в смысле синомоментную), но и волновую природу. Они дают бесконечные круги в пространстве культуры, как хороший бросок камнем на поверхности воды. Такие примеры есть не только в мировом, но и отечественном искусстве. Такие художники, обладающие шестым чувством особого цветовосприятия, есть в поле зрения Восточно-Казахстанского музея искусств.

2. Красное смещение.

Предыдущая мысль о кругах на поверхности истории искусства, – первое, что пришло в голову в тот момент, когда в марте этого года мы готовили выставку «Красный квадрат» усть-каменогорского художника и архитектора Василия Витальевича Билькова. Экспозиция состояла из сорока двух композиций квадратного, с преобладанием красного, формата 80x80см, (у Малевича 79,5x 79,5). На первый взгляд всё это казалось подражанием знаменитой итоговой футуристической выставке «0,10», состоявшейся в Петербурге в конце декабря 2015 года. Тот, кто интересовался историей знаменитых квадратов Малевича, знает, что первыми появились чёрный и красный. Белый квадрат на белом датируется 1918 годом. Квадраты эти были немного параллелограммами. По законам композиции такая форма свойственна движущемуся объекту, она создаёт иллюзию вращения в пространстве. Начинка смыслов этих супрематических форм менялась неоднократно. Казимир Малевич сделал всё возможное, чтобы запутать искусствоведов.

Идея создания чёрного шедевра родилась у него во время работы над декорациями для футуристической оперы «Победа над солнцем», в ходе которой актёры, побеждали Солнце (то бишь, Природу), закрывая его чёрным квадратом. Вспомните знаменитый лозунг дедушки Мичурина, который родился как раз в это время: «Мы не должны ждать милостей от природы. Взять их – наша задача!». Малевич описал свой квадрат как выражение «чистого чувства», чисто-живописного ощущения, без уголков природы, мадонн и бесстыдных венер» (2. Стр 157). Красный квадрат-параллелограмм был им первоначально назван «Женщина в двух измерениях», что в общем-то соответствует ассоциации красного с любовью и страстью, той, что в казахском языке называется «ғашықтық, құмарлық пен». В 1920 году он дал картине другое название – «Живописный реализм крестьянки в двух измерениях». Белый квадрат, расположенный немного под углом на практически таком же фоне, плыл в белом безмолвии, достижимом разве что в нирване. Впоследствии чёрный квадрат был объявлен знаком экономии, красный – сигналом революции, белый стал символом чистого действия.

Как хорошо, что у нашего Василия Билькова всё значительно конкретнее! Он взял у Малевича только (по выражению искусствоведов) «ослепительно простые формы», но думал и чувствовал себя внутри этих фигур совершенно по-другому. «Начинка» бильковских квадратов настолько современная и казахстанская, что все сомнения не только в плагиате идеи, но и сходной мотивации, отпадают начисто. А экскурс в историю супрематизма понадобился в этой статье единственно для того, чтобы показать, что квадраты Билькова не есть квадраты Малевича, хотя в обоих случаях в этих произведениях равнозначны сильные элементы символизма, медитативного экспрессионизма, минимализма. Мне не довелось видеть супрематические подлинники, но потрясающее воздействие «ослепительно простых форм» можно было почувствовать и на нашей выставке. Жаль, что «Алые паруса» Билькова и красные квадраты Малевича не действуют в репродукции или сети интернет! Надо быть физически рядом с ними. Ранее я никогда бы не поверила, что всё это так просто и так сложно.

*Самый прекрасный и самый печальный,
Цвет, существующий в нас изначально.
Недолговечны: красный краплак*

*Робких свечей, разгоняющих мрак,
В поле зелёном – капли тюльпанов
И ордена на груди ветеранов,
Пламя знамён, обещавших свободы...
Нам не нарушить законов природы.*

Действительно, красный – большая загадка искусствоведения и психологии. Для новорождённого, воспринимающего первоначально только объекты движения, он становится первым выделенным и увиденным в многоцветии мира. В менталитете казахского, также, как и русского народа, это цвет радости и жизни. Однако, уже на генетическом уровне связь «красный цвет» и «опасность» также неоспорима. Малейшая примесь постороннего оттенка резко меняет эмоционально-психологический «портрет красного». Воздействие такого искусства ещё не изучено в полной мере, а энергетический импульс и медитативный эффект при созерцании плоскости чистого цвета – очень сильный. Такие вещи созданы, наверное, для индивидуального восприятия, их не возможно обсуждать в группе. Они предназначены для созерцания-постижения в одиночестве. Ведь у каждого из нас существует своя неповторимая «память цвета», набор образов, накопленных всем предыдущим опытом жизни. Для кого-то красный – символ любви, для кого-то – войны, революции или красногалстучного детства. Сам художник определяет свои композиции как «цветовое событие», очищенное от излишней предметной детализации. В квадратах, созданных за период с 2005 по 2020 годы, отразились личные переживания автора, события современности, пласты традиционной культуры Казахстана и других народов мира.

«Алые паруса» Василия Витальевича, действительно алые, написаны кадмием красным светлым и несут в своей основе какие-то детско-юношеские воспоминания, связанные с одноимённой книгой Александра Грина. Картины Билькова обыгрывают вариации желтого, красного не только на эмоциональном, но и смысловом, вербальном уровне, поэтому он сам не считает себя последователем русского супрематического авангарда, провозглашающего беспредметность в приоритет чистому цвету. Присмотревшись к формату «Красна девица» (наискось, а не фронтально, как обычно) можно увидеть едва заметный рельеф – контур красавицы в кокошнике. Стремление автора к жёсткой (вплоть до геометризма) стилизации форм, его особое тектоническое уважение к законам композиции выдаёт его архитектурное прошлое.

Главный признак принадлежности к профессии архитектора – умение мыслить пространственными категориями, видеть панорамы, ландшафты земли с высоты птичьего полета, чувствовать силу гравитации в любом материале и конструкции. В удивительной семье Бильковых все члены семьи воспринимают мир именно так. Его супруга, сыновья и ближайшие родственники работают в области архитектуры и дизайна. Истоки такого творческого союза имеют начало в детстве.

Василий Витальевич родился в 1953 году в прекрасном городе – Алма-Ате. Мыслить в пластике его научил отец – участник и лауреат множества международных фотоконкурсов, по праву считающийся одним из основоположников художественной фотографии в Казахстане. Там, в Алма-Ате, была первая изостудия в Доме пионеров, потом студенческие годы в Усть-Каменогорском строительном институте, аспирантура в Центральном институте жилища в Москве, преподавательская деятельность на кафедрах архитектуры и дизайна в ВУЗ-ах и детской художественной школе. И все эти годы – бесконечные проекты, макеты, живопись, графика дома и на работе.

Из мира больших пространств и объёмов Бильков неожиданно уходит в миниатюру и в 2019 году показывает выставку пейзажей Восточного Казахстана в формате 10x15 см, потом удивляет нас красными квадратами, сейчас готовит выставку личной коллекции силуэтов, создаваемых им в течение сорока! лет. Каждая из этих выставок сопровождается текстами, массой искусствоведческой, исторической и философской информации для куратора. Данный автор – тот редкий типаж размышляющего, говорящего художника, о котором было сказано в начале статьи. Он умело сочетает интеллектуальное и чувственное начало в решении задач, ведомых только ему. Он использует опыт великих художников-символистов, супрематистов и экспрессионистов, которым двойственная природа красного цвета также не давала покоя. Но Бильков – наш соотечественник и современник. Он патриот и космополит одновременно. Как личное переживание воспринимает художник пожар в Нотр-Дамском соборе и пишет квадрат с «RoseduMidi» (фото1) – единственным из знаменитых витражей, сохранившимся в пожаре 15 апреля 2019 года. Его волнуют символы христианства («Чаша Грааля») и культурные бренды Японии («Удар Катаны») (фото2), современная наука («QR-код природы») и урбанистические пейзажи (триптих «Город»). Даже в облики супрематиста он любит природу Рудного Алтая и пытается

разгадать сакральные смыслы традиционных символов Казахстана («Степная готика», «Конь – трон воина», фото 3).

Трудно поверить, что классические пейзажи прошлогодней выставки и красные квадраты нынешней написаны кистью одного и того же автора. Что означает такая непостижимая разноплановость? Евгений Трубецкой считал, что древние иконописцы испытывали «непосредственное озарение творческого инстинкта», обладали «каким-то мистическим сверхсознанием». Мы боимся и подумать, что всё это может быть у современного художника, не экстрасенса, а «обычного» архитектора. Трубецкой думал, что так был найден удивительный пурпур Софии – красный цвет с небольшим холодным оттенком вечернего неба. В христианстве он стал символом предвечной мудрости и Первого слова, с которого начался Мир. Наш архитектор (так и хочется сказать Вселенной) пишет не только «QR код природы», но и серию квадратов «Новые энергии», на которых свет, согласно уравнениям знаменитого британского физика и математика Джеймса Максвелла, представлен в виде волновых колец (фото 4). Не так ли поступали изографы, изображая божественный свет не в виде «сплошного массивного золота, но как бы эфирной воздушной паутинкой тонких золотых лучей» (1). Этот способ изображения световолны имел даже специальное название «ассист». Поэтому каждая из картин Билькова из экспозиции «Красный квадрат», рассматривается нами не утилитарно, хотя такие работы, безусловно, украсят любой интерьер, но как источник большого объема исторической, ассоциативной и эмоциональной информации, а красные квадраты, время от времени появляющиеся в воображении художников не свидетельство ли расширяющихся возможностей изобразительного искусства уже в сфере чистой науки, как красное смещение Пауэлла Хаббла – доказательство расширяющейся вселенной. Электромагнитное излучение увеличивает свою длину волны. Свет становится более красным, а предчувствия художников, побывавших «за радугой» предвещают новые открытия в физике и астрономии.

3. Поющий в тишине

Литовский художник и композитор Микалоюс Чюрлёнис писал одну и ту же тему дважды: в картине и музыкальном произведении. Русский композитор Александр Скрябин в 1910 написал симфоническую «Поэму огня», предназначенную для исполнения на световом органе. Цвета в ней обозначались нотными знаками. Я бы хотела познакомить участников конференции с моим земляком, художником Маратом

Смаиловым, который пишет музыку красками. Кажется, что в этом нет ничего удивительного, пока не узнаешь, что наш любитель музыки с рождения глух. Для него – изобразительное искусство – единственный способ общения с миром. Сотрудники музея разговаривают с Маратом при помощи блокнота и ручки. Родился художник в 1968 году в посёлке Кок-Жира Самарского района Восточно-Казахстанской области. По его словам, рисовал с тех пор, как помнит себя. Выставки Смаилова бывают не часто, а работы, которые он приносит в салон музея, раскупаются мгновенно и вызывают восхищение равно как публики, так и специалистов. Он научился жить в мире безмолвия, но где-то на небесах есть, наверное, весы и особая бухгалтерия для каждого человека. Взамен утрат природа наделила его умением видеть едва различимые нюансы цвета, чувством композиции, воображением, способностью мыслить пластически. В специализированном интернате города Зырянска его научили говорить на русском языке и рисовать. Потом ему посчастливилось учиться в Ленинградском художественном политехникуме (1987-1992 гг.), быть участником выставок в столице Казахстана Астане (ныне Нурсултан), Алматы, Усть-Каменогорске, Зырянске. Удивительно то, что, лишенный самой главной – вербальной составляющей современной культуры, художник этот бережно сохранил в своём творчестве все приметы национального своеобразия. Он пишет маслом и рисует тушью, если можно так выразиться, по-казахски. Его интересуют история, книги Ильяса Есенберлина, казахские народные сказки, он знаток традиционного казахского костюма. В его графике – романтическая реальность, любить которую гораздо легче, чем супрематическую геометрию или чистый натурализм. Независимо от того, каким материалом работает этот художник, он использует одновременно живописные и графические изобразительные средства. Колорит его картин выстроен на контрастах. Он любит красный, синий, но обращается с ними сурово: тщательно дозирует на полотне ярчайшие оттенки цвета. Самой любимой и одновременно самой большой темой для Смаилова стал недоступный для него мир музыки. Глухота его неизлечима. Любая мелодия, шум воспринимаются им только на уровне вибраций, а тайна звука мучает его постоянно. Стоит перечислить названия картин Смаилова, чтобы понять это: «Песня акына», «Звуки древнего кобыза», «Небесный музыкант», «Серебряный музыкант», «Красный кобыз», «Композиция» (с изображением того же кобыза, корпус которого надломлен в середине). Самые лучшие, на мой взгляд, работы художника связаны с этой темой. Тишина его полна Цвета.

Уже поэтому она воспринимается не пугающим мертвым безмолвием, но паузой в партитуре электромагнитных колебаний. Иногда мы забываем, что Звук и Цвет – это, по сути, одно и то же. Наши органы чувств несовершенны. Мы не знаем, как поет радуга, какими оттенками окрашена песня жаворонка, какими – хриплое карканье вороны. Работы Смаилова дарят восприятию зрителя какое-то неведомое свойство, родственное и зрению, и слуху одновременно. В формате картин «поющего в тишине» краски и мелодии льются по универсальным законам гравитации, а рациональный интеллект современного зрителя приобретает свойства древнего эзотерического мышления. Формат полотна «Красный кобыз» (фото 5), как жизнь человека и его внутренний мир, поделены надвое. Работу эту трудно комментировать словами. Что там? Справа – душа, замкнутая в теле человека, как он сам – в тесном интерьере юрты. Слева – бескрайняя небесная лазурь. Порыв ветра, который поднимает нас на поверхность бытия, как лёгкое пёрышко. Голос кобыза связывает небесный и земной мир единой мелодией, одним смыслом, который открывается каждому, но, к сожалению, в конце жизни, вынужденной подчиниться неумолимым законам времени. Из перечисленных выше работ художника, связанных с миром музыки, самая загадочная и притягательная – «Небесный музыкант» (фото 6), на которой изображён ангел, играющий на кобызе. Говорят, что с помощью этого инструмента шаман-баксы разговаривает с душами предков. Мелодия кобыза связывает воедино тело народа во времени. Тот, кто хоть раз услышал низкий, подобный голосу виолончели звук кобыза, – не забудет его никогда. Для православного сердца есть в «Небесном музыканте» что-то иконографическое, какая-то уверенность в линии, прочтении всего образа. Автору веришь безусловно: небесный музыкант выглядит именно так.

Заключение

Евгений Трубецкой называет явление небесной радуги – самым прекрасным световым солнечным явлением. В своей книге он приводит примеры изображений радуги и удивительно глубокое понимание ее мистической сущности в древнерусской иконе. Но разве наши современные художники не достойны того, чтобы о них писали, как о мастерах иконографии? Мне кажется, что их труд, способность чувствовать цвет и свет, как живую структуру, объединяющую пространство, время и материю, помогают им постигать самые высокие истины не в космическом корабле, не в молитве, но непосредственно за мольбертом. И пусть в высших сферах звучит только музыка,

Всевышний и художники пишут летопись мира цветом и светом.

Список литературы

1. Трубецкой Е.Н. Умозрение в красках.»Православие и современность. Электронная библиотека.» (www.lib.eparhia-saratov.ru).

2.Наков А.Б. Русский авангард. Пер. С французского Е.М. Титаренко. – М.: Искусство,1991.– 192с.



Фото 1

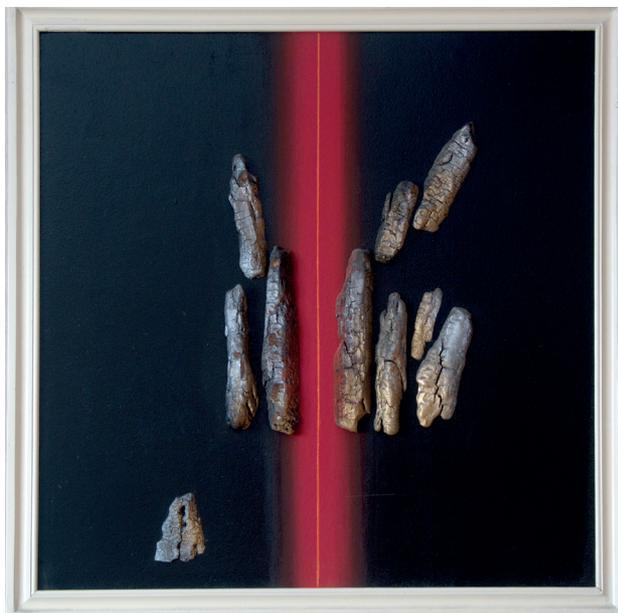


Фото 2



Фото 3

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

ОБРАЗ АБАЯ В ТВОРЧЕСТВЕ А. КАСТЕЕВА СЕРЕДИНЫ И ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 1940-Х ГОДОВ

***Аннотация:** В статье рассматриваются вопросы, касающиеся работы А. Кастеева над образом выдающегося казахского поэта и философа Абая Кунанбаева в период середины и второй половины 1940-х годов. Автором анализируются особенности художественной интерпретации портретных и пейзажных произведений созданных Кастеевым в данный период.*

***Ключевые слова:** Абай Кунанбаев, А. Кастеев, казахское изобразительное искусство.*

Творчество Кастеева послевоенных лет было отмечено значительными достижениями в области портретной и пейзажной живописи. Работы художника этого периода отличаются заметным углублением содержания, ростом композиционного и живописного мастерства. Восстановление разрушенной страны и возврат к мирной жизни были главными задачами, стоявшими перед страной в эти годы. Но, несмотря на трудности, все советское общество было проникнуто достойным народа-победителя оптимистическим пафосом, ожиданием грядущих перемен. Но в тоже время как писал И. Эренбург: «Пять послевоенных лет были бурными, пестрыми, противоречивыми» [1, С. 551]. Над миром, разделившимся на два противоборствующих политических лагеря, нависла угроза новой глобальной войны. Ведущей темой произведений советских художников второй половины 1940-х годов была героическая борьба советского человека за торжество коммунистических идеалов, создание образа положительного героя современности [2, С. 127]. Искусство было призвано воспитывать «в советских людях высокое чувство национального достоинства, гордость

за свою прекрасную родину, беспредельную любовь к великому вождю народов товарищу Сталину» [2, С. 127]. Значительное влияние на характер советской культуры последних лет сталинского правления оказали вышедшие в период с 1946 по 1948 годы постановления ЦК ВКП(б) по идеологическим вопросам, в которых была объявлена непримиримая борьба «с формализмом, декоративизмом, натурализмом и другими проявлениями чуждых и враждебных советской культуре тенденций космополитизма и буржуазного национализма» [3, С. 6]. Эти документы обозначили последний виток репрессивной политики режима, нацеленной на искоренение любой формы инакомыслия в области духовной жизни советского общества. Политическая и социальная ситуация сложившаяся в СССР во второй половине 1940-х годов находила отражение и в изобразительном искусстве послевоенных лет. В этот период все увереннее на Всесоюзных художественных выставках стали заявлять о себе представители национальных художественных школ. Работы М. Сарьяна, Г. Айтиева, У. Тансыкбаева, Н. Карахана, С. Чуйкова, А. Кастеева демонстрировали растущий уровень профессионального мастерства, способность художников решать сложные творческие задачи. Как отмечали исследователи, в послевоенные годы художникам национальных республик удалось «создать художественные ценности имеющие значение для всего советского искусства» [4, С. 75]. Заметный прогресс в этот период также наблюдался в развитии казахского изобразительного искусства. Национальную живописную школу на всесоюзном уровне представляли такие художники как А. Кастеев, А. Исмаилов, Н. Тансыкбаев, С. Романов, Л. Леонтьев, О. Кужеленко, Н. Крутильников, П. Верховцев, А. Мартова, Б. Урманче, А. Черкасский, А. Бортников, М. Белов, К. Ходжиков и другие мастера. Ряды национального союза художников пополнились группой молодых живописцев, окончивших Алма-тинское художественное училище. В республиканских выставках второй половины 1940-х годов все чаще стали принимать участие мастера, представляющие региональные художественные школы. Как отмечалось в каталоге выставки 1949 года, художники «отражали победные результаты преобразующего воздействия советских людей на природу, показывали пафос борьбы рабочих и колхозников за овладение высокой техникой производства, за досрочное выполнение послевоенной сталинской пятилетки, представляли образы знатных

людей республики – героев социалистического труда, народных артистов республики, и лауреатов сталинской премии, ученых и учащихся» [5].

Одним из наиболее значимых произведений, созданных Кастеевым в этот период, стал «Портрет юного Абая», к работе над которым художник приступил в 1945 году, в связи с подготовкой в Казахстане празднования 100-летнего юбилея поэта. Основной целью проводившихся в связи с этим мероприятий было сохранение и популяризация творческого наследия Абая. Заместитель председателя правительственного юбилейного комитета Т. Тажибаев в своей статье «Перед юбилеем Абая» писал: «Абай – любимый поэт казахского народа. Воспевая думы и чаяния народа, он возглавил борьбу прогрессивных элементов против темных реакционных сил прошлого, против традиционно установившихся пороков в казахских степях. Абай звал народ к свету – науке, к единению с великим русским народом, к перенятию от него лучших достижений современной культуры».[6]. В статье говорилось о том, что «юбилей должен быть смотром не только наших достижений в области литературы, а также других отраслей культуры, но и послужить стимулом для дальнейшего еще более бурного роста нашей культуры, национальной по форме и социалистической по содержанию»[6]. В связи с большой политической важностью этого события, к участию в нем были привлечены все ведущие художники, писатели и композиторы Казахстана. Помимо публикаций произведений Абая, к изданию готовились монографические исследования о поэте, над которыми работали известные писатели и ученые С. Муканов, Е. Исмаилов, К. Мухамедханов и другие. В 1942 году вышла первая часть романа-эпопеи М. Ауэзова «Абай» на казахском языке, а в 1945 году была опубликована его русскоязычная версия. Созданный М. Ауэзовым реалистический образ великого казахского поэта произвел большое впечатление на Кастеева. Сам художник вспоминал: «Я был очень вдохновлен образом молодого Абая, и когда твердое решение о написании его портрета во мне созрело, то я отправился к Мухтару Омархановичу, чтобы поделиться с ним своими планами. Внимательно выслушав меня и немного подумав, Мухтар-ага сказал, что если я достигну того, что задумал, то это будет замечательно. В тот момент одобрение выдающегося деятеля национальной культуры было для меня очень важно» [7]. Работа Кастеева над портретом молодого Абая явилась продолжением темы, начатой им еще в 1934 году, когда

им было создана серия рисунков в рамках первого республиканского художественного конкурса, посвященного 90-летнему юбилею поэта. Для Кастеева, как и всех его современников, Абай был одним из наиболее выдающихся представителей национальной культуры. Как писал А. Букейханов «Еще не было киргизского поэта, так возвысившего духовное творчество народа, как Абай. Чудные его стихи, посвященные четырем временам года, сделали бы честь знаменитым поэтам Европы» [8, С. 27]. В уникальной личности Абая художник видел пример плодотворного взаимодействия казахской и демократической русской культуры, просветителя, открывшего казахскому народу путь к науке и образованию. Перед Кастеевым стояла непростая задача художественного воссоздания образа молодого Абая на основе немногочисленных сохранившихся его изображений и воспоминаний современников. О том, как шла работа над портретом, Кастеев рассказал читателям газеты «Казахстанская правда» в статье, озаглавленной «В мастерской художника», опубликованной в апреле 1945 года: «Две замечательные даты отмечает в текущем году казахский народ. 25-летний юбилей республики и столетие со дня рождения великого поэта и просветителя – Абая. Обе эти даты найдут свое выражение в моих работах. Недавно я закончил большой карандашный портрет юноши Абая. Мы не знаем портретов Абая, писанных с него в этот период. Я работал над портретом, используя черты Абая в зрелом возрасте и призвав на помощь свое воображение (Выделено мной – А.Д.). Поэт изображен мной в возрасте 16-17 лет в момент, когда он только что вернулся в аул Тобыкты из Омска и столкнулся с произволом и жестокостью царившими там, когда он увидел все то, что скрывали от него стены мусульманской школы – медресе. Он в обычном чапане, в руках у него полузакрытая арабская книга, которую он не читает, напряженно и скорбно о чем-то думая. Портрет этот я намерен в ближайшее время выполнить на полотне. Несколько месяцев, которые остаются еще до юбилея республики, я буду работать над тремя картинами. Одна из них – «Аул Абая». Две другие посвящены современным темам» [9]. Юный Абай в произведении художника должен был стать символом молодой, рожденной советской властью, национальной культуры, впитавшей в себя духовное наследие прошлого и направляющей все свои силы на созидание коммунистического будущего. К. Исаков писал: «В 15 лет отойдя от детских дел, он (Абай – А. Д.) поравнялся с взрослыми, даже

превзойдя их в знаниях. Обратив на себя внимание народа и успешно ведя борьбу с бывшими торе, оказал он огромную помощь своему отцу. Знатные люди того же рода, что и он, восприняв его серьезно, невольно оказались под его влиянием» [10]. Несомненно, что именно выведенный в романе М. Ауэзова образ юного Абая явился наиболее важным фактором для Кастеева в процессе создания данного портрета.

Интересно сравнить описание внешности юного Абая, сделанное М. Ауэзовым в его романе с тем, как изобразил поэта Кастеев: «В этом году ему исполнилось тринадцать лет, и внешне Абай тоже был где-то на полпути — ни юноша, ни мальчик. Ростом он был уже высок, руки и ноги удлиннились. Раньше он казался курносый, а теперь нос его заметно выпрямился. Выражение лица стало не по-детски серьезным, но в его фигуре еще не было законченности. Он похудел и вытянулся. Он напоминал растение, выросшее без солнечных лучей: белесое, слабое, с длинным хрупким стеблем» [11]. Многочисленные эскизы и наброски, сделанные Кастеевым в ходе работы над портретом Абая, свидетельствуют о сложном процессе поиска наиболее выразительного композиционного и колористического решения произведения. Портрет 1945 года явился развитием идеи, заложенной в одном из рисунков 1934 года, в котором поэт изображен в полный рост и держащим в руке лист бумаги. Очень близок по своей композиционной схеме с портретом юного Абая карандашный эскиз 1940 года «Абай в юности», изображающий Абая в трехчетвертном ракурсе с прижатой к груди правой рукой. В наиболее близком окончательному варианту портрета рисунке 1945 года поэт представлен с опущенными руками, в одной из которых он держит книгу. Кастеевым было также сделано несколько акварельных эскизов, в которых он стремился к выразительности силуэта фигуры Абая, контрастно выделяющегося на темно-коричневом нейтральном фоне картины. Судя по всему, в процессе работы художник использовал юношу-натурщика, что позволило ему реалистически точно и убедительно воспроизвести облик молодого поэта. Созданный Кастеевым живописный «Портрет юного Абая» вошел в экспозицию юбилейной выставки, которая открылась в Алма-Ате в августе 1945 года в помещении Государственного республиканского музея. Всего на ней было выставлено 30 произведений живописи, графики, скульптуры и прикладного искусства, выполненных 17 авторами, среди которых были А. Мартова, А. Пономарев, А. Риттих, Б. Урманче, А. Исмаилов,

К. Ходжиков. Юбилейная выставка 1945 года явилась логическим продолжением художественного конкурса 1934 года, что давало повод к их сравнению. По мнению Е. Микульской в экспозиции 1945 года «значительно расширился коллектив художников, повысилась их профессиональность. Решение портретов стало более глубоким и разнообразным. Воссоздание верного портретного сходства сочеталось в ряде работ с попытками раскрыть психологическую характеристику поэта, создать его образ» [12, С. 40].

Особое внимание зрителей и специалистов, посетивших юбилейную выставку, привлек портрет созданный Кастеевым. Важным достижением молодого художника, по мнению Е. Микульской, явилось то, что ему, наконец, удалось «преодолеть ставшее популярным изображение поэта в пожилом возрасте, увидеть юношу сквозь болезненную одутловатость старика, изображенного на фотографии и на всех художественных портретах» [12, С. 44]. В «Портрете молодого Абая» присутствует характерная для советской живописи этого периода «эпическая широта и народность образа» [4, С. 74]. В картине молодой поэт представлен в полный рост, его внешне статичная поза отличается напряженностью и активной внутренней динамикой, прорывающейся в порывистом жесте его руки, в обращенном к невидимому слушателю открытом и вдохновенном лице. Традиция представления выдающегося деятеля истории в молодом возрасте имеет свою традицию в мировом искусстве. В христианской культуре это, прежде всего, образы юного Христа и Девы Марии. В русском искусстве можно назвать портрет пятнадцатилетнего русского поэта А. Пушкина, созданный И. Репиным в 1911 году в картине «Пушкин на лицейском экзамене». В советской живописи во второй половине 1940-х годов так же стали появляться произведения, в которых известные исторические персонажи представлены в молодом возрасте. Среди них можно назвать картину украинского художника Г. Мелихова «Молодой Тарас Шевченко в мастерской К. Брюллова» (1947), показанную на Всесоюзной художественной выставке в Москве в 1947 году и за которую ее автор был удостоен Сталинской премии. На этой же выставке было представлено полотно А. Орешникова «В. Ленин на экзамене в университете» (1947), в котором художник изобразил двадцатилетнего вождя большевиков в Казанском университете. Характерно, что в упомянутых произведениях советской живописи главный персонаж представлен в момент

выступления, в состоянии вдохновенного выражения своих мыслей. То же состояние модели мы видим и в картине Кастеева «Молодой Абай». Как уже было сказано, в значительной степени, замысел Кастеева был рожден под воздействием романа М. Ауэзова, в котором писателем был выведен живой образ казахского поэта и мыслителя в юные годы. Юный герой в подобных произведениях выступает символом душевной чистоты и физической силы человека, находящегося лишь в начале своего жизненного пути, открывающим для себя огромный мир и вззирающим на него с любопытством и искренней уверенностью в возможности внести в него добро и справедливость.

Новое произведение Кастеева было восторженно принято посетителями юбилейной выставки. Писатель Ю. Домбровский, критиковавший однообразие и несовершенство представленных портретов Абая на конкурсе 1934 года, был поражен новыми, часто неожиданными, образными решениями в изображении поэта, увиденными им в экспозиции 1945 года. Среди всех представленных в ней работ писатель сразу выделил «Портрет юного Абая», написанный Кастеевым, которому он посвятил такие строки: «Абай Кастеева прежде всего юн, ему не больше семнадцати лет. Он еще ученик, а не учитель. Но у него уже высокий, чистый лоб мыслителя, ясный пытливый взгляд, устремленный куда-то вовне. Так смотрят люди, захваченные какой-то неожиданной мыслью. Пальцы одной руки сжаты, в другой книга. Видимо, он только что прочел в ней что-то такое, что заставило его встать и пойти – все равно куда, только чтобы остаться одному. В этом чистом юношеском лице, твердой линии бровей, взгляде, устремленном в себя самого, есть что-то от великих мыслителей Востока – Ибн-Сины, Рудаки, Омара Хайяма. Портрет сделан твердой и уверенной рукой мастера. Здесь уже никаких погрешностей в рисунке не найдешь. Все: лепка лица, моделировка одежды, композиция – в полном порядке. Очень хорош фон – сумерки большого затененного помещения. Юноша стоит перед нами как в проеме открытой двери. В этого Абая я поверил. Иным я уже себе его не представляю. А ведь в этом, очевидно, и заключается задача художника – заставить зрителя поверить в свою правду. И если это достигнуто, то уже все достигнуто – художник победил» [13, С. 557]. Подобная высокая оценка его работы со стороны своих коллег, старших товарищей и простых зрителей не могла не обрадовать молодого художника. Но особое чувство удовлетворения Кастеев

испытал когда услышал похвалу их уст самого М. Ауэзова, благодаря советам и моральной поддержке которого художник сумел достичь высокой степени правдоподобия и выразительности образа Абая. Сам Кастеев вспоминал: «Когда я показал законченную работу Мухтару Омархановичу, то она ему очень понравилась» [7]. Е. Микульская также считала, что помощь со стороны М. Ауэзова во многом способствовала успеху этого портрета [12]. Для М. Ауэзова создание портрета молодого Абая, выполненного по мотивам его романа, было, несомненно, событием незаурядным. Маститый писатель обратил внимание на талантливое молодого художника, одного из наиболее заметных представителей пока еще немногочисленной группы профессиональных национальных живописцев. К этому периоду также относится карандашный портрет М. Ауэзова (1946, ГМИК), выполненный Кастеевым, вероятно, в одно из посещений дома писателя. Признанием успеха художника в воссоздании образа великого казахского поэта стало то, что «Портрет юного Абая», наряду с десятью акварельными работами Кастеева, вошел в число лучших произведений казахстанских художников, отобранных для экспонирования на Всесоюзной художественной выставке, открытой в Москве в 1945 году¹ [14]. Тема Абая была продолжена Кастеевым в большом полотне «Абай среди аксакалов», написанном им в 1945 году. В акварельном эскизе к этой картине мы видим поэта, сидящего среди аульчан. Вся группа представлена на фоне прекрасного вида летнего джайлау. Высокие заснеженные горы на дальнем плане, голубое небо с бегущими по нему белыми облаками создают картину, наполненную высоким поэтическим смыслом, созвучным лирическим произведениям великого казахского поэта.

Помимо станковых картин, Кастеевым был создан графический портрет Абая, легший в основу серии юбилейных почтовых марок выпущенных в Казахстане в 1945 году. В данном случае художник, как и прежде, опирался на единственный сохранившийся фотоснимок Абая, стремясь достичь требуемой в данном случае конкретной реальности изображения [15, С. 74]. Стиль изображения в этой работе Кастеева соответствует характеру советских почтовых марок, которые к этому времени «превратились в миниатюрные произведения искусства, отражающие события нашей эпохи»[15]. В рисунке также учитывается главная цель советской почтовой марки, являющейся, «помимо своего

1 Местонахождение картины неизвестно.

основного назначения быть знаками почтовой оплаты, исполнять роль пропагандиста и агитатора» [16, С. 7-8]. Кастееву удалось передать в этом портрете живое обаяние поэта, пронизательность и мудрое спокойствие его взгляда.

В 1947 году Кастеев был включен в состав научной экспедиции направлявшейся в Семипалатинскую, Павлодарскую и Карагандинскую области. Исследования осуществлялись под руководством директора музея известного абаоведа А. Жиренчина, который каждое лето с 1942 по 1951 год регулярно выезжал с экспедициями по Казахстану, пополняя фонды музея экспонатами по истории, быту и культуре казахского народа. Одной из основных целей ученого было изучение биографии и творчества своего земляка – великого Абая. В ходе этой экспедиции, по данным М. Мусахановой, в период с 1947 по 1949 год Кастеевым по договору с Центральным историческим музеем было исполнено «около шестидесяти замечательных картин и акварелей на темы колхозных героев, нового быта» [17, С. 110]. Художник посетил и запечатлел в своих акварелях любимые Абаем места – берега реки и склоны холмов Карауыл («Карауыл тебе», 1947). Спускался в долину реки Баканас, где Абай в 1886 году сочинил свое знаменитое стихотворение «Лето» («Долина реки Баканас», 1947). Сидя перед этюдником и набрасывая на бумаге легкие очертания видимого им пейзажа, молодой художник словно ощущал незримое присутствие рядом великого поэта душой которого, как ему казалось, была проникнута каждая травинка и камень этой благословенной богом земли. И часто Кастеев ловил себя на мысли, что он незаметно для себя взирает на открывающиеся ему величественные пейзажи Чингизтау глазами самого Абая. Как писал М. Ауэзов: «С нежностью и волнением смотрит Абай на окружающий его мир — на бескрайнюю степь, на простор, на сопки. где он родился и где провел детство. Ему хочется обнять все это и покрыть горячими поцелуями. Какая нега в прохладном степном ветерке, не знающем ни бурных порывов, ни мертвого затишья! Сочная тучная степь вся колышется от этого ветерка, и пологими волнами переливается на ней ковыль. Да нет, не степь это, — бескрайнее море, сказочное море... Абай не может оторвать от него глаз. Он безмолвно погружается взором в вольную ширь. Она ничуть не пугает его, если бы он смог, он охватил бы ее всю, прижался бы к ней и шептал: «Я так соскучился по тебе! Может быть, другим ты кажешься страшной — только не мне! Родная

моя, милая степь!..» [11, С. 12]. Уединившись от всех, обдуваемый холодным северным ветром, часами Кастеев вдохновенно и с упоением работал над своими акварелями. Он подобно любимому им русскому художнику И. Левитану был убежден, что «пейзаж невозможно писать без пафоса, без восторга». И смотря на его акварели «семипалатинского цикла» мы видим, как автор спешил передать охватившее его необыкновенное ощущение открытия нового безграничного мира окружающей его природы, которая стала для него подобна великой книге, сквозь письма которой ему стали открываться тайны и легенды прошлых веков. Пейзажные произведения, написанные Кастеевым во второй половине 1940-х годов, в том числе и в ходе научной экспедиции, такие как: «Уборка сена» (1946), «Колхоз Кзыл-Ту. Передовой колхоз Абаевского района Семипалатинской области КазССР» (1947), «Джайляу колхоза «Бестамак». Абаевский район Семипалатинской области» (1947), «Родина Абая. Чингиз-Тау» (1947) были представлены в Москве на Всесоюзной художественной выставке 1947 года, которая стала важным событием в культурной жизни Советского союза. В обзоре экспозиции выставки искусствовед О. Зобачева отметила эти работы Кастеева: «Особенно интересны его акварели. С увлечением выписывая разнообразные детали, он достигает в акварели филигранной тонкости и несомненного художественного мастерства» [18, С. 5]. Серия акварелей, созданных Кастеевым в ходе экспедиций на родину Абая, были представлены на выставке художников Средней Азии, открытой в 1949 году в Москве, где получили высокую оценку зрителей и критики. В обзоре данной выставки известный советский искусствовед Б. Веймарн писал: «В первую очередь нужно назвать работы Народного художника Казахской ССР А. Кастеева, особенно его серию акварелей, колхозных, городских пейзажей выполненных в Семипалатинской области. В работах Кастеева видна проникновенность и знание жизни своего народа, интерес художника – подлинного реалиста, – к каждой мелочи, характеризующей труд и быт людей, и вместе с тем, умение увидеть главное, что определяет новый, социалистический облик страны. С интересом рассматриваешь каждую деталь его акварелей: юрты, пастухов, стада, дома новых городских поселков, своеобразный ландшафт Восточного Казахстана, написанный правдиво и любовно. В этих живых пейзажах ощущаешь величие и своеобразие новой жизни народа, когда-то отсталого и порабожденного, а теперь возрожденного

великою силою советского строя. Вспоминая прежние, несколько примитивные по исполнению работы Кастеева, видишь, что художник сделал большие успехи, хотя недостатки профессионального мастерства еще сказываются, особенно в изображении фигур людей» [19]. В цикле акварелей, созданные на родине Абая Кастееву удалось передать свое трепетное отношение к священной для каждого казаха земле, подарившей жизнь выдающему деятелю национальной культуры.

Работу над образом Абая Кастеев не прерывал на протяжении всей своей творческой жизни. Его притягивала духовная сила личности великого казахского поэта и философа, его талант создавать посредством слова высокие просветленные образы природы, передавать глубокие мысли о жизни и предназначении человека. В каждом произведении, посвященном Абаю, художник стремился передать уникальность его личности, его вдохновенный порыв в воплощении замечательных художественных образов.

Список литературы

1. Эренбург И. Люди, годы, жизнь. - М.: Советский писатель, 1966.
2. Герасимов А. Пути развития советской живописи. / В сб. За социалистический реализм: Сб. статей и докладов. - М.: Академия художеств СССР, 1952.
3. Каталог выставки работ художников Узбекской, Казахской, Киргизской и Туркменской ССР. / Вст. статья Б. Веймарна. - М.: 1949.
4. История советского искусства. Т. 2. - М.: Искусство, 1968.
5. Каталог выставки работ художников Казахской ССР 1949 г., посвященной годовщине Великой Октябрьской социалистической революции. Сост. Н. Мухин. - А.: 1950
6. Тажибаев Т. Перед юбилеем Абая // Казахстанская правда. – 1945. – 17 марта (№53)
7. Камбаров // Коммунизм Таны. – 1963. - 6 апреля
8. Букейханов А. Абай Кунанбаев. Некролог. 1905 г. // Абай. 1992. - №2.
9. В мастерской художника // Казахстанская правда. – 1945. - апрель
10. Исхакулы К. Жизнь Абая (Ибрагима) Кунанбаева // Абай институтының хабаршысы. – 2011. - № 4(10)

11. Ауэзов М. Путь Абая. Т. 1. - М.: Правда, 1987.
12. Микульская Е. Образ Абая Кунанбаева в творчестве художников Казахстана. // Известия Академии наук Казахской ССР. Вып. 2 (12). - 1959.
13. Домбровский Ю. Абылхан Кастеев — первый художник-казах. Собр. соч. в 6 т. - А.: Факел, 1974
14. Картины на Всесоюзную выставку / Архив Н. Мухина
15. Бродский В. Искусство почтовой марки. - М.: Художник РСФСР, 1967.
16. Сто лет русской почтовой марке: 1858-1958. – М.: Связьиздат, 1958.
17. 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.
18. Каталог выставки «XXX лет Великой Октябрьской Социалистической революции». / Авт. вст. статьи О. Зобачева. - Алма-Ата: 1947.
19. Каталог выставки работ художников Узбекской, Казахской, Киргизской и Туркменской ССР. - М.: 1949 г.



А. Кастеев Марка с портретом Абая. Эскиз. 1944.
Б., акварель. Частное собрание



А. Кастеев Юный Абай.
1945. Б., кар. ГМИК



А. Кастеев Портрет юного
Абая. 1945. Б., акварель.
ГМИК

**Омарова Еркежан Алтынбековна,
МНС отдела «Изобразительное
искусство Казахстана»
ГМИ РК им. А. Кастеева
Казахстан, Алматы**

120 ЛЕТ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ТАТЬЯНЫ НИКОЛАЕВНЫ ГЛЕБОВОЙ. АЛМАТИНСКИЙ ПЕРИОД ТВОРЧЕСТВА

В этом году исполняется 120 лет со дня рождения Татьяны Николаевны Глебовой. Ее творчество приобретает ныне все большую известность, ее имя — среди наиболее значительных имен ленинградских художников XX столетия.

Творческий путь Татьяны Николаевны Глебовой – это почти шестьдесят лет, отданных искусству. Она работала во многих жанрах – от монументальных живописных панно до книжной и журнальной графики, создавала декорации для театра и эскизы костюмов к кинофильмам, писала портреты и жанровые композиции. Татьяна Глебова была ученицей П.Н. Филонова, другом, единомышленником и сподвижником В.В. Стерлигова. Но несмотря на то, что оба эти мастера властно подчиняли учеников своим идеям, ей удалось устоять, сохранить свою индивидуальность и в кругу филоновцев, и рядом со Стерлиговым, с которым её связывали тридцать лет совместной жизни.

Мать Татьяны Николаевны – Мария Сергеевна – была оперной певицей, отец – Николай Николаевич – инженером-электриком. По линии семьи матери представители нескольких поколений были связаны с искусством. Глебова с детства серьезно занималась музыкой, училась играть на скрипке. Тонкий музыкальный слух преобразился в ее живописном творчестве в «слух цветовой», придав работам ощущение музыкальности, цветовой пластичности, гармонии. Систематические занятия изобразительным искусством начались в 1924 году в частной студии Александра Ивановича Савинова. Только в зрелом возрасте она смогла оценить педагогический такт и широту взглядов своего первого учителя. Уроки классического профессионального мастерства, полученные именно в его студии, дали возможность, подобно музыканту, не думать о технических трудностях в наивысшие моменты творчества. Студия Савинова должна была стать первой подготовительной ступенью. Дальнейший путь представлялся ясно: учеба в Академии

художеств. Но, как часто бывает, вмешался случай.

Из воспоминаний Глебовой: «В 1925 году к нам в мастерскую кто-то принес книжку П. Филонова «Пропевень о проросли мировой». Текст и картинки в книге произвели на меня и мою подругу Алису Порет огромное впечатление, мы решили найти этого художника и сделаться его ученицами» [1, с.7]. Зимой, в конце 1925 года, подруги первый раз пришли в мастерскую Филонова. Но эта встреча ограничилась кратким уроком. Весной 1926 года Глебова еще раз пришла в мастерскую Филонова и стала работать под его руководством. Учеба у Филонова оказалась делом непростым. Преданный искусству до фанатизма, учитель от учеников требовал полной отдачи. Основные теоретические положения своего метода – «Идеологию аналитического искусства» - Филонов часто читал вслух, пока ученики выполняли очередное задание. О своем первом впечатлении от мастерской, Глебова вспоминала так: «Когда я вошла в мастерскую, то была поражена: повсюду на стенах были приколоты большие листы бумаги с начатыми рисунками, на мольбертах стояли холсты, все это были работы учеников, точь-в-точь подражающие работам учителя. Мне это очень не понравилось. Я боялась потерять индивидуальность, и это заставило меня колебаться, оставаться ли. Но потом я решила – если у меня есть индивидуальность, ее уничтожить нельзя, а если нет – то жалеть нечего» [1, с.7].

Впоследствии Глебова оказалась в числе преданных учеников Филонова. Являясь членом так называемого ядра группы, участвовала во всех работах и выставках коллектива Мастеров Аналитического Искусства. За 15 лет существования группы Глебова пережила вместе с друзьями и моменты наивысшего взлета школы на выставке в Доме печати в 1927 году, совместной работы над иллюстрациями к эпосу «Калевала» в 1932 году и время гонений и замалчивания во второй половине 1930-х годов.

Татьяна Глебова была эвакуирована летом 1942 года из блокадного Ленинграда. В это время в Алма-Ату приезжали (не всегда добровольно), оставались жить и работать художники, писатели, здесь состоялось знакомство с В.В. Стерлиговым, определившую всю её дальнейшую жизнь и творческий путь. Он стал ее мужем и творческим наставником. В этот сложный период ей пришлось пережить большие потери – смерть отца, затем своего учителя П.Н. Филонова, а потом и матери. Она прожила здесь три года, работая на киностудии, и участвуя в отчетных выставках художников этой студии. Наброски, созданные ею в этот период «традиционно связываются с фильмом «Джамбул», который был снят на студии хроникальных фильмов в 1952 г.» [1, с.20].

В городе, расположенном в живописных предгорьях Заилийского

Алатау, им удалось восстановить свои силы и активно включиться в художественную жизнь: Владимир Стерлигов, после вынужденного перерыва, вновь занялся рисунком и живописью, стал преподавать историю ИЗО и перспективу в театрально-художественном училище. Как члены Союза Советских художников, с июня 1942 по ноябрь 1945 они состояли на учете в ССХ Казахской ССР. Татьяна Глебова начала работать художником по костюмам на киностудии, стала постоянно участвовать в отчетных выставках художников этой студии. В сентябре 1944 года Стерлигов и Глебова показывают совместную выставку в ССХК «Месяц на этюдах».

Этот этап творчества художницы представлен в ГМИ им. А. Кастеева серией уникальных графических работ «Казахстан» 1942-1945. Графические листы изображающие жанровые сцены и портреты, напоминающие эскизы на бумаге, несомненно представляют собой законченные фрагменты задуманной, но еще не осуществленной большой композиции. За обыденностью сюжетов, таких, например, как: «Торговка кумысом» – реальный образ девушки, продающей кумыс, преобразован Глебовой в хрупкий облик красавицы, словно сошедшей с восточной миниатюры. И в то же время художница точно передала пластику тела гибкой степнячки. Нежный узор платья, зелень ранней весны еще раз подчеркивают чистый, юный образ казашки. В акварели «Отдых», Глебова изображая отдыхающую «степную мадонну» с ребенком за спиной, затрагивая тему материнства, создает особый теплый охристый колорит, улавливая различные оттенки и полутона бескрайней степи. Ее акварели прозрачны, легки, краска тончайшим слоем покрывает бумагу.

«Мазанки и верблюды» – художница, оказавшись в новой для себя этнической и географической среде, работает с натуры, изображая жанровые сцены «Казашка на ослике». Здесь ее окружала новая цветовая и световая «атмосфера», стремясь создать типичный портрет времени, хотя и окрашенный всемогущей национальной неповторимостью облика людей. «За водой».

С особой обостренностью всматривалась и рисовала людей на улице, в очередях осознавая важность этой летописи, и тема базара оборачивается в ее акварелях: «Зима. Базар», «Базар. Мясники», «Базар» – вечными думами о еде и голоде. Она предпочитала создавать многофигурные композиции, в которых люди приближены к первому плану. Персонажи пребывают в состоянии задумчивости, погруженности в собственные думы. В изображении человеческих фигур – обобщенность, отсутствие детализации.

Многие эвакуированные художники писали пейзажи Алма-Аты,

ее окрестностей, выезжали в степь. Это был жанр, в котором авторы могли выразить свое чувство к земле, которая приютила их во время войны. Они воспринимали Алма-Ату как город-сад, город-рай.

Пейзажи Глебовой воспроизводят «райские сады» и подчеркивается величие природы Казахстана, ее необъятные просторы, непривычная европейскому глазу бесконечность степи и недоступность горных вершин.

Множество разных периодов претерпело творчество Глебовой от встреч с другими художниками, от различных окружавших ее впечатлений и от внешних требований жизни можно объективно выделить три основных периода ее творчества. Первый – ранний, или филоновский. Вторым – блокадный, алматинский период. Третий – поздний или зрелый период ее творчества, о котором она говорила так: «Это последнее – самое тяжелое испытание, которое надо преодолеть».

Она сумела, при этом, сохранить собственное творческое видение, привнося в «рациональный аналитический язык Филонова ...мягкое лирическое начало, эмоциональность, большую повествовательность...». Соглашаясь с выводами Стерлигова о «возможности увидеть в яблоке или цветке необъятность мироздания», она сделала собственные выводы – «мною было открыто многозорие, ощущение надмирных высот» ... именно цветовой эксперимент был творческой силой, позволившей ей выработать собственную художественную самоидентификацию.

«Замечательные откровения-открытия, сделанные Владимиром Васильевичем о современном прибавочном элементе – кривой, о Чаше-Купольном сознании, об окружающей и внутренней геометрии и пр., обнаружили и для меня необъятные горизонты» — писала впоследствии художница [1, с.21].

Вернувшись в Ленинград в ноябре 1945 года, Стерлигов и Глебова продолжали поддерживать отношения с оставшимися жить в Алма-Ате Р.В. Великановой, П.Я. Зальцманом, а также с Н.И. Харджиевым, Д.И. Митрохиным, М.М. Аксельродом и с многими другими из тех, с кем их сблизила Алма-Ата. В своих письмах друзьям они часто вспоминали об Алма-Ате как о «райском месте», где им было «тихо и уютно» рисовать. Писали о том, как им «не хватает солнца и свежего воздуха, и деревьев, и гор, и степи», изобилия цветов. Очень радовались они посылкам с алматинскими яблоками, запах которых заполнял их «берлогу», сообщали, что едят эти чудные яблоки, «священнодействуя» ... По словам Стерлигова, Алма-Ата для них так и осталась «кусочком жизни, прожитом в раю» [2].

В 1950-е Глебова работала в области книжной графики в

издательствах ГИЗ и «Ленинградский художник», а также в Торговой палате, где занималась промышленной графикой.

1960-е – время разработки совместно со Стерлиговым новых принципов живописи – Чаше-купольного пространства, у художников появились последователи и ученики, в совместной мастерской проходили занятия и выставки. Для Глебовой пластическая система Стерлигова стала новой возможностью выразить свою внутреннюю духовную жизнь, если раньше она строила пространство своих картин по принципам прямой оптической перспективы, то теперь новая система чаше-купольного мира позволяет ей показать, как все в мире объединяет и объемлет Космос. Не имеет значения, что она при этом изображает – пейзаж, натюрморт, интерьер или портрет. Попытка показать в 1966 году новую живопись на официальной выставке в Союзе художников привело к закрытию выставке через 4 часа после начала её работы.

В 1970-1980-е прошло несколько выставок Татьяны Глебовой – в её мастерской, ГМИИ имени А.С.Пушкина (1970), в Новосибирском Академгородке (1979), в Ленинграде (1981). Тогда же в 1981 появилась и первая публикация, посвященная творчеству Т.Глебовой.

Художница ушла из жизни 4 марта 1985 года в Ленинграде.

Для Казахстана творчество Т.Н. Глебовой представляет особый интерес. И для самой художницы пребывание в годы войны в Казахстане – это один из плодотворных периодов. Она открыла для себя новые темы, типажи, пейзажные мотивы. Она, как и многие другие художники, которые открывали для себя Алма-Ату, воспринимала ее как город-сад, город-рай. В этом оригинальном сплаве наследия Филонова и Малевича, обогащенном собственным творческим лицом и заключается уникальное положение Татьяны Глебовой в истории искусства. Художественный язык Глебовой постоянно менялся, постепенно освобождаясь от прямого филоновского влияния, однако она всегда была верной последовательницей принципов мастера, сумев, при этом, сохранить собственное творческое видение.

Список литературы

1. «Я буду расписывать райские чертоги». Т.Н. Глебова. Выставка произведений. Каталог. Статьи. Воспоминания. Автор статьи А.Н. Вострецова. «Музеум». Санкт-Петербург, 1995
2. Буклет выставки «Графика Владимира Стерлигова и Татьяны Глебовой. Алматинский период (1942-1945)». ГМИ РК им.А.Кастеева, 2019



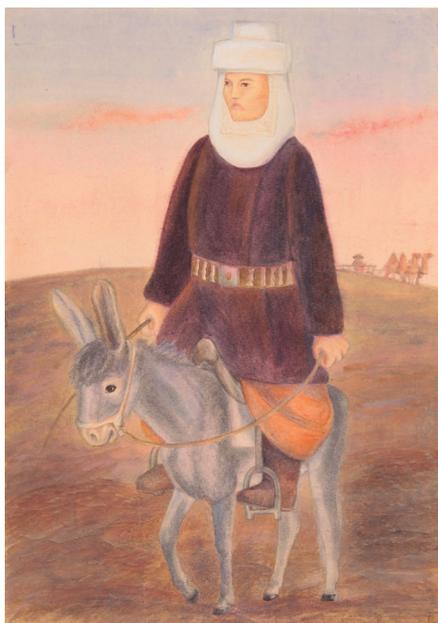
Глебова Т. На базаре чеченка торгует шерстью. Из серии „Казахстан,,. 1942-1945. Б., акварель. 6778-гр..



Глебова Т. Пейзаж. оборот стор. Б., акв.



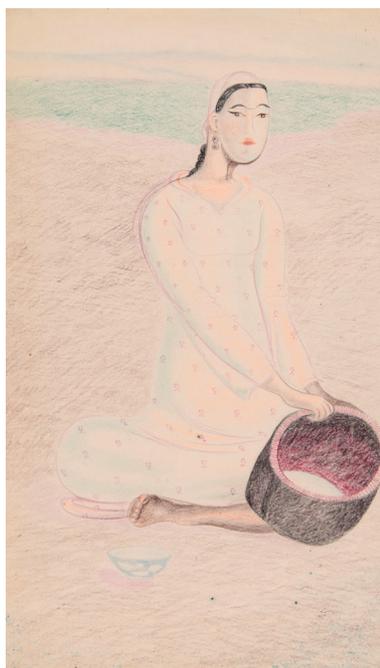
Глебова Т. Отдых. Из серии „Казахстан,,. 1942-1945. Б.,
акварель. 6779-гр.



Глебова Т. Казашка на ослике. Из серии „Казахстан,,.
1942-1945. Б.,акварель



Глебова Т. Мазанки и верблюды. Из серии „Казахстан,,
1942-1945. Б., акварель. 6776-гр.



Глебова Т. Торговка кумысом. Из серии „Казахстан,,
1942-1945. Б., цветной карандаш. 6771-гр.

**Обухова Ирина Александровна,
кандидат филологических наук,
Заведующий Музеем А.А. Пластова
ОГБУК «Ульяновский областной
художественный музей»,
Россия, Ульяновск**

**КАРТИНА А. ПЛАСТОВА «МОЛОДЫЕ»
В ГОСУДАРСТВЕННОМ МУЗЕЕ ИСКУССТВ РК
ИМЕНИ А. КАСТЕЕВА**

Послевоенное десятилетие является важной вехой в творчестве художника А.А. Пластова. Оно завершилось подготовкой и написанием картины «Молодые». Ее появление в 1956–1957 годах было подготовлено ходом истории. Развитие образов полотна, а также направление творческих поисков художника удастся проследить, благодаря этюдам героев к картине «Молодые», сохранившимся в коллекции Ульяновского областного художественного музея.

Период 1950-х годов, наступивший после смерти И.В. Сталина в 1953 году, является, по мнению многих исследователей, временем расцвета творчества живописца Аркадия Александровича Пластова (1893 – 1972). Вместе со снятием «железного занавеса» у художников появилась возможность для творческой деятельности и знакомства с шедеврами мирового искусства. Относительная свобода слова побуждала талантливых людей к поиску новых путей развития творчества. Работы Пластова были признаны общественностью. Он получил Ленинскую и Государственные премии. Во второй половине 1950-х художник выехал за границу и познакомился с произведениями мирового искусства Италии, Франции и других стран.

Пластов утверждает в правильности выбранного им реалистического направления в искусстве, однако продолжают поиски новых живописных приемов. Он обращается к портрету-картине. О Пластове – мастере послевоенного композиционного психологического портрета пишут искусствоведы В.И. Костин, О.И. Сопочинский, В.А. Лентяшин, Т.Ю. Пластова, В.П. Сысоев,

И.И. Филиппова [1]. Однако о двойном портрете-картине «Молодые» почти не упоминается, хотя работа и подготовительный материал к ней достойны отдельного исследования.

Картина художника А.А. Пластова «Молодые» (1955 – 1957), представленная на одной из выставок 1957 года, обратила на себя внимание сотрудников музея Казахской ССР. В официальном письме они просили Пластова передать в запасник Дирекции художественных выставок и панорам произведение «Молодые» для комплектования отдела советского искусства [2]. Переговоры завершились успешно, и картина оказалась в коллекции Казахской государственной художественной галереи имени Т.Г. Шевченко (ныне – Государственный музей искусств Республики Казахстан им. А. Кастеева). Однако художник не сразу расстался с работой – от автора в музей она поступила в 1960 году. Осенью 1957 года работа, наряду с другими пластовскими полотнами «На огороде», «Пейзаж», «Поле», «Девушка с велосипедом», приняла участие в самой масштабной и значительной Всесоюзной юбилейной художественной выставке, посвященной 40-летию Великой Октябрьской Социалистической революции. Во время ее открытия 5 ноября 1957 года министр культуры СССР Н.А. Михайлов отметил: «В целом, эта выставка – взволнованная и радостная поэма о народной жизни» [3, с.1].

В 1956 году настроения приподнятости и веры в лучшее царили в советском обществе. Мир узнал слово «целина» и тысячи выпускников вузов отправились на освоение целинных земель голодной степи в Узбекской ССР и Казахской ССР. За послевоенное десятилетие уклад жизни советского человека изменился, художники ощутили дух свободы. [4, с. 355, 362]. Во второй половине 1950-х – 1960-е годы многие из живописцев обращаются к изображению молодых семей, новосёлов (Д.К. Мочальский «Молодожены-целинники», 1959, В. Иванов «На покосе. В шалаше», 1961, Ю. Пименов «Свадьба завтрашнего дня», 1962).

Запрос общества на устремление в будущее был так высок, что упоминание о картине Пластова «Молодые» в столичной печати появилось до того, как работа была представлена зрителю на выставке. В июньском номере газеты «Советская культура» за 1956 год в очерке «Мастерская художника» журналист Е. Шатров отмечал, что Пластов собирается в Москву, где «будет продолжать начатую в Прислонихе

картину «Молодые»» [5, с.3].

А.А. Пластов писал накануне 1957 года, рассказывая читателям газеты «Ульяновская правда» о своей работе в году минувшем и делясь творческими планами: «Год прошедший богат для меня многими яркими днями. В один из таких дней я кончил писать картину «Шурка-письмоноска» (ныне «Девушка с велосипедом» – прим. И.О.). И весь этот день меня не покидало чувство радости. Оно исходило от веселой молодой девушки, которая стоит, облокотившись о руль велосипеда, вся молодость, вся радость, вся порыв. Я хотел, чтобы каждый, кто взглянет на полотно, ощутил это. <...> Вот большое полотно «Молодежь» <...> и многие другие. Все они написаны в 1956 году. Сюжеты и типажи для своих полотен я черпаю в своей деревне Прислонихе Майнского района, куда выезжаю каждое лето» [6, с. 135].

Вот как описывает картину Пластова «Молодые» в газетном очерке Е. Шатров: «По сельской улице идет счастливая пара... Молодые горды и друг другом и своей любовью. У них все впереди. И конечно, это не только прислонихинские колхозники Николай Карпунин и Валя Яшкова, с которых писал Пластов. Такую же вот счастливую гордую пару встретите Вы у нас повсюду» [7, с. 3]. Возможно, Пластов писал собирательный образ, опираясь на портретные этюды многих жителей Прислонихи. Например, в фондах Ульяновского областного художественного музея хранятся этюды 1955 года к картине «Молодые» гармониста Бориса Карпунина и его жены Анны, которые работали в колхозе «Новая сила» села Прислонихи [8, с. 135].

Картина «Молодые» относится к двойным портретам, которые встречаются в творчестве художника Пластова, однако на них чаще всего изображены старики с внуками или матери с детьми. Девушка с картины «Молодые» отличается от героинь большинства лирических полотен Пластова: «Родник», «Весна», «Полдень», «Мама», «Солнышко», «Из прошлого». В этих работах Пластовым был дан определенный тип женской красоты, в основе которого образы жены Натальи Алексеевны Пластовой и няньки Екатерины Васильевны Шарымовой, жившей в семье художника [см.: 9 с.86, 10, с.145]. Округлые черты лица девушки не столь изящны, но открыты, просты и сияют от счастья. Героиня, радостно поглядывая на молодого мужа, щелкает семечки. Добавленные в картине Пластовым детали: кольцо на пальце и полоса праздничного платья, выглядывающего из-под манарки (плюшевого жакета), превра-

щают обычную прогулку влюбленных в первый выход молодой супружеской пары.

Этюды к картине «Молодые» выполнены Пластовым тщательно, в них даны композиция расположения главных героев, их позы и жесты. Работая над мужским образом, Пластов уделяет внимание деталям. Милицейскую синюю фуражку с красным околышем сменяет головной убор, который носили молодые люди, вернувшиеся из армии. Вместо серой шинели и военной гимнастерки Пластов «одевает» героя в дорогое пальто с меховым воротником и голубую рубашку с синим галстуком. Для придания дополнительного эффекта праздничности художник меняет скромную гармонь в руках Карпунина на аккордеон с контрастными черно-белыми клавишами. Однако уход от мужественности в образе в сторону привлекательности дал повод некоторым исследователям предположить, что в «Молодых» «образное решение приобрело излишнюю иллюстративность» [11, с.144]. Внося черты разных людей, художник приближает его к идеалу, канонизированному советским кинематографом в фильмах «Свадьба с приданым» (1953), «Солдат Иван Бровкин» (1955). По пути от этюда к картине облик героя претерпевает изменения во внешности, вырастая до собирательного образа.

Пластов, подобно режиссеру, наполняет полотно «Молодые» повествовательными элементами, создавая жанровый портрет. Главные герои полностью занимают передний план, но на среднем с обеих сторон от молодых видны весёлые гости, следующие за ними, и сплетницы-соседки, обсуждающие виновников торжества. «Говорящая» пластика эпизодических персонажей делает сюжет полотна достоверным. Бытовая сценка из сельской жизни, наполняясь разнообразием представленных эмоций, вырастает до обобщенного образа советской счастливой семьи, символом которой на холсте становится свежеструганный золотистый сруб нового дома, возвышающийся на горизонте.

«Молодые» – это олицетворение нового поколения людей, преодолевших ужасы войны, свободных от предрассудков. Пластов предугадал необходимость появления этого образа, когда в СССР полным ходом шла подготовка к VI Всемирному фестивалю советской молодежи и газеты пестрели заголовками, посвященными становлению тех, чье детство пришлось на грозные сороковые. Поездка художника в Италию в апреле 1956 года только укрепила его в ощущении

необходимости воплощения «искусства радости» (А.А. Пластов) через образ влюбленных. Художник, находясь в Венеции, писал: «Вечером, когда всюду блистает красноватое, тускнеющее золото утомленного солнца и ночь приходит с цветными огнями, серенадами и с таким неисчислимым множеством беспечных веселых людей, красотой всех стран, всех наций, юных и прекрасных, приехавших испить добрую чашу счастья...» [12, с.163]. Исследователь наследия художника Т.Ю. Пластова, отмечая влияние посещения Пластовым Италии, писала: «Его переполняет это ощущение новой лирической темы, он готов к ее воплощению» [13, с.140]. Художник в работах «Рим. Аппиева дорога» (1957) и «Венеция» (1959) вводит образ влюбленной пары как символа настоящего времени.

Тема романтических взаимоотношений встречалась в работах Пластова ранее: в иллюстрациях к повестям «Капитанская дочка» А.С. Пушкина («Маша и Гринев», 1949) и «Казаки» Л.Н. Толстого («Оленин и Марьяна», 1952). Как эпизодическая, украдкой подсмотренная сцена, была представлена художником в крупных полотнах «Колхозный праздник (Праздник урожая)» (1937), «Ярмарка» (1947). В дальнейшем образ влюбленных в 1960-е годы разрабатывается Пластовым в других направлениях. Художник обращается к потаенной, поздней любви в картине «Полдень» (1961) [14] и к сценам венчания в церкви, которое воплотилось не только в книжных иллюстрациях и акварелях, но и небольшом живописном полотне «Свадьба в старой Прислонихе» (1968).

В начале 1950-х меняется пластический язык художника, появляются знаковые полотна: «Ужин трактористов» (1951), «Родник» (1953), «Весна» (1954). В его работах становится видна та внутренняя свобода, которую он обретает как живописец. После возвращения из Италии художник в поисках живописных средств, таких как декоративность, сочность и сложность цвета, создает портреты-картины: «Девушка с велосипедом», «Валя Волкова» (обе – 1956), «Девушка с граблями», «Конюх лесничества Петр Тоньшин» (обе – 1957). Тяга к «крупному кадру», к монументальности и пластичности формы, праздничность мироощущения характеризуют эти работы. Картина «Молодые» стоит в преддверии нового этапа творчества художника и в выборе сюжета, в обращении к жанру двойного портрета-картины, и в акценте на цветное пятно чувствуется поиск Пластовым новых худо-

жественных приемов для воплощения любимых крестьянских образов. Не случайно то, что картина «Молодые» стала характерным символом времени 1950-х годов, когда умонастроения и мироощущения нового поколения менялись, а вечные ценности, воспетые Пластов в своем творчестве, оставались прежними.

Список литературы

1. Аркадий Александрович Пластов: альбом / авт. текста В.И. Костин. – М.: Сов. художник, 1956. – 55 с.; Сопоцинский О.И. Мастера советской живописи – лауреаты Ленинской премии. – М.: Госзнак, 1969. – 18 с. Леняшин В.А. «...Художников друг и советник». Современная живопись и проблемы критики. – Л.: Художник РСФСР, 1985. – 315 с.; Пластова Т.Ю. Творчество А.А. Пластова послевоенного десятилетия и новые пути отечественного искусства // Международная ассамблея художников «Пластовская осень». 24 – 27 сентября 2012 года. – Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2013. – С. 99 – 102; Пластова Т.Ю. Аркадий Пластов. «От этюда к картине»: Статьи, воспоминания, материалы/ предисл В.В. Леняшина. – М.: Фонд «Связь Эпох», 2018. – 416 с.; Сысоев В.П. Общее и конкретное в живописи А.А. Пластова // Международная ассамблея художников «Пластовская осень». 24–26 сентября 2013 года. – Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2014. – С. 128 – 135; Филиппова И.И. Живопись А.А. Пластова 1960-х годов // Международная ассамблея художников «Пластовская осень». 24 – 26 сентября 2013 года. – Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2014. – С.143 – 147
2. Архив семьи Пластовых
3. Всесоюзная юбилейная художественная выставка открыта // Советская культура. 1957. №145 (691) – 6 ноября – С.1
4. Шатров Е. Мастерская художника // Советская культура. – 1956. – №74 (468) – С. 3
5. Леняшин В.А. Единица хранения. Русская живопись – опыт музейного истолкования. – СПб: ООО «Арт-салон “Золотой век”», 2014. – 440 с.
6. Козлов Ю.В., Авдонин А.М. Жизнь и судьба Аркадия Пластова. – Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2013. – 176 с.
7. Шатров Е. Мастерская художника // Советская культура. –

1956. – №74 (468) – С. 3

8. Ульяновский областной художественный музей. Аркадий Пластов. Каталог произведений/ под ред. Т.Ю. Пластовой, Н.Н. Пластова. – Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2016. – 160 с.

9. Пластова Т.Ю. Образ прекрасной купальщицы // Собрание. – 2019. – №9. – С.84 – 97

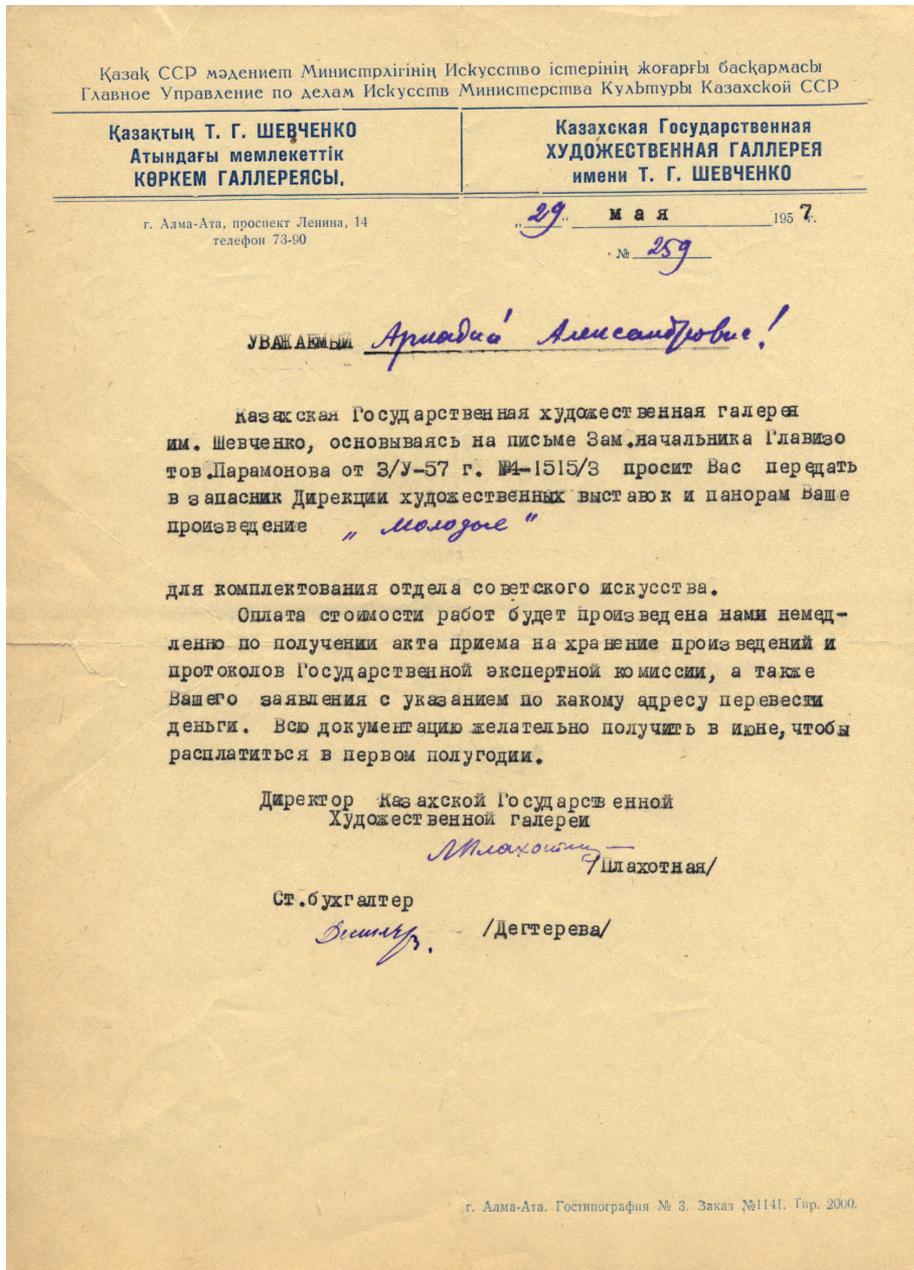
10. Пластова Т.Ю. В контексте времени (А. Пластов и Г. Коржев в экспозиции ГРМ «Искусство XX века») // Научные труды. Выпуск 24. Проблемы развития отечественного искусства. СПб, 2013, январь-март, С. 138 – 147

11. Филиппова И.И. Живопись А.А. Пластова 1960-х годов // Международная ассамблея художников «Пластовская осень». 24 -26 сентября 2013 года. – Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2014. – С.143 – 147

12. Цит. по: Пластова Т.Ю. «Италию-сказку вижу во сне...» // Пластова Т.Ю. Аркадий Пластов. «От этюда к картине»: Статьи, воспоминания, материалы/ предисл. В.А. Лентяшина. – М.: Фонд «Связь Эпох», 2018. – С. 161 – 170

13. Пластова Т.Ю. В контексте времени (А. Пластов и Г. Коржев в экспозиции ГРМ «Искусство XX века») // Научные труды. Выпуск 24. Проблемы развития отечественного искусства. СПб, 2013, январь-март, С. 138 – 147

14. Пластова Т.Ю. В контексте времени (А. Пластов и Г. Коржев в экспозиции ГРМ «Искусство XX века») // Научные труды. Выпуск 24. Проблемы развития отечественного искусства. СПб, 2013, январь-март, С. 138 – 147



Официальное письмо А.А.Пластову из Казахской государственной галереи им. Т.Г. Шевченко о передаче картины Молодые от 29 мая 1957



Пластов А.А. (1893-1972) Гармонист Борис Карпунин.
Этюд к картине Молодые. 1955 (Ульяновский областной
художественный музей)



Пластов А.А. (1893-1972). Портрет девушки. Этюд к
картине Молодые 1955-1957. Ульяновский областной
художественный музей

**Жуваниязова Гүлнар Қуандыққызы
Ә. Қастеев ат. ҚР МӨМ
аға ғылыми қызметкері,
өнертану магистрі, ҚР СО мүшесі,
Қазақстан, Алматы**

ҚАЗАҚ ХАЛҚЫНЫҢ КИІЗ БАСУ ӘДІС-ТӘСІЛДЕРІНІҢ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ

Ұсынылып отырылған мақалада қазақ халқының киіз басу өнерінің әдіс-тәсілдері мен олардың аталым ерекшелгі айтылады. Мақалада Ә. Қастеев атындағы Қазақстан Республикасының Мемлекеттік музейі қорындағы киіз бұйымдардың түрлеріне сипаттама бере отырып, олардың негізгі пішіндерінің қалыптасу кезеңдері қарастырылды (археологиялық зерттеу материалдары). Сондай-ақ қазақ халқының салт-санасы мен әдеп-ғұрыпындағы алатын орны сөз етіледі. Айталық, қазақ халқының байырғы заманнан қалыптасқан дәстүрі, мәдениеті, дүниетанымы, сондай-ақ өмір салтында пайда болған киіз бұйымдарының ұлттық рухының қасиетімен тікелей байланыстығы сипатталады.

Қазақ халқының ұлттық кәсібінің бірі – киіз басу өнері өзінің қайталанбас көркемділігімен және дәстүрлі әдіс-тәсілімен ерекшеленеді. Көне дәуірден бастап қалыптасып, бүгінгі кезде заманауи кәсіби өнерге айналған киіз басу өнері, әлде де болса өзінің дәстүрлі нұсқасын жоғалтқан жоқ. О бастан тіршілік болмыста пайда болған киіз бұйымдардың түрлері мен пішіндері, оларды жасау әдіс-тәсілдерінің дәстүрлі нұсқаларық алыптасқаны археологиялық қазба кезінде табылған жәдігерлерден көруге болады.

Тарихты парақтар болсақ, Қазақстан территориясында сак, үйсін, қаңлы, ғұн, сармат тайпалары оңтүстік Сібір, Алтай, Сырдария мен Амудария аймағы, Жетісу, Тянь-Шан жеріне дейін, сондай-ақ Орталық және Солтүстік Қазақстан, Оңтүстік Орал аймағында мекен еткені тарихтан мәлім. Осы мәдени ошақтарда XX ғасырдың бас кезінде, айталық қола дәуірі ескерткіштері алғаш рет 1913 жылы Б.Г. Андрианов бастаған археологиялық қазба іс шарасында табылған

болатын. Қазақстан жеріндегі қола дәуірін Андронов ескерткіштері деп 1927 жылы Сергей Александрович Теплоухов енгізді. Сонымен қатар 1927 жылы археолог Михаил Петрович Грязнов, 1949 жылы Сергей Иванович Руденко Қазақстан, Орта Азия, Сібір жерлерінде археологиялық қазба жұмыстарын жүргізді. XX ғасырдың екінші жартысынан бастап Қазақстанның Андронов мәдениетін зерттеген тарихшы археолог Әлкей Хақанұлы Марғұлан, Кемел Ақышев, Анна Максимова, Әбдулманап Оразбаев, Хасан Алпысбаев, Карл Байпаков, Зайнолла Самашев, Бауыржан Байтанов, Константин Сальников, Геннадий Зданович және тағы басқа зерттеушілердің еңбектерінде қолданбалы өнердің құндылығы нақтылаған [1, 20-39 б.].

Археологиялық дерек көздерінде далалық қола дәуірінің хронологиялық тарихи үш кезеңге бөліп қарастырылады: ерте кезеңі – б.з.б. XVIII-XVI ғасырлардағы Петров мәдениеті; орта кезеңі – б.з.б. XVI–XII ғасырлардағы Алакөл-Атасу, Федоров-Нұра мәдениеттері; соңғы кезеңі – б.з.б. XII–VIII ғасырлардағы Беғазы-Дандыбай мәдениеттері. Қорғандарда жүргізілген археологиялық қазбада б.з.д. V ғ. жататын сюжетті киіз кілемдер, тоқымдар, бас киімдер, байпақтар сияқты табылған жәдігерлер мәдени тарихымыздан сыр шертеді.

Еділ мен Алтай өңірінде мал шаруашылығымен айналасқан тұрғын тайпалардың әртүрлі материалды меңгеріп, өмір тіршілікке қажетті бұйымдарды өндіру өнер кәсіп ошағын қалыптастырып, дамытқанын көне жәдігерлерден көре аламыз. Қалыптасқан қолданбалы өнер кәсібінде *пішіндеу, ою, басу, жапыстыру, тігу, сыру* әдіс-тәсілдерінің түрлі нұсқалары дамыды. Мәселен Пазырық қорғанында табылған тоқым бұйымы кенеп матаға қызыл түсті басылған киіздің бетіне қара, қоңыр түсті жүннен басылып жасалынған киізден бейнелерді ойып, үстінен сырып тігу тәсілмен орындалғанын көреміз (Илл. 1). Сюжетте архар мен құсбасты, қанатты арыстан арасындағы арпалыс суреттелген. Сақ дәуірінде қалыптасқан аң стилі бұйымдарда мейлінше шынайы бейнелеумен қатар, ғажайып болмыстың құдіретті сипатталып отырды.

Киіз басуда қалыптасқан дәстүрлі әдіс-тәсілдер: ***жүнді жуу, өңдеу, бояу, сабау, шабақтау, шабақтап тарту, түрлерді тарау, шүйкелеу, өрнектеу, түрлеу, талдырмадан өрнекті қиып салу, шиге орап тебу, білектеу, соқ-соқ, қарну, кірлеу, кептіру***. Осы әдіс-тәсілдер өз кезегінде атқарылатын іс аталымына қарай түсінік береді.

Киіз басуға қойдың күз айында қырқылған жүні, яғни күзем жүн, ал

киіз бұйымдардың шашағын, жиек жіптерін көктем айында қырқылған жүнді қолданады. Оны өлі жүн деп атайды. Жүндердің шәйірін сабынды суға жуып, кептіріп, сосын ешкінің терісінен жасалған тұлаққа салып, сабаумен сабап шаң тозаңынан тазартып, шидің үстіне салып сабаудың ұшымен сілкілей жаяды. Оны «шабақтап тарту» деп атайды (Илл, 2). Басылатын киіздің астары тегіс, қалыңдығы бір қалыпты шабақталып тартылғанына аса мұқият қарау керек. Шиге тартылған астар жүннің бетіне өрнек салу да аса маңызды үрдіс.

Осы тұста, айтып кетер жәйт киіз басатын үй егесі ауылдың қас шеберлерін арнайы шақырып сый-сиапат жасаған. Олар шабақтаушы, шүйкелеуші, өрнектеуші, тұрсалушылар. Олар өз ісіне әбден машықтанған шеберлер. Текеметтің өрнегі келісімді, түзу болу үшін, оның көлеміне қарай, қай жеріне қандай өрнек түседі (*қайма жолы, орта бөлігіне салынатын шаршы немесе басқа пішін және шаршылар арасындағы қолтықша бөлігі*), қандай әдіспен көркемдеу керек соны шеберлер бас қосып, тұжырымдайды.

Шиге тартылған астар жүннің бетіне өрнек салу үрдісінің екі әдісі бар. Біріншісі – түсті жүндерді шүйкелеп дайындап алып өрнектерді салып шығады. Дәлірек айтқанда шебер таралып шатысы жазылған жүндерді біркелкі етіп созғылап жіп секілді жасайды - оны *шүйкелеу* деп атайды. Өрнек жүргізетін жүндерді шүйкелеуші өрнектеушігі уақытында шүйкелеп беріп отырады. Ал, сол шүйкеленген жүндермен өрнек орындарын белгілеуді – *су жүргізу* дейді. Су жүргізу деп - орта, шет, қолтықша өрнектердің пішінін және қайма жолдарын бейнелеп салу. Шүйкеленген жүнмен өрнектеуші өрнек суларын жүргізіп болған соң, сол белгіленген өрнектердің арасын *түрші* түрлі түсті жүндермен көркемдейді. Бұл – *түр салу әдісі*.

Екіншісі – белгіленген түсті жүннен талдырма дайындап, сол талдырма киізден келісімді ою-өрнектерді (орта, шет, қолтықша өрнектер) ойып, шиге тартылған астар жүннің үстіне орналастырады. Талдырма деп-шала басылған киізді айтамыз. Бұл әдіспен басылатын текеметтің өрнек араларына түр салынбайды. Өйткені салынатын өрнектер түсті талдырмадан дайындалады. Ал текемет астары салынатын өрнек түсіне қарасты біркелкі қара немесе ақ реңде болады. Аталмыш әдіс-тәсілдің жасалу жолы ұзақ болғанмен бұйымның тез басылып және өрнектері түзу, келісімді шығады (Илл. 3).

Бұл сипатталған әдістер киіз бұйымдардың сырмақ, аяққап, тең

және байпақ, бас киім, саптама етіктің шұлығына арналған ақ және қара киіздерге қолданбаған. Бүгінде суретші-шеберлеріміз композициялық туындыларында бұл әдіс-тәсілдерді (талдырма) тәржібие ретінде кеңінен пайдаланып келеді.

Өрнектеліп, көркемделіп басуға дайын болған жүннің үстіні қайнаған суды шетінен бүркіп шашып, оны шимен бірге тығыздай орап, арқанмен аналдыра күрмеп байлайды. Шиге оралған бұйымның жүндері бір-біріне жапысып басылып шығу үшін тағыда шиді айналдырып отырып, ыстық су құйып шығады. Басылатын киіз көлеміне қарай жеті, он адам әрі бері бір жарым, екі сағат бойы айналдыра тепкілейді. Тепкілеу әдісінде екі шетінде және ортасында күші бар адам тағайындалады. Егер киіз бір қалыпты салмақты күште тепкіленбесе бұйымның олбыр-солбыр болуына, салынған өрнек және түрлердің орындарынан жылжып кетуіне әкеледі. Тепкілеу кезінде киізді арасында шиден ашып көріп әрі бері жылжыған өрнектер мен түрлерді қалыпқа келтіріп қайта тығыздап орап, байлап ыстық су құйып қайта тепкілеу әдісін жалғастырады. Бұл әдістен кейін шиді ашып, киіздің шеттерін алақанмен ұрып түзелейді – оны қарпу деп атайды. Қарпу тәсілі киіз басылып біткенше бірнеше рет қайталанады. Қарпыған соң *білектеу* әдісіне көшеді (Илл. 4). Өрнекті киіздің алдымен екі ен жағынан, сосын ұзыншақ жағынан екі жақтама шеберлер отырып орта бөлігіне дейін орап әкеліп білектерімен айналдыра бір-біріне білектеп отырып соқылайды. Бұл әдісте алма кезек бір шетінен екінші шетіне қарай орап білектейді. Жүндердің бір-бірімен толық бірікенше білектеу әдісі бір немесе бір жарым сағатқа созылады. Білектеудің арасында текеметті ашып, оны бүктеп, қолмен сілкілей теңестіріп алақанмен сабалап қисық, жиырылған жерлерін түзелеп қарпып отырады. Бар әдістерді орындап болғанша киіз суып қалмау керек. Дайын болған киіздің өзін шидің үстіне еселеп орап, жылы суды құйып жуу әдісін жасайды, оны *кірлеу* деп атайды. Кірлеу екі үш рет қайталанады. Кірлеп болған соң текеметті шидің үстіне жайып кептіреді.

Киіз бұйымдарды дайындау үрдісінде материалдарды дайындау ісі де өте маңызды. Соның бірі бояу ісі. Киізге қолданатын түрлердің табиғи түсі – ақ, қара, көкшіл, сұр, қоңыр қой жүндері. Арнайы бояуға боялатын меринос қойдың жүні. Байырда шеберлер жүндерді – қарағай гүлі, қайың қабығы, қына, жаңғақтың жасыл қабығы, пияздың қабығы, сары кендір, ебелек, қымыздық, қарақат, бүлдірген, емен, қызылағаш,

оспа жапырағы, анар және металл тотығынан алынған қайтпаға салып бояған. Мәселен:

- карағай бүршік жемісінен – ашық сары, ашық қоңыр түс, ал жапырағынан алынатын бояуға мыс қышқылын араластырып қайнатқанда – жасыл көк бояу шығады;
- бүлдірген, қарақат жемісінен – қара көк, жасыл түсті бояу;
- жаңғақ жемісінің қабығынан – қошқыл қоңыр, қаракөк, жасыл, қоңырқай қызыл түсті;
- қызылмия тамыры мен ашудас қайнатпасынан – қоңыр түсті;
- қырмызы сабағына ашудас қосып қайнатқан сұйықтықтан – қанық қызыл, ашық қызыл;
- жиде жапырақтарынан – сары, жасыл сары түсті бояу;
- қызыл жыңғыл қабығынан – сары бояу, ал жасыл бұтағынан – қызыл бояу дайындалған.

Бастысы бояу алынатын өсімдіктерді өз мезгілінде жинаған. Айталық жапырақтары пайдаланатын өсімдіктердің пісіп жетілген кезде, ал тұқымды өсімдіктердің дәні, қабығы тауша кезінде қолданған. Материалдың түсі қанық, тұрақты болу үшін боя суға ашудас, мүсәтір, тұз қосып қайнатқан. Жүнді ыстық бояуға салмай, жылы күйінде тұрған бояу қазандыққа салып, арасында араластырып, қанық болуын қадағаланған [2].

Киіз бұйымдардың тағы бір түрі– сырмақ. Текеметке қарағанда өрнектеп көркемделу жолы өзгеше. Сырмақ киізді басып дайындаудің негізгі әдістермен, яғни тазаланған ақ және қара жүнді шиге шабақтап тартып, екі түсті жүнді жеке-жеке басып алады. Мұнда да тепкілеу, білектену, қарпу, кірлеу әдістерімен дайындайды. Сырмаққа арналған киіздер таза басылады. Ақ-қара киізден сырмаққа салынатын өрнекті композицияны (*орта, шет, қолтықша өрнектері*) ойып алып, бір-біріне келістіріп, біріктіріп тігіп, және олардың үстінен оңды-солды ширатылған жіппен шаш өрім тәсілімен жиектеп сәндейді. Екі түсті киізге бірдей ойылған өрнектен біреуі астары қара, өрнегі ақ, ал екіншісі астары ақ, өрнегі қара сырмақ, немесе ақ пен қара түсті өрнектерді аралас құрастырып жасайды (инв. 128-т). Ал сырмақтың өрнектер арасын

келкі етіп тебен ине құралы арқылы кенеп жіппен сырып тігіп шығады (Илл. 5). «Сырмақ» атауы сыру әдісінен негізделген. Жалпы сырмақтың композициялық көркемі бірнеше өрнектерден құралған (қошқар мүйіз, құс қанат) үлкен шаршы орта бөлігінде орналастырып, қайма шетіне тізбектеліп келген өрнек түсіреді. Көбінесе «қошқар мүйіз» өрнегі төрт құлақ болып салынады. Кейбір сырмақтарды өсімдік және зооморфтық мотивтегі өрнектерді бір-бірімен үйлестіріп, көркемдейді.

Тіршілік болмысында орны бөлек киіз бұйымдар (текмет, сырмақ) Қазақстан республикасының ірі музейлердің бірі – Ә.Қастеев атындағы Мемлекеттік өнер музейі қорында қайталанбас көркемдік композициясымен, келісімді өрнегімен, дәстүрлі нұсқасымен ұлттық ерекшелікті сипаттайтын жәдігерлер 1970-1980 жылдар аралығында Қазақстанның барлық аймақ-өлкелерінде жүргізілген экспедициялық жұмыстар кезінде жинақталды [3]. Қордағы XX ғасырдың екінші жартысынан басталатын киіз бұйымдардың көркемдік және композициялық ерекшеліктері өмір салтында қолдану негізін танып білуге жетелейді. Қордағы ерекше құнды экспонаттардың бірі – ақ пен қара жүннен өрнектеліп басылған текемет өзгеше композициялық шешімде көркемделген (инв. 48-т). Айталық текеметтің жалпы ақ түсті фонына қара түсті жүннен «құс қанат», «қаңқа», «омыртқа», «қос мүйіз» өрнектерді бір-бірімен үйлестіре үндестірген (Илл. 6). Текеметтің шетіне қара жолақ жүргізілген. Монументалды келген композиция бір ғажап дүние тылсымын сездіртеді.

Сондай-ақ өзінің қанық, ашық түстермен өрнектелген текеметтер аймақтық ерекшелікті айқындайды. Оңтүстік өңірінің текеметтері қанық қызыл түсті, үш төрт шаршының ішіне «қошқар мүйіз», «күн», «алақұрт» өрнектерді көлемді етіп салып, ал қайма жиегіне көбінесе «толқын» оюын ақ-қара немесе қызыл-қара түрмен көркемдейді (инв. 114-т). Текеметтердің негізгі астар түсі қара, қоңыр түсті келеді. Ал Солтүстік, Батыс және Шығыс өңірлерінде текеметтің композициялық шешімінде талдырма әдісін кеңінен қолданады. Айталық фоны ақ текеметтің орта бөлігінде кішігірім бүтін және жарты шаршылар шахмат сияқты үш қатар орналасқан. Бірі қызыл, екінші жасыл түсті талдырмадан «қошқар мүйіз», «қаңқа», «құсқанат» өрнектерден құралған композиция шаршы пішінде ойылып дайындалған. Текеметтің шет қаймасында қарама-қарсы келген үшбұрышты пішіндегі «мүйіз» өрнектер орналастырылған. Ен жағында қосмүйіз өрнегін түсірілген

(инв. 18-т). Бұл текеттергі қызыл, жасыл күлгін түстегі өрнектер ак фонда көзге ойнақы көрінеді (Илл. 7).

Жалпы алғанда шеберлер күйіз бұйымдарды көркемдеуде зооморфтық, өсімдік, геометриялық, космогендік мотивтегі әрбір өрнек түрлерінің нышандық және мән мағынасы қарай қолданған. Өрнектер тіршіліктегі наным сенімнен қалыптасқаны тарихтан белгілі. Байырда өмір сүрген тайпалардың бұйымдарға шынайы бейнелерді суреттеуден рухтық қуат алу, табыну, қорқу, жігерлену, көру, қабылдау, ондағы тылсым дүниенің құбылыс болмысын қасиет тұту әрекеттері айқындалған. Міне, осылай қалыптасып туындағын өрнектер стилизациялық пішінге айналғанмен наным-сенімдік әрекет халық арасында әліде болса жалғасып келеді. Адамзат өзінің сана-сезімімен қоршаған ортаның тепе-теңдік үйлесімділігін, үндестігін, рухани құндылығын ұрпаққа мәңгілік аманат еткен.

Халықтық өнерінің әрбірінде тәрбиелік мән жатыр. Айталық іс барысында ауыл шеберлерінің басы қосылып, әңгіме-дүкен құрып, қазан көтеріп, соңы той-думанға айналған. Мұнда басты мақсат тәжірбие алмасып, келешек ұрпақтың сабақтастығын ескере, өнер туралы, оның жасаудағы дәстүрлі заңдылығын айтып көкейлеріне кестелеп, сана ұғымына жеткізіп отырған. Бұл да халықтың әдеп-ғұрыптық сипатына енген өнердің түрі десек те болады. Бүгінде, бұл киіз бұйымдар ұрпақтар сабақтастығында мәңгі жалғасқан мәдениетіміздің өшпес ізі, ерекше дәстүрлі нұсқасы ретінде музей қорында сақтаулы. Мұны халықтың генетикалық мәдени қарым-қатынасындағы байланысты көрсететін дерек ретінде қабылданады.

Әдебиеттер тізімі

1. Байпаков К.М., Таймагамбетов Ж.К. Археология Казахстана: - Алматы: Қазақ университеті, 2006. – 355 с.

2. https://ru.qwe.wiki/wiki/Natural_dye

3. Қазақстан Республикасының Ә.Қастеев атындағы мемлекеттік өнер музейі. Альбом. Алматы: Өнер, 2003. –160 б.

4. Тәжімұратов Ә. Шебердің қолы ортақ. Алматы, Қазақстан, 1977. – 96 б.



Илл. 1. Тоқым. Қоладәуірі.



Илл. 2. Шиге жүнді сабаумен
шабақтап тарту әдісі



Илл. 2. Шиге жүнді сабаумен
шабақтап тарту әдісі



Илл. 4. Тепкілеу және білектеу
әдісі



Илл. 5. Сырмақ. 1960 ж. Алматы облысы.
Халық шебері Ахметова Тұрған 1925 ж.т.



Илл. 6. Текемет. 1960 ж. Шымкент облысы.
Халық шебері Молдабаева Несібелі 1926 ж.т.



Илл. 6. Текемет. 1960 ж. Шымкент облысы.
Халық шебері Молдабаева Несібелі 1926 ж.т.

**Тоғаева Камшат Молжігітқызы,
Өнертанушы, Қазақстан Білім Беру
ісінің қайраткері Атырау облыстық
Ш.Сариев атындағы көркемсурет
және қолданбалы- сәндік өнер музейі,
Қазақстан, Атырау қаласы.**

ОНЛАЙН МУЗЕЙ: ЖАҒАНДАНУ ДӘУІРІНДЕ

Сипаттама Біздің музейіміз маңыздылығы жағынан өңірдегі екінші мекеме. 1992 жылы ашылған мекеменің қорында қазіргі таңда 1 885 кескіндеме, графика және сәндік-қолданбалы бірегей өнер туындылары сақтаулы тұр. Музейдің сегіз залында шығармашылықтары еліміздегі бейнелеу өнерінің дамуына ықпал еткен республикаға танымал кәсіби кескіндемешілердің жұмыстары орналасқан. Жұмыс барысында бұл жүйенің негізгі басымдығы ретінде бағдарламамен жұмыстың икемділігін, жеңілдігін әрі өте ыңғайлығын айтуға болады. Қордың қозғалысы, ғылыми сипаттама, қорды тексеру автоматтандырылған жүйемен жүргізіледі. Музей соңғы технологияны меңгере отырып LED-техника, сенсорлық дүңгіршектер пайдаланып отыр. Музейде экскурсиялардың алуан түрлері – онлайн дәріс-сағаты, онлайн шығармашылық-сұхбаттар, жеке шығармашылық көрмелерге шолу, онлайн мастер-кластар және тақырыптық экскурсиялар, онлайн байқау-көрмелер, музей қорынан жинақталған тақырыптық экскурсиялар арнайы бағдарламалар түрінде әлеуметтік желілерде белсенділік танытып, жұмыстарын көрсетіп отыр.

Бейнелеу өнері тарихы адамзат тарихымен қатар басталған. Көне дәуірден біздің заманымызға дейінгі жер бетінде болған небір өркениет пен мәдениеттің іздері осы өнер арқылы таңбаланып, бізге жеткен. Бейнелеу даму жолы шартты түрде бірнеше кезеңге бөлінеді: алғашқы қауымдық өнері, ежелгі дәуір өнері, орта ғасыр өнері, қайта өркендеу дәуірі, жаңа дәуір өнері, орта ғасыр өнері, қайта өркендеу дәуірі, жаңа дәуір өнері, қазіргі заман өнері. Жер шарының әр аймағындағы ежелгі адамдар тұрағынан Бейнелеу өнерінің алғашқы үлгілері табылған. Қазақстан аумағындағы алғашқы қауымдық өнердің ірі-ірі кешенді түрлері Ертіс аңғарында, Орталық Қазақстанда сақталған. Қазақстанның орта ғасырлардағы өнері өзіндік өрнегімен ерекшеленеді. Бұл кезеңдегі

өнер тәңіршілдікпен, түркілердің қуатты саясатымен, қалалардың салынып, сауда мен қолөнердің дамуымен үндесті. Балбал тастар мен құлпытастар да осы кезеңнің туындылары.

18-19 ғ мен 20 ғ-дың басында қазақ халқының дәстүрлі өмір салтын Еуропа және орыс ғұламалары Т.Аткинсон, Б.Залесский, А.Горонович, В.Штенберг, Т.Шевченко, П.Кузнецов, Г.Хлудов өз туындыларында қызығушылықпен бейнелеген. Қазақтың дарынды ұлдарының бірі Ш.Уәлихановтың суреттері 19 ғ-дың 2-жартысындағы графикалық туындылардың Қазақстандағы алғашқы құнды үлгілері болып саналады.

20 ғ-дың басында Қазақстанда кәсіби кескіндеме, мүсін, графика жанрлары қалыптаса бастады. Оның негізін қалаушылар Ә.Қастеев, Ә.Ысмайлов, Х. Наурызбаев. Ұлттық кәсіби бейнелеу өнері алғаш еуропалық көркемдік дәстүр арнасында дамығанмен, кейіннен ғасырлар бойы қалыптасқан ұлттық дәстүр негізінде өзіндік стильмен даралана бастады. Ерекше ұлттық қолтаңбасымен көрінген С.Мәмбеев, М.Кенбаев, Қ. Телжанов, С.Айтбаев, Т.Тоғысбаев, Ш.Сариев сияқты дарынды өнер шеберлерінің үлкен шоғыры қалыптасты. Халық өмірінің барлық қырын қамтыған қазақ Бейнелеу өнері-қазіргі таңда ірі өнер саласына айналған. 20 ғ-дың соңы ұлттық таным, төл тарих пен мәдениет тарапындағы ізденістер қарқынды дамып, қазақ өнерінің жетіліп, ұлттық көркем бағыттар, түрлі ағымдар, даралық стильдер қалыптасқан кезең болды. Бұл бағытта Е.Мергенов, Е.Төлепбай, А.Ақанаев, А.Сыдыханов, Т.Маданов, А.Есенбаев, А.Есдәулетов жемісті еңбек етті.

Әлбетте, халық шебері Әбілхан Қастеев негізін қалаған қазақ кескіндемесі бүгінде жаңа лекпен жалғасын тауып, жылдан-жылға қылқалам шеберлерінің толымды дүниелерімен толығып келе жатқаны аян. Бұған әрине, Атырау облысындағы бірден-бір өнер ошағы саналатын Ш.Сариев атындағы көркемұрет және қолданбалы-сәндік өнер музейіне келіп түсіп жатқан қылқалам шеберлерінің туындыларынан-ақ көруге болады. Мәселен, күні бүгінде Атырау облысы қылқалам және қолөнер шеберлерінің көрмелері өткізіліп туындылары каталогқа енгізіліп, олардың әрбіреуінің туындылары арнайы кітап болып, жинаққа енгізіліп, оқырманға жол тартып отыр. Бұл Елбасы Н.Ә.Назарбаевтың «Болашаққа бағдар: рухани жаңғыру», «Ұлы даланың жеті қыры», «Қазақстанның үшінші жаңғыруы: жаһандық бәсекеге қабілеттілік», «Цифрлы Қазақстан» бағдарламалық мақаласында айтылған

басым бағыттарды іске асыру турасында жасалып жатқан игі қадам болып табылады. Осы ретте, жинаққа танымал қылқалам шеберлері Ә.Сыдыханов, М.Қалимов, Қ.Аманов, Г.Махамбетова, Ж.Аралбаев, О.Кендір, А.Отаралиев, Р.Слекенов, Ә.Жантасов, Қ.Досниязов, Т.Халин т.б. суретшілер жеке көрмелері мен жинақ кітаптары бірнеше данамен жарық көрді. Қолөнер шеберлері Н.Қалиев, К. Айыпқалиев, Н.Бисенғалиев, Е.Дүйсенғалиев, Т.Жұмалиев, Ж.Таласов т.б. шеберлердің жұмыстары кітап болып басылып шықты.

Сонымен қатар, ұлттық өнерді ұлықтап, он саусағынан өнер тамған қолөнершілер мен қылқалам шеберлерінің туындыларын жеткілікті дәрежеде насихаттап жүрген музей ұжымдарының еңбегі зор.

Сайып келгенде, қоғамның сан-салалы қатпарларын шынайы түрде кескіндей білетін өнер шеберлері халыққа рухани азық сыйлап қана қоймай, эстетикалық талғам сыйлайтыны анық. Сол арқылы олар жаңаша бір кейіпке жан бітіріп, табиғаттың тылсым сырын, қоғамның күнгейі мен көлеңкесін, адамның мұңы мен қуанышын терең философиялық тұрғыда бейнелесе, тамырын тереңге тартқан тарих тағылымын, тұрмыстық бұйымдарын, ата-бабалар қолданған қажетті заттарын шынайы талантымен жасай білетін қолөнершілердің де шоқтығы биік. Өйткені, ұлттық дүниелеріміздің көпшілігі осындай он саусағынан өнер тамған қолөнершілер арқылы бізге жетеді. Тәуелсіздікті алғаннан кейінгі Қазақстанның кескіндеме өнері мен қолөнер шеберлерінің өнерлері тарихи шындыққа ие болды. Ұлттық құндылықтарымызды жаңаша пайымдап қазіргі уақыттың шындығын бедерлейтін жаңаша көзқараста бейнелеу әлеміне жаңалықтарымен келді. Қазақ кескіндеме әлемінде сюрреализм, абстракционизм, кубофутуристикалық композициялар пайда болды. Сөйтіп, ол бүгінгі және кейінгі ұрпаққа ұмытылмас мұра болып қалды. Ал, оны өскелең ұрпаққа ұлағат етіп, жеткізу өнер музейінің абыройлы ісі.

Жалпы бейнелеу әлемінде тарихи-мәдени құндылықтарға назарын аудару үшін музей қызметінің заманауи онлайн музей: жауһарларын 3D–модельдер, виртуалдық музейлер желісін құру және музей қорын цифрлау, музейдегі құнды, маңызы бар жәдігерлерді цифрландыру және электронды деректер базасына енгізу. Қазір өнер музейіндегі туындылар электронды базаға біртіндеп ене бастады. Бүгінгі таңда музейдің маңыздылығын арттыру үшін интерактивті музейлер қатары көбейді. Ш.Сариев атындағы көркемсурет және қолданбалы-сәндік

өнер музейі бүгінде музей жұмысын виртуальды тур құрып, музей жәдігерлерін 3D өлшемді модельінде, музей жәдігерлерін сенсорлық терминал интерактивтік кешенді бағдарлама жасауға бағытталған. Жаңа технология тізбегінде: бейнешоу, панорамалық проекциялар, интерактивтікмакеттер, 3Dинфографика, видеоқабырғаларт.бжұмыстар рет-ретімен жасалуда. Бұл ретте баға жетпес ұлттық құндылықтарымыз-тарихи мұраларды цифрлық форматқа ауыстыру түрлерін дамыту жұмыстарын «TORUS.KZ»ЖШС директоры Ғабдоллаев Дәурен Ғаріпұлымен бірлесе жасаған жетістіктеріміз деп атап айтуға болады. Бүгінгі өзекті тақырып «Музей саласында қолданылатын инновациялық жобалар» тақырыбыда осы конференцияның басты бағыттарының бірі болып табылады. Қазіргі кезеңдегі виртуалдық музейлер желісін құру және музей қорын цифрлау музейлердің дамуына, олардың ғылыми және музейлік тәжірибедегі интерактивтік және ақпараттық технологияларға музей педагогикасына музейге келушілермен жұмыс жүргізудің жаңа түрлеріне байланысты. Кешенді ғылыми әдістерді тарихи-мәдени мұраны, музей қызметінің инновациялық түрлерін дамытуда төмендегідей қағидаларды басшылыққа алады.

- Музейді еліміздің маңызды мәдени және ғылыми-зерттеу мекемелерінің бірі жәнеэстетикалық тәлім-тәрбие беретін, отансүйгіштікке баулитын сан алуан тақырыптағы онлайн дәріс-сағаттарын, тікелей эфирде сұхбаттасу, онлайн мастер –клас өткізу.
 - Музейді еліміздің тарихи құндылықтарымызбен қайталанбас жауһар жәдігерлерімізді сақтайтын ірі орталыққа айналдыру.
 - Музейде инновациялыққызметтің ғылыми-ағартушылық және ұйымдастыру-әдістемелік бағыттары бойынша бірыңғай музей кеңістікті құру ақпараттық киоск, интерактивті сайттарды дамыту.
 - Музей ақпараттық технологияларды пайдалана отырып музейлік коммуникацияның жаңа жүйесін құрып халықаралық деңгейдегі тәжірибелерін зерделеу және тарату.
 - Музей қорындағы тарихи-мәдени құндылықтарды сақтау, экспозициялау және насихаттау үшін жаңа ақпараттық, цифрлық және онлайн музей технологияларын белсенді енгізу.
- Себебі қазіргі таңда ІТ саласы дүниежүзі бойынша айрықша

сұранысқа ие. Оның ішінде ақпараттық технологиялар қарышты қадаммен жетіліп отыр. Қазақстанда үлкен заманауи технологияларды дамыта отырып ІТ саласына ерекше басымдық берді.«...Біз цифрлық технологияны қолдану арқылы Қазақстан Республикасы халқының цифрлық сауаттылығын арттырамыз. Жалпы алғанда, Қазақстан Республикасының ақпараттық технологиялары мемлекеттік жүйеге еніп, сәйкестендіру жұмыстары оң нәтиже берді. Соңғы жылдарда Қазақстандағы цифрландыру жүйесі едәуір өскенін байқауға болады. Мәселен, қазіргі таңда EGOV системасы электронды жүйеге ауысты. Қазақстанда онлайн сауда нарығы дамыды, Қазақстан халқының басым бөлігі цифрлы сауатты. Үйден немесе кеңседен шықпай-ақ түрлі операцияларды жасай алады. Кең байтақ Қазақстанның түкпір-түкпіріндегі, тіпті шалғай ауыл-аймақтарда интернетке қолжетімділігі артты. «Цифрлы Қазақстан» мемлекеттік бағдарламасын жасау барысында өркениетті, дамыған елдердің тәжірибесін қолдана отырып көптеген жетістіктерге қол жеткіздік. «Цифрлы Қазақстан» мемлекеттік бағдарламасының негізгі мақсаты – Қазақстандықтардың әл-ауқатын арттыру.

Атырау облыстық Ш.Сариев атындағы өнер көркемсурет және қолданбалы-сәндік музейі өз қорларын сандық форматқа ауыстырып үлгерді. Яғни, үйден шықпай-ақ музей залдарын көрермендер виртуалды онлайн түрінде аралауға болады. Көрермендерге музей жәдігерлерін онлайн турлар арқылы ұсынады және өзіңіз қалаған өнермен сусындау мүмкіндігі қарастырылған. Өнер музейінің әр жәдігері мен залдарын 3d модельдеу және анимация, ақпараттық киоскілерден өнер туындылары мен музей залдарын 360 градустық форматта көруге болады. Бірнеше топтастырылған өнер туындыларын музейдің 8 залына атап айтсақ Ш.Сариев залын, Сарайшық залын, Графикалық залын, Орталық залын, екі Қолөнер залын, Махамбет залын, Асыл мұра залдарына виртуалды экскурсия жасап тамашалауға мүмкіндік бар.

Сонымен бірге цифрландыру мемлекеттік бағдарламасы аясында музей қорының мемлекеттік каталогін қалыптастыру жобасы қарастырылып жұмыс жасалып жатыр. Музей қорының мемлекеттік каталогі музей заттары мен жинақтарын орталық мемлекеттік электронды есепке алуды қамтамасыз ету мақтасында жүргізілуде. Автоматтандырылған ақпараттық жүйе жұмыс жасалып жатыр. Оның ішінде музейдің құнды жәдігерлерінің есеп қозғалысының жұмыстары

тіркелуде.

Біздің музейіміз маңыздылығы жағынан өңірдегі екінші мекеме. 1992 жылы ашылған мекеменің қорында қазіргі таңда 1 885 кескіндеме, графика және сәндік-қолданбалы бірегей өнер туындылары сақтаулы тұр. Музейдің сегіз залында шығармашылықтары еліміздегі бейнелеу өнерінің дамуына ықпал еткен республикаға танымал кәсіби кескіндемешілердің жұмыстары орналасқан. Жұмыс барысында бұл жүйенің негізгі басымдығы ретінде бағдарламамен жұмыстың икемділігін, жеңілдігін әрі өте ыңғайлығын айтуға болады. Қордың қозғалысы, ғылыми сипаттама, қорды тексеру автоматтандырылған жүйемен жүргізіледі. Музей соңғы технологияны меңгере отырып LED-техника, сенсорлық дүңгіршектер пайдаланып отыр. Музейде экскурсиялардың алуан түрлері – онлайн дәріс-сағаты, онлайн шығармашылық-сұхбаттар, жеке шығармашылық көрмелерге шолу, онлайн мастер-кластар және тақырыптық экскурсиялар, онлайн байқау-көрмелер, музей қорынан жинақталған тақырыптық экскурсиялар арнайы бағдарламалар түрінде әлеуметтік желілерде белсенділік танытып, жұмыстарын көрсетіп отыр.

Ш.Сариев атындағы көркемсурет және қолданбалы-сәндік өнер музейінің виртуалды <http://shaimardan.kz/kk/> сайттарын ұсынады. Енді біздің музей залдарындағы экспонаттар туралы толық мәліметтерді, үйіңізде отырып ақ осы сілтеме немесе музейге келгенде экскурсовод маманның көмегінсіз ұялы телефондарыңызға жүктеп экскурсия деп залдар атын жазуарқылы танысуға болатындығын қаперлеріңізге береміз.

Музей шын мәнінде еліміздің басты асыл қазынасы, Қазақстан мемлекетінің тарихын көзінің қарашығындай сақтап қалатын бірегей орын. Өткен мен болашақтың ортасын саралай келетарихи-мәдени мұрағаназараудару үшін музей қызметінің онлайн бейне-дәріс сағаттары, шығармашылық онлайн-сұхбаттар және музей қорынан тақырыптық көрме түрлерін дамытып әлеуметтік желілерде белсенділігін арттырып, тыңдармандар мен көрермендерге жеткізу басты мақсатымыз.

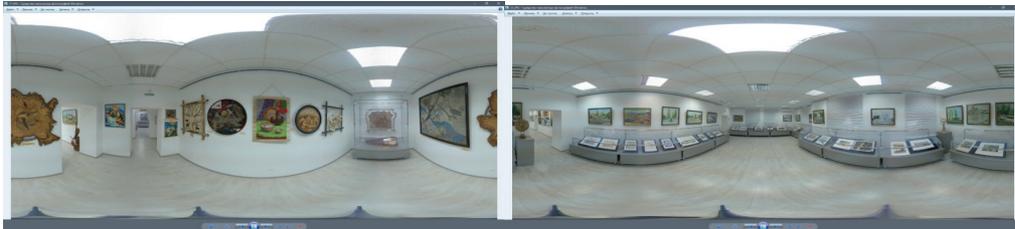
Әдебиеттер тізімі

1. А.С.Шипанов. «Әуесқой жас суретшілер мен мүсіншілерге». Алматы «Мектеп» 1989 ж.
2. Ералин Қ. Займоғлұы Ө. Ералина Ғ. Бейнелеу өнерін оқыту әдістемесі. Оқу әдістемелік құрал. Түркістан. Тұран 2011 ж.
3. «Мәдениет» журналы №2-№6. 2017 ж.

4. Әлеуметтік желілер ақпараттарынан.

Атырау облыстық Ш.Сариев атындағы көркемсурет және қолданбалы-сәндік өнер музейінде өткен шаралардан

Атырау облыстық Ш.Сариев атындағы көркемсурет және қолданбалы-сәндік өнер музейінде өткен шаралардан



**Бөкеш Толғанай Бакбергенқызы,
Ә. Қастеев атындағы ҚР МӨМ
қорсақтаушысы,
Қазақстан, Алматы**

ҚАЗАҚ ХАЛҚЫНЫҢ СӘНДІК ҚОЛДАНБАЛЫ ӨНЕР БҰЙЫМДАРЫНЫҢ ІШІНДЕ КҮМІСТЕН ЖАСАЛҒАН ЖҮЗІКТЕР МЕН САҚИНАЛАРДЫҢ АЛАТЫН ОРНЫ

Қазақтың халықтық зергерлік өнері ұлттық мәдениет тарихынан ерекше орын алады. Өнердің бұл түрі Қазақстан жерін мекен еткен адамдардың түп тамырымен тікелей байланысты. Қазақстан территориясында мыс, қалайы, алтын, тағы басқа асыл және түсті металдарға бай кен орындарының болғандығы қазба жұмыстары дәлел болады. Қазба жұмыстары кезінде табылған бұйымдардағы қолтаңбалар ежелгі өнердің көркемдік деңгейінің биік болғандығын байқатады. Қола дәуірі кезеңіндегі зергерлік бұйымдар формасының монументтілігі, көркемдік әсерлігімен ерекшеленсе, ал Есік обасынан, Шілікті, Бесшатыр қорғандарынан табылған скифтерге тән аңдарды бейнелеу стиліндегі алтын бұйымдар, «Қарғалы қазынасына» жататын үйсіндердің полихромды алтын әшекейлерді, Бурабай көлі төңірегінде обадан табылған гұндар кезеңіне саятын бұйымдар қайталанбас мұралар болып табылады.

Сол себепті мақала зергерлік өнердің ішінде ерекше мәнде қаралатын жүзік пен сақинаның эволюциялық негізі мен интерпретациясы туралы жазылған. Зерттеу объектісі ретінде ҚР Мемлекеттік Ә. Қастеева т. өнер музей қорындағы экспонаттар зерттелді.

Кілт сөздер: *оба, зергерлік өнер, эволюция, монументтілік, қорым, қазба жұмы, кен орындары т.б.*

Қазақтың зергерлік өнері ежелгі дәстүрлердің сабақтастығы мен көрші халықтар мәдениетінің өзара ықпалы арқылы қалыптасқан. Үй кәсібінен негізделген ұлттық қолөнер түрлеріне қарағанда, зергерлік өнердің өзіндік жасалу ерекшелігіне тән кәсіптік мінездемесі бар.

Зергерлердің көп жасаған бұйымдарының қатарына басым

көпшілігі әйелдерге арнап жасалады. Әшекейлердің бұл түрі тек сән-салтанат үшін ғана емес, әдет-ғұрып, наным-сенімге тікелей қатысты болғандықтан кез келген әлеуметтің өкілі өз хал-қадірінше әртүрлі әшекейлерді мән мағынасымен таққан [1].

Қазақ халқы ежелден күмістің адамға игі әсерететін айырықша қасиеті бар деп білген. Күміс жүзік тағу мен ғана шектелмей, нәрестені шомылдырғанда суға күміс теңге тастап: «Баланың күні күмістей жарық болсын», - деп жоралғы жасаған. Сақина мен жүзіктің киелілігі мен қасиеттілігіне сену Шығысқа кең таралған түсінік. Әдетте, бұл халықтар әйелдің қолында міндетті түрде не жүзігі, не сақинасы болуы керек деп санап, ол болмаған жағдайда жасаған тамағы арам деп білген.

Сақина – естелік, сыйлық, тіпті, мұралық белгі. Халқымызда қалыптасқан дәстүр бойынша, ас адал болуы үшін оны дайындайтын, дастарханға қоятын, шай құйып беретін әйелдің саусағын да міндетті түрде сақина болуы тиіс. Сондықтан қазақ арасында да, «Тамақ адал болуы үшін, қолда жүзік болуы керек» деген мәтел сақталған.

Сақина мен балдақ саусаққа салынады. Бұлар да негізі әйел жиһаздары болып саналғанымен, оларды ерлер де салады. Бірақ әйелдер барлық саусақтарына екі-үштен қосарлап сала береді де, ерлер бір ғана саусағына және біреуін-ақ салады. Сақиналар әшекей мәнеріне, көздерінің бейнелеріне қарай да әртүрлі аталады. Мысалы, тасты сақина, моншақты сақина, кавказ сақина, құсмұрын сақина, ырғақ сақина, бұрамалы сақина және т. б. Балдақтарды ондай түрлеріне бөліп атамайды. Тек алтын балдақ, күміс балдақ дейді. Сақиналар кебінесе сом күмістен соғылады. Көзді сақинадан бөлек соғып, қалыпқа салып өрнектеп алады да, балдағына дәнекерлеп бекітеді. Кейде көзді етіп жасап, оған жарқырауықтас, шыны орнатады[2].

Жалпы сақинаны жасағанда алтын мен күміс, жез бен мысты пайдаланған. Солардың арасында көбірек қолданғаны — күміс. Себебі күмістің тартымды, сыйқырлы қасиеті бар деп есептелген және алтынға қарағанда күміс арзан және жұмсақ, әрі жарасымды. Оның тіл-көзден, түрлі сырқаттан сақтайтын, тазартатын қасиеті бар деп сенген.

Сондықтан көбінесе әйелдерге күміс сақина тағу ұсынылады. Алайда алтын сақина тақса да айып емес. Оның да жақсы әсері бар. Сол себепті қазақтар «Сақинаны сәнге салмайды, ол – тазалық азы», «Сақина сәнге жатпас, айқай әнге жатпас», — дейді. Демек халқымыз сақина соғылатын күміс, алтынның таттануға ұшырамайтынын,

олардың судың, тамақтың тез бұзылмауына септігін тигізетінін, денсаулыққа жағымды әсер ететінін тым ерте байқаған. Мәселен, жас келіншек нәрестесін шомылдырарда, жаялығын жуарда ауылдағы қарт әжелеріміз оған: «Қолыңа күміс сақинаңды салып ал, ол тазалыққа, адалдыққа жақсы», – деп айтып отыратын болған. Тіпті, нәрестені қырқынан шығарарда оны шомылдыратын суға да күміс теңгелерді немесе күміс, алтын сақинаны, білезікті салмайды ма? Бұл – әлгі зергерлік заттарды сәбиді қырқынан шығарушы әйелдерге арналған сыйлық ретінде емес, халқымыздың сондай асыл заттарды қасиетті санауынан қалыптасқан дәстүр.

Сақиналардың кең тараған түрі — асыл тастан немесе әйнектен арнайы көз салғандары болып саналады. Ел ішінде ежелден асыл тастар тіл-көзден сақтайды деген сенім бар. Ал мөлдір шыны әйнектен көз салу – дүниенің бәрін көріп тұр деген ұғымға саяды, әрі сақинаның сәулеге шағылысқан жарқылының өзі-ақ жарасымды көрінеді. Қазақ шеберлері асыл тастарды қырып-жонып көп өңдеуге салмаған, қайта түр-түсін бұзбай қаз-қалпында пайдалануды жөн көрген.

Сақина мен жүзіктің өзіне тән айырмашылықтары бар. Мәселен, сақинаның бауыры жүзікке қарағанда жалпақтау келеді. Қазақтар ертеде құдағи, құстұмсық, құсмұрын жүзіктерді шебер зергерлерге арнайы жасататын болған.

Қазақ зергерлері тастан көз салған сақиналар мен қатар отау жүзіктерге ерекше мән берген. Бұл үстіңгі беті алтын, не күмістен өрмеленіп отау пішініндеп істеленіп не шекіліп, я термеленіп жасалады. Ал шеберлердің жималы жүзік деп аталатын дүниесін бөлу оңай болған мен жинау қиын. Ол сақинаның өзі төрт-бес жүзіктен тұрады. Күн нышанын білдіріп жарқыраған дөңгелек сақиналар саусаққа ерекше көрік берген. Олардан өзге құйма жүзік, ойма жүзік, соқпа сақина, күмістен қарайтылған бағдар жүзік, өрме жүзік, керме жүзік, терме жүзік, баспа жүзік деген сияқты сақиналардың алуан түрлері болған [3].

Сақина немесе жүзікке байланысты бүкіл халықта ырым-жоралғылар бар. Ол көбінесе неке сақинасына байланысты айтылады. Осы ырым-жоралғыға жүгінсек, неке сақинасы сөз жоқ, жұп-жұмыр, кедір-бұдырсыз, әрі көзсіз болғаны шарт. Ол – жас жұбайлар кедергісіз өмір сүрсін, бақыттары сол сақинаның дөңгелегіндей шексіз, таусылмайтын болсын деген ырым.

Ислам дінінде некелесу кезінде екі жастың некесін қиюшы имам, молда күйеу жігіттен жұбайына нендей сыйлық ұсынатыны жөнінде сұрайды. Бұл туралы «Әс-сахих» кітабында Әл-Бұхари Пайғам барымыздың қалыңдығына не сыйлау керек екенін сұраған адамға: «Сақина сыйласаң, темірден соқтыр» дегеніне куәлік етеді. «Жалпы әйелдерге әсемдік бұйымдарының рұқсат етілуі олардың жаратылысынан әсемдікке, әдемілікке құмарлығы мен соған сүйіспеншілігінен», — деп түсіндіреді дағуатшылар. Алайда әйелдер сақина, жүзік тәрізді әсем әшекейлерді ер адамдардың назарын өзіне аударту үшін тақса, олардың бұл ісі — харам. Шарифат білгірі Юсеф әл-Кардауидің айтуынша, ерлер үшін мыналарға тыйым салынған: таза алтын мен жоғары сапалы алтыннан соғылған құнды бұйымдар; табиғи және асыл жібектен тігілген киімдер [4].

Жүзік үшін соғуға, созуға қолайлы болуы үшін қоспасыз таза күмісті таңдап алады. Таза күміс ірімей жақсы соғылады және сымға салып жіңішкерте отырып созуға да ыңғайлы. Таза күміс жай қарағанда да көрікті. Сондықтан қазақ зергерлері ең таза күміс деп жамбы күмістерді ұстайды. Жамбы деп қорытылып құйылған кесек күмістерді атайды. Жамбының үлкендігі мен формасына қарай, қазақ арасында белгілі алты түрлі атауы бар. Оларды үлкенінен бастап айтқанда: «бесік жамбы», «атбас жамбы», «қойбас жамбы», «тайтұяқ жамбы», «қойтұяқ жамбы», «асық жамбы» деп атайды. Жамбы күмістері қараймайды. Ал, осы күмісті жіңішкертіп созатын сайманды сым деп атайды. Сым дегеніміз ұзыны 20—25 см, көлденеңі — 3—4 см, қалыңдығы 2 см төрт қырлы ұзынша темір. Бұл темірдің ортасында кеңдігі шеге сиғандай, тесіктен бастап, бір тал шаш өтетіндей ғана саңлауға дейін тарыла беретін, бірінен бірі кіші 11—18 тесік бар. Бұлардың араларында үлкенді-кішілі шар, жарты шар кейіптес шұңқыр ұялар жасалған. Шеберлер бұл ұяға шегелерді сыптығырлай отырып, әр түрлі көлемдегі мық шегелердің түйіртпектерін жасап өрнектейді. Күмісті қорытып тазартып алған соң, оны шегенің үлкендігіндей етіп, ұзындығын 10—15 см шамасында жұмырлап соғады да, сымның алғашқы өтетін көзінен бастап, бірте-бірте тар көздерден өткізіп тартады. Күміс әрбір тесіктен өткен сайын жіңішкеріп шаштай болып созылып шығады. Созылған күміс кесте жіп сияқты домалақтанып жиналады. Мұны күмісті сымға (тезге) тарту дейді. Күміс жіптің ұшын әлгі шабылған темірдің түрпі бетіне өрнектеп сала отырып балғамен бірқалыпты ұрады. Ұрылған

күміс түрпілердің бұжырына жапсарласып, өзінің жуан-жіңішкелік мөлшеріне қарай жалпақтана, өрнектеліп қақталады. Оған өң беру үшін оны жұмсақ қайрақпен және түрпі қағазбен, одан кейін киізбен, ең ақырында жұмсақ матамен ысқылайды.

Қолөнер шеберлері өрнектеліп болған заттарды әдемілеу үшін оны түрбін қағазбен, шұғамен, мақпалмен, жұмсақ матамен ысқылап, жылтыратады. Сақина, жібек сияқты бұйымдарды қазақ зергерлері көбінесе осындай әдіспен жасайды. Сымға тартылып бір келкі созылған күміс жіптерді бұрап, өріп, тоқып, кейде алтын, күміс заттарға әр түрлі асыл тастардан көз орнатып, оларға мық қағу арқылы өрнекті, сәнді жиһаздар істейді. Әйелдердің омырауға тағатын алқа, тана, жарма, шытырман, қоза, көз түймелері сияқты заттарды көбінесе арнаулы қалыптарға салып сықап жасайды. Бұл үшін темір қалыптың ұясына салынған жұқа және жұмсақ күмістің үстіне қатты кесек қорғасын қойып, содан кейін не күшті қысқымен басып сықайды, не қорғасынның үстінен балғамен ұрғылайды. Күш түскен қорғасын жұқа күмісті өрнекті қалыптың ішіне жапсыра кептеп тастайды, Осы әдіс арқылы қалыптағы өрнектің бедерлері күміске батады да, өзінің ою-өрнек іздерін қалдырады. Соңынан қорғасынды ыңғыру бізбен шұқып алып тастайды, кейде қорғасынды алмай, сол бетінде қалдырып та қояды [5].

Жүзік пен білезік сыйлағанда «Қолың өнерлі болсын!» деп айтады. Жүзік пен білезіктің магиялық және тазартушылық қасиетіне сену - шығыс халықтарына тән. Сақина, жүзіктерді киелі деп сену оның қолданыс аясын кеңейтті. Қазақ әйелдері баланы қырқынан шығарғанда шомылдыратын суды тазартады әрі сәбиді қорғайды деген ниетпен күміс сақиналарын салған. Сақинаға байланысты осы секілді ғұрып тәжіктерде де бар. Сонымен қатар сақина ауруды анықтау тәжірибесінде қолданылады: науқас адамның жотасымен сақинаны жүргізіп өтсе, асқынған жер міндетті түрде қараяды деген тұжырым болған. Қалыптасқан сенімге байланысты әрбір қазақ әйелінің қолында жүзік болуы тиіс. Саусағында жүзігі жоқ әйел дайындаған тамақ адал емес деп есептелген. Қазақта осыған байланысты «Тамақ адал болу үшін, қолда жүзік болуы керек» деген мәтел бар. Якуттарда қолында жүзігі жоқ әйелге тіпті сиыр саууға рұқсат берілмеген, өйтсе, сиырдың желіні ісіп кетеді деп жорамалдаған. Ал желін ісігін жазу үшін сүтті сақинаның көзінен өткізе сауатын болған.

Алтай және долған халықтарының дәстүрінде сақина әйел мен

еркек арасындағы жақын қатынастың белгісі болып табылады, яғни сақина алмасу немесе сақина сыйлау некеге тұруға, жақын қатынас жасауға келісім беруді білдірген. Хакастарда бұл қызметті білезік атқарады, мәселен, қыз таңдаған жігітіне білезік сыйласа, оған тұрмысқа шығуға келісім бергенін білдіреді. Әлемнің көптеген халықтары арасында сақина адам бойына жын-перінің енуіне жол бермейді деген ұғым болған. Сақина, жүзіктердің маңызы туралы ауыз әдебиетінде де айтылады. Қазақ дастандарының біразында қыздың жасауына кіретін немесе тарту етілетін бұйымдардың ішінде міндетті түрде жүзік айтылады. Қазақ ұғымында ортаңғы саусаққа жүзік салуға болмайды, әйтпесе жақыныңның бірі қайтыс болады деген наным қалыптасқан. Тек ата-анасынан айырылған қыз ғана ортаңғы саусағына жүзік салуына болады, мұндай жағдайда сақина осындай жайдың нышанын білдіреді. Қазақта қайтыс болған әйелдің бойында сырғадан басқа ешқандай әшекей қалдырмайды, өйткені оның денесі таза болып, ешқандай металл ауырлық келтірмеуі тиіс деп есептелген. Мұндай дәстүрдің пайда болуы жерлеу рәсімінің даму нәтижесі деуге болады. Осыған ұқсас түсінік Сібірдің түркі тілдес халықтары – буряттар, долғандар, телеңгіттерде де бар. Якуттарда қайтыс болған әйелде мойынға тағатын кіреш, неке жүзігі, сырға қалдырылған, бірақ олар күмістен емес, мыс немесе ағаштан болуы тиіс [6].

Ә. Қастеев атындағы ҚР МӨМ қорында қазақтың ұлттық және сәндік-қолданбалы өнердің бай коллекциясы орын алған. Бүгінгі күні 5000-нан астам жәдігердің 2000-нан астамы зергерлік өнердің аса көрнекті үлгілері сақталған. Соның ішінде Батыс Қазақстан әшекейлерінің сәндік және конструктивті элементтерді сән-салтанатты, ауыр, өрнектерін айқын етіп жасайды.

Қазақ халқының салтындағы құдағиларға ұсынылатын құдағи жүзік — үлкен сый-құрметтің белгісі. Әсіресе, Батыс Қазақстан өңіріне тән бұл жүзік өзінің пішіні мен әсемделуі ерекше. Ол басқа жүзіктерге ұқсамайды. Екі саусаққа қатар киілетін екі шеңберден тұратын жүзік үстіңгі беті біртұтас болып келетін ұлт өнеріндегі бірегей дүние. Ерекшелігі жас жұбайлардың жұбы жазылмасын, екеуі бірігіп тату отбасы болсын дегенді меңзейді. Құдағи жүзікті қалыңдықтың шешесі құдағайына өзінің қызына мейіріммен қарауы үшін және құдандалы екі рудың бір-біріне ынтымағы үшін сыйға тартатын. Құдағи жүзік — адамдар арасындағы сыйластықтың, адамдарға көрсетілген ілтипаттың, құрметтің белгісі. Оның үстіне ел ішінде көптеген егде адамдар қолында

құдағи жүзігі бар егде қайыненелерді көріп, оның үй-ішіне, жақын-жұрағатына сыйлы, қадірлі кісі екенін бірден білетін болған. Қазақ халқының зергерлік әшекей бұйымдары ата-бабаларымыздың ұлттық қолөнер мәдениетін паш ететін асыл мұрасы, ұлттық мәдениетіміз бен өнеріміздің айнасы ғана емес, тұнып тұрған тәлім мен тәрбиенің сыр сандығы екендігін осыдан көруімізге болады. Қазіргі уақытта осы бір салт-дәстүр қайта айналып өмірге енсе қандай тамаша болған болар еді.

Оңтүстік Қазақстан өңіріндегі жүзіктер полихромды стиль тән, олардың құрамдас бөліктері де күрделі, әрі созылыңқы, көпбөлікті, әртүрлі бояулармен тас орнату жиі кездеседі. Жоғарыда аталған Батыс Қазақстан өңіріндегі жүзіктерге қарағанда жіңішке, жеңіл, әсемделуі жан-жақты болып келеді. Алтын жалату, перизат пен маржан орнату, көзді шыналар орнату ерекшелігін айқындайды. Мәселен, ХХ ғ. тән жүзік дөңгелек негізді, ортасы жұмыр, түрлі түсті тастармен безендірілген, гүл розеткасы түріндегі жасалған. Оңтүстік өңірінің архитектурасы мен сәндік-қолданбалы өнерінде жиі кездесетін ашық түсті колорит жүзік негізінен де көрініс тапқан. Негізі ақ түсті металдан жасалып, білезік пішіні секілді жасалған. Ортасында раушан гүлінің жапырағы секілді жасалған. Ортасында сарғыш түсті маржан тасы орнатылған. Ал, оның жапырағында сары, көк, жасыл, қызыл түсті шыны қоспалары бар ұяшықтар орнатылған. Олар композиция бойынша түйіршіктермен бекітілген. Музей қорына 1973 ж. Д. Алтайбаевадан алынған туынды (402-зр) қыз баланың мінезіне сай барынша сәнді әрі етіп жасалған.

Солтүстік Қазақстан жүзіктері өзіне тән ерекше. Мәселен, ақықпен өрнектелген, Орта Азия бұйымдарына ұқсас символдық негіздегі өрнектер мен сызбалар жиі кездеседі. Ақық тасының қадір қасиеті мен емдік қасиетін бағалай білген шеберлер бұл таты бақыт әкеледі деп сенген. Сол себепті қыз тасы аталған материалды нәзік жандылардың жүзігі мен сақиналарына кіріктірген.

Солтүстік Қазақстан шеберлері металл өңдеу мен оған тас кіріктіру, басқа материалдармен үйлесімді пайдалануы арқылы ерекшеленеді. Музей қорында бірнеше жүзік түрі мен шебердің жан-жақтылығын көрсететін экспонаттар өте көп. Мәселен, Қостанай өңірінде жазалған (403-зр) жүзік ХХ ғ. жасалып, негізі жіңішкеліп келіп орталық бөлігінде өрімде жүйемен байланысады. Төрт жағынан сақиналы және бұрамалы негіздер оратылып, оның үстіне түйіршіктер гүл негізінде орнатылған. Бес дөңгелек шардың үстіне басқаларынан сәл үлкенірек розетка орнатылып, жұмырланған гүл пішінінің сұлбасын жасап тұр. Бұл негізді бүйірінен жүрекше секілді бөліктер ұстап, бекітіп тұр. Тағы

бір мысал, XIX ғ. жасалған жұмырлы жүзік жасалу техникасының күрделілігімен ерекшеленеді. Негізі қалың, композиция бүйіріне үшке бөлініп жалғасқан. Басты қондырғы сопақ, дәл ортасында жасыл, қызыл түсті шыны ерітпесі қарама-қайшы бағытта орнатылған. Бұл жүйені сызықты және нүктелі түйіршіктер қоршап орналасқан. Жиегі S-тәрізді негіздермен жиектелген. Жүзіктің жоғарғы бөлігінде екі ілмек бар. ол жүзіктің қосалқы бөлшектерінің болғандығын айқындайды.

Шығыс Қазақстан жүзіктері өздерінің формалары мен сәндеуінің бекзаттық қарапайымдылығымен ажыратылады. Әсіресе музей қорындағы экспонаттардағы скиф-сақ негізінде жатқан таңбалық өрнектерді көруге болады. Алтын мен күмістен басқа бағалы және жартылай бағалы тастарды орнатып, оларды керу, сызу, ойықтау, оймалау, шертелеп ширату, түйіршіктеу, ширату, нақыштау әдістерімен жасайды.

Шығыс Қазақстан өңірінің жүзіктері бір негізділігімен ерекше. Музей қорында сақиналардың басым көпшілігі негізі мен алдыңғы бөлігі бір сақинада жеке қолсалқы розетка емес, балдақта орындалады. Мәселен, XX ғ. ақ түсті металл пошымы сопақтау, алдыңғы негізінде мүйізді өрнек бар. Ою металлға шекіме мен ойма арқылы жасалған. Алдыңғы негізі сопақ, артқы бөлігі қысқа.

Тағы бір мысал, XX ғ. жасалған жүзіктің алдыңғы бедерінде күнбасты таңбалық өрнек салынған. Ортасында кішкене іші дөңес (683-зр) негіз бар. Мұндай жүзіктер көбіне жас арулар жиі таққан. Себебі, басқа жүзіктерге қарағанда әлдеқайда нәзік әрі қарапайымдылау келеді.

Күмістен жасалған бұйымдардың тәрбиелік мәніне тоқталсақ, алдымен құстұмсық жүзік пен құдағи жүзік туралы сөз қозғағанымыз дұрыс. Құстұмсық жүзікті бойжеткен қыздар таққан, бұл жүзік — бақыттың, тәуелсіздіктің, құстәрізді еркіндіктің белгісі. Дәстүрбойынша ұзатылып бара жатырған қызының қолындағы құстұмсық жүзікті анасы шешіп алып, қыз жасауымен бірге орамалға түйіп, сандығына салып жіберетін болған. Бұл жүзік қыз жағдайының хабаршысы ретінде кейін қайтып келуі керек. Сондықтан қыздың төркін жағынан оның қал-жағдайын білуге барған інілері осы құстұмсық жүзікті қайтып әкелсе, қыздың анасы қатты қуанып, құдағайым қызыма өз қызындай қарайды екендеп, ауыл арасына кішігірім той жасаған. Яғни біздің түсінігімізде сәндік бұйым болып есептелетін жүзіктердің мағыналы мақсаты болатындығын ата-бабаларымыз ұстанған осы салттан көруге болады.

Әшекейлер арқылы тұтынған кісіге жақсы ырым мен сәттілік тілеудің кейбір түрлері бұйымның нұсқасы мен өрнегі арқылы меңзеген.

Ұрпақтың көбею, өсу идеясы түтікше мен үш бұрышты бөлшектен құралатын бой тұмарда да бар. Көбею, өсу символын білдіретін бұйымдардың қатарына жүзік пен сақина орны ерекше. Құс мұрын өрнегі үлгісінде жүзіктерді өрістеу, өркен жаю идеясын білдіреді.

Қорытындылай келе, Ә. Қастеев атындағы ҚР МӨМ қорында шоғырланған қазақ зергерлік өнер экспонаттар жасалу уақыты мен аймақтық стилистикасы бойынша жан-жақты. Оның металды пластикасы, әсемделу техникасы мен көркемдік стилінің жан-жақтылығын жоғарыда аталған музей қорындағы сақина мен жүзіктер мысалында көруге болады.

Әдебиеттер тізімі

1. Қазақтың зергерлік әшекейлері – Алматы: Өнер, 1985. -155 б.
2. Серікбол Қ. Арғықазақ мифологиясы – Алматы: Daik-Press, 2004. – 485 б.
3. Федоров-Давыдов Г.А. Искусство кочевников и Золотой Орды – Москва: Искусство, 1976. – 225 с.
4. Артаманов М. И. Сокровища саков – Москва: Искусство, 1973. – 235 с.
5. Сычева Н. Ювелирные украшения народов Средней Азии и Казахстана – Москва: Советский художник, 1984. – 17 с.
6. Тохтабаева Ш. Ж. Серебрянный путь казахских мастеров – Алматы: Дайк-пресс, 2005. – 470 с.

Қосымша

Ә. Қастеев атындағы ҚР МӨМ қорындағы жүзіктер мен сақиналардың бірі (құс мұрын және құдағи жүзік)



**Вологодская Виолетта Александровна
младший научный сотрудник
отдела зарубежного искусства
ГМИ РК им. А. Кастеева
Казахстан, Алматы**

**НЭЦКЭ – КРУПИЦЫ ЯПОНСКОЙ ДУШИ.
ОБЗОР КИТАЙСКИХ И ЯПОНСКИХ НЭЦКЭ ИЗ СОБРАНИЯ
ГМИ РК ИМ. А. КАСТЕЕВА**

Есть страны и культуры, которые не перестают вызывать неподдельный интерес всего мира. Такова Япония. Её притягательная сила рождается из долгой истории и оригинальной культуры. Глубина японского искусства и работы её мастеров давно стали предметом научных статей, поводом к пылкому пристрастию коллекционеров и товаром для арт-дилеров. Уже не первое десятилетие одним из таких объектов остается резная миниатюра нэцкэ (netsuke), возникшая некогда с целями вполне утилитарными. Интерес к ней возник еще во второй половине XIX века, когда Европа получила возможность познакомиться с искусством и культурой Японии. В 1868 году после так называемой революции Мэйдзи, она перестала быть странной, закрытой для иностранцев, и мощный поток информации о жизни страны Восходящего солнца хлынул в Европу. Среди произведений, которые обратили на себя внимание, были и нэцкэ.

В собрании ГМИ РК им. А. Кастеева японское декоративно-прикладное искусство представлено многими видами – фарфором, бронзой, деревом, графикой, в том числе и нэцкэ. Они поступили в 1936 году из Государственного музея Восточных культур разделы искусства Китая и Японии по акту от 1936 года, согласно списку №5. [1]

Нэцкэ – это небольшие резные фигурки, выполненные японскими мастерами из различных материалов. «Являясь по своему назначению утилитарными предметами, нэцкэ со временем превратились в Японии в подлинное искусство, которое, так же как и станковая скульптура, может быть объектом самостоятельного и полноценного восприятия; искусство, в котором не менее ярко, чем в других видах творчества

японских мастеров, проявляется со всем присущим ему своеобразием художественный гений народа» [2, с.4]. «Утилитарное назначение нэцкэ выявляется уже в самом названии. Слово «нэцкэ»-«нэ-цукэ», пишется двумя иероглифами: первый означает «корень», второй «прикреплять» [3, с.6].

Нэцкэ служили в качестве противовеса, с помощью которого к поясу кимоно – оби, прикрепляли: кошелек, кисет, ключи или инро – коробочку для хранения личных печатей или лекарств. На протяжении долгого времени они являлись чем-то вроде культурных и религиозных хроник жизни Японии. «С точки зрения истории культуры нэцкэ является источником для изучения нравов, обычаев, религиозных и моральных представлений, жизни японцев XVII-XIX веков» [2, с.4].

Принято считать, что нэцкэ – это традиционные японские произведения малой пластики, однако их родиной является все-таки не Страна восходящего солнца, а Китай. В Китае намного раньше, чем в Японии, стали носить на поясе маленькие предметы, которые назывались «чжуй-цзы». К XIV веку Япония позаимствовала у Китая многие обычаи, в том числе одежду и манеру её носить. Нэцкэ использовалось в качестве подвесного брелока на традиционной японской одежде кимоно и косодэ, которая была лишена карманов. Таким образом, нэцкэ служил одновременно своеобразным противовесом и изящным украшением одежды. Первые собственно японские нэцкэ назывались просто карамоно-«китайская вещь» или тобори-«китайская резьба». Брелоки-противовесы использовались на обширной территории: в Китае, Японии, Венгрии, Эфиопии и на Крайнем Севере. Но именно в Японии к XVII веку изготовление нэцкэ превратилось в высокое искусство, чего не случилось в Китае с брелоками «чжуй-цзы» и в других странах и регионах. «Самое раннее письменное свидетельство о ношении нэцкэ в Японии относится к началу XVII века. В историческом сочинении Янагисава Киэна (1706-1758) «Дзисэкигоко» («Исторические комментарии») дано описание соколиной охоты сёгуна Токугава Иэясу (1542-1616). Здесь же подробно обрисован костюм сёгуна: «... когда под вечер он изволил приехать в свой замок, он был одет в бледно-желтое чесучёвое косодэ (род кимоно), авасэбаори (род накидки-хаори) из ткани кокура на ватной подкладке, (у него был) кошелёк кинтяку из выделанной кожи, инро черного лака нагато (т.е. сплетенное из полос бумаги и покрытое несколькими слоями лака) и

нэцкэ в виде сэннарибётан (тыквы-горлянки)» [2, с.12].

На протяжении XVII века производство нэцкэ оставалось лишь побочным занятием мастеров – скульпторов, керамистов, художников по металлу, мастеров художественного лака, резчиков кукол и резчиков архитектурных деталей. К XVIII столетию, особенно второй его половине, появляются профессиональные мастера резчики нэцкэ. Они превращают его в самостоятельный вид искусства с различным набором материалов, форм и кругом определённых сюжетов.

Выделяются семь форм нэцкэ: катабори – небольшая резная скульптура, изображающая людей, животных, небольшие скульптурные группы, характерна для зрелого периода конца XVII–начала XIX в.; кагамибута – напоминает плоский сосуд, покрытый плоской крышкой, на которой сосредоточена основная часть декоративного оформления; мандзю – напоминает по форме плоскую рисовую лепёшку; рюса – напоминает плоскую рисовую лепёшку полую внутри состоящую из двух разъёмных половинок, верхняя из которых выполнена в технике сквозной резьбы; саси – длинный брусок с отверстием на одном конце; итираку – нэцкэ в форме тыквы, коробочки, сплетённые из проволоки, бамбука или тростника. Можно выделить еще одну группу в виде миниатюрных театральных масок.

С художественной точки зрения нэцкэ – это искусство, которое на базе всего предшествующего развития японской культуры выработало своеобразный пластический язык. «Если ранние были просты по замыслу, несложной формы, украшены простым графическим узором (XVII в.), то более поздние экземпляры значительно усложнились многочисленными деталями, выразительностью и эмоциональной напряженностью» [3, с.10].

Материалы для изготовления нэцкэ разнообразны это дерево, кость, лак, реже металл, фарфор, бамбук, коралл, агат и стекло. «В этом отношении не менее ценными являются свидетельства художественной литературы XVII века, описывающие материалы, из которых создавали брелоки: это и дерево, причём иногда привезённое из Китая (Ямаока Гэнрин, «Такагура» – «Драгоценная сокровищница», 1660), и слоновая кость (Ихара Сайкаку, «Нихонэйтайгура» – «Вечная сокровищница Японии», 1688), и олений рог (Ихара Сайкаку «Нансёкуокагами» – «Зерцало чувств мужчины» 1687)» [2, с.14]. Развитие нэцкэ, как самостоятельного вида искусства, становление его художественного

языка связанно с двумя основными материалами: костью и деревом. «Использование того или иного материала, объясняется в первую очередь, причинами чисто практического характера: пригодностью, прочностью, доступностью и достаточным количеством. Но при этом и сам материал не был пассивен в смысловой организации произведения. В большинстве своем он сам обладал символическим подтекстом» [2, с.25]. Дерево разных пород использовалось издревле для изготовления амулетов, оберегов и других ритуальных предметов. Слоновая кость же появилась в Японии только в период Токугава (1603-1868). Она имела благожелательную символику и была в особом почёте у мастеров. До этого времени о ней знали только по китайским изделиям. Из слоновой кости изготавливали гребни, украшения для причёсок, элементы музыкальных инструментов. Обрезки, имеющие, чаще всего, треугольную форму, шли на массовое изготовление нэцкэ, что наложило отпечаток на форму таких изделий. Процесс изготовления миниатюрных скульптур был очень сложным и длительным. Фигурки, вырезанные из слоновой кости, подвергали специальной обработке. Их часами выдерживали в слабом растворе кислоты, протирали суконной тряпочкой, помещали в спирт и снова протирали. Иногда для придания изделиям золотистого блеска, а также «патины времени» их покрывали соком ягод специальных растений. «Повсеместное распространение нэцкэ, превращение их в самостоятельный вид искусства, их расцвет и упадок всецело связан с последним периодом средневековой истории Японии – периодом Токугава» [2, с.14].

Тематика нэцкэ безгранична. Она тесно связана с жизнью народа, его представлениями, мифологией, это и история, и литература, и театр, различные религиозные образы, народные верования и благожелательная символика. Совокупность представлений горожан, как японские, так и китайские персонажи, повседневная жизнь – все это получило распространение в маленьких резных фигурках. «Причём, часто один и тот же сюжет или персонаж мастера трактовали по-разному» [3, с.12]. Японских резчиков привлекала тема героев древности, как японских, так и представляющих Китай – государственных деятелей, полководцев, воинов, персонажей литературных произведений, фантастических и мифологических существ, все они, чаще всего имели благожелательную символику и воплощались в брелоках. «Большая часть нэцкэ не может быть воспринята без знания их символического

подтекста» [2, с.76]. Но есть и другая группа, отображающая повседневную жизнь, дела горожан, крестьян, их бытовую деятельность, которая представлена в форме жанровых сенок. Эти сюжеты получают распространение довольно поздно в начале – середине XIX в. Жанровые сценки повседневности могут иметь скрытое, зашифрованное послание – нравственное назидание. «Примеров такой трактовки жанровых сцен на сегодняшний день не так уж много, но, возможно, что скрытый смысл многих из них нам пока не известен, и его расшифровка – дело будущего» [2, с.77]. Одна из наиболее многочисленных по сюжетам групп – группа, иллюстрирующая религиозные сюжеты. «Сюжеты, связанные с различными религиями, распространёнными в Японии XVII - XIX веков: буддизмом, синтоизмом, конфуцианством и даосизмом, а также народными верованиями» [2, с.79].

В собрании ГМИ РК им. А. Кастеева нэцкэ представлены в количестве 11 штук, датированы концом XIX – началом XX века, созданы приблизительно в один период времени. К сожалению, они не имеют клейм или подписей – имён мастеров история не сохранила. Выполнены произведения в технике резьбы по кости и тонировки материала, в форме нэцкэ-катабори. Основные размеры: 5x4, 6x3, 6x4.

Коллекция музея представлена скульптурными фигурками людей, дополненными неким предметом, благодаря которому в данной статье предпринята попытка атрибутировать образы нэцкэ. Как уже упоминалось ранее, мастеров резьбы особенно привлекала тема «героев древности», так же она привлекала и коллекционеров. «Наибольшей популярностью пользовались божества, в функции которых входило дарование различных благ – счастья, богатства и долголетия» [2, с.79]. Часто в сюжетах миниатюр встречаются буддийские монахи, архаты, странствующие монахи, ученики Будды в их трактовке иконографический канон не был таким строгим, как например, в изображении самого Будды, поэтому мастера чувствовали себя свободнее. «Наиболее популярными божествами в народных верованиях периода Токугава были так называемые «ситифукудзин» - «семь богов счастья»» [2, с.91]. Все эти божества имеют свою определенную иконографию, атрибутику, по которой можно их узнать.

Композиция нэцкэ «Фигура сидящего старика» (209–пр), созданная мастером из Китая, размером 5,5x3,5 см, изображает старца с лысой головой и бородой в сидящей позе, который держит в руках

перед собой длинный свиток. На его плечах накидка из листьев. Такого вида одежда часто встречается в изображении архатов или странствующих монахов. На спине вертикально мастер расположил химатоси, отверстия для шнура – одзимэ, которые используются для крепления брелока к одежде. Можно предположить, что это образ «долголетнего старца», представляющего одного из семи богов счастья, бога бессмертия и долголетия Дзюродзина, «покровителя науки, путешествий и охоты» [3, с.14]. «Дзюродзин – Kami, духовная сущность, бог. Восходит к китайскому божеству долгой жизни Шоусину. Как правило, в изображении Дзюродзина присутствуют атрибуты, указывающие на пожелание долгой, счастливой жизни, среди них - свиток – дикрет о всеобщем благополучии, с надписью: «Небеса даруют бессмертие»» [4, с.7]. Наличие свитка позволяет предположить в образе сидящего старика одного из семи богов счастья. Так же, из признаков иконографии упоминается, что Дзюродзин лыс, но обладает бородой, чья длина соответствует числу прожитых им лет. Идентичная предмету из Китая 209-пр, «Фигура сидящего старика» (24-пр), создана в Японии, представляет собой полное совпадение по размеру, технике создания и трактовке образа, что поднимает вопрос об отнесении данных произведений к одной стране создания.

Другой экспонат «Фигура человека с веером» (32-пр) произведенный в Китае, размером 5,5х3,5 см. Изображает человека с головным убором в виде колпака, в свободной одежде, с закрытым веером в правой руке. Как ранее упоминалось, образы для нэцкэ мастера часто черпали из городской жизни, в связи с этим можно предположить, что это фигурка горожанина. Но разбирая иконографию японского и китайского пантеона, обратим внимание, что «бога счастья и удачи Эбису, зачастую изображают в высокой шапке, с удочкой, посохом и рыбой Тай» [4, с.3], одним из его символов является веер. «Иногда можно встретить Эбису, изображенного со складным веером в руках..., принято считать, что он символизирует исполнение желаний и ассоциируется с принятием решения» «Эбису – один из семи богов удачи в синтоизме. Единственный, из семи богов счастья, который имеет японское происхождение» [5].

Композиция произведения «Фигурка человека, сидящего на вязанке дров» (31-пр), созданав Китае, размером 5х4 см, демонстрирует человека, сидящего на вязанке дров со скрещёнными ногами. В

правой руке он держит предмет по форме напоминающий – трубку. Вероятно, эта фигурка представляет образ крестьянина и относится к группе, отображающей повседневную жизнь, дела простых людей, их повседневные занятия.

Нэцкэ «Фигурка человека с молотком в левой руке» (28-пр), страна создания Китай, размером 6х4 см. Представляет собой изображение персонажа в национальном костюме и головном уборе, в динамичной позе. Он стоит, приподняв правую ногу и выставив в сторону вытянутую правую руку. В левой руке держит молоток. Благодаря костюму и атрибуту в виде молотка, можно сделать предположение, что перед нами один из семи богов счастья – бог богатства и достатка Дайкоку. «Его изображают в костюме каригину и в шапке тори-эбоси с молотком «уцидэ» – символом богатства и достатка» [3, с.14].

Еще один экспонат, «Фигурка человека с жабой на левом плече» (26-пр), вырезанный китайским мастером, размером 6х2,3 см является образом стоящего человека с посохом в правой руке. Его одежду составляет набедренная повязка из листьев длиной до колен, вид одежды, часто используемый в изображении архатов. На его левом плече фигура гипертрофированно огромной жабы. Изучив атрибуты персонажа можно предположить, что перед нами Гама сэннин, от японского сэннин – даосский святой, который приобрёл бессмертие, его еще называют Бессмертный с жабой. «Обычно он изображается бородатым стариком в накидке из листьев, с посохом, с тыквой горлянкой и огромной жабой и дарится с пожеланием счастья, здоровья и долголетия» [3, с.18]. В китайской традиции – это Лю Хай, бог богатства и удачи, так же изображается с фигуркой волшебной, трёхпалой жабы. «Обычно Лю Хая изображают смеющимся даосом с распущенными волосами, одетым в лиственный покров, босым, рядом с ним трёхпалая жаба» [5, с.40]. Идентичное нэцкэ «Фигурка человека с жабой на левом плече» (27 – пр), создано в Китае, размером 6х2,3 см. Скульптурное изображение, полностью соответствующее по размеру, технике создания и трактовке образа предмету 26–пр. В данном случае оба предмета выполнены в одной стране.

Произведение малой пластики «Фигурка смеющегося мужчины» (25-пр), вырезанное китайским мастером, размером 5х4 см. Это образ музыканта, стоящего в динамичной позе, наполоусогнутых в коленях ногах, его правая рука выставлена вперед открытой ладонью. В левой

немного отведенной в сторону он держит барабан – коцудзуми, который использовался как аккомпанемент в театре Но или Кабуки. Его голову покрывает небольшого размера плоский головной убор с кисточкой. Сзади на его поясе мастер расположил химотоси – отверстие для шнура одзимэ, через которое нэцкэ крепится к костюму.

Следующий предмет «Скульптура двух стариков со свитком» (23-пр), размером 4,5х3,5 см. Представляет собой созданное в Китае скульптурное изображение двух старцев с длинными волосами, собранными в сложные прически, одетых в халаты, уложенные складками. Перед собой в руках они держат длинный свиток, на котором один, что-то указывает пальцем другому. Можно сделать предположение, что мастер изобразил композицию «Кандзан и Дзиттоку», это «два буддийских монаха периода Тан, которые прославились своим необычным поведением и экстравагантными поступками» [4, с.11]. Эта пара символизирует единение и согласие, а также достаток.

Нэцкэ «Фигурка толстого, сидящего божества с корзинкой в левой руке и тыквой-горлянкой за спиной» (30-пр), произведение японского мастера, размером 4,5х3 см. Резчик исполняет образ сидящего мужчины с обнаженной грудью и круглым животом, на его плечи накинута драпированная накидка. Перед ним стоит предмет, предположительно плетёная корзина, которую он придерживает левой рукой. За его спиной закреплена тыква-горлянка, рядом с туловом которой, мастер искусно расположил химотоси – отверстие для шнура одзимэ. На первый взгляд можно решить, что образ соответствует иконографии, одного из семи богов счастья – Хотей, которого изображают «с открытой грудью и большим животом», но трактовка лица персонажа несколько суровая и напряженная, а «Хотей является богом общения, веселья и изображается с широкой улыбкой на лице» [3, с.14]. Можно отметить еще один персонаж японского пантеона, с подходящей атрибутикой – это Ямабуси, странствующие монахи, горные отшельники в Древней Японии, в основном представители буддийских школ. Считаются символом духовного учения, мудрости, стойкости и силы духа. «Их изображают несущими тыкву-горлянку с чистой, хрустальной водой – символом жизни» [4, с.17].

Обращает на себя внимание композиция «Фигура с маской, закрепленной за спиной» (29-пр), вырезанная японским резчиком,

размером 5,5х3,5 см. Изображение фигуры в национальной одежде, состоящей из подпоясанного халата, длинного до колен, поверх которого надет халат с распахнутыми полами. На ногах – традиционная японская обувь – гэта. На голове круглая объёмная шапка. Справа на боку расположен предмет, напоминающий сумку, придерживаемый опущенной правой рукой. Театральная маска Окамэ театра Кёгэн закреплена на спине ремнём, который персонаж удерживает правой рукой. Справа от маски мастер располагает химотоси – отверстие для шнураодзимэ. Можно предположить, что это изображение странствующего актёра театра Кёгэн или образ Цао Гоцзю – одного из восьми бессмертных, который является покровителем театра и актёров. «Он прекрасно поёт, танцует, строит гримасы. Изображается с огромной маской в руках» [4, с.21].

Образцы нэцкэ, хранящиеся в музее, наделены определёнными характеристиками, присущими данному виду искусства: гармонией формы и замысла, скрытой или явной аллегорией содержания, обобщенностью и лаконизмом, выражением красоты материала. Мастера стремились при общей обобщенности выявить наиболее характерные черты, в передаче выразительных характеров, подметить основное, что составляло сущность образа, его главную мысль, и при этом найти простую и ясную форму её выражения. Все образцы отвечают практическому назначению, в композиционном решении использованы: округлая форма, компактность, гладкость, линии конура плавные, нет острых деталей. Все экземпляры имеют отверстия для шнура, с помощью которого нэцкэ крепится к одежде. Эти характерные особенности придают особую ценность пусть и небольшой, но весьма редкой в нашем регионе коллекции нэцкэ из фонда ГМИ РК им. А. Кастеева.

Подводя предварительные итоги, можно отметить, что в настоящее время данная тема вызывает много вопросов и требует дальнейшего комплексного исследования и углубленного изучения. В том числе установление истории бытования предметов. Каждый рассмотренный брелок-противовес из коллекции может быть предметом самостоятельного исследования. Изучение образцов нэцкэ, находящихся в фонде ГМИ РК им. А. Кастеева позволяет предположить, что не смотря на использование традиционного материала – кость и традиционную, узнаваемую иконографию божественного пантеона, данные экземпляры

выполнены для экспортного рынка, о чём свидетельствует редко встречающийся приём полного повтора в двух образцах, которые настоящее время находятся в фондах разных стран, таких как Япония и Китай. Анализ произведений позволяет выдвинуть предположение об общности происхождения всех предметов этой небольшой коллекции. Устойчивый набор художественных и конструктивных особенностей, позволяют предположить, что все фигурки созданы в одном географическом пространстве, предположительно в период массового производства нэцкэ для экспорта.

Список литературы

1. Акт от 1936 г., список №5 экспонатов дублетного фонда Государственного музея Восточных культур передаваемых Национальной Художественной Галерее Казахской АССР (2 страницы).
2. Успенский М. В. Нэцкэ. Л.: Искусство, 1986. С. 267
3. Японское декоративное искусство из собрания ГМИИВ. Авт. ст. Н. Каневская М.: Планета. 1973. С. 260
4. Нэцкэ. Каталог. Алматы.: Door, 1999. С.52
5. Википедия. ст. Эбису <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A%D0%B1%D0%B8%D1%81%D1%83>
6. Искусство народов Востока. Путеводитель-очерк. О.Н. Глухарёва. Искусство Японии. М.: Советский художник, 1968. С. 114
7. Сокровища искусства стран Азии и Африки. Т. Норина. Нэцкэ. М.: Изобразительное искусство, 1975. С.181



Фигура сидящего старца. Конец 19 – начало 20 вв. Кость, резьба, раскраска. 5,5х3,5



Фигура с маской, закрепленной за спиной. Конец 19 – начало 20 вв. Кость, резьба, раскраска. 5,5х3,5



Фигурка толстого, сидящего божества с корзинкой в левой руке и тыквой-горлянкой за спиной. Конец 19 – начало 20 вв. Кость, резьба, раскраска. 4,5x3

**Жубанова Г. А.
Ә. Қастеев атындағы
ҚР МӨМ
Қазақстан бейнелеу
өнері орталығының
ғылыми қызметкері
Қазақстан, Алматы**

**МҮСІНШІ БАҚЫТЖАН ӘБІШЕВ
ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДАҒЫ
«ТҮРКІЛІК ДҮНИЕТАНЫМ САРЫНДАРЫ»**

«Өнер таусылмас қазына, жұтамас байлық» – дейді дана халқымыз. Қазақ өнері ұлттық мәдени сана сезімнің этно-тарихи және этно-психологиялық тұрақты құбылысымен ауыспалы қағидаларын айқындап отырған. Өнеріміздің заңдылықтарын түсінуге көмектесетін ол-сонау тамыры тереңге жайылған тарихи дүниелермен көне жәдігерлер болып келеді. Сондықтан қазақ халқының мәдениеті мен өнері-тарихи болмыстың құрамдас бөлігі Рухани мәдениет-ерте кезеңнен бастау алғаны белгілі. Соның, ішінде қаншама мың жылдықтар шегерімдегі түрік мәдениетінің ескерткіштері мен өнерінің туындылары қазіргі қоғамдағы өнер иелерінің туындыларында ерекше орын алып келеді. Қазақстан Бейнелеу өнерінің тарихи кезеңінде 1985 жылдары қоғамдық өмірдегі қайта құру өнер адамдарына шығармашылық еркіндік әпереді. Осы тұста шығармашылық бостандық көптеген суретшілеріміз бен мүсіншілеріміздің туындыларына ықпал етті. Рухани дүниетанымды, тарихты, халықтық философиялық түсінікті терең меңгерген суретшілеріміздің ішінде мүсінші Б. Әбішевтің шығармашылық ізденістерінде ұлттық қолтаңба халықтық болмыс ұласып тереңдей түскен. Халықтың кешегісі мен бүгінгі өміріне, оның рухани болмысына терең үңіле отырып, ішкі түйсіктік мәдениетіне тәжірбие арқылы күрделі қозғалысқа кейде тұрақты мазмұнды композициялар құрастырды.

Мүсінші Б. Әбішев есімі. Қазақстан бейнелеу өнері тарихына өзінің ерекше шығармашылық ізденістерімен танылып, мүсіндік бейнелеуде пластикалық ырғақты кейде, батыл екіпілерімен белгілі. Ұстаз әрі

мүсінші суреткер өз еңбектерімен Қазақстанның монументалды өнер саласына да зор үлесін қосқан. Бақытжан Әбішевтің қолынан шыққан әрбір мүсіннен қазақтың батырлар жырындағы, қисса дастандарындағы рух, күш–жігері тасыған, жаужүрек ерлер, парасаты мен ой түйіні үндескен ақын жыраулар, табиғаты нәзік, ерлігі мен даналығы ұштасқан арулар мейірімді аналар образдары мен мұндалап тұрады. Суреткердің сан алуан тақырыптарды қамтитын, ұлттық дүниетанымды нақыштағы мүсіндері оның жан-жақты мүсінші екендігін танытады.

Бақытжан Әбішев 1947 жылы 17 шілдеде Ақтөбе қаласында дүниеге келген. Мүсін-өнер туындысы әрі тарих. Мүсінші – сол шексіз тарихтың бір сәтін ұзақ уақытқа «тоқтата» алатын шебер «сиқыршы». Мүсін өнері белгілі бір ұлттың сал-дәстүрін дәріптеуші, тарихын әріге апарушы ғана емес, сол елдің өз тарихын, тұлғаларын тану, құрметтеу, ұрпағын отаншылдыққа тәрбиелеу құралы қызметін де атқарады. Суретші бір сұхбатында «Мүсінші болғым келеді» деген таңдау қайдан шықты? – деген сауалға. «Б.Әбішев: Таңдау деген болған жоқ. Бұл табиғи қалыптасты деуге болады. Мектепке барғанға дейін-ақ қолыма түскен нәрсені шимайлай беруші едім» – деп сөз басын қайырған. Бұл жерден дарынды суреткердің өнері жастайынан тұла бойына біткен қабілет екенін аңғарамыз. Ұстаз әрі мүсінші суреткер өз еңбектерімен Қазақстанның монументалды өнер саласына зор үлесін қосқан. Бақытжан Әбішев тірілткен тарихи тұлғалар мен ұлы ғұламалар, батыр бабалар еліміздің біршама қалаларына көрік беруде. Тоқаш Бокин, Жамбыл Жабаев, Абай, Әди Шәріпов, Бұхар жырау, Мәшһүр Жүсіп Көпеев, Әлия Молдағұлова, Махамбет пен Исатай мемориялдық кешені сынды т.б көптеген ескерткіштердің авторы. Мүсіншінің қолынан шыққан туындылары ұлттық бояу-бедерімен, болмыс пен дүниетанымды әлемдік көзқарасты ұштастыруымен ерекшеленген. Станоктік мүсін, кіші пластикалық шығармалары республикалық және шетелдік музейлерде сақтаулы. Әбішев Бақытжан Әлімбаевтің (1947 – 2017 жж.) - В.И. Суриков атындағы Мәскеу Мемлекеттік көркемсурет институтының түлегі, ҚР СО мүшесі, ҚазКСР Ленин комсомолы сыйлығының лауреаты, Жамбыл Жабаев атындағы Халықаралық сыйлығының лауреаты, Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері, «Ерен еңбегі үшін» медалінің иегері, ҚР Көркемсурет академиясының академигі, ҚР ЖАК профессоры.

Ол Еуропа өнерін меңгере отырып, өз туындыларын ел ұғымына жақындата түседі. Суриков атындағы Мәскеу институтын тәмамдаған Бақытжан Әбішевтің қолынан шыққан әрбір мүсіннен қазақтың,

ат жалындағы азаттықтағы батырлары, ұлы дала рухы, бабалар философиясы, көшпенділер тұрмысы өнерінің негзгі бөлігіне айналды. Ол осы тұста көне түркі дүниесіне көп үніліп, тәңіршілдіктің тереңіне құлаш ұрады. Мүсінші көне жәдігерлер тарихын зерделеп, балбал тастар әлемін жаңа мазмұнмен тірілтуді қолға алды. Оның «Ұмай ана», «Кездесу», «Ұран», «Беташар», т.б. мүсіндері осы кезеңнің жемісі. Шығармашылығының бастау бұлағы бала кезден басталған суреткердің көз алдына көкжиекпен астасқан кеңістік пен таңғажайып тұлғалар кетпейтін. Ақбоз ат мінген ата-бабалар, керуені артынып-тартынған көш бейнелері сағымдап алыста бұлдырап өте береді. Қиялына қанат бітірген сол арманы оны жетелеп, 1971 жылы Мәскеудегі В.И. Суриков атындағы Мемлекеттік көркемсурет институтына әкеледі. Академик Николай Васильевич Томскийдің (1900—1984) шеберханасынан мүсінші Михаил Федорович Бабуриннен (1907—1984) тәлім алған. Алғаш көрмесін де осы институт қабырғасында оқып жүрген кезден-ақ қойып үлгерген. Сол кезеңдерден республикалық, одақтық сан көрмелерге қатысқан. Бірнеше рет жеке көрмелерін өткізіп, қазіргі таңда артынан қалдырған ізбасар тумалары мен жары Ш. Меңдиярованың қолдауымен жеке көрмелері, өшпес мұраларынан құралған кітаптарының тұсаукесерлер мен дөңгелек үстелдер ұйымдастырылып отырады.

Мүсін-күнделікті әлеуметтік өмірмен тығыз қатынаста тұрады. Ол көрушісін сұлулық пен асқақтыққа парасаттылық пен ләззат алудың жолдарын мұра тұтары анық. Мүсінші Б. Әбішевтің шығармашылық еңбектері республикамыздағы сәулеті әсем зәулім қалаларымызға көрік беруде. Мүсіншінің әрбір жасаған бейнелері өскелең ұрпақтың бойына қаһармандық, патриоттық сезімдерімен ұлттық дүниелерді терең сіңіреді. Қай заманда болмасын адамзат алдында тұратын ұлымұрат-міндеттерінің ең бастысы-өзінің ісін, өмірін жалғастыратын салауатты салиқалы ұрпақ тәрбиелеу болып табылған. Осы бір ұғымды Б. Әбішовтың еңбектерінде және ұстаздық қызметінде де айқын көре аламыз. Ұрпақ тәрбиесі ол-келешек қоғамның тәрбиелік айнасы. Сол келешек қоғам иелерінің, жан-жақты жетілген, ақыл-парасатын, мол мәдени-ғылыми өрісін озық етіп тәрбиелеу. Мәдениеттен, өнерден, ұлттық тарихи дүниетанымнан алары сөзсіз. Ал мүсінші Б. Әбішовтың әр туындысында осы жоғарыдағы атап өткен қағидалар сақталған. Мүсіншінің әрбір көркем туындысы – тарихи құбылыстар мен өмірдің ағымдары арқылы ұштасып отырады. Шығармашылығында көркемділік пен сезімталдық, нақтылық пен

ауқымдылық мүсін өнерінің барлық заңдылықтары үндестік тапқан.

«Балалық шақ» атты туындысында суретші түркі қағандығы кезеңіндегі жасалған тас мүсіндердің формасына келтіріп жасады. Бүтін ағаш кесіндісінің әсем фактурасымен үйлестіре отырып, анасының мойында отырған балакейіпін сомдаған. Мүсінде көп бөліктерге мән бермей, тұтас пішініне сүйенген. Туындыдағы ана мен баланың бет-әлпеті, дене мүшелері, қол-аяқтарын нанымды жарасымдылықпен ырғаты қашау әдісімен мүсіндейді. Мұндағы кейіпкерлердің бір-біріне деген махаббаты, ана мейірімділігінің шексіздігін суреткер дөп басқандай. Мүсіншінің өз бойындағы сонау бір сағымдай ескен балалық шағын аңсаған болуы да ғажап емес. Мүсіншінің әрбір жасаған бейнелік туындыларында тереңдік пен үлкен мағына жатады. «Қалыңдық» 1990ж., «Гостаған ұстаған батыр», «Талтүс». Бұл көркем туындыларды сан ғасырлар тоғысына діни-нанымдық сенімдерге бойлатады. Қазақ даласындағы ерте түркі дәуірінен сақталған ескерткіштермен балбалтастарды зерттей отырып түркілік ұғымның, сан-қилылағын көрушісіне осы туындыларымен жеткізеді. Қазақ даласындағы ерте түркі дәуірінен сақталған ескерткіштер «бал-балтастар» болып табылады. Сол кезден бастап «бәдіз» деген ұғым пайда болды. Бәдіз дегеніміз-тастан шауып, қашалып жасалған тас мүсін. Ал тас мүсін жасаушы адамды «бәдізші» деп атаған. Сондықтан «бәдіз» сөзінің төркіні түркі қағанаты кезінде туындаған деген дәлел бар. Тас мүсіндердің тарихи қалыптасуы мен дамуы түркі халықтары мен көшпелі қазақ халқының мүсін өнеріндегі бастауы болып табылады. Ал, мүсінші Б.Әбішевтың бұл мүсіндері сол бір заман ағымына қарай түрленіп, әр түрлі материалдардан сан-алуан әдіс-тәсілдерді үйлестіре отырып жасағандығын көреміз. Суретшінің туындыларында екі қырлы мәдениетті ұштастыру, я болмаса, жаңашылдық бағытпен көнені үндестіру сынды дүниелер бір-бірімен байланыста жүреді. Ол еуропалық дәстүрмен адамды, жан-жануарды, басқада жанды-жансыз заттарды, бет пішін мен түр-тұлғаны айнытпай сомдаудың шебері екенін белгілі. Бірақта, өзінің ішкі әлеміндегі тылсым дүниелерді ойды жетілдіріп жеткізу кезінде классикалық ұғымды бұза отырып, ұлттық түркілік реңк береді. Бұл жерде көрушілер назарын ой абстрактылы бейнеге философиялық мазмұнды теңеулер арқылы жеткізіледі, әрі терең ойға шақырады. Мүсіндік туындылар нақты бет-әлпетсіз, абстрактылы түрленуден де өсіп түп негізінде балбалдармен үндесіп жататын, түркі пластикасына жақын болып келетін жаңа соқпақты жол табады. Осы жол мүсінші Б.Әбішевті өзге суретшілерден

ерекшелендіретін өзіндік стильге айналдырды. Мүсін ол кеңістіктің өнері. Суреткер осы ұғымда адамзаттың жан толғанысын терең жеткізетін «Жаңғырық» 1989ж., «Нәпсі» 1989ж., «Құрбандық шалу» 1994ж., «Қайғы» 1997ж., «Мұң» 2001ж., туындыларын дүниеге әкелген. Саз бен мәрмәр тастан сомдалған шығармалардың формалары тұтастықтан қашалып мүсінделген. Тақырыптары Тәуелсіздікке дейінгі еліміздің аңсағаны мен мұң шерін тебіrentсе, жасалуында ата-бабалардың сара жолында, діни-нанымын көзқарасын қамтып өтетін белгілі канондарды сақтаған. Ертеректе тұрақты ислам діни көзқарастың қалыптаспай тұрған кезеңдерінде, қазақ даласында бабалар рухына арнап обалар, еңселі төбелі күмбездер тұрғызды. Балбалдар мен қойтастар қойылды. Мүсінші осы дүниелердегі мән-мағнаны жұмыстарында қолданып, терең пәлсапалық ойды жетілдіретін шығармалар қалдырған. «Құрбандық шалу» 1994ж., «Қайғы» 1997ж., мәрмәрдан қашалған. Мүсінде көп бөліктерге мән бермей, тұтас формаға сүйенеді. Сол кезеңдегі еліміздегі хал-ахуалдың тұрақсыздығы, жабық тұрған орамал астындағы адамдардың әрекетінен байқалағандай. Егемендікке қол жеткіздік бірақ, салт-дәстүр, әдет-ғұрып бәрі тұмшаланған материал астында. Әлі де жалтақтап, қорқақ күй кешкен елдің жағдайы мәдениетіміздің көрінісін шынайы көрсетеді. Бұл шығармалардың әрбірі тұнып тұрған драма. Мүсінші Б.Әбішевтің терең мазмұнды шығармашылығының атап айтарлықтай бір ерекшелігі - жоғарғы кернеулі драматургиялық сипаты. Туындыларында өмірдің ең жоғарғы кернеулі сәттерін ұстап, тап басып бейнелейді. Бірде мүсінші: «Мені өмірдің қайшылықты сәттері, өмір соқпағындағы өткір мәселелер көбірек қызықтырады». дейді. Бұдан біз адамзат баласының өмір сүруінде кездесетін жалпы қиын-қыстау сәтін, тығырыққа тірелген әрбір кезеңдердегі ұмтылысын ішкі көріністі өнер туындыларымен шешуге ұмтылғанын көреміз. Пластикалық тұрғыдан алғанда мүсіншінің «Беташар» шығармасында өзінің философиялық негізін тапқан. Мұндағы қалыңдықтың бетін ашу оның құпия жамылғысын ашумен тең. Түркілік дәстүлі иірімдермен келтірілген туындыда әйел нәзіктігін тал бойындағы жан адамға ашпаған қасиеттердің жұмбағын көрермен назарына драмалық көңіл-күймен жеткізеді. Мүсіншінің «Ұмай» ана туындысын 1987жылы қоладан сомдаған. Ертедегі түрікі тілдес халықтардың аңыз-хикаяларында кездесетін Ұмай ана бейнесін суреткер өте нәзік екіпiлермен бейнелеген. «Ұмай» ана – Ежелгі түркі әлемінде көк пен жерден кейінгі құдіретті күшке ие Тәңір әйелі. Яғни, деректерге сүйенсек ұрпақ жалғастырушы, береке мен молшылық

таратушы тәңір иесі депбілген. Ал, мүсінші Б.Әбішев Ұмай ананы төрт түліктің киелісі, Ойсыл қара ұрпағы бота үстінде сомдаған. Көшпелі халқымыздың тынысы мен тіршілігінде түйе малының атқарар ісі мен күші орасан. Мұндағы ана мен ботаның тұтас үйлесімін әсем тауып қана қоймай тереңіндегі тарихтың, діни наным-сенімді бойлауға ұмытылдырады. Бота үстінде малдас құрып, екі қолын айқастыра көзін алысқа тігіп отырған Ұмай ана. Басындағы тәжі мен мойнындағы ауқымды алқасында үлкен мәні бар. Үш тілікті тәж бен алқа байлық пен молшылықтың белгісі болса, астындағы түйе жер шарын аралап кезе алатын, шөлге де суыққа төзімді төрт түлік. Ұмай ана жер әлеміне өзінің оты мен жылу, молшылық берекеcін ұрпағына таратушы әйел. Автор осы туындысымен сан мың ғасыр өтесе де ана ол киелі ұрпақ сабақтастырушы, отбасының ұйытқысы деп ұғындырады. Б.Әбішев қолтаңбасын зеріттеген адам мүсіншінің әйелдер образына әр әлуан қырынан келгенін және әр бейне өз сырымен тарихымен бөлісіп баурап алады. Мүсіншінің 1994 жылы сомдаған «Томирис» туындысына келсек. Елі мен жерін, халқын жаудан азат етіп қорғай білген ержүрек әйел. Сұлу сәйгүліктің үстінде ер-тұрмансыз сомдалған мінсіз әйел тұлғасы жайғасқан. Бұл екі образдың да сұлулығынан ортақ үндестік табылады. Тұмар ол батыр әйел және сол елдің ханшайымы. Тұлпар үстіндегі нәзік сомдалаған кілем мен ханшаның отырған қалпы салтанатты шеру сәтінен сыр береді. Автордың «Ұмай» ана, «Томирис» туындылары тарих қойнауындағы тылсым күшке ие болған бірі ұлық, тәңір ретінде, бірі елді ерлгімен билеген басшы тұлғаларымен сомдалған. Мүсінші дүниетанымында бұл бейнелерін нәзік иірімдермен түркілік сарынға үйлестіреді. Б.Әбішев классикалық қалыптасқан ұстанымдарды бұзып, қолтаңбасына жаңа көзқарастағы туындыларыды алып келді. Олар, «Магдалина» және басы адам төменгі жағы жылқы кентавр «Олимпиядасы». Шығармалардағы кескіннен еуропалық бет-бейнені көрмейміз. Керісінше сонау кезеңдегі балбалдарға тән түркілік кескін-келбетте анық байқалады. Классикалық шешімнің жаңалығы тек қазақстандықтарды ғана емес, алыс-жақын шетелдіктерді де таңқалдырды, мойындатты. Оның дәлелі бүгінгі күні «Олимпиядасы» бейнесі Швейцарияның Лозанна қаласында, «Күйші» Германияда, «Томирис» Мәскеуде тұр. Неліктен ол қазақ даласында көптеп кездесетін балбалтастардағы бейнені өз шығармашылығына негіз етіп алады? Бұл сұраққа жауапты оның елшіл, қазақы әрі жаңалықшыл жандүниесін терең түсіне алған адам ғана табады. «Мен әлімсақтан түркімін, сонан соң қазақпын», - дейді ол. Үйреншікті классикалық,

еуропалық нормадан стильден көңіл қошын таба алмаған мүсінші кенет пластикалық сарынына балбалдарды интерпритациялап енгізеді де өзгеге ұқсамайтын өзіндік қолтаңбасын жасайды. Қорыта келгенде ұлттық өнеріміздің мақтанышы мүсінші Бақытжан Әбішевтің өнері халқымыздың рухани сезімге бөлейді. Көркем туындыларында ұлы тұлғалардың бейнелері, батыр бабалардың қайсарлығы, өжет те ұлтжанды аналарымыздың кейіптері көрген жанның жан дүниесіне бай мұра қалдырары сөзсіз. Мүсін тілінің қырық құбылған ырғағын меңгеріп, ондағы карапайымдылықпен сырға толы дүниенің жарасымды үйлесіміне қол жеткізген. Сонымен қатар, мүсін өнерінің үлгілерін барынша көркем, тақырыпқа сай сұлулығымен айтпақ болған ойды анық-қанығымен жүрекке жеткізе алған мүсінші. Бақытжан Әбішевтің өз көрермені бар. Шебер мүсінші өз болмысын табиғи дарындылықты дарытқан, оның осы қасиеттері мәдени-рухани ізденістерде айқын көрініс табады. Оның еңбектері қазақ халқының тарихын ұлы тұлғалары арқылы зерделеуге талпындырады. Осы қасиеттерінің арқасында Бақытжан Әбішевтің есімі ел арасында айырықша құрметке ие болып келеді. Бақытжан Әбішевтің мүсінші ретінде қазақ өнеріне әкелген жаңалғы ол өмірдің шынайылығын ішкі дүниесіндей анық қолтаңбасы. Классикалық биік нұсқалардан үйрене отырып, мұны өзіндік жүрегімен сезініп, ұлттық өрнектің негізін түсініп, одан әрі байыта түрлендіруі. Бақытжан Әбішев мүсіннің кешегі, бүгінгі, ертеңгі тарихына зерделей үнілгенде, оның қазақтың көне топырағында айшықталған ірілі-ұсақты мысалдарын есінде сақтайды. Кең даламыздың қай түкпірінде де кездесер құлпытстардан бастап, тастан қашалған адам, жануар кейіпіндегі таңбалар, ескерткіштер сонау ерте ғасырдағы бабаларымыздың уақыт пен кеңістіктің жан-тәнімен сезінген құдіретін өз туындыларында арқау ете білген. Терең мазмұнды шығармашылығында жоғары кернеулі драматургия да кездеседі. Мүсіншінің рухани ізденістер аясы ұлттық мәдениеттің өзін кембағал сезінуіен құтлуға, ұлтымызға күштеп таңылған қатаң заңдылығынан арылу. Рухани кеңістігімізден кезінде әдейілеп ысырылған және ұмыт болуға шақ тұрған көне мәдени дәстүрімізді қайтару жолындағы ізденістері еді. Суретші «Ежелгі ата-бабалар өмір-әлемін дүние заттық тұрғыда емес, рухани әлемнің бұлақ көздеріне жету арқылы біліп-зерделегім келеді. Мәдениетіміздің белгілік және символдық түп бастауына пластика арқылы жетсем деймін», дейді. Б.Әбішев бұл мақсат мұратына жеткендігін бүкіл шығармашылығында анық көрінеді. Зеріттей келгенде мүсіншінің орнықты пластикасы – ғажайып иірімдермен шешімдердің

барынша кең ауқымы ашылды. Қондырғылы мүсіндіктуындыларының тақырыптары мен сюжеттері қазақ тарихымен, халық өмірі және салт-дәстүрлерімен тығыз байланысты келеді. Шығармалардағы түпкі мақсат түркілік дүниетанымның сарындармен үндестік таба алатындығы. Егеменді ел болып Тәуелсіздікке қол жеткізген бүгінгі таңда, мүсін өнерінде монументалды өнерімен ұлан байтақ жеріміздің ұлықтарын, көненің көзін көріп, тарихы мол дүниені жырлайтын қаһармандары мен батыр бабаларын әкелген кемеңгер мүсінші бұл-Бақытжан Әбішев еді. Туындыларында табиғи негізділік, суреткерлік біртұтастық. Адам тек жанымен ғана сезе алатын кесектігін, ірілігін; осы кесектік пен ірілік тамырын сонау ғасырлар тереңінен тартатын түркілік болмыс. Оның қалдырған мұрасы өз жан дүниесін кернеген ұлттық болмысқа, түпкі тамырымызға деген ұлы махаббаттан тұратынын көркем бейнелер. Өнер-мәдениет айнасы. Б. Әбішевтің шығармашылық өнері-біздің ұлттық мәдениетіміздің құрамды бөлігі. Ұлттық мәдениетімізді әлем белестеріне осындай дара тұлғалардың көркем туындылармен таныту біздің алдымызға қойған үлкен мақсат білеміз.

Пайдаланылған әдебиеттер тізімі

1. Ергалиева Р.А. Этнокультурные традиции в современном искусстве Казахстана. -Алматы 2002
2. «Әбішев әлемі», Алматы, «Әдебиет» баспа үйі, 2018.-218 б;
3. Джадайбаев А. Қазақстанның бейнелеу өнерінің інжу маржаны, -Алматы 2002
4. Қазақстанның қазіргі бейнелеу өнері ХХғасыр. -Алматы 2001
5. «Мәңгілік мүсін», \ Құраст.Ш.Меңдиярова Алматы қ., «Әдебиет» баспа үйі, 2018.-224 б;
6. Қазақстан монументтік өнері. -Алматы «Өнер» 1989
7. История Искусство Казахстана. / со автор. А.Галымжанова, Б. Барманкулова, К.Муратаев и т.д. -Алматы 2006
- 8.Смайлович А.Н. Радлов как тюрколог / Новый Восток. 1992.№2
9. 1990 Байжігітов Б. бейнелеу өнерінің философиялық мәселелері. -Алматы «Өлке» 1998. 215б.
10. Қазіргі Қазақстан өнерінің даму үрдістері //ғылыми-практикалық конференция материалдары -Алматы ҚазМОҒЗИ. 2002
11. Копбосинова Р. Первая респуб-я выставка скульпторы. Алма-Ата 1986

12. Қазақ тілінің түсіндірме сөздігі. 4 том. //Ғылым баспасы ҚазС-СР 1997
13. Мәдени-философиялық сөздік
14. Орысша-қазақша сөздіктер. Алматы 1978, 1-25 том\
15. Мифы народов мира. //Советская энциклопедия. М., 1987, 1 том
16. Келімбетов Н. Ежелгі дәуір әдебиеті. – Алматы, 1991. – 264 б. 2
17. Ибраев Ш., Бахадырова С., Рахымов Б. Түркі халықтарының фольклоры. – Астана
18. Мастера изобразительного искусства казахстана // Ергалиева Р.А, Труспекова Х.Х, Шарипова Д.С. т.б. - Алматы: жибек жолы, 2009. 4-шығарылым. - 110 б.
19. Ақатай С. Қазақтың ұлттық менталитеті. // Мәдениет ұлттық болмысы. культура сущность нации. сб. научных статей. алматы, 1998. – 280 б.



Бақытжан Әбішев Әлімбайұлы
(1946-2017)



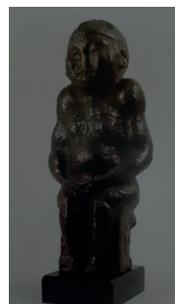
«Махамбет-Исатай» Атырау қ.



Жамбыл Жабаев, Алматы



«Магдалина», қола.



«Тостаған ұстаған батыр», қола



«Ұран», қола



«Бүркітші», қола



«Ұмай» қола



«Олимпиадашы», қола



«Томирис», қола



«Қалыңдық», қола

Сальникова Мария Алексеевна
Научный сотрудник отдела
Зарубежного искусства
ГМИ РК им. А. Кастеева
Алматы, Казахстан

**КОНЦЕПТУАЛЬНЫЙ РЕАЛИЗМ В 1920-1930 ГОДЫ,
НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ГМИ РК
ИМ. А. КАСТЕЕВА**

Темой доклада является дальнейшее изучение советского искусства 1-й половины XX века, а именно период между 1925 и 1932 годами. Художественный мир молодой страны советов, попавший в зазор между авангардом и соцреализмом был поистине уникальным.

Как бы парадоксально ни звучало, но освободившись от формотворчества в начале XX века искусство 1920-1930-х вновь возвращается к поискам новой выразительности. Точнее – к предмету, но не к предметному изображению, а к натуралистическому содержанию картины и форме как основному догмату живописного содержания картины.

Ситуация в искусстве рубежа веков и начала XX века требовала от художника изобрести новые способы решения живописных задач, это привело к освобождению живописи от обязанности изображать реальность такой, какая она есть (подтверждением тому такие направления как лучизм, абстракционизм, футуризм, супрематизм). В 20-30-е годы XX столетия художник возвращается к принципу построения фигуративной картины. Почему случилось это «возвращение», и какие открытия последовали, далее и пойдет речь.

Картина показала все свои возможные трансформации – со светом, с предметом (точнее полного его отсутствия), с разрывом всех существовавших живописных канонов, манифестируя автономность самой живописи в произведении, которая может быть просто цветовыми абстракциями, интуитивно прочувственной и представленной художником.

Преобразования в культурной сфере и в философии всегда являются зеркалом общественно-политических преобразований

любого государства. Философия экзистенциализма в XX веке, главным предметом изучения которой стал человек, его проблемы, трудности, существования в окружающем мире, отчасти можно сравнить с антропоцентризмом в эпоху Ренессанса, когда начал развиваться интерес к человеческой личности.

Этот реверс именно в XX веке произошел не случайно. Мировые войны, тоталитарные режимы, наступали вместе с новой эпохой социализма, возвращая веру в Человека, его значимость, причастность к изменениям. Так развивались и гуманистические ценности. С одной стороны была атмосфера трагичности, с другой ценились и приветствовались идеологией черты радостной молодости и веры в прекрасное будущее, которое строил сам народ.

Вернулось к постулатам и искусство: дом изображался домом, озеро – озером, человек – человеком, но каждый объект заключался в концептуальную и «интеллектуальную игру» – как основную идею искусства XX века. Так, Б. Кустодиев пишет «Большевика» (1920), где фигура гигантского человека с развевающимся красным знаменем, движется; через толпу, которая мельтеша и путаясь под ногами, словно препятствует его движению к светлому будущему. Он как новый коммунистический бог движется к Церкви, не видя ее. С одной стороны, трактуется непоколебимость образа большевика, его сила и мощь, с другой – художник явно иронизирует происходящее в сюжете. В картине художника К. Юона «Рождение планеты» (1921) – мы также видим амбивалентные позиции. С одной стороны – перед нами большое красное солнце – рождение новой планеты, как образ перемен и неясного будущего, с другой стороны – народ в нелепых позах страшится этого глобального события, рождение происходит, как взрыв. Оба сюжета не характерны для творчества художников, но принципиальная позиция их заключается отнюдь не в прямом отражении реальности (хоть мы и ее можем наблюдать), скорее здесь, через переработку своих чувств, поданных в символически-завуалированных образах, мы слышим некую трагичность, чувство опасности, безвыходность и безысходность ситуации. В этом заключается упомянутая выше интеллектуальная игра.

Все же стоит вернуться к проблематике именно художественного стиля в 20-30-х годах.

Что происходило в России с миром искусства, почему искусство

неоавангарда начала 1930-х внешне столь несхоже с интернациональным авангардом и отвергло наследие собственного авангарда?

Во-первых, нужно принять во внимание глубокий кризис искусства 1919 года, который привел к тому, что К. Малевич, В. Татлин, А. Родченко, О. Розанова прекратили (в той или иной степени) заниматься производством материальных визуальных объектов. Представление о том, что искусство (не как система форм, а как определенный род деятельности в принципе) закончилось вместе с буржуазным миром и что необходимо перенести его в некую иную плоскость, было всеобщим. И этот «конец искусства» чем дальше, тем больше начинает обозначаться словом «реализм».

Искусство советского реализма 1920-1930-х становится дискурсивным и транслирует идею. Оно не представляет собой возврат к реализму XIX века, а скорее предвещает концептуальные практики конца XX века.

«В этот период в одном культурном пространстве могли свободно сосуществовать методы авангарда, модерна, элементы академического письма и стилистика модернизма. Одновременно намечался путь новых реалистических исканий, который позже в значительной мере определился неоклассическими тенденциями»¹.

К 1920-м годам тематическая цензура уже сложилась, эстетическая пока нет. Государство могло контролировать лишь темы произведений, но не форму, так как не было четких критериев. Поэтому в 1920-е на художественной сцене действовало так много группировок. НЭП вновь позволил обращаться к частному человеку – как с коммерческой, так и с эстетической точки зрения. Стали активно возникать новые выставочные объединения, либеральные по идеологии и коммерческие по своим задачам. В 1921 году группой неосимволистов и религиозных художников во главе с В. Чекрыгиным было создано первое либерально-консервативное объединение «Маковец». Или «Бубновый валет», который пытался возродить свое коммерческое выставочное предприятие под названием ОМХ (1927-1932) Но к середине 1920-х стало ясно, что частный рынок искусства не сложился. Новые группы начали делать ставку на государственные

1 <http://www.dslib.net/muzee-vedenie/gruppa-13-v-kontekste-hudozhestvennoj-zhizni-konca-1920-h-serediny-1950-h-godov.html> Диссертация Группа “13” в контексте художественной жизни конца 1920-х-середины 1950-х годов. Плунгян Надежда Владимировна)

субсидии и протекции. Так, либеральным «Четырем искусствам» (1925-1932), где нашли приют неоклассики с буржуазным художественным прошлым (Петров-Водкин, Фаворский, Мухина, Жолтовский, Щусев и др.) удалось добиться личной поддержки А. Луначарского. Одной из последних либеральных группировок возникла группа «13» (1929-1932), художники которой вместе с «Маковцем», группой «Четырех искусств», видели себя не столько продолжателями традиций новой эпохи, сколько продолжателями традиций станкового искусства, несущего в себе гуманистические ценности индивидуального. Особое место занимала «Ассоциация художников революционной России» (АХРР) которая вела собственную институциональную политику, предвосхитившую многие тенденции советского искусства последующих десятилетий. Героический реализм – таков был девиз группы. Они ориентировались на тиражированное искусство.

Если в 1918-1921 гг. главенствовал авангард, то в 1922-1928 был высок авторитет либеральных группировок. В 1928 было создано последнее объединение левых «Октябрь», куда вошли художники и теоретики (Г. Клуцис, Э. Лисицкий, А. Родченко) архитекторы – конструктивисты (Александр и Виктор Веснины, Б. Гинзбург, режиссер С. Эйзенштейн, Эсфирь Шуб), были и зарубежные представители левого политического искусства – венгр Бела Уитц и мексиканец Диего Ривера. «Октябрь» отрицал станковое искусство для выставок и утверждал более технологичные и социальные виды искусств: фотомонтаж и типографический дизайн, архитектуру и кино, монументальные росписи, оформление массовых празднеств.

В связи с чисткой общественных объединений почти все группировки, находясь с 1929 года в ожидании перерегистрации, перестают проводить выставки. ОСТА и «Четырех искусств» в это время практически не существует. Между 1929 и 1932-м годом на сцене действуют совершенно другие институции, программно выступающие за новое искусство как искусство политическое, прежде всего — Ассоциация художников революции (АХР) и объединение новых форм художественного труда «Октябрь». Они работают не наравне с другими группами, а вместо них.

Суть событий 1927–1929 годов сводится к тому, что под влиянием идей левой оппозиции (хотя они прокламируются теперь сталинским центром) противостояние художников вновь возникшему рынку, до

сих пор достаточно одинокое, начинает обретать государственную поддержку. Вновь получает субсидию журнал «ЛЕФ», меняется руководство ВХУТЕМАСа, формируется экономическая система, составляющая альтернативу частному рынку. Съезд АХРР 1928 года трансформирует ее в интернационалистскую Ассоциацию художников революции, где особое значение приобретает объединение молодых радикалов ОМАХР. Одновременно, летом 1928 года, разворачивается кампания по выдвижению на ответственные посты рабочих и формированию красной интеллигенции, что на фронте искусства отзывается немедленным повышением значения пролеткультовских организаций, а также формированием в 1928 году Общества художников-самоучек (ОХС), а в 1929 — ленинградского ИЗОРАМа.

На 1930–1931 годы приходится пик антифетишистского утопизма. Газеты выдвигают идею безденежной социалистической экономики и непосредственного обмена в качестве свершившегося факта. К этому времени относятся опыты радикального уничтожения разделения труда в области искусства: работа бригадным методом вместе с представителями пролетарских изокружков, что означало не просто коллективное творчество, но работу на производстве (создание агитационных плакатов, панно, фоторепортажей, стенгазет). Реликтом этой «бригадности» в советском искусстве остались КУКРЫНИКСЫ, начинавшие свою деятельность в эти годы.

23 апреля 1932 года постановлением ЦКВКП(б) все существующие группировки были закрыты.

В рамках художественной проблематики новая эстетика 30-х годов, в большей степени обращается к наследию прошлого, чем к новаторству. Ретроспективность оказывается характерной чертой художественной культуры 30-х. Осмысление прошлого общественным сознанием было широко и многогранно. Вырос интерес к классической философии. Фрагменты художественных культур прошлого переносились в современность уже в образной окрашенности.

Именно этот поворот от изображения предмета к концептуализации предметности несет смысл советской воли к синтезу, которая и привела к отказу от геометрических форм раннего авангарда в пользу фигуративной живописи.

В качестве примера, мы рассмотрим работы художников из фонда ГМИ РК им. А. Кастеева, которые были современниками указанного

периода и состояли в творческих объединениях, перечисленных выше.

Бебутова (Бебутова-Кузнецова), Елена Михайловна. (07.02.1892, Санкт-Петербург – 25.04.1970, Москва, Россия). Живописец, художник театра. 1907-1914 –училась в Обществе поощрения художеств у Н.К. Рериха, А.А. Рылова, Я.Ф. Ционглинского, И. Я. Билибина. Член СХ СССР с 1932. 1924-1929 – член объединения «4 искусства». Елена Михайловна принадлежала к грузинскому княжескому роду армянского происхождения.

Ее одинаково волновали аллегорические мотивы «голуборозевцев», опыты кубизма, а также синтез ориентализма и символизма. Бесконечная работа с формой и фактурой. Она раскрывала ее по-своему, по-особенному как в натюрмортах, так и в проработке натуры.



Е. М. Бебутова «Прачки», 1928. Х.,м.

Так, например, в картине «Прачки»1928 года, безусловно, раскрываются основные принципы художественных концепций указанного нами периода: как внутри произведения, так и в эволюции самого мастера, прошедшего путь от кубизма до фигуративной картины. Перед нами печатью лежит непоколебимость доминирования натуры над всем остальным. Организующим началом в этой композиции выступает плавный, упругий ритм женских фигур. Они даны крупным планом, заполняя все видимое пространство, к тому же изображены с низкой точки зрения. Улыбчивые, жизнерадостные лица прачек, словно штамп времени, который не вычеркнешь из истории. Тяжелый труд кажется здесь невесомо-эфемерным, благодаря сдержанному светло-голубому колориту полотна. Ясно, что изображен не просто бытовой трудовой процесс, а все наполнено раздумьями мастера об идеальной гармонии, счастье и красоте. В колористическом мышлении автораво многом помогли опыты Бебутовой, работающей с разными стилевыми направлениями. И здесь это кажется органичным, – ведь весь период

30-х шел под эгидой синтеза и эклектики. «Прачки» являются знаковой картиной периода 1920-1930-х годов. Выявленная через сюжетное действие, композиция отображает установки искусства того периода, которая воспринимает конкретные события жизни простого народа как звено огромного исторического потока, как взрыв социальной энергии. «Идеальные герои» – обычные, простые люди, крестьяне, рабочие, носители черт будущего, совершенно гармоничного мира.

Следующий представитель направления реализма 30-х годов – художник Львов Евгений Александрович. Родился в России, в 1892 году. Живописец, график, художник театра. В 1918 окончил МУЖВЗ, учился у А.Е. Архипова, Н.А. Касаткина, К.А. Коровина и др. Один из идеологов и руководителей объединения Ассоциации художников революционной России. Творчество Львова носит яркий, политически ангажированный характер, его картины решены в самых радикальных традициях романтического направления «ахрровского» соцреализма.



Львов Е. А. «Дуня – трактористка». 1929-1930. Х., м.

В картине «Дуня-трактористка» (1930) перед зрителем предстает образ молодой, улыбающейся девушки в косынке и рабочей одежде, своеобразный портрет советской женщины-работницы. Это уже иное «плакатное» искусство. Плакат как новый вид искусства должен был агитировать пролетариев к труду, к активности во благо государства. Светлый, оптимистичный образ женщины-современницы-труженицы 30-х годов, несет здесь также идею утверждения равноправия женщин и мужчин, сформировавшуюся после Революции.

В художественном сознании 20-х годов картина каждодневной жизни нового государства складывалась на основе динамичного производственного труда, учебы, занятий спортом. Так сформировался некий образ идеального, энергичного человека, «бодрого телом и

духом».

Художника Зефирова Константина Клавидиановича волновали другие живописные задачи. Родился он в 1879 году в Украине, учился в Харьковском ветеринарном институте, одновременно посещал частную студию Е.Е. Шрейдера в Харькове, в 1906-1909 учился в школе Ш. Холлоши в Мюнхене, в 1909-1913 – в студии К.Э. Киша в Москве. Человек с непростой судьбой. Из-за преследования властей, в 1906 году был вынужден покинуть Россию. Приятель акварелиста Артура Фонвизина, в 1912 году совместно с ним оформил интерьер в доме В. О. Шервуда. Член и участник выставок объединения «Маковец» (1921-1926), «Общества Московских Художников» с 1927 года Зефилов – один из немногих художников, чье творчество в советскую эпоху не зависело от идеологии.

Тонкий живописец и виртуозный акварелист Зефилов не проходил творческий путь от абстракции к реализму. Не экспериментировал с многочисленными техниками и не был погружен в концептуальную игру живописи. Его мир и мир его живописи – это духовный диалог с миром искусства, вдумчивый и чувственный. Стараясь максимально правдиво, трепетно запечатлеть – не приукрасить и не снизить эстетической красоты предмета, – одинаково трепетно относится как к предмету в натюрморте, так и к натурным образам.



Зефилов К.К. «Портрет Лены Сверденко» 1920. Х., м.

В «Портрете Лены Сверденко» 1920 года мы видим вибрирующий интенсивный «зефировский» мазок. Вдумчивые прозрачно-голубые глаза Лены устремлены вдаль, будто облик ее остался здесь, но сама она далеко в своих мыслях. Внешне в лице Лены не прочитываются эмоции. Зефилов как-будто «заколдовал» ее в своей картине, позволил быть

героиней, символом его одухотворенной живописи. При отсутствии всякой внешней эффектности или нарочитости приема, живопись Зефинова отличается единством плотной цветовой среды, в которой, отнюдь не растворяется предмет. Объем передается весьма осязаемо, посредством решительной лепки формы цветом.

Таким образом, период в искусстве от двадцатых до тридцатых годов не сводился к одному ведущему направлению. И в архитектуре, и в литературе, и в живописи, и в промышленности продолжали развиваться традиции модерна, символизма, неоромантизма и различных форм реализма. Особое внимание следует обратить на факт развития русского неоклассицизма, сформировавшегося в десятые годы. Он стал в большей степени основой стиля тридцатых годов.

По-новому переосмысливали задачи реализма, художники либеральных группировок и участники объединения АХРР, были одинаково преданы своим идеям и искусству. Период 1920-1930-х годов в искусстве СССР задал тенденции на многие годы вперед.

Список сокращений

НЭП – новая экономическая политика — принятая в 1921 г. особая политика Советского государства, рассчитанная на временное допущение капиталистических элементов при сохранении командных высот в руках пролетарского государства для построения фундамента экономики.

ВХУТЕМАС – Учебные заведения, созданные после революции 1917 года в Москве, Петрограде и других российских городах. Московский ВХУТЕМАС образован в 1920 году путём объединения Первых и Вторых Государственных свободных художественных мастерских.

МУЖВЗ – Московское училище живописи, ваяния и зодчества — одно из ведущих художественных учебных заведений в Российской империи.

ОМАХРР – *Объединение молодёжи Ассоциации художников революционной России*. В 1925 году по инициативе учащихся московских и ленинградских художественных вузов было создано объединение молодёжи, которое вскоре обрело статус автономной организации со своим уставом.

ОМХ - Общество московских художников — одно из крупных

творческих объединений московских художников, существовавшее в 1927—1931 годах

АХРР – Ассоциация художников революционной России; с 1928 года — **АХР**, Ассоциация художников революции — крупное объединение советских художников, графиков и скульпторов, являвшееся, благодаря поддержке государства, самой многочисленной и мощной из творческих групп 1920-х годов. Основана в 1922 году, распущена в 1932 и явилась предтечей единого Союза художников СССР

ИЗОРАМ – Изомастерские рабочей молодежи, 1928–1931. Объединение художников существовавшее в Ленинграде (1928–1931). В него вошли около восьмидесяти самодеятельных кружков («изо-ядер»). Идеолог и руководитель движения предполагавшего поиски нового реализма и создания «искусства рабочих», – М. С. Бродский, работавший в Домпросвете имени Г. В. Плеханова, который и стал главой Изорама.

ЦКВКП(б)–Центральный Комитет Всесоюзной коммунистической партии большевиков. С 1925 до 1952 года Центральный Комитет – это высший коллегиальный орган, главенствующий в промежутках между съездами партии.

ОСТ – **ОСТ**, **ОХСТ**, Общество художников-станковистов — художественная группировка, основанная в 1925 году в Москве группой выпускников ВХУТЕМАСа во главе с Давидом Штеренбергом.

СХ СССР – **Союз художников СССР** — творческий союз, который в период существования Советского Союза, объединял советских художников и искусствоведов.

КУКРЫНИКСЫ – творческий коллектив советских художников-графиков и живописцев, в который входили действительные члены АХ СССР (1947), народные художники СССР (1958), Герои Социалистического Труда Михаил Куприянов (1903—1991), Порфирий Крылов (1902—1990) и Николай Соколов (1903—2000).

Список литературы

1. Герман М. Ю. «Модернизм. Искусство первой половины XX века» Азбука-классика. Санкт-Петербург. 2005 – 340 с.
2. Деготь Е. «Русское искусство XX века» Трилистник. Москва. 2000-224 с.
3. Советское искусствознание. Искусство XX века. Сборник статей. «Советский художник» Москва. 1989-440 с.

**Пашко Ольга Витальевна,
заместитель руководителя
Павлодарского областного
художественного музея,
Казахстан, Павлодар**

ЛИЧНОСТЬ И ИСКУССТВО

Исторически, меценатами называют богатых покровителей культуры, искусства и науки. Многие из них вошли в историю культуры наравне с выдающимися художниками, писателями, актерами, ибо способствовали развитию их творчества, процветанию искусства, приобщению широких масс к лучшим культурным достижениям. Эти идеи воплощаются и сегодня.

«...Искусство всегда было языком визуальной коммуникации между народами, сквозь эпохи. Мечта и духовность, которая исходит от картины, переносят вас в путешествие скрытых чар и поэзии».

Костас Иоахим, известный художник Кипра, 2012

Философия добра и созидания является основной для всех мировых религий и культур, той объединяющей и движущей силой, которая на протяжении веков направляла человечество к созиданию и прогрессу.

История меценатства насчитывает не одну тысячу лет и, отчасти, является материальной составляющей в формировании нематериального культурного наследия. Тем интереснее наблюдать за современным проявлением меценатства по отношению к современным художникам. Конечно, формирование приоритетов и выбор произведений и авторов остается в ведении и подчиняется вкусам самого мецената, но чем больше будет проявлений такого внимания к искусству, тем более обширным и разнообразным будет сохраненное изобразительное искусство для последующих поколений.

Оценивая современную обстановку в обществе, нельзя не признать, что общество испытывает огромный дефицит духовности, высокой нравственности и воспитанности. Ученые, ориентированные на поиск духовных корней социальной активности, склоняются к доминированию религиозных, национально-патриотических и культурно-эстетических пружин меценатства.

Сегодня, говоря о развитии изобразительного искусства вообще и изобразительного искусства Казахстана, хочется понять, какие рычаги воздействия на художника извне могут повлиять на его формирование и развитие. Произведения художника – есть отражение жизни посредством образов и сюжетов. Художника нужно понимать, принимать и поддерживать, тогда он становится многословным в своих произведениях. Пожалуй, можно говорить о понимании художника обществом, кругом его общения, близкими и родными, да и самим собой.

В нынешнее время, хотя, как и всегда, важным для художника является возможность существования в творческом пространстве максимально комфортно и достаточно долго. Такая возможность позволяет отрешиться от насущных проблем, выплеснуть свои мысли, появляется желание эксперимента и поиска новых возможностей самовыражения.

Прекрасным примером активной жизненной позиции и покровительства в сфере изобразительного искусства в современном обществе, является вклад и огромная планомерная работа киприотского предпринимателя, бизнесмена Суата Гюнселя. *Суатбей Гюнсел - чрезвычайно известная личность, особенно у себя на родине – в северной части Кипра, которая называется Turkish Republic of Northern Cyprus.* Его основное детище - *университет Near East University.* Суатбей Гюнсел – *ректор-основатель Ближневосточного университета, самого крупного учебного заведения в северной части Кипра.* Именно им проводится масштабная работа по созданию Музея Современного Искусства Кипра. Сегодня уже собран крупный фонд изобразительного искусства, который вобрал в себя произведения искусства, созданные на основе современной мировой эстетики. Коллекция состоит из произведений искусства, представляющих художественные и культурные ценности многих стран мира на самом высоком уровне. Произведения отражают различные творческие направления, стили и периоды художественной деятельности многих живописцев, скульпторов, графиков и художников декоративно-прикладного искусства. Этот фонд создается, отчасти, благодаря проведению симпозиумов, приглашению для работы на Кипре художников из разных стран мира. За время своей работы художники создают самые разные произведения, отличающиеся почерком, представляют различные школы и позволяют сложить целостное представление о развитии современного изобразительного искусства. Это крупнейшая коллекция

работ, созданных, начиная с 1940-х годов и по настоящее время. Она состоит из работ мастеров 14 тюркоязычных государств, которые представляют свои страны и отражают изобразительное искусство в целом. Сейчас работы размещаются в кампусе Ближневосточного университета, но в скором времени музей будет находиться в отдельном здании.

Музей Современного Искусства Кипра, закладка фундамента которого состоялась 9 августа 2018 года, с его инфраструктурой и залами, где можно увидеть реликвии, произведения классического и современного искусства был спроектирован как крупнейший музей современного искусства. Площадь «Кипрского музея современного искусства» Ближневосточного университета составит 20 000 кв. метров крытого пространства, будет включать в себя 14 залов, 4 постоянных коллекционных зала, 2 временных коллекционных зала, 2 зала для фотовыставок и 3 выставочных зала скульптуры, фойе вместимостью 1300 человек. Также, в музее будут размещены 2 кинотеатра и конференц-зала вместимостью 120 человек, VIP и гостевые комнаты, 2 панорамных лифта, студии и лаборатории для анализа и реставрации. Музей будет оснащен специальной звуковой и световой системами, а также системой климат-контроля. В здании музея будет располагаться специализированная библиотека, архив и сувенирный магазин. Обладая богатой коллекцией произведений изобразительного искусства, уже сейчас, музей является одним из крупнейших в регионе и представляет большой интерес для любителей искусства.

В рамках проекта Кипрского Музея Современного искусства, в июне 2020 года состоялось одновременное открытие 53 выставок произведений живописи и скульптуры, подготовленных 33 художниками из Кыргызстана, Таджикистана, Узбекистана, Казахстана, Грузии, Азербайджана, Гагаузии и России.

В их числе были открыты две выставки произведений павлодарского художника, члена Союза художников Республики Казахстан, художника-педагога, Алексея Балина – «Остров» и «Размышление».



На них представлено 51 авторское произведение, выполненное акрилом на холсте. Размеры работ впечатляют: основная часть работ размером 160x130 см., а размер 7 работ – 2x3 метра на тему Кипра. Все эти работы были переданы в фонд Музея Современного Искусства Кипра.



В открытии выставок приняли участие: ректор-учредитель Киренийского Университета, кандидат наук Джемре Гюнсель Хаскасап, проректор Ближневосточного университета профессор Тамер Шанлыдаг, преподаватели и художники. Профессор Тамер Шанлыдаг сказал: «Во время этого глобального кризиса культура и искусство продолжают оставаться одной из крупнейших объединяющих

и целительных сил общества. По этой причине, как подчеркивает ЮНЕСКО, необходимо поддерживать художников и культурные учреждения, которые объединяют нас, расслабляют, дают вдохновение и надежду, в эти дни, когда миллиарды людей физически отделены друг от друга. Очень важно писать, рисовать, вливать в стихи, романы, сочинения и творить, чтобы то, что происходило в эти трудные периоды, передавалось из поколения в поколение и осталось в истории. Периоды депрессии и отчаяния, также создают очень продуктивную среду для искусства. Люди испытывают сильные эмоции в эти периоды жизни, необычные и интересные. Они сталкиваются с неожиданными моментами и людьми. Они имеют дело со сложными, но в то же время таинственными и притягательными ситуациями жизни. Когда чувства превращаются в искусство при этой интенсивности эмоций, возникают удивительные вещи.

Сегодня мы вместе, чтобы прожить этим чудом – чудом, созданным 33 художниками из Азербайджана, Гагаузии, Грузии, Казахстана, Кыргызстана, Узбекистана, России и Таджикистана. В связи с этим, хотелось бы выразить слова благодарности всем, кто принял участие в создании этих замечательных произведений и пожелать всем хорошего дня». После вступительной речи, ректор-основатель Киренийского Университета, кандидат наук Джемре Гюнсель Хаскасап и проректор Ближневосточного университета профессор Тамер Шанлыдаг вручили художникам награды «Серебряный Ключ» и премии им. Догдурбека. Затем были открыты выставки в пяти выставочных залах.



Всего в рамках работы Кипрского Музея Современного Искусства было открыто 348 выставок, где представлено более 10000 произведений. Выставки размещены в выставочных залах конгресс-центра им. Ирфана Гюнсея, зданий факультета медицины, факультета коммуникаций, стоматологии и больницы Ближневосточного

университета. (1)

Также, Алексеем была создана серия работ, посвященных пандемии коронавируса.



Казахстанские и павлодарские художники уже не первый год приезжают на Кипр. Кроме Алексея Балина приняли приглашение СуатаГюнселя приехать на Кипри другие павлодарские художники для создания произведений, которые приняли участие в выставках и стали частью коллекции музея. Уже написаны картины художниками Андреем Оразбаевым, Зурой Асылгазиной, Тураром Тулеевым и другими. Будут и новые приглашения, будет создано еще много интересных работ.

Благодаря коммуникативным возможностям современного мира и интересу сообщества к разнообразию визуального искусства, современное казахстанское искусство, своеобразное, значимое и интересное, становится доступным для зрителей и ценителей в других странах мира. Поддержка меценатами художников сегодня остается важным звеном в сохранении наследия и формировании современных тенденций развития искусства и мировой культуры.

Список литературы

1. Лидия Дроздова. «В рамках проекта Кипрского Музея состоялось открытие 53 выставок.» - AlmatyLife, 14.07.2020 <http://almatylife.kz/article/v-ramkah-proekta-kiprskogo-muzeya-sostoyalos-otkrytie-53-vystavok>
2. Суат Гюнсел. Биография - <http://facecollection.ru/people/>

suat-gunsel

3. Кипрде павлодарлық суретшінің жеке көрмесі өтуде. – Айғақ, 04.11.2019 -

<https://aigak.kz/2019/11/04/kiprde-pavlodarl-suretshn-zheke-krmes-tude/>

4. Елена Коэмец. «Полная свобода для художника. Только твори!» - Газета «Караван», 01.08.2020

5. Всемирная история. Древний мир. Под редакцией В.П. Будановой – М.: ЭКСМО 2003/семейная энциклопедия/.

**Поваляшко Галина Николаевна,
искусствовед, кандидат
философских наук,
доцент Казахского национального
университета искусств,
Казахстан, Нур-Султан**

ХУДОЖНИКИ И ЦЕЛИНОГРАД. ЖИЗНЬ И ГОРОД

В феврале 2020 г. в Национальном музее РК открылась выставка, посвященная Союзу художников г. Целинограда (1961-1997 гг.) как одному из особых мест культурной памяти города, как знак уважения к тем, кто стоял у истоков профессионального искусства в целинном крае. История современной столицы Республики Казахстан складывалась поэтапно в течение длительного времени. Самый активный рост города в советский период связан с освоением целинных земель в Казахстане. Именно в это время в Целиноград по направлению приехали первые десять выпускников творческих вузов из гг. Ленинграда и Львова, тогда же было принято решение об образовании Целинного отделения Союза художников Казахстана. Коллектив профессиональных художников разрастался, все активно включились в оформление площадей, школ, различных организаций Целинограда, домов культуры в совхозах и районных центрах, преподавали в художественных студиях, выезжали с лекциями по искусству. Так в течение короткого времени сформировалась локальная целиноградская художественная школа, а сам краевой Союз художников стал одним из самых творчески активных в республике.

Каждый город Казахстана уникален по-своему: своей большой или очень недавней историей, своеобразными географическими или ландшафтными особенностями, промышленным, научным или творческим потенциалом и т.д. По странному стечению обстоятельств в одном из них соединяются многие исторические, социальные, экономические события, и в какой-то момент город становится не просто одним из многих. Городу назначено стать административным центром государственной программы освоения целинных и залежных земель в Казахстане.

Ветер реального советского патриотизма, подкрепленный определёнными гарантиями правительства, в кратчайшие сроки изменил социально-экономический статус Акмолинска, переименованного в Целиноград. В целинные районы Казахстана по всесоюзному призыву приехали много добровольцев, они строили новые совхозы, распахивали поля, растили хлеб, создавали сельскохозяйственную инфраструктуру. А город стремительно преобразился, возводились новые районы, приезжали инженеры, строители, ученые-аграрии.

И художники. Их приезд стал отправной точкой истории Союза художников целинного края. Первые десять художников приезжают в Целиноград в 1961 году из Ленинграда, Москвы, Львова после завершения учебы в лучших творческих вузах. Затем в последующие годы по распределению прибывают новые художники, в том числе выпускники Алматинского художественного училища им. Н.В. Гоголя (в наст. время Алматинский колледж декоративно-прикладного искусства им. О.Тансыкбаева), позже – Алматинского государственного театрально-художественного института (в наст. время Казахская национальная академия искусств им. Т. Жургенова).

Самая трудная задача быть первопроходцами пришлась на первую и вторую волну приехавших молодых художников. Им, приехавшим из известных художественных вузов, ученикам известных советских педагогов-художников, закреплявшим профессиональные навыки на лекциях маститых искусствоведов, во время учебной практики в Государственном Эрмитаже, Русском музее, Музее им. А. Пушкина, выездных пленэрах в Царское село, Архангельское, Сенежское озеро и т.п., пришлось в Целинограде очень непросто. Их встретил небольшой городок на берегу мелководного Ишима, улицы, становившиеся в дождь глинистым бездорожьем, неустроенный быт, практически полное отсутствие художественной среды, холодный неотопляемый сарайчик для творческой работы. И уникальная возможность строить свою творческую судьбу с чистого листа.

В 1961 году появилось решение об образовании новой институции в неофициальной столице целинного края. В Государственном архиве г. Нур-Султан хранится соответствующая запись (*здесь и далее стилистика и правописание архивных документов сохранены*):

«Согласно решения Исполкома Целинного краевого Совета

депутатов трудящихся от 31 мая 1961 г № 10/28 было принято предложение краевого управления культуры, Союза художников и Художественного фонда СССР об организации в г. Целиноград краевого отделения Союза художников. Выездная сессия Секретариата художников СССР, проходившая в г. Целинограде с 27 по 28 февраля 1961 г., организовала Целинное краевое отделение Союза художников с центром в г. Целинограде. Согласно письма Секретариата от 22 марта 1963 г. была утверждена штатная единица председателя Целинного краевого отделения Союза художников». Структура Целинного краевого отделения Союза художников выглядела следующим образом: 1. Председатель 2. Правление 3. Ученый секретарь-консультант [1].

История Союза художников Целинограда по гамбургскому счету и меркам истории коротка. Однако, в течение тридцати-сорока лет теми, кто приехал и был принят в эту профессиональную организацию, облагораживались улицы и площади Целинограда; различные общественные здания, городские и совхозные дома культуры, промышленные объекты украшались монументальными рельефами и мозаиками; памятники и скульптурные работы, сделанные их мастерских, становилась эстетическими акцентами новой городской застройки Целинограда.

Документы из городского архива сохранили ценные сведения о деятельности целиноградского Союза художников и художественного фонда. Первоначально в июле 1961 года по решению крайисполкома в Целинограде было открыто отделение художественного фонда. В августе того же года по направлению Министерства культуры в Целиноград прибыли десять специалистов, окончивших художественные вузы Ленинграда и Львова. В августе 1962 г. приехали еще два человека с высшим художественным образованием. Для них этот город стал судьбой.

Выездная сессия Секретариата Союза художников СССР, проходившая 27-29 февраля 1963 г., организовала отделение Союза художников в г. Целинограде в составе четырех членов и шести кандидатов в члены СХ:

1. Бельтюков Б.М.
2. Кучеровский В.С.
3. Буштрук Ю.П.
4. Якубовский Д.П.
5. Порунин М.Н.
6. Антонюк М. Я.
7. Яблонская Э.
8. Колотилина Л.П.
9. Товтин В.И.
10. Холуёв В.Ф

Первым председателем Правления отделения Союза художников Целинного края был Борис Бельтюков, его заместителем по творческим вопросам – Дмитрий Якубовский, заместителем по фонду – Кучеровский. Однако, еще до официальной даты образования Союза, в августе 1962 г. силами молодых художников в Целинограде состоялась первая городская художественная выставка, где молодые художники представили свои творческие работы, выполненные за год своей новой жизни в Казахстане. В сентябре того же года работы целиноградских художников были представлены на межобластной выставке в г. Караганде, а через месяц – в республиканской выставке «Наш современник» в г. Алма-Ата.

В отчетной информации Председателя Союза художников Целинного края Бельтюкова, адресованной заведующему идеологическим отделом крайкома КП Казахстана тов. Рахманову А.Ф[2], указано, что основной задачей отделения СХ является подготовка к всесоюзной выставке «10 лет целины», намеченной на весну 1964 г.

Все художники, приехавшие в Целиноград, были в высшей степени преданы искусству, все много творчески работали и стремились найти свою тему, свою художественную индивидуальность. Они постоянно представляли свои работы для обсуждения на художественный совет,

который по нормам того времени непременно проводил критический разбор и отбор произведений для экспозиции любого уровня. В протоколе одного из собраний целиноградского Союза художников Борис Бельтюков указал, что «В прессе и в докладе Председателя Союза художников Каз. ССР т. Гаева Н.С. были отмечены как положительные работы наших художников: Якубовский – «Доярки», Бельтюков – «Тракторист», Товтин – «Совхоз Белгородский, Колотилина – «Портрет доярки». Были по выставкам и критические замечания в адрес наших художников, картина Кучеровского «Торопится», Бельтюкова «Целинники» и целый ряд других. Направление, по стилю художников нашего коллектива реалистическое» (стиль сохранен). Далее он отметил, что «Министерство Культуры СССР и Союз художников СССР объявили открыть конкурс на создание молодежного плаката, художники Целинограда примут активное участие в этом мероприятии» [2].

Документы из городского архива свидетельствуют не только об интенсивной творческой работе художников, но и их активной просветительской работе [1]. Например, в Плане творческих и организационных мероприятий на 1962 г. указаны следующие мероприятия:

- 1 Встреча художников г. Целинограда с учащимися на «неделе книги» (апрель, Кучеровский, Порунин)
- 2 Университет культуры, чтение лекций в течение года (Петрыгин, Радионов, Бельтюков)
- 3 Городская выставка художников Целинограда (август, Холуев, Порунин)
- 4 Межобластная выставка (сентябрь, Караганда, Холуев, Порунин)
- 5 Участие в Республиканской выставке «Наш современник» (октябрь. Караганда, худ. совет)
- 6 Осенняя выставка художников Целинограда. Этюды (ноябрь, Антонюк, Товтин)
- 7 Встреча с общественностью города (август, ноябрь, Колотилина, Яблонская)
- 9 Передвижная выставка по совхозам области (октябрь), худсовет.

В том же плане на 1962 год намечалась организация обсуждения республиканской выставки «Наш современник» «с приглашением двух искусствоведов из Москвы и Ленинграда (по 2 искусствоведа)» [1].

В протоколе общего собрания членов и кандидатов Целиноградского отделения СХ Казахской ССР от 21 мая 1963 г. Бельтюков Б.М. доложил об итогах XI Всесоюзного съезда художников и задачах краевого отделения СХ. Это тот самый съезд, который проходил после печально знаменитого хрущевского разгрома выставки в московском Манеже. Именно после этого события в Советском Союзе усилилось идеологическое давление на изобразительное искусство с жестким требованием следовать принципам социалистического реализма. Председатель Союза художников Казахской ССР Николай Гаев, приехав в Целиноград на встречу с художниками, рассказал о своей встрече в алматинском Доме приемов с представителями творческой интеллигенции. Квинтэссенцией его выступления стали слова: «... свободу творческих коллективов некоторые понимают, как своеволие. У нас нет и не будет свободы для борьбы с коммунизмом» [3]. В продолжение в отчетном докладе Б. Бельтюков указал: «Съезд принял решение следовать принципам метода соц. реализма, сурово осудив некоторых художников, оторвавшихся от реальной действительности. Задачи краевого отделения СХ в широком масштабе: создать творческое чисто целинное лицо нашего коллектива» [4].

По негласным правилам советской идеологии надо было непременно найти отщепенцев среди своих художников и провести с ними серьезную профилактическую работу. Архивные документы сохранили голоса участников собрания, проведенного с этой целью в 1963 в Союзе художников г. Целинограда. Из протокола: «Были и неприглядные факты в жизни нашего отделения, это аморальное поведение в быту Якубовского Д. П. и уход с идеологического совещания тов. Кучеровского В. С. Необходимо подумать над тем, чтоб впредь подобные факты не повторились.

Кучеровский В.С.: Я против абстрактного искусства, я не поддерживаю Колпикова в том в том, что Хрущев Н.С. не имеет права критиковать художников. С совещания ушел из-за неподготовленности данного совещания: не согласен с формой его ведения.

Порунин М.Н.: Горком невнимательно относится к нуждам Худ.фонда, Рекламбюро и «Пожарное общество» делают с согласия гор. властей непрофильную работу и выполняют ее на низком профессиональном уровне. С совещания ушел по той же причине, что и Кучеровский.

Корякин В.: Парторганизация у нас слабая, всего 4 коммуниста, есте-

ственно, налицо получились ошибки. От партгруппы вношу предложение: вывести из состава Правления т.т. Якубовского и Кучеровского В. Барбье А.: Строит. организации выбросили работы скульпторов из павильона на Сельхоз.выставке

Яблонская Э.: Считаю, что абстрактное и натуралистическое искусство нашему народу и нам не нужны. Осуждаю поведение Якубовского.

Сарсымбаев: Мы ждем от художников многого, нужно воспитывать людей искусством, понятным народу. Искусство должно быть оружием партии». В соответствующем постановлении от 1 января 1963 г. указано: «1. Принять к руководству и исполнению Постановление секретариата СХ СССР «О борьбе за чистоту принципов искусства социалистического реализма» [4].

Парадоксально, но именно пристальное внимание со стороны коммунистических партийных органов по идеологическим соображениям помогало организации укрепляться в финансовом и бытовом плане. Например, для выполнения заказов в сроки по оформлению совхозных домов культуры была открыта творческая база в живописных окрестностях Зеренды. Также были неоднократные поездки на всесоюзные творческие дачи, к примеру, сохранился протокол, в постановлении которого значилось: «Просить правление СХ Казахстана направить на творческую базу г. Хоста с 20 ноября с/г группу художников – живописцев и графиков по повышению мастерства следующих товарищей:

1. Порунина М.Н. – живописец, член СХ с 1961 г.
2. Свитича Л.Ф. – живописец, окончил институт им. Сурикова
3. Толчинского В.Я. – график, окончил институт им. Репина в 1962 г.» [5].

В Целинограде, чье население с началом целинной эпопеи в очень короткие сроки многократно увеличилось, вопросы с жильем решались трудно, однако, очень скоро квартиры выделили восьмерым членам Союза из двенадцати приехавших, пять художников еще некоторое время снимали квартиры у частных лиц, о чем постоянно указывалось в протоколах 1963 года как задача, требующая скорейшего решения. Также постоянно хлопотали о мастерских, поскольку «Из творческого коллектива в 12 человек имеют мастерскую, одну на 3-х только 3 художника. Остальные работают на квартире» [6]. Для решения вопроса с мастерскими «Союз художников СССР отпустил для строительства

«Дома художников» 200 тысяч рублей. В ближайшее время мы получим проект этого дома», указывалось в документах [6].

О том, насколько интенсивными и творчески критичными были первые годы работы, свидетельствуют многие архивные документы, три из которых приводятся с некоторыми купюрами:

План творческих и организационных мероприятий
по Союзу художников Казахстана на 1962 г.

ответств. СХ СССР,
Министерство культуры Казахской ССР,
СХ КазССР, Казхудожфонды.

1962 г. Целиноград

Межобластная выставка художников Целиноградской, Карагандинской, Павлодарской, Семипалатинской, Чимкентской, Кустанайской областей с выездом искусствоведов – членов Правления на обсуждение Обсуждение республ. выставки «Наш современник». На обсуждение пригласить искусствоведов из Москвы и Ленинграда (по 2 искусствоведа) (декабрь 1962 г.)

СХ СССР, Минкультуры КазССР,
Правление СХК, секция искусствоведов,
Академия наук Казахской ССР [7].

Протокол
обсуждения первой зональной выставки художников
Караганды, Целинограда, Темирт-Тау

г. Темирт-Тау
1965 г.

от 25 июня

Присутствовали:

1. Председатель правления Союза художников Казахстана Тельжанов
2. Попов, Исаев, Школьный, Сидоркин, Шаяхметов, Шахназарян, Ливенштерк, Вандровская, Крылов, Гуммель, Антоненко, Андриюк, Билык.

Слушали Тельжанова: «.....Эта выставка первая в республике - наша первая ласточка.

Слушали Шаяхметова: «Товтин и Антониук – безобразное явление.

Одна и та же манера и сюжет, одно и то же не желание осмыслить, вникнуть. Манерность, трюкачество.

Слушали Гуммеля Ю.В.: «.....Антонюк и Товтин – есть поиски у них, но отталкиваются они очень субъективно. Нет ни состояния, ни настроения.

Слушали Андриук: «Вопрос к Вандровской. Меня задевает работа Свитича «Первые». Правильный ли путь у художников или нет?

Слушали Вандровская: «В «Подснежниках» стремление передать нежность и чистоту. Решение «Целинограда» – аппликационное. «Первые» – это придуманная работа, без любви к людям. Почему он так огрубил этих людей? Мы представляем людей того времени поэтичными, возвышенными натурами. Плоскостностью, огрубленностью не стоит увлекаться. Очень схематичное броское и не искреннее решение у Антонюка и Товтина.

Слушали Крылова В.М.: «Подснежники» вещь хорошая. Перламутная среда. Единство человека и природы.....У Товтина и Антонюка кроме цвета нужно и содержание» [8].

Отчет о работе Правления Целиноградского краевого отделения СХ Каз.ССР за период с марта 1963 по декабрь 1964 года

На учете в Целиноградском краевом отделении СХ состоит 11 членов и кандидатов в члены СХ. Кроме того, отделение СХ имеет резерв специалистов с высшим художественным образованием в коллективе 7 человек /Вошинин А., Маганов В. – Павлодар, Белоусов М., Белоусова М. – Кустанай, Свитич Л., Толчинский В., Шелепугин О. – г. Целиноград/. Данные товарищи рекомендованы нами в кандидаты в члены СХ и этот вопрос уже стоит на повестке дня в Правлении СХ республики.

Планы работы нашего отделения за 1963 и 1964 гг. по многим пунктам перевыполняются, главным образом это относится к лекционной работе.

А период с марта 1963 г. по н.в. СХ организовал и провел 4 выставки, из них 1 городская, 2 персональные и 1 краевая.

1. г. Кустанай, октябрь 1963 г. – персональная выставка художника Филипова И.Ф. Было проведено обсуждение, от СХ принимал участие в обсуждении Б. Бельтюков

2. г. Павлодар, ноябрь 1963 г. Городская отчетная выставка, на обсуждении присутствовал художник В. Кучеровский
3. г. Целиноград, январь 1964 г. Первая краевая отчетная выставка. В обсуждении принимали участие все члены СХ.
4. г. Целиноград, ноябрь 1964 г. Персональная выставка акварели художника М. Порунина. В обсуждении принимала участие творческая секция.
5. Кроме того, художники Порунин М.Н., Якубовский Д., Кучеровский В., Величко П., Колотилина Л., Бельтюков Б. приняли участие во Всесоюзной выставке «Расцветай земля колхозная». Часть работ наших художников с этой выставки приобретена Художественным фондом СССР в выставочный фонд [9].

Все целиноградские художники, упоминаемые в обсуждении, находились в начале своего творческого пути и в дальнейшем именно они стали ведущими художниками города с очень яркой индивидуальностью как в творчестве, так и в жизни. Особая роль в становлении творческого и очень работоспособного коллектива принадлежит Василию Товтину, Виктору Толчинскому, Лилии Колотилиной, Михаилу Антонюку, Борису Бельтюкову, Виктору Холуёву, Юрию Буштруку, Маркуи Алексею Поруниным, Леониду Блинову, Ивану Свитичу, Алексею Терехову. Именно они стали центром притяжения, наставниками и друзьями следующей волны художников, многие из которых были уже уроженцами Целинограда. Не будет преувеличением утверждение о том, что первая страница истории Целиноградского отделения Союза художников Казахской ССР написана не просто энтузиастами, приехавшими на целину, но настоящими творцами, истово преданными искусству, прошедшими испытание не только идеологическим давлением и неустроенным бытом, но очень критической и плодотворной средой, в которой они формировали свое художественное кредо.

Целиноградский коллектив профессиональных художников разрастался, все были активно включены в монументальное оформление городского пространства, художественное оформление интерьеров школ, различных организаций, домов культуры по всей области. Так в течение двух-трех десятилетий сложилась локальная целиноградская художественная школа, а сам краевой Союз художников стал одним из самых творчески активных в республике. Художники-монументалисты работали на объектах по всему Советскому Союзу, живописцы участво-

вали в союзных, краевых и республиканских выставках, привозили новые впечатления из поездок на творческие пленэры, непосредственно влияли на творческую жизнь в Петропавловске и Кокшетау.

Воссоздание страниц истории Целиноградского отделения Союза художников Казахстана продолжается, что по-настоящему необходимо не только как дань уважения и памяти первопроходцам города, ставшим современной столицей независимого Казахстана, но и как одного из слагаемых казахстанского художественного процесса в советский период.

Список литературы

1. Государственный архив г. Нур-Султан. – Ф. 128. – Оп. 1. – Д. 1.
2. Там же. – Ф. 128. – Оп. 1. – Д. 10.
3. Там же. – Ф. 128. – Оп. 1. – Д. 9.
4. Там же. – Ф. 128. – Оп. 1. – Д. 3.
5. Там же. – Ф. 128. – Оп. 1. – Д. 17.
7. Там же. – Ф. 128. – Оп. 1. – Д. 4.
8. Там же. – Ф. 128. – Оп. 1. – Д. 29.
9. Там же. – Ф. 128. – Оп. 1. – Д. 12.

**Баймаганбетова Фатима Каиргелдиновна
младший научный сотрудник НМ РК,
Казахстан, Нур-Султан**

ПОРТРЕТНАЯ ЖИВОПИСЬ В ТВОРЧЕСТВЕ МАРКА ПОРУНИНА

Портрет как жанр изобразительного искусства существует с незапамятных времен, и сегодня он является популярным средством художественного самовыражения. В работе рассматривается творчество одного из первых профессиональных художников города Целинограда Марка Николаевича Порунина. Предметом самого пристального его внимания всегда оставался человек. Порунин-портретист имеет дело с характером человека, его сложной индивидуальностью.

Интерес к человеку, его личности – основа развития искусства. В художественных образах воплотилась вся история человечества на протяжении тысячелетий. Благодаря «человеческому началу» красота прошлых времен продолжает очаровывать нас, не смотря на изменения эстетических критериев. Искусство портрета зачастую отождествляют с изображением человеческой головы, но это не всегда справедливо, так как создано много портретных композиций с изображением всей фигуры человека и групповых портретов. Но действительно большинство портретных композиций оплечные, погрудные и «поясные» изображения с акцентированием лицевой части, передающей основные характерные черты внешности человека [1,с.5].

Сила воздействия картины во многом зависит от выразительности от выразительности изображенных фигур и особенно от экспрессии их лиц. [2, с.136]. Лицо каждого человека приобретает особую выразительность и неповторимость и считается, что не только отрицательные эмоции оставляют следы на лице, но и положительные переживания, такие как любовь, радость, восторг, триумф от победы. Художник может многое понять о состоянии человека по фигуре, походке, положению рук.

В творчестве целиноградского художника Марка Николаевича Порунина портретная живопись занимает большое место. Художник пишет портреты целинников, передовиков производства, простых советских людей. Во всех его работах можно увидеть передачу индивидуальности человека и отношение художника к своим героям.

Такие работы, как «Тракторист», «И.С.Бах» «Двое», «Врубель», «Л.Н.Толстой», «С.М.Соловьёв», «Листья падают», «Не ходи так часто на дорогу», «Шукшин (Я пришел дать вам волю)» никого не оставляют равнодушными и надолго остаются в памяти зрителя.

Марк Порунин родился в 1933 году в городе Рыбинске, в Ярославской области. Окончил Ленинградский художественный институт им. И.Е. Репина в 1961 году. В 1961 году выпускником Академии приехал в г. Целиноград, где с другими молодыми художниками, прибывшими на целину, организовал отделение Союза художников Казахстан. Член Союза Художников Казахстана (1961 г.). Заслуженный деятель искусств Казахстана (1990 г.) [4, с. 54]

Он быстро влился в художественную среду, участвовал во всех городских, краевых, зональных, республиканских выставках. Однако за 34 года пребывания в Казахстане удостоился всего лишь двух персональных выставок – в Целинограде и Павлодаре. В 1964 году на Первой краевой художественной выставке был подвергнут резкой партийной критике. В 1983 году был упомянут недобрым словом в докладе Первого секретаря ЦК Компартии Казахстана Д.А. Кунаева, в связи с чем, уже подготовленная к открытию Юбилейная выставка М.Н. Порунина была запрещена, а каталог выставки уничтожен. В годы перестройки официальное отношение к М.Н. Порунину изменилось. 24 июля 1989 года Указом Президиума Верховного Совета Каз.ССР ему было присвоено звание «Заслуженный деятель искусств Казахстана». Но это мало что поменяло в его жизни, и в 1995 году художник вернулся в Россию. Работы автора находятся в личных собраниях семьи Шафер (Казахстан) и И. Шеиной (Израиль), а также в художественных музеях Астаны, Алматы, Павлодара.

Ведущее место в портрете имеет индивидуальность модели, её образ. В каждом человеке заключена интересная сложная и многообразная жизнь. Раскрыть её полностью, не может ни один художник, но от каждого требуется глубокая психологическая передача увиденного, умение выразить самое характерное в данном человеке [3,

с.126].

Картина Марка Порунина «Врубель» (рис.1) оставляет очень сильное впечатление по силе эмоционального воздействия

Искусство Врубеля стоит вне каких-либо рамок: временных, пространственных или жанровых. Он — типичный универсалист. Именно таких мастеров очень ценили в эпоху Возрождения. Ведь Врубель работал практически во всех видах и жанрах изобразительного и монументального искусства. Он занимался живописью и графикой, керамикой, декоративной скульптурой, стенными росписями, витражами, архитектурой, придумывал театральные декорации. Марк Порунин изображает художника в то время, когда у него проявились признаки душевной болезни. Болезнь прогрессировала, но в периоды ясного сознания художник снова работал.

Художник запечатлел Михаила Врубеля, сидящим у заросшего пруда на фоне раскидистого дерева. Фигура художника написана в состоянии напряженной собранности, скрытой решимости и как бы заряжена электричеством, коснись-и посыплются искры. Спина напряженно выпрямлена, пальцы сцеплены на колене, лицо выражает неприятие и протест.

По аналогии с работами Врубеля Марк Порунин делает акцент на глазах художника. Взгляд огромных глаз обращен вдаль, но в них скорбь, тревога и трагизм. Для усиления депрессивного состояния, в котором находился художник, Порунин выполняет работу в холодной цветовой гамме. Все зеленые краски притушены – синим и сиреневым, а красные – даны в самых холодных оттенках и только у самого горизонта виден кусочек закатного солнца. Так и в жизни Великого художника наступает закат.

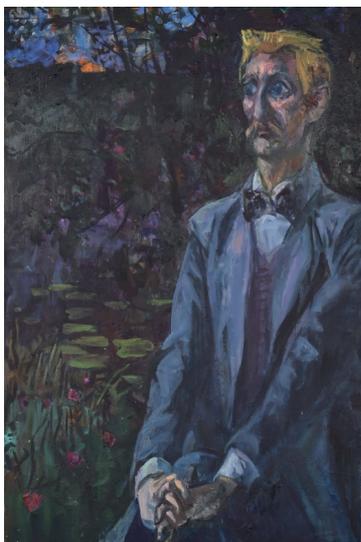


рис 1. «Врубель»
холст, масло 120x80,5

В творчестве Марка Порунина Сергей Есенин занимает большое место. Более пятидесяти акварельных и живописных работ посвящено Есенину и его творчеству. Дочь художника Младой Марковной Поруниной было передано фонды Государственного музея-заповедника С.А. Есенина в Рязанской области более 40 работ Марка Порунина.

Картина «Листья падают» (рис.2) написана под впечатлением от стихотворения «Листья падают, листья падают» Оно было создано Есениным в 1925 году. В этот период в произведениях поэта царят депрессивные настроения. Он запутался в том, как относиться к себе, к миру и людям.

Листья падают, листья падают
Стонет ветер,
Протяжен и глух.
Кто же сердце порадует?
Кто его успокоит, мой друг?

На картине вертикального формата, изображен молодой человек, стоящий в пол оборота к зрителю на фоне схематично изображенных зданий. От картины веет грустью и печалью и это подчеркивается опущенной головой поэта, нервно сомкнутыми кистями рук, глаза смотрят в сторону и вниз. Для передачи угнетенного состояния художник

использует серый и синие цвета. Динамику придают ломаные линии веток дерева, диагонально расположенные окна и крыши зданий, они же вносят легкую дисгармонию, ломая вертикальность стен зданий, труб. И только холодный желтый цвет волос поэта, облетающие листья вносят некоторое оживление в картину.



рис 2.«Листья падают»
холст, масло126x72,5

Талант Марка Порунина как художника-психолога проявился во всю мощь в картине «Л.Н. Толстой» (рис.3).

В своей работе он изображает Льва Толстого не как лихого офицера, графа и помещика, классика мировой литературы и основоположника религиозно – этического учения, мыслителя и просветителя, а как человека, которого раздирают противоречия и сомнения.

Марк Порунин берет за основу своей картины период, когда вместе со своим творчеством изменился и сам Лев Николаевич. Он отказывается от богатства, одевается просто, занимается физической работой, отделяя себя от остального мира. Толстой убежден в приоритете духовности мужика над идеологией высшего общества. Он искренне стремится к нравственному усовершенствованию, отрицает все установившиеся

формы государственной, общественной и религиозной жизни.

Писатель сидит, прислонившись к дереву, седые волосы и борода растрепаны, одет в простую холщевую рубаху. Босые, крупные ступни ног, кисти рук нервно сомкнуты в замок и лежат на коленях. Они акцентируют на себе внимание, граф Лев Толстой выглядит, как простой крестьянин из своего имения.

Художник специально помещает писателя в темный лес. Высокие, заросшие мхом деревья, с сухими, торчащими ветками, ядовитой окраски грибы, окружают писателя и как бы держат его в плену. Он забрел в лесные дебри и предаётся размышлениям. Этот лес олицетворяет его неспособность полностью воплотить в жизнь свои идеи и вести жизнь, не ориентируясь на мнение высшего общества и церкви, согласно его мироощущениям.

Разочарование и недовольство и апатия читаются на его лице. Толстой погружен в раздумья, для него настало время нравственных терзаний.

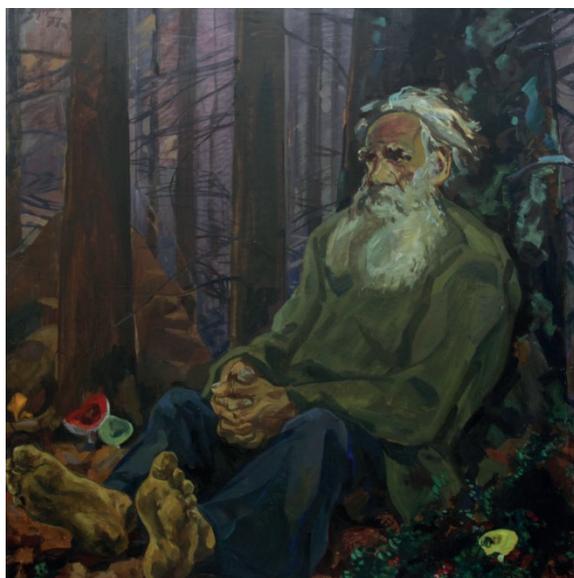


рис 3. «Л.Н.Толстой»
холст, масло, 165x167

Портретная живопись Марка Порунина остро психологична. Марк Порунин очень тонко чувствует настроение и психологический настрой героев своих произведений и умело воплощает их в картинах. Он стремится заглянуть в самую глубину души, постичь сокровенные мысли и чувства. Герои портретов Марка Порунина выглядят живыми

людьми и этим трогают нас и надолго запоминаются еще они говорят каким видел мир художник, как он относился портретируемым.

Список литературы

1. Бесчастнов Н.П. Портретная графика: учеб.пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности «Худ. проектирование изделий текст. и лег. пром.» / Н.П. Бесчастнов – М.:Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2007.-367с., 32с.ил.- (Изобразительное искусство).
2. Рисунок.Практическое руководство - М., «Искусство», 1965.- 272 с.
3. Секачева А.В., Чуйкина А.М., Пименова Л.Г. Рисунок и живопись – М.: Легкая и пищевая пром-сть, 1983.-216 с., ил.
4. Антонюк М, Александрова Л. 1984. Художники Целинограда. Выставка произведений художников Целинограда (каталог) к 30 - летию освоения целинных земель.//Типография изд. Целиноградского обкома Компартии Казахстана УН01841
5. zhaukhar@zhaukhar.kz
6. <https://www.culture.ru/events/201817/vystavka-khudozhnika-marka-porunina>

**Құсайынова Іңкәр Мұратқызы
Шығыс Қазақстан Облыстық
сәулет-этнографиялық және
табиғи-ландшафттық музей-қо-
рықтың кіші ғылыми қызметкері
Өскемен қаласы**

ШЫҒЫС ҚАЗАҚСТАН ХАЛЫҚТАРЫНЫҢ РУХАНИ ЖӘНЕ МАТЕРИАЛДЫҚ МӘДЕНИЕТІН ҚАЙТА ЖАНДАНДЫРУДАҒЫ ЭТНОАУЫЛДЫҢ РӨЛІ

Аңдатпа: мақала Шығыс Қазақстан Облыстық сәулет-этнографиялық және табиғи-ландшафттық музей-қорықтың солжағалау кешеніндегі этноауыл – «Мәңгілік ел» жалпыұлттық патриоттық идеясының қозғаушы күші, рухани құндылықтар жүйесі, Қазақстан бірегейлігінің шаңырағы, тәрбиенің тал бесігі, бейбітшілік мекені модельдері негізінде қарастырылды. Нәтижесінде, этноауыл – Шығыс Қазақстан халықтары салт-дәстүрін, ұлттық киім, фольклор, ұлттық сәулетшілік элементтерді және т.б ұлықтайтын мәдени объект, бейбітшілік мекеніне айнылды.

Түйін сөздер: этноауыл, этносаралық өзара іс-қимыл, ұлттық саясат, мәдениетаралық коммуникация.

Шығысымыздың мәдениет тарихында музейлер ерекше орын алады. Солардың бірі - 1968 жылы Бутаково селосындағы (Қазіргі Риддер қаласының әкімшілігіне қарасты) сегізжылдық мектеп қабырғасында қаланған, 50 жылдан астам тарихы бар Облыстық сәулет-этнографиялық және табиғи ландшафттық музей-қорығы. 1971 жылы мектеп музейі Лениногор қалалық Кеңесі атқару комитетінің шешімімен «Халықтық» дәрежесіне ие болды. Халықтық этнографиялық музейдің директоры болып Николай Алексеевич Зайцев тағайындалды. 1976 жылы наурыз айында тарихи-өлкетану музейінің Бутаково филиалын ашық аспан астындағы этнографиялық музейі етіп қайта ауыстырды. 1978 жылы шағын музей облыстық дәрежесін алды. Арада бес жыл өткен соң музей Өскемен қаласына көшірілді.

2005 жылы Шығыс Қазақстан облыстық этнографиялық музейі

көпсалалы мекеме музей-қорық мәртебесіне ие болды. Музей қызметінің салалық және тақырыптық диапазоны кеңейді.

Музейдің дереккөздерінің мәліметтері бойынша ең алғашқы ғылыми-зерттеу бөлімі – орыс этнографиясы бөлімі болып табылады. Бұл бөлімнің пайда болуы, мектепте музейдің ашылуымен бір уақытта басталды. 1979 жылы қазақ этнографиясына арналған бөлім ашылды. Кейін Шығыс Қазақстан аумағында тұратын ұлттық топтардың қалыптасу процесін зерттеу мақсатында 1989 жылы аз санды этникалық топтар этнографиясы бөлімі құрылды. Бөлім 40-қа жуық этностың рухани және материалдық мәдениетін сақтау, қорғау, жаңғырту және зерттеу ісімен айналысады.

Кең ауқымды қамтыған музейдің басты этнографиялық саласы - 2010 жылы Өскемен қаласында облыс әкімдігі, мәдениет басқармасы, сондай-ақ Шығыс Қазақстан облысының халықтар ассамблеясымен тікелей басшылығымен тұрғызылған «Этноауылдан» көрініс табады.

«Этноауылды» салмас бұрын Шығыс Қазақстан этностарының халық сәулетшілігі бойынша музей-қорықтың ғылыми бөлімдерінің қызметкерлері ұзақ уақыт ғылыми-зерттеу және жинақтау жұмысын жүргізді. Сонымен қатар, қызметкерлер елшіліктермен және консулдықтармен қажетті құжаттар жиынтығын (үйдің сипаттамасы, сыртқы бейненің суреті, жоспарлар мен сызбалар) қалыптастыруға көмектесуді өтініп жазбаша хат алмасуды жүргізді, қаланың этномәдени бірлестіктерінің төрағаларымен және мүшелерімен тығыз байланыста жұмыс істеді. Қоныстардың жоспары сызылып, интерьерлер ойластырылды, экспонаттар тізімі жасалды, қалпына келтіру, сондай-ақ жаңа нысандарды жинау немесе жаңа заттарға тапсырыс беру жұмыстары жүргізілді.

Сонымен «Этноауылды» тұрғызу мақсаты:

- Шығыс Қазақстан облысы мен Қазақстан халықтарының рухани құндылықтарын насихаттау;
- шет елдермен ынтымақтастықты дамыту және диаспоралардың тарихи Отанымен мәдени байланыстарын нығайту;
- Қазақстан туризмін дамытуда ықпалдастық ету;
- Тәрбиенің тал бесігі – бейбітшілік пен ынтымақты ұран еткен көпұлтты Қазақстанның болашақ ұрпақтарының санасын патриоттық сезімге баулу;

Солжағалаулық кешеннің жалпы аумағы 120 га –жуық болса,

соның ішінде «этноауыл» алаңы шамамен 10 гектарды құрайды.

Этнографиялық кешеннің алғашқы келушілері Қазақстан Республикасының бірінші Президенті Н. Ә. Назарбаев, сондай-ақ 2010 жылдың 7-8 қыркүйек аралығында өткен Қазақстан Республикасы мен Ресей Федерациясының VII аймақаралық ынтымақтастық Форумының қатысушылары және т.б тұлғалар.



«Этноауыл» музей кешенінің тарихы 1990 жылдардан бастау алды. 1992 жылы Ертіс өзенінің сол жағалауында орналасқан ашық аспан астындағы музей келушілер үшін ашылды. Сол кезде музей қызметінің бағытына сәйкес өлкенің орыс этнографиясы бойынша жинаған материалдары, орыс халық сәулет ескерткіштерінен тұратын архитектурасының экспозициясы көрсетілген болған. Музей қызметкерлерінің зерттеу жұмыстары барысында шаруа интерьерлері егжей-тегжейлі зерттелді, оларға тұрмыстық заттар жиналды. Ежелгі орыс әуесқойлары үшін алғаш рет «Атаман үйі», «қатардағы казак үйлерінің» есіктері ашылды. Зырян ауданы Тұрғысын ауылынан көшіріп әкелінген «Ескі дәстүршіл шаруа қонысына» қарап, Бұқтырмалық кержактардың шаруашылығымен және тұрмысымен танысуға болады. Катон-Қарағай ауданы Черновая ауылынан (қазіргі Аққайнар) әкелінген тұрғын үйден «Ескідәстүршіл маралшының» тұрмысымен танысуға болады. Осылайша 1994 жылы музей құрылды. 2001 жылы Киров атындағы қалалық саябақта орналасқан халық архитектурасының экспозициясын «этноауыл» деп атаған. (Қазіргі уақытта «Жастар» саябағы)[1, 232б].

2002 жылы Киров атындағы қалалық саябаққа Ертістің Сол жағасынан сәулет-этнографиялық кешен көшіріліп әкелінді. Нәтижесінде табиғи кешен – ашық аспан астындағы сәулет-этнографиялық экспозиция құрылды, онда дәстүрлі шаруашылық құрылыстары бар халықтық

сәулет ескерткіштері орын тепті.

«Қазақтардың ХІХ – ХХ ғасырлар тоғысындағы отырықшылдық тұрақжайлары» экспозициясы «Жастар» саябағында 4070 шаршы метр алаң аумағында орналасқан және ол қазақтардың қысқы тұрғын құрылыстарының пайда болуы мен дамуы туралы сыр шертеді. Мұнда отырықшылдық тұрғынжайдың 4 түрі ұсынылған: дәулетті қазақ үйі, тас құрылыс «Тошала», бесбұрышты ағаш құрылыс «Дүкен», үшкамералы ағаш құрылыс «Қоржын үй».

ХІХ ғасыр соңындағы – ХХ ғасырдың бірінші жартысындағы өлкенің орыс халықтық сәулетімен «орыс үйлері» таныстырады. Олар: ескідәстүршіл шаруа қонысы; маралшы қонысы; қалалық үй, казак үйі, ләпке (дүкен) және шеберхана. «Ашық аспан астындағы музей» экспозициясымен танысу өткен уақытта біздің аймақта мекендеген орыстардың өзіндік мәдениетін тереңірек түсінуге мүмкіндік береді, мәдени мұраны сақтау қажеттігіне көз жеткізеді.

Сонымен қатар, ХХ ғасырдың бірінші жартысындағы белорус пен татар қонысы ұсынылған.

Дүние жүзіне белгілі жазушы-ертегіші Павел Петрович Бажовтың үйі 2002 жылы этнобаққа көшірілген. Ол шаруа әйел М.А.Рябованың үйі болатын. Томск губерниясының Жоғарғы Пристань кентінде (қазір Қабанбай батыр көшесі) тұрған.

2004 жылы Шығыс Қазақстан қазақ жазушыларының павильоны салынған. Көрнекті қазақ жазушысы Оралхан Бөкейдің (1943-1993) тұрақты жұмыс істейтін кабинеті бар, ол қаламгердің ШҚО Катонқарағай ауданының Шыңғыстай ауылындағы Мұражай үйінің үлгісі бойынша жасалған. Ауыспалы көрмелер залы Шығыс Қазақстан облысы қазақ жазушыларының өмірі мен шығармашылығынан сыр шертетін экспозицияларды көрсетуге арналған [2].

Бастапқыда «этноауыл» музей объектісі ретінде құрылып, шектеулі функцияларды атқарды. Алайда, уақыт өте келе оның бағыты кең етек алып, нағыз ұлттық ауылға айналды. Бүгінгі таңда мұнда Қазақстанға тән емес және ешқашан болмаған этнообъектілер (еврей, корей, поляк, кавказдық үйлер және т.б.), этникалық сәулет нысандары салынған.

Сонымен, сол жағалау кешенінде орналасқан этноауылдың құрамында ХІХ ғасырдың соңы мен ХХ ғасырдың ортасындағы 17 қоныс тұрғызылған;

1) Қазақтардың ХІХ – ХХ ғасырлар тоғысындағы отырықшылдық

тұрақжайлары; дәулетті қазақ қонысы, қоржын үй, тас үй, тошала және дүкен.

- 2) Орыстардың XIX – XX ғасырлар тоғысындағы тұрақжайлары; ескідәстүршіл шаруа қонысы, дәулетті қалалық орыс үйі.
- 3) ШҚО халықтары мен азсанды этнотоптардың тұрақжайлары; татар қонысы, белорус қонысы, украин қонысы, поляк қонысы, XIV-XVII ғ.ғ шешендердің тұрғын мұнарасы, армян қонысы, әзірбайжан қонысы, еврей үйі, неміс қонысы, кәріс қонысы, ұйғыр қонысы грузин қонысы [3].



Әрбір қоныста Шығыс Қазақстан халықтарының этникалық мәдениетінің мынадай элементтері бар: архитектура, дәстүрлі интерьер, дәстүрлі және ауылшаруашылығының, кәсіпшіліктің, қолөнердің, фольклор, ұлттық мерекелер, халықтық салт-дәстүрлер, сондай-ақ ұлттық тағамдар және т. б.

Ұлттық салт-дәстүрлер, тіл мен музыка, әдебиет, жоралғылар, бір сөзбен айтқанда ұлттық рух бойымызда мәңгі қалуға тиіс,- деп «Болашаққа бағдар: рухани жаңғыру» атты бағдарламалық мақаласында атап өткен ҚР тұңғыш президенті Н.Ә.Назарбаев [4, 26]. Этноауыл барша қазақстандықтарға татулық пен бірлікті дәріптейтін мекенге айналды. Ұлттық құндылықтарды сақтау – бұл мемлекетті мекендейтін барлық ұлттардың проблемасы. Сондықтан, мемлекеттің этносаясатының мақсаты халықтар арасындағы бейбітшілікті сақтау ғана емес, сондай-ақ ұлттық мәдениеттерді сақтау, дамыту болуы тиіс.

Осылайша, этноауылауыл - кеңістікті ұйымдастырылған әлеуметтік-мәдени объект, ұлттық сәулет, киім, ас үй, фольклор, әдет-ғұрып және т.б. элементтерінің жиынтығынан құралған әртүрлі дәстүрлі этникалық мәдениеттерді дамыту мақсатында, жасанды құрылған ауыл ретінде ұсынылады, оның негізгі функциясы мәдениетаралық

коммуникацияны жүзеге асыру болып табылады.

Ұлттық ауылда ұйымдастырылатын іс-шаралар мәдени-ұлттық орталықтардың, ұлттық қауымдастықтардың, диаспоралардың тығыз өзара іс-қимылы негізінде құрылғандықтан, олардың іс-әрекеті ұлттық феноменнің азаматтық қоғамды құру мен дамытудың элементі ретінде қарастыруға болады.

Этнографиялық кешен құрамында қоныстардан басқа, іс-шаралар, дөңгелек үстелдер, конференциялар, семинарлар, концерттік көріністер өткізуге арналған сәнді киізүй орталық алаңы, конференц-зал ұсынылған.

Этникааралық ықпалдастыққа «этноауылдың» әлеуметтік-мәдени қызметі ықпал етеді. Жыл сайын этнографиялық кешенде ШҚО Қазақстан халқы Ассамблеясының және мұражай-қорықтың келісілген жоспарларына сәйкес келесі іс-шаралар өткізіледі; масленица, Наурыз (түркі халықтарының жаңа жылы), Қазақстан халықтарының бірлігі күні, Ұлы Отан соғысындағы Жеңіс күні, славян халықтарының жазуы мен мәдениеті күні, саяси репрессияның құрбандарын еске алу күні, татарлардың «Сабантуй» мерекесі, армяндардың «аналар және сұлулық күні», еврейдің «Шавуот» және «Суккот» мерекелері, кәрістің «ағаш отырғызу күні» мерекесі, казак әндерінің фестивалі және т.б.

Сонымен қатар этномәдени орталықтармен бірлесе отырып, фестивальдер, конкурстар, концерттер өткізіледі, студент және мектеп оқушыларына тақырыптық дәрістер және экскурсиялар жүргізіледі.

Этноауыл Шығыс Қазақстан аумағында тұратын халықтардың дәстүрлі мәдениетін танытатын мәдени-ағартушылық және ғылыми-танымдық кешен ретінде құрылған;

- жастарды басқа халықты, оның мәдениеті мен тілін құрметтеу рухында тәрбиелеу;

- қазақстандық патриотизмді тәрбиелеу, достық пен келісімді нығайту, Этномәдени диалог дағдыларын тәрбиелеу;

- Шығыс Қазақстан облысы халықтарының салт-дәстүрлерін, әдет-ғұрыптарын жаңғырту және зерделеу, ағартушылық қызмет үшін жағдай жасау, ұлттық мәдениет жетістіктерін көпшілікке тарату;

- облыс аумағында тұратын халықтардың мәдени қажеттіліктерін қанағаттандыру үшін жағдай жасау;

- Шығыс Қазақстан облысында туризмді дамыту;

«Этноауыл» этнографиялық кешенінің басты міндеті бүгінгі күні

Шығыс Қазақстан облысының аумағында тұратын әрбір халықтың мәдениетін сақтау және танымал ету, қоғамда мәдени плюрализм, толеранттылық және халықтар достығы идеясын ілгерілету болып табылады, бұл мемлекеттің этномәдени саясатының мақсаттарына толық сәйкес келеді.

Қазіргі таңда бүкіл әлем бойынша 20 үздік ашық аспан астындағы этнографиялық музейлердің тізімі анықталған. Мысалы, ең танымал және әлемдегі алғашқы этнографиялық музей 1891 жылы ашылған - «Скансен» музейі. Мұнда ежелгі саам тұрғындарынан бастап елдің оңтүстік өңірлерінің еуропалық стильді үйлеріне дейін салынған, бүкіл Швецияны миниатюрадан көруге болады. Оның аумағында әртүрлі уақытта салынған 160-тан астам үйлер мен көне қоныстар ұсынылған.

Еуропадағы ең ірі екі аспан астындағы этнографиялық музейлерді атауға болады; біріншісі Литвадағы «Румшишкес халық тұрмысының музейі» және екіншісі Норвегиядағы «Майхёуген». «Румшишкес халық тұрмысының музейі» Каунас теңізіне жақын орналасқан. 1966 жылы Румшишкес қалашығында тұрғызылған экспозиция Литваның барлық төрт аймағын көрсететін, шаруалардың тұрмыстық салт-дәстүрін көрініс беретін үйлер, шаруашылық құрылыстар, шеберханалар, шіркеулерден құралған.

Ал «Майхёуген» ашық аспан астындағы этнографиялық музейі 200-ге жуық ежелгі норвег халықтарының қоныстары, шаруа үйлері, балықшылар лашықтарынан және шіркеулерден құралған.

56 түрлі халықтың тұрмыс-салтын дәріптейтін Пекиндегі «Қытай халықтар музейі» 20 үздік аспан астандағы этнографиялық музейлер қатарында.

Сонымен қатар көршілес Ресейдің Калуга облысында «Этномир» мәдени-білім беру орталығының танымалдығы артып келеді. Онда филиппиндіктердің, үндістердің, голландықтардың қоныстары, орыстардың «избасы», украиндардың «хуторы», көшпелілердің киізүйлері және т.б ұсынылған.

Жылдан жылға көркейіп, біздің елімізді әлемге танымал ететін ашық аспан астындағы этнографиялық музейлерінің бірі Қазақстанның шығысындағы сәулет-этнографиялық және табиғи-ландшафттық музей-қорық екенін нақ басып айтуға болады, себебі жоғары айтылған 20 үздіктен кем еместігін көруге болады. Ел бірлігі мен ынтымағын ұлықтайтын «этноауылдың» болашағы өте зор.

Пайдаланылган әдебиеттер тізімі

1. Музей открытый миру. Восточно-казахстанский областной архитектурно-этнографический и природно-ландшафтный музей-заповедник. – Караганда, ТОО «Литера», 2014.- 507 с.
2. Интернет ресурс: <http://www.vkoem.kz/index.php/kz/zhastar-etnobyay/160-ekspozicziya-pod-otkryтым-nebom>
3. <http://www.vkoem.kz/index.php/kz/levoberezhnyikompleks/jetnograficheskiikompleks>
4. Назарбаев, Н. А. Сборник докладов на 1-10 Ассамблеи народов Казахстана / Н. А. Назарбаев. – Астана : Елорда, 2005. - 440 с.

**Горовых Ольга Евгеньевна,
хранитель ткачества,
современного прикладного искусства
ГМИ РК им. А. Кастеева,
Казахстан, Алматы**

**КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ МЕЖЭТНИЧЕСКОГО
ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ В ВИДЕ СОЕДИНЕНИЯ
ТРАДИЦИОННЫХ И НЕТРАДИЦИОННЫХ ЭЛЕМЕНТОВ
ОРНАМЕНТА В КОМПОЗИЦИИ ОФОРМЛЕНИЯ КАЗАХСКОЙ
ВЫШИВКИ СЕРЕДИНЫ ХХВЕКА ИЗ КОЛЛЕКЦИИ
ГМИ РК ИМ. А.КАСТЕЕВА**

Индивидуум со свойственной ему склонностью преобразовывать окружающий его мир во что-то наиболее выразительное с эстетической точки зрения всегда стремился разнообразить самые разные стороны своей жизни, вплоть до необходимых и часто используемых предметов быта. Ведь всегда приятно созерцать внешний вид и пользоваться той вещью, которая своим необычным, искусным воплощением, дарованным от умелой мастерицы, способна вызвать огромный всплеск душевной радости даже во время применения, не говоря уже о коллекционировании и бережном сохранении этого произведения искусства. Женщине, как хранительнице очага, всегда было свойственно привносить гармонию и новые яркие краски в убранстве жилища.

Во все времена особо ценились мастерицы ткачества, ведь войдя в их дом, любой гость будет удивлен непревзойдённой красотой предметов быта, таких как полотенце. Удивленный посетитель такого чудесного жилища обязательно расскажет многочисленному окружению об искусной мастерице-вышивальщице, чей труд особенно был почитаем на казахской земле, где проявлялось особо пылкое отношение к оригинальному подходу в процессе производства предметов быта. Плоды труда таких умелых женщин пользовались большим спросом и своим непревзойдённым видом заряжали радостью и одухотворением от увиденного, создавали общую атмосферу традиционного уклада жизни. Поэтому такое непростое ремесло как ткачество считалось невероятно почетным, и обученные им девушки могли рассчитывать на широкое

внимание и интерес со стороны потенциальных мужей и их семейств. Настоящая мастерица своего дела всегда стремилась к совершенству, дорабатывая методы и пути творения плодов кропотливого труда. Постоянное улучшение своих навыков и умений позволяло мастерице занять конкурентно способное положение у ценителей прекрасного. Наивысшим почетом пользовалась та вышивальщица, которая выходя за рамки устоявшегося стиля, привносила разнообразие и незаурядность воплощения каждого своего творения. Незнакомые ранние мотивы привлекали своей загадочностью. Это не удивительно, ведь такую вдохновительную энергию вышивальщицы черпали, обмениваясь опытом с представителями других этносов, чьи неизведанные ранее формы и элементы орнамента могли невероятно грациозно сочетаться с традиционными, давно сложившимися устоями, и образовывать небывалые по своей красоте композиции.

Стремление развивать навыки искусного исполнения своей вышивки порождали конкурентную среду в деятельности мастериц, ведь каждая женщина вкладывала огромный запас сил в исполнении оригинальности в преобразовании убранства своего жилища. Почетное положение доставалось той вышивальщице, чья работа украшала домашний очаг в своем полном потенциале, а плоды ее труда пользовались невероятным спросом. Источником вдохновения для состоявшихся мастериц являлся опыт, полученный при межэтническом сотрудничестве. Этому свидетельствуют непревзойденные сочетания элементов различных культур, выполненных в композиции данных экспонатов.

Полотенца были необходимы при рождении человека, играли большую роль в свадебных обрядах, служили в быту и считались оберегом семьи. На полотенцах вышивались оба конца, к которым пришивалось вязанное крючком кружево или украшалось небольшой каймой, сшитой из той же ткани. Орнаменты на них вышивали традиционные, обусловленные обрядом. Но в данном, проведенном мною исследовании, я рассмотрела несколько видов экспонатов, отличающихся стилем и выделяющихся среди всего пласта наследия этого вида искусства своим комбинированием элементов и мотивов, не ограничивающихся принадлежностью к одной этнической среде.

В коллекции ГМИ им. А. Кастеева числится 16 экспонатов (полотенец), представляющих неповторимый и уникальный по своему исполнению и стилю элемент казахской национальной культуры. Хотелось

бы отдельно отметить некоторые из них. Один из экспонатов был создан в 1970 г. XX века в Восточном Казахстане (158-тк). На удлиненной, прямоугольной формы белой хлопковой ткани, по краю полотна, вышит цветочный орнамент в технике простого креста и технике полукреста, наложенных друг на друга. Техника полукрест-разновидность креста, представляет собой направленные только в одну сторону косые стежки, плотно прилегающие друг к другу; с изнаночной стороны образуются мелкие вертикальные линии. У этого вида вышивки существует название «рисовый шов». Вышивание выполняется мастерицей в два приема. Сначала выполняются простые крестики больших размеров (минимально на четыре переплетения нити). Далее вышиваются полукрестом «риски» поперек линий нижнего креста. Для нижнего креста берутся нити одного цвета, а для верхнего – другого, на два тона светлее или темнее. Невиданной красоты цветы заполняют все поле каймы полотна. Переплетаясь друг с другом, цветочный узор устремлен вверх. Причудливые линии и формы изгиба гармонируют с нежной пастельной цветовой гаммой. Калейдоскоп из розовых, светло лимонных, зеленых, светло серых и белых, нежно бордовых и коралловых нитей, гармонично сочетаются с вставками черной нити, подчеркивая всю композицию. По нижнему краю цветочного «сада» вышита фраза, с которой начинается каждая сура Корана «Во имя Аллаха, Милостивого и Милосердного». Ее произносят в каждой молитве, с нее обычно начинаются многие документы, составляемые мусульманами. Края подзора выполнены в технике «филейное вязание», прием строчки «плотный настил». Филейное вязание – это имитация кружевного филе, в котором на ткани в сетку вшиваются узоры. При филейном вязании клетки узора вяжутся сразу, вместе с сеткой. Эффект филейного вязания создается в пустых и заполненных клетках, он заключается в контрасте света и тени. Вязание происходило строго по схеме, в качестве схем использовались мотивы для вышивки крестом или свои рисунки. Основа филейного вязания – сетка. Сетку вязали крючком или вместо иглы использовали челнок. Считалось, что чем ажурнее сетка, тем рельефнее на ней выглядит узор. Пряжу для филейного вязания, как правило, выбирали гладкую, льняную, или хлопчатобумажную. В данном экспонате применен прием строчки (плотный настил), выполняется по клеткам перевитой сетки, покрывая их плотными рядами ниток, настилаемых в одном направлении в соответствии с рисунком. Центральная часть каймы заполнена крупным

изображением двух обращенных друг к другу белок, в центре которых пробивается росток, с распустившимися ветвями по краям. Значение символа белки – счастье в браке, прибавление в семье, благословение в детях, мир и благополучие, гостеприимство, бережливость и запасливость. Фигуры белок в окружении цветущих ветвей четко вырисовываются белым силуэтом на фоне ажурного приглушенного орнамента. В данном экспонате четко прослеживается переплетение мусульманской и славянской культуры. В славянской культуре символ белки имел положительное значение, символ Божественного Провидения. Хвост белки – самая выраженная деталь в вышивке подзора. Такая ассоциация возникла из-за повадки животного укрываться от дождя собственным хвостом, чаще всего белка символизировала упорный труд, без которого невозможны земные блага, символ плодородия и урожая. В окружении белок вышит росток, символ возрождения. Представители восточноевропейской народности верили, что изображение белки принесет удачу, улучшит благосостояние, послужит защитой от злых духов. Возможно, что вышитые на кайме полотенцасимвол белки играла роль оберега от дурного глаза. Зубцевидная кайма, отчетливо обозначенная сквозными ромбами, завершает данную композицию. Взаимодействие вышитых элементов двух различных культур среднеазиатской и восточноевропейской – отрывок из Корана и заимствованный славянский узор белки дает нам представление о том что, мастерица, наполняясь вдохновением различных этносов, смогла воплотить в своем творении непревзойденную композицию в виде такого изумительного сочетания вышивки. Межнациональное сотрудничество позволило мастерице вывести плоды своего мастерства на совершенно новый уровень, одарив привычную композицию привлекающим взор окружающих людей сочетанием элементов (образов), совершенно различных по своему стилю исполнения, но при взаимодействии в одном произведении искусства, создающим невиданный эффект, одолевший сердца ценителей прекрасного.

Не менее привлекательными по своему стилю и исполнению вышивки являются два экспоната, выполненные в Талды-Курганской области во второй половине 20 века (60-тк, 61-тк). Оба полотенца удлиненной, прямоугольной формы, выполненных из белой хлопковой ткани. В обоих экспонатах край полотна украшает восхитительная композиция, создающая целостную атмосферу уюта. На широкой кайме, ярким пятном раскинулись красочные бутоны цветов дуба в обрамлении пышной

листвы. Красные, оранжевые, голубые, фиолетовые с желтой сердцевиной цветы переплетаются с нежными светло и темно зелеными оттенками листьями. Завершает композиционный ряд коралловая кайма. Узор для вышивки создан в технике гладью. Контур узора переносился на ткань с помощью рисунка. Как правило, использовали карандаш. В качестве инструмента выбиралась маленькая игла с острым концом. Нити использовали из хлопка. Крупные детали листьев и цветов исполнены петельными стежками, узкие полоски, мелкие детали стебельков вышиты короткими малыми швами. В одном виде вышивки мастерица использует различные виды техники. Цветочные розетки и листья дуба вышиты одним из видов глади (выпуклая гладь петельными стежками). Что бы передать всю красоту и пластичность вышивки, выполнен ряд основных стежков, вышитых поверх кромок швов петельных стежков предыдущего ряда. В одном из экспонатов подзор полотенца завершает кружевная вышивка с цветочным орнаментом, с вертикальной вышитой алой полосой, отличающейся от основного цвета кружева. Пять крупных распутившихся цветков и листьев выполнены в технике «филейное вязание». Кружевной, зигзагообразный край подзора завершает композицию. Во многих народных традициях существовал культ дуба, считавшегося священным деревом, жилищем богов, небесными воротами, через которые божество может появиться перед людьми. Как и все деревья, дуб выступает в роли мирового дерева: он символизирует мировую ось, соединяющую верхний и нижний миры, живых существ и умерших предков, знаменуя центр Вселенной. Дуб означал силу, мужество, выносливость, долголетие, плодородие, благородство, верность. А некоторые народы приписывали дубу магические свойства. Дубовые ветви с листьями и желудями служили оберегом от злых духов, нечистых и завистливых людей. Вполне вероятно, что вышивая такой орнамент, мастерица подразумевала, что данная вышивка послужит ей оберегом и талисманом. Парные мотивы цветов и ветвей использованные в данной композиции являются символом создания новой семьи.

Удивительным и неповторимым по своему стилю и исполнению является вышивка, выполненная в Семипалатинской области, во второй половине 20 века (18-тк). Нежно-розовое шелковое полотно, удлиненной, прямоугольной формы. Подзор полотенца украшает богатый ветвистый узор с плодами и цветами и семенами граната, исполненный

в технике глади. Вышивка на шелковой ткани вручную требовала от мастерицы определенных навыков и мастерства. В трудоемкой работе мастерица использовала тонкие иглы, для того, чтобы не повредить нежную шелковую основу и не оставить просветы на ткани. Для удобства вышивания, как правило, шелковая ткань натягивалась на пальцы. Цвет нитей подобран с особым эстетическим вкусом. Растительный орнамент густо украшает поверхность, оставляя маленькие просветы ткани. Основной мотив узора – плод граната. Центральную, вертикальную ось украшает несколько плодов и цветов граната, вышитых в бордовых, алых и розового цвета нитях, от которой расходятся ветви с маленькими плодами граната, цветами и листьями белых и голубых оттенков. Гибкие растительные стебли исполнены нитями в светло-желтых, нежно-зеленых оттенках, их отдельные элементы густо заполняют оставшуюся часть узора. Узор бордюра – растительного характера, скомпонован из трех чередующихся мотивов многолепесткового цветка розовых, бордовых и красных оттенков, нежно подчеркнутых мотивами листьев светло зеленого и бордовых цвета нитей. Во многих культурах Евразии, таких как восточноевропейская, средиземноморская, а также исламских культурах плод граната является символом жизни, плодородия и процветания, а также брака и супружества. Темно-красный цвет плода напоминают кровь и жизненную силу. Зерна граната-символ деторождения. С древнейших времен в Армянской культуре, гранат является одним из основных символов в искусстве. В Иудаизме гранат почитается за красоту дерева и его плодов. Семена символизируют святость, плодородие и изобилие. Гранат, по мнению иудаистов, имеет 613 семян и соответствует 613 заповедям Торы. В Коране трижды упоминается гранат как атрибут земных и райских плодов. Он представляет добрые дела, сотворенные Богом, поэтому его также называют «Райское яблоко».

В заключении проведенного мною исследования могу отметить: необычайная красота и оригинальность исполнения данных экспонатов дают нам понять, что искусство вышивки на полотнце составляет важную и незаменимую роль во всеобщем наследии культуры Казахстана. Мастерицы-вышивальщицы, будучи в поисках новых, ранее неизведанных художественных решений, обогатили огромный пласт знаний этого ремесла и расширили границы понятий о гармоничном сочетании элементов композиций. Обмениваясь опытом и заимствуя

изобразительные элементы других культур, ремесленницы нашли неповторимый стиль, придающий результатам их труда оригинальность и утонченность. Созерцатель прекрасного, повидавший данное творение, будет приятно удивлен тем, какую утонченную композицию могут составить сообща традиционные элементы нескольких различных культур. Такая гармония в едином творении сама по себе становится символом продуктивной дружбы народов, и именно поэтому наследие представленных экспонатов несет в себе приоритетную ценность своего значения для нашего казахстанского многонационального общества.

Список литературы:

1. Вышивка гладью для начинающих (пошагово) <https://stranahandmade.net/vyshivka/gladyu-dlya-nachinayushhih>
2. Вышивка гладью. Что следует знать о технике новичку <https://blog.mirkrestikom.ru>
3. Гранат, растение. Энциклопедия знаков и символов www.symbolarium.ru
4. Дуб/ Символизм - символы. Значение символа www.newacropol.ru
5. Дуб-Энциклопедия символов www.symbolarium.ru
6. Техники: Филейная вышивка (вышивка по сетке) <https://www.liveinternet.ru>



(18 - ТК)



(60 - ТК)



(158 - ТК)



(61 - ТК)

Мусаханова Бибимариям Бейбутовна
Магистр в области Рынка Искусства
Арт-менеджер в ГМИ РК им. А. Кастеева
Алматы, Казахстан

МАРКЕТИНГОВЫЙ АНАЛИЗ ДЛЯ ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЯ БРЕНДА МУЗЕЯ

«Бренд — это ДНК всей организации...»

— Дэмиен Уитмор. Директор по делам с общественностью
в Victoria & Albert

Данный доклад является исследованием на тему роли брендинга музеев, и применением мирового опыта для анализа идентичности бренда Государственного Музея Искусств им. А. Кастеева и предложения по его переосмыслению, в соответствии с требованиями рынка досуга мировыми трендами маркетинга в музейной сфере. Структура доклада:

- Введение.
- Первая часть рассматривает роль маркетинга и брендинга в поддержании конкурентоспособности музейных организаций в разных странах мира.
- Во второй части кейс-методом описаны примеры музеев применивших инструменты (ре)брендинга в стратегии по развитию.
- Третья часть — это анализ продукта, истории, внутренних и внешних факторов организации ГМИ РК. В этой главе также определяются ценности, миссия, видение и цель ГМИ РК; определяется маркетинговая стратегия, включающая в себя разработку бренда музея.
- Четвертая часть предлагает к рассмотрению введение нового дизайн-кода организации, основываясь на идентичности организации и имеющихся сильных сторонах.

- Заключение.

- Литература.

Ключевые слова: *музей, бренд, маркетинг, менеджмент, стратегия, коммуникации, музеология, дизайн, цифровизация*

Введение.

В XXI веке, музеям пришлось начать конкурировать не только между собой, но и с частными организациями за посетителей и меценатов.

В тексте доклада будут рассмотрены существующие этические и технические проблемы и сложности, а также примеры успешной интеграции маркетинговых инструментов разработанных музейными деятелями в целях повышения посещаемости и повышения интереса к искусству и культуре.

Целью этого доклада является попытка применения этих методов в условиях Республики Казахстан и, в частности, Государственного музея искусств им. А. Кастеева. Задачи ребрендинга включают в себя, как повышение интеллектуального уровня населения города и страны, так и привлечение достаточного количества средств для обеспечения устойчивого развития.

Часть 1. Маркетинг и музеи.

История, Политика, Этика.

Роль музеев в общественной жизни менялась на протяжении многих веков и подход к работе публичных коллекций, экспонирующих предметы искусства и различные редкости, варьировался в зависимости от региона и действующих там устоев и норм. Музеи в том виде, в котором они известны сегодня, исторически берут свое начало в частных собраниях искусства и «кабинетах редкостей» основанных коллекционерами высокого достатка. Эти собрания начали открываться для публики во времена раннего Ренессанса, но тренд на основе публичных коллекций наиболее ярко прослеживается в истории в Эпоху Просвещения. Одним из самых ярких примеров является Музей Лувра. События Французской Революции повлияли на отношение к Королевским собраниям, многие из которых впоследствии также стали национальной собственностью и, на сегодняшний день, большинство крупнейших экспозиций в мире являются государственными учреждениями и открыты для посещения.

Тенденция к открытости для посетителей стала еще более выраженной после событий 1960-х годов. Несмотря на открытый доступ, музеи продолжительное время воспринимались как «храмы», и, согласно утверждениям протестовавших по всему миру людей «левых» политических взглядов не были достаточно инклюзивны и понятны; создавали ощущение нравоучающих учреждений, понятных лишь избранным слоям населения. Настроенные против капитализма, сексизма и расизма активисты и художники радикально повлияли на мир искусства. Раскол между рынком и «Независимым» искусством

начинается в этот период и влияет на этические нормы, действующие по сей день. Ярким примером организации, изменившейся под влиянием социума стала Венецианская Биеннале, изначально основанная как ярмарка для продажи искусства и действующая в качестве «Независимое жюри» сегодня.

Тем не менее, с новым рассветом рыночных отношений, мир искусства снова подвергся изменениям. С 1980-х годов более активно стали использоваться инструменты для привлечения посетителей, в частности, маркетинг. Это повлекло за собой волну дебатов: следовало ли бы музеям прибегать к «грязным» способам продаж билетов и повлияет ли желание угодить публике на качество выставок. Для США, где музеи исторически полагались на донации филантропов, данный подход был обоснован мотивацией увеличения аудитории музея, что благоприятно сказалось бы на имидже и рекламе спонсирующих лиц и компаний. В Европе, напротив, данный подход стал вынужденной мерой в связи со спадом посещаемости культурных учреждений, финансовые ресурсы которых в наибольшей степени состояли из выручки с продажи билетов и денег поступающих из государственного бюджета.

Культурные задачи государственного музея зачастую выражают цели поставленные на правительственном уровне правительством стран. Руководящие лица, в свою очередь, посещают регулярные международные конференции посвященные вопросам мирового развития. В конце XX века, ЮНЕСКО утверждает одну из долгосрочных целей — культурный взаимообмен и сохранение наследия стран всего мира. В качестве учреждений ответственных за эту функцию выступают международные музеи. Цели, вытекающие из этой миссии, включают в себя ознакомление наибольшего количества жителей Земли с традициями и искусством других стран мира, повышение толерантности к другим культурам и повышение уровня знаний в области мировой истории.

В связи со всеми вышеперечисленными социальными, экономическими и политическими изменениями музеи перешли к модели ориентированной на посетителя и появилась нужда в заимствовании стратегий компаний продающих свой продукт ради прибыли. Несмотря на продолжительную критику данного подхода, в последние годы некоторые музейные учреждения пришли к разработке оригинальных методов, принимающим во внимание все факторы

этической проблематики и пришли к подходу, который не приносит весомого ущерба имиджу такого образовательного института, как музей.

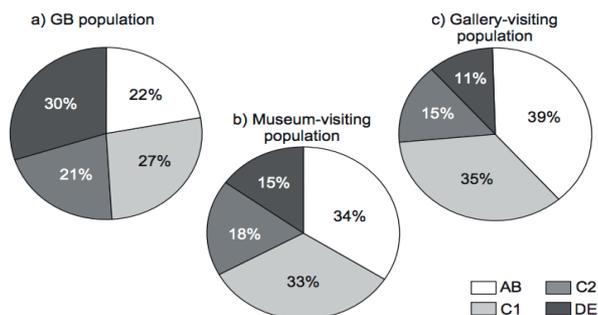


Figure 25.3 Population profiles, August 2002
 Note: Base – all respondents (2,095)
 Source: MORI Omnibus, 8–13 August 2002

(T1)

Для привлечения аудитории, появилась надобность в ее анализе (T1). Это повлияло на растущее число пособий по музейному менеджменту и маркетингу. В книге Р. Сэнделла и Р. Р. Джейнс приводится статистика за 2002 год по уровню дохода посетителей музеев в Великобритании (градация NRS). Несмотря на бесплатный вход введенный на уровне закона по отношению ко всем музеям страны, можно увидеть, что две трети всех посещающих музеи и галереи жителей Великобритании составляют социальные группы — А, В и С1.

Согласно Пирамиде Маслоу, познавательные, эстетические и духовные потребности возникают у человека только в случае удовлетворения всех физических нужд. Это служить основой для предположения, что главной целевой аудиторией музеев являются люди среднего и высокого уровня дохода. Для максимальной эффективности маркетинга для этой аудитории следует основываться на их ценностях и приоритетах.

Представители среднего класса, как покупатели, зачастую отдают предпочтения брендованных продуктов. Бренды, вызывающие доверие более популярны у покупателей, которые могут позволить себе их покупку (продуктов питания, услуг, люксовых изделий). Другой причиной может быть переизбыток информации в поле покупателя и узнаваемые бренды вызывают доверие к их качеству и сокращают время принятия решений при выборе.

Следует отметить, что социальные группы А, В и С1 часто являются работниками крупных компаний и корпораций, выступающих в качестве спонсоров для культурных мероприятий и учреждений. По этой причине, стоит обратить внимание на имидж бренда музея в случае привлечения средств из бизнес-сектора. Образ спонсируемой организации играет важнейшую роль в принятии решений по распределению рекламных средств. Сегодня, организации просто потеряться на фоне множества предлагаемых опций и предложений и потому, брендинг более не является прерогативой бизнесов, но и всех учреждений желающих развиваться, быть актуальными. Для привлечения партнеров, музеям важно оставаться привлекательными на рынке досуга.

Брендинг — это искусство и наука влиять на восприятие продукта, услуги или организации. Основным отличием брендинга от рекламы является то, что брендинг самостоятельно «говорит» об индивидуальности продукта. Бренд — это идентичность и история организации + образ — то, как клиент (посетитель) воспринимает ее. Постоянное и точное представление бренда нужно для того, чтобы у потребителей была возможность развить доверие к организации.

Инструменты брендинга для музеев включают в себя следующие элементы: *история, коллекция, ценности, миссия, стратегия, архитектура, дизайн, выставочную программу, магазин, кафе*; все виды коммуникаций: *лого, шрифты, визитки, буклеты, документы, соц. сети, вебсайт, книги и каталоги, сувениры, униформа электронная подпись, реклама, билеты* (цена, материал). Не менее важен социальный круг организации — *спонсоры, музеи-партнеры, публичные личности, работники, художники, кураторы*. Для эффективности, все эти инструменты должны дополнять друг друга. В случае, если эти инструменты несовместимы или не соблюдаются всегда, имидж и бренд музея вступают под угрозу, а использованные инструменты не приносят никакой пользы.

Часть 2. Мировой опыт и тренды.

Ниже, предлагаются к рассмотрению кейсы (ре)брендинга музейных организаций разных стран выраженные в новом дизайн-коде и не только.

Музей Гуггенхайм. В 1937 году, по просьбе бизнесмена С. Гуггенхайма, баронесса Хилла фон Ребай взяла на себя руководство «музеем беспредметной живописи», с целью ознакомить американское население

ние с европейским авангардом. Ф. Л. Райт, известнейший американский архитектор времени, стал автором постройки в центре Нью-Йорка. Его прогрессивное видение позволило появиться на свет одному из самых узнаваемых музеев мира. В 1997 году, под брендом Гуггенхайм, построен музей в Бильбао, который также представлял публике искусство XX-XXI веков. Для проекта был привлечен другой известный архитектор. Известный своим зрелищным «деконструктивистским» стилем, Фрэнк Гери не уступил в восхищении музейных посетителей Ллойд Райту. Таким образом, администрация Музея Гуггенхайма сохранила верность к имиджу и истории музея и повлияла на тренд в подходе к архитектуре музея. Посредством работы с известными архитекторами, музей стал представлять интерес не только коллекцией, но и зданием-достопримечательностью.

Галерея Тейт. Музей, основанный в эпоху рассвета Британской Империи, был известен публике до 1932 года как Национальная Галерея Британского Искусства и располагала экспонатами датирующимися началом XVI века и позднее. После, галерея расположенная в районе Миллбэнк в Лондоне носила название Tate Gallery, в честь основателя, сэра Генри Тэйта. В 1988 году был открыт филиал коллекции в Ливерпуле, а в 1993 открылся для публики Тэйт Сэйнт Айвз. Для этих двух филиалов были конвертированы здания склада и газового завода. В 2000 году, другое индустриальное здание — электростанция на берегу реки Темзы, превратилась в еще одно подразделение музея — Тэйт Модерн. В этом же году, впервые со времен Королевы Виктори, были внесены изменения в дизайн-код музея. Новый лого заменил собой «The National Gallery of British Art. Tate Gallery.» на лаконичное «ТАТЕ» и стал брендом представляющим 4 музея. Тэйт Модерн является вторым самым посещаемым музеем Великобритании, а Тэйт Ливерпуль и Тэйт Сэйнт Айвз — два самых посещаемых региональных музея страны. Можно полагать, что большая часть музейных посетителей Соединенного Королевства (число которых возросло с 33% до 45% между 2000 и 2002 годами, согласно T2) приходится на музеи ТАТЕ.

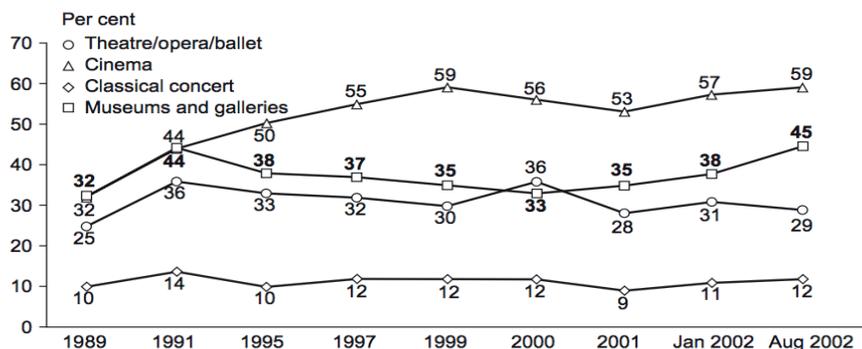


Figure 25.2 Leisure activities enjoyed in the past 12 months, 1989–2002

Note: Base – c. 2,000 each time

Source: MORI Omnibus Surveys, 1989–2002

(T2)

В 2016 году снова произошел еще один ребрендинг, но в этот раз логотип основан на предыдущей версии, выбран фирменный шрифт и цвета для дизайн-кода. Британский художник Мартин Крид установил цветовую палитру, которая будет действовать на протяжении 10-ти лет до смены главного художника TATE.

Фондационе Прада. Одна из дочерних компаний PRADA Group была основана в качестве фонда в 1993 году в Венеции. Программа фонда включала в себя выставки и кинопоказы. В 2015 году Фонд открывает постоянное пространство в Милане на Ларго Изарко, в комплексе заброшенного винокуренного завода. Для создания атмосферы пространства бюро архитектора и урбаниста Р. Колхаса ОМА были взяты в учет многие особенности его локации, в частности города Милан. Пост-модернистский подход чувствуется во всех коммуникациях музея — от выставочной программы соединяющей прошлое и будущее новыми кураторскими способами, до кафе, дизайн которого разрабатывал режиссер Уэс Андерсон, вдохновляясь торговым пространством Милана построенным в XIX веке - Галлерией Витторио Эммануэле. Сегодня, у фонда 3 экспозиционных локации. Итальянское Возрождение, индустриальный образ Милана, известной скоплением талантливых архитекторов, памятниками фашистской архитектуры и как колыбель футуризма — все это присутствует в брендинге и дизайн-коде, проработанном до деталей иерархии графики в баннерах, билетах и буклетах.

Другие музеи обратившиеся к ребрендингу: **Третьяковская Галерея, Центр Помпиду, Метрополитен.** Эти организации внесли изменения в имидж проработкой элементов лого, слогана, шрифта,

РК: образование, эстетика, этика, креативность, наследие, история, патриотизм, открытость к новому и людям, соединяя прошлое и будущее, восток и запад, качество

Миссия определяет долгосрочные планы по развитию и роль музея в обществе. Миссия ГМИ РК могла бы звучать следующим образом:

Культурное просвещение для жителей страны всех национальностей, возрастов, уровня образования и достатка.

Видение определяет образ и ассоциативный ряд. Возможный вариант: привлекательное место для встреч, площадка для обучения и развлечений. первый выбор в списке досуговых учреждений для времяпровождения.

Цели — это конкретные задачи музея, такие как: повышение интереса к видам искусства, представленным в музее, увеличение количества посетителей благодаря охвату новых аудиторий, развитие отношений с местными и международными учреждениями, цифровизация, расширение программы и коммерческой деятельности, продвижение членства “Друзья Музея”.

Желаемые ключевые слова в мнении посетителя и партнера: *интересный, понятный, модный, фотогеничный, цифровой, интеллектуальный, удобный, известный, открытый, исторический, международный, Казахстанский.*

Для плодотворного сотрудничества, музеям следует выбирать партнеров по принципу схожих ценностей, миссии, видения, целей. На иллюстрации ТЗ, Геральд А. Матт приводит примеры социального круга музея и принцип взаимодействия с ними.

SWOT и PESTEL.

Для ГМИ РК, следует прибегнуть к способам принимающим во внимание особенности менталитета страны и его местоположения. SWOT-анализ рассматривает внутренние факторы организации: *сильные, слабые стороны музея, его потенциальные возможности и представляющиеся опасности.* Анализ PESTEL включает в себя внешние *политические, экономические, социальные, технологические, экологические и легальные факторы.*

Сильные стороны: коллекция, включающая в себя произведения известных художников, историческое здание, хорошая репутация, демократичные цены на билет, большая территория здания и скульптурного сада, парковка.

Слабые стороны: непривлекательность для молодой возрастной группы, низкое финансирование государства, «совковый», «консервативный», «государственный», «сложный для понимания» имидж.

Возможности. У ГМИ РК имеется потенциал: стать одной из главных достопримечательностей Казахстана, изменения досуга среднестатистического жителя Алматы, повышения культурной грамотности граждан РК, расширения сферы интересов новых поколений, привлечения большего количества туристов в город, увеличения бюджета посредством коммерческой деятельности, привлечения новых спонсоров и новой аудитории.

Опасности: изменение исторического облика здания, конкуренция в лице новых музеев искусств в Алматы, запятнанная репутация, вандализм, кражи, отсутствие интереса к искусству из-за внешних факторов, кризис.

Политика. Гео-политический фактор влияющий на посещаемость музея - расположение Алматы на карте Евразии. Близость к туристически популярным регионам: Россия, Узбекистан и Восточной Азии дает большой потенциал для посещения путешественниками. Тем не менее, далекое перелет из Европы и континентов Америки служит фактором при выборе западных туристов.

Экономика. Низкий уровень экономики влияет на покупательскую способность населения. Государство также не выделяет достаточно средств для содержания музея в надлежащем состоянии, а меценаты слабо заинтересованы в спонсировании государственных объектов, поскольку исторически и в связи с коммунистическим режимом в Казахстане не была развита подобная практика.

Социум. Искусство, как хобби, относительно популярно среди населения города Алматы. Однако, имидж музея не привлекателен, в сравнении с новыми площадками. Также, в макромире искусства казахстанские художники не представляют высокого интереса и это сказывается на отсутствии арт-туризма.

Технологии. Интернет и технологии, имеют огромный потенциал в рекламе для музея и его позиционировании, а также могут привлекать как партнеров, так и посетителей при правильном использовании. В мире искусства широко используются новые техники искусства (видео-арт, AI) и соц. сети.

Экология. Экологическая ситуация во всем мире может служить актуальной темой для выставок, а сам музей может пропагандировать экологичный образ жизни, что положительно скажется на имидже.

Легальные факторы. Система налоговых льгот в Казахстане умеренно поддерживает меценатскую деятельность, но недостаточно пропагандирует поддержку культурных институтов.

Стратегия. Музей — мультифункциональная площадка.

Для достижения поставленных целей должна быть установлена стратегия по развитию учитывая все внешние и внутренние факторы влияющие на работу музея. Разработка бренда могла бы помочь музею в таких вопросах как маркетинг для расширения аудитории посетителей и создания привлекательного имиджа, благодаря которому возможно привлечение финансовых, организационных и информационных партнеров, иностранных туристов.

Под брендом музея могут быть представлены услуги и товары косвенно связанные с коллекцией искусства. Музейное кафе и стиль подаваемой в нем еды, также могут выражать ценности и идентичность бренда. Другие каналы транслирования бренда: внимательно составленная программа мероприятий и подбираемая для них музыка, курированные кинопоказы, сувениры, вебсайт.

Поколениям Миллениалов и Z, выросших в цифровую эру, при ознакомлении с организацией, первоначально важно наличие доступа к информации в «сети». Электронные СМИ, обратная связь в социальных сетях, контент читабельный на экранах смартфонов и планшетов, покупка билетов онлайн, фотогеничность локации для инстаграма — используя эти потребительские привычки возможно стратегически создавать продукты и услуги музея, ориентированные на эту возрастную группу посетителей. При правильном подходе, посредством таких цифровых коммуникаций как приложения, подкасты, фильтры, блоггеры и видео-афиши, музей может заработать аудиторию на лояльность которой можно рассчитывать на протяжении многих последующих лет.

Часть 4. Дизайн-код для ГМИ РК.

Отражая ценности.

Для разработки нового дизайн-кода были взяты за основу существующие музейные атрибуты и символы. Были использованы такие элементы как особенности города, истории и культуры, а также архитектуры здания музея. Главными мотивами послужили

ориентализм казахского декоративно-прикладного искусства и формы Советского Модернизма.

(P1)



На P1 можно увидеть предложенный новый лого для Государственного Музея Искусств им. А. Кастеева в 6-ти фирменных цветах с сопутствующими кодировками по системе PANTONE.

Лого, в какой-то степени, является переосмыслением старого. Пирамидальный элемент иллюстрирует конструкцию, расположенную на крыше ГМИ РК. Количество линий соответствует количеству секций стеклянной пирамиды, но сами линии отсылают к фасаду здания и присутствующем на нем выступам. Позитивно-негативный стиль лого был вдохновлен технологией изготовления традиционных казахских ковров — Сырмаков.

Цвета, выбранные для брендинга ГМИ РК символизируют следующее:

синий — *интеллектуальную деятельность, происходящую в музее*

зеленый — *скульптурный сад вокруг здания и обилие деревьев в Алматы*

бежевый — *Мангистауский ракушечник, использованного для отделки музея*

красный — *СССР и связанное с социалистическим режимом прошлое*

оранжевый — *цвет, часто фигурирующий в казахском ковроткачестве*

серый — *альтернатива «тяжелому» черному цвету.*

Шрифт, который предлагается в использованию, был разработан в 1928 году Эриком Джиллом и считается его лучшим изобретением

по сегодняшний день. Британский скульптор и дизайнер состоял в творческом объединении *Arts & Crafts*, пионеров дизайна, как дисциплины и получил звание Королевского Дизайнера. Шрифт имеет 5 разновидностей толщины 4 соответствующих курсива. Большим плюсом использования данного шрифта является возможность использования Казахского и Русского алфавитов и наличие на компьютерах операционных систем Windows и Macintosh.



(P2) Примеры применения дизайн-кода на визитки, буклеты и афиши ГМИ РК.

Заключение.

Растущее число конкурентов в досуговой отрасли повлекло за собой изменения в стратегиях государственных музеев, для удовлетворения потребительских запросов. Для сохранения интереса аудитории и спонсоров к музейным организациям, потребовалось переосмысление процессов рекламы и позиционирования. На основе международного опыта, был предложен ребрендинг ГМИ РК. Для разработки предлагаемых нововведений были взяты в учет особенности организации, анализ политических и исторических аспектов страны, макро-анализ мировых трендов, и целевая аудитория, которая должна быть получена в качестве посетителей в случае успешного ребрендинга.

Список литературы

1. Museums and the Paradox of Change. Robert R. Janes.
2. Marketing the Museum. Fiona Mclean.
3. Museum Management and Marketing. Richard Sandell and Robert R. Janes.
4. Museum Marketing. Ruth Rentschler, Anne-Marie Hede.
5. Искусство управлять музеем. Геральд А. Матт.
6. Арт-рынок в XXI веке. Анна Урутюнова.

Әбілдаева Лаура Орақбайқызы
Ә. Қастеев атындағы ҚР МӨМ
Қазақстан бейнелеу өнері
орталығының ғылыми қызметкері,
өнертану магистрі
Алматы, Қазақстан

МУЗЕЙ ІСІНІҢ ДАМУЫНДАҒЫ ЖАҢА БАҒЫТТАР

Қазіргі таңда музейлер өткен дәуір құндылықтарын болашақ ұрпақ үшін сақтап қана қоймайды, заттық және рухани құндылықтарды танытуда, ғылыми тұрғыда зерттеп, оның нәтижелерін насихаттауда, осы негізде тәлім-тәрбие беруде маңызды рөл атқарады. Ғылыми мәліметтерге сүйенсек, ХХ ғасырдың екінші жартысында халық тұтынатын тауарлардың жаппай өндірісінің қалыптасуымен және тұтынушылық мәдениеттің серпінді дамуымен «тұтынушы қоғам» термині қалыптасады. Бұл терминді ғылымда қолдану тек экономика салаларымен ғана байланысты емес: ғылыми-техникалық прогресс, адамның экономикалық іс-әрекетінің дамуы, өзіне керек қажеттіліктері, тілектері, мүдделері мен құндылықтары бар әлеуметтік қатынастар жиынтығының жаңа түрінің дамуындағы бастапқы жағдай.

Музей – тарихи-ғылыми дерек ретіндегі ескерткіштерді, өнер туындыларын, мәдени-тарихи құндылықтарды, т.б. мұраларды сақтап, жинақтап, ғылыми-танымдық қызмет атқаратын мәдени орталық болғандықтан, басты тұтынушылар қоғам болып саналады. Осы орайда, музейтанудың ғылыми әдебиеттерінде жиі кездесетін деректердің бірі – музейге барудың негізгі мақсаты ол әсер алу. Осы, әсер музейдің басты өнімі болып саналады. Музей өнімінің негізгі тұтынушылары – көрермендерді тарту мақсатында музей келушімен жұмыс жасауда сараланған тәсілдің бірі, ол маркетингтік стратегияны тиімді қолдану керек.

Заманауи қоғамның қалыптасуына байланысты музейлік өнім қазіргі ақпараттық кеңістікте трансформациялануда. Айтар болсақ, олар: виртуалды музейлер, виртуалды көрмелер, виртуалды экскурсия т.с.с.. Көптеген ғылыми еңбектерде музейдің келушімен жұмысын бағалаудың сапалы критерийлерін қалыптастыру, мінез-құлықты, психологияны талдау, тұтынушылардың музей қызметін қабылдау

ерекшеліктерін және тиімді әдістерді әзірлеу қажеттілігін музей имиджін ғылым мен мәдениеттің орталығы ретінде сақтау үшін қазіргі аудиториямен жұмыс жасауы дәлелденген [1].

Жаратылыстану және басқа да ғылымдардың аса жылдам дамуы әлемнің ғылыми бейнесі туралы пайымдаулардың көбеюі әлеуметтік, гуманитарлық, тарихи, мәдениет зерттеу білімдері бойынша жаңа салалардың қалыптасуы, қазіргі әлемдегі техника және ақпараттың алар орнының маңыздылығы, ғылымды барлық деңгейде, тіпті әлемдік шеңберде ұйымдастырудағы әлемдік нысандардың күрделене түсуі, білімнің, әдістердің, пәндердің кешенді пәнаралық салаларының қалыптасуы, ғылыми кеңістікті айтарлықтай қайта құруға әкеліп соқты. Қалыптасудағы ғылыми пән есебіндегі мұрағаттану орны әзірге анықтала қойған жоқ. Сонда да болса, оның ғылыми білімдердегі өзіндік орны қалыптаса бастауын айтпай кетуге болмайды. Олар көп жағдайда әлемдегі мәдени үрдістерді, мәдениеттегі алуан түрлілік, көпқұрамдық және бірегейлік мәселелерді қайта қараумен айналысатын әлеуметтік және гуманитарлық ғылымдарда көрініс табатын күрделі рефлексияға тәуелді болып келеді. Музейтану қалыптасып келе жатқан әлеуметтік-гуманитарлық пән ретінде біртіндеп «шекаралық» парадигмаға ене түсуде, яғни мәдениеттің феномендерін теориялық-интеллектуалдық тұрғыдан талдай отырып, мәдени-тарихи сараптаудан өткізудің ерекше тәсілін көрсетеді.

Қоғам мен мәдениетте болып жатқан түбегейлі өзгерістерді көрсету арқылы, музейлер қазіргі кезде айтарлықтай өзгерістерді бастарынан өткеруде. Шындығына келгенде музей қызметінің қазіргі таңда әлеуметтік-мәдени маңызы арта түсуде, музейлердің мәдени мұраларды сақтау әрі оларды көпшілікке түсіндірудегі, әлеуметтік бейімделу мен мәдени біртектілендірудің күрделі үрдісіндегі, білім алу, бос уақытты ұйымдастырудағы рөлі арта түсуде. Қазіргі заманғы музейлер білім, коммуникация, мәдени ақпараттар алумен қатар шығармашылық инновациялардың орталығына айналуға.

Қазіргі заманғы әлеуметтік-мәдени ахуалдар музейлердің өзіндік жол іздеулерін, жаңа ойлар, жаңа білімдерге ұмтылуларын, рухани құндылықтарды пайдалануға итермелейді. Қоғамдық сананың қол жеткізген деңгейін есепке алатын институттан музей сол сапаны алға бастыратын мәдениет көрінісіне айналуға. Соңғы кездерге дейін музей экспозицияларының сапасы музейге қойылған музей заттары мен коллекцияларында көрсетілген дәстүрлі ғылыми үлгілердің сәйкестігіне орай белгіленетін, ал қазір музейлер құндылықтарды жаңа тұрғыдан

қарап, музейде қойылған заттарға ерекше көзқарасты қалыптастырады. Сондай-ақ, жасалып жатқан экспозициялар мен көрмелер, мәдени-білім беру жобалары ғылыми тұрғыдан зерттеу нәтижесін көрсетіп, жеке тұлғалардың шығармашылық ізенулеріне жол ашады [4].

Қазіргі музейлер қызметінің ең маңызды өлшемдерінің бірі – музей айналасындағы және музей ішіндегі құрылымдарды қалыптастыру болып табылады. Музейлер ішінде және олармен бірлесе отырып, қалалар мен аймақтарда музейлік педагогиканың орталықтары, дәстүрлі мәдениет орталықтары, қоғамдық өмірдің орталықтары, клубтар, қоғамдар құрылуда. Музей мен әлеуметтік өзара іс-әрекеттердегі өзгерістер музейлерді басқару жөніндегі функциялардың бір бөлігін түрлі қауымдастықтарға, қорларға, қоғамдық және жеке ұйымдарға беруде көрініс табады. Түрлі елдерде, оның ішінде, Қазақстанда да, олардың дамуына ықпал ету мақсатында музейлер достарының клубтары мен қоғамдары құрылуда.

Музей ақпараттарын түсіндірудің әр түрлі формалары оның біржақты түсіндірілуіне қарағанда маңызды болып табылады, бұл музей-педагогикалық қызметінің белсенділігін арттырды. Заманауи музейтануда музей қажеттіліктерінің пайда болуы мен өзгеруінің жалпы заңдылықтарын түсініп, музейдің қоғам мен мәдениеттегі жаңа рөлін түсінуі керек. Бұл, бір жағынан, музейтанудың дербес пән ретінде қалыптасу сатысына, екінші жағынан, практикалық міндеттерге байланысты болады. Эксперименттік музей мекемелерінің пайда болуы, олардың ауқымы қорларды иелену, зерттеу, консервациялау және көрмеден тыс болу дәстүрлі музейді жаңарту тәсілдерін іздеумен ғана емес, сонымен бірге «мәдени мұра» ұғымын күрделендірумен және тереңдетумен, оны сол аудандарға және тарихи кезеңдерге, т.б. оған қатысты бұрын қолданылмаған. Нәтижесінде, қазіргі заманғы музейтануда музей мен мәдени мұраның қала, аймақ, елді дамытудың маңызды ресурсы ретіндегі көрінісі күн өткен сайын кеңейуде.

Сонымен қатар, музейлер, аумақтық кешендер мен музей ұйымдары бірлескен бағдарламалар мен жобалар түрінде болатын және музей саласының шекаралары кеңейгендігін көрсететін кең, ұзақ мерзімді және көп бағытты байланыстарды нығайта бастады.

Музейлер мен қоғам интеграциясының салдары музейдің тәрбиелік функциясының өсіп келе жатқан рөлі болып табылады. Статистикалық мәліметтер бүкіл әлемдегі музейлерге келушілердің сандық өсуін көрсетеді, бірақ музейтану үшін музей мен оның аудиториясы арасындағы қатынастар модельдерінің сапалық өзгеруі әлдеқайда

маңызды. Музей педагогы мен келуші арасындағы ынтымақтастық пен бірлескен жұмыстарды зерделеуге ерекше көңіл бөлетін музей педагогикасының қарқынды дамуы музейдің әлеуметтік кеңістікті игеру мен оның білім беру функцияларын кеңейтудің көрінісі болды.

Кез-келген түрдегі заманауи музейдің басым аудиториясы - кез-келген жастағы балалар, оның ішінде мектеп жасына дейінгі балаларда бар. Музей педагогикасындағы балалар бағытының дамуы музейдің ерекше типін - балалар музейін құруға алып келді. Балалар музейлерінің барлық түрлері осы институттардың қоршаған қоғамға көп арналып және көп деңгейлі интеграциясына бағытталған.

Сонымен қатар, музей ісінде интеграцияланған музейлер қатары да көбейе түсті. Латын Америкасында адамның қоршаған табиғат пен әлеуметтік ортаны тануға бағытталған мәдени мұраны сақтау мен зерттеумен ғана емес, сонымен қатар даму мәселелеріменде айналысатын интеграцияланған музейдің концепциясы қалыптасты, мысалы Венесуэладағы Беркисимето музейі. Интеграцияланған музейдің концепциясының басты идеясы халықты мәдени ортамен байланысқа түсіру жолында қоғамның сана сезімінің дамуына ықпал ету. Интеграциялану жолына түскен музейлер әлеммен бірге өзгеруде.

Бизнестің мәдени ортаға енуі туралы пікір ХІХ ғасырда қалыптасып, ал музейлерде кафе, ресторан, дүкендердің салынуы АҚШ-та пайда болып, қазір барлық Европаға таралды. Мысал ретінде Бильбаода қаладағы ең жақсы деп саналатын Гуггенхайм музейіндегі ресторанды немесе тағам атақты суретшілердің туындыларының атымен аталатын Барселонадағы Пикассо музейіндегі ресторанды айтса болады. Ең дұрысы, мәдени ортаны тұрғындардың басым көпшілігіне қол жетімді және тартымды етіп жасау керек және бұл үдеріс туризм инфрақұрылымында маңызды болып табылады [3].

Музей дамуындағы музейлік модернизация мәдениет пен қоғам дамуына негізделген музейлерді қалыптастырумен тікелей байланысты. Қазіргі таңдағы музейлер халыққа нақты білім беретін, көпшілікпен үздіксіз байланыс жасайтын мәдени және шығармашылық орталықтар бола отырып, олар күнделікті өзгеріп тұратын мәселелер мен қажеттіліктерге бейімделе алатын институционалдық құрылымға айналуы тиіс.

Музей модернизациясының келесі деңгейі музейдің құрылымын түрлендірумен байланысты. Өзгеріп отыратын ортаның жағдайына бейімделу процессінде музей ортамен өзара қарым-қатынас жасауды тиімді ету үшін өзінің құрылымын жетілдіреді. Музейдің даму

стратегиясын қалыптастыру

үшін жаңа технологиялық шешімдермен, яғни ғылым мен техниканың жетістіктерінсіз нығайту мүмкін емес. Модернизацияның технологиялық деңгейі әрқашан музей қызметінің тұжырымдамасы мен құрылымына бағытталған болуы керек. Музей модернизациясы – бұл музейдің болашаққа бейімделуіне бағытталған тұжырымдамалық, құрылымдық және технологиялық өзгертулері. Музей модернизациясы – музей ісін әр түрлі деңгейлердегі өзгертулерді сипаттайды [2].

Бір айта кететін жәйт, қазіргі кездегі көптеген музейлердің жетістігі көбінесе жоспарлау, ұйымдастыру, идеяны жүзеге асыруға негізделген менеджменттегі технологияларды қолданумен байланысты.

Қазіргі заман музейлерінің жұмысы санқырлы және үнемі жетілдіріп отыруды талап етеді. Музейдің мәдени көпшілік жұмыстары музей коммуникациясының бір саласы ретінде жан жақты білімді, эстетикалық талғамы зор, қоғамда белсенді, қоғамға пайдалы адам тәрбиелеуге бағытталады. Әсіресе, экспозиция мен көрмелерді ұйымдастыру арқылы музей әлеуметтік және әр түрлі категориядағы, әр түрлі жастағы, әр мамандық саласындағы адамдарға қызмет етеді. Музейдің педагогикалық жұмысының бір бағыты тарихи-мәдени ескерткіштерді насихаттау, сол арқылы жастарды патриоттық рухта тәрбиелеу болып табылады. Көпшілікті музей мәдениетіне тарту, тарихынды сүйю, еліңе деген мақтаныш пен отаншылдық сезімін ояту, тарихи кезеңдермен танысу, материалдық және рухани құндылықтармен танысу қызметін атқаратыны анық.

Музей жұмысының басты бағыты музейлік экспозиция болып табылады. Музей ісі әрдайым экспозициялық көрмелерін жаңғыртуды талап етіп отыратын сала. Музей экспозицияларына заманауи электронды технологияларды енгізудегі басты мақсат техниканың көмегі арқылы халыққа жылдам, нақты мәлімет беру болып табылады. Бүгінгі таңда, техниканың шарықтап дамыған заманында халықты қарапайым экспозициялық көріністермен қызықтыру қиын.

Қазіргі жаһандану заманында ақпараттық технологиялардың дамуы, музей саласына цифрлі жүйелерді енгізуге әкеліп, музей өзінің келушілеріне қажетті ақпаратты осы технологиялар арқылы ұсынады. Қоғамдық өмірдің күрделілігі мен динамикасы, мәдени, білім беру және ақпараттық кеңістіктегі инновациялық процестер ауқымының ұлғаюы музей мен музей ісінің дамуындағы тенденцияларды мойындау қажеттілігін заман талабы анықтайды.

Әдебиеттер тізімі

1. Мелюхин И. Информационное общество: истоки, проблемы, тенденции развития. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1999. – 208 с
2. Травин Д., Маргания О. Европейская модернизация. М.: Изд-во АСТ, 2004. 18-19
3. Картаева Т.Е. Әлемдік музейлер кеңістігіндегі қазіргі мәселелер. Оқу құралы. – Алматы «Қазақ университеті», 2013. – 179 б.
4. Пищулин Ю.П. Посетитель и музейная информация // Актуальные проблемы музейного строительства: (музей и посетитель). – М., 1979. – Вып. 4. – С. 41–49.

**Айдарбек Айгерим,
младший научный сотрудник
отдела Зарубежного искусства
ГМИ РК им. А. Кастеева,
магистр искусствоведения
Казахстан, Алматы**

АЛЕКСЕЙ САВРАСОВ. ТВОРЧЕСТВО КАК СТИХИЯ

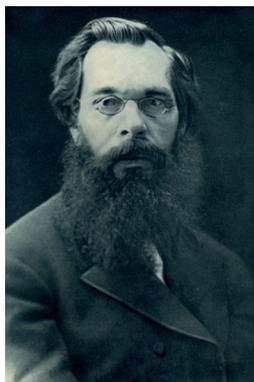
Тема конференции «Роль музеев в сохранении культурного наследия» заставляет нас задуматься о том, какие пути необходимо искать для сохранения культурного наследия. На сегодняшний день вместе с сохранением есть необходимость вести и популяризаторскую работу. Глубокое изучение творчества художников, а также изложение проработанных наблюдений в статьях, позволяет ознакомить с коллекцией и вместе с тем, сохранить ее в памяти интересующихся.

В этом году Государственный музей искусств имени Абылхана Кастеева отмечает свой 85-летний юбилей. В коллекции музея имеются шедевры кистей казахских мастеров, произведения авторов ближнего и дальнего зарубежья. В постоянной экспозиции русского искусства экспонируются произведения начиная с образцов русской иконописи до картин совсем недалеко ушедшего двадцатого века. Юбилейным 2020 год стал и для Алексея Кондратьевича Саврасова – выдающегося русского художника – пейзажиста – 190 лет со дня рождения. В данной статье рассматривается один из этюдов произведения «Грачи прилетели», хранящийся в музее.

Алексей Саврасов известен своими пейзажами, которые отличались особыми тонами и настроениями. В них природа словно оживала после долгого сезонного сна. А пробуждение запечатлевал Саврасов со свойственным только ему молчаливым трепетом и огромной любовью к его родной русской природе, русской земле. Вместе с пробуждением природы и творчества, которое так не похоже на творчество его современников, свой расцвет получила русская пейзажная живопись. В истории искусства художник фигурирует как мастер русского пейзажа, но необходимо отметить, что путь самого Саврасова изначально был

непрост.

Однажды в далеком 1830 году в семье небогатого торговца галантерейными товарами родился мальчик, имя которому дали Алексей. С 12 лет он начал заниматься живописью, рисовал акварельными красками. Однако отец мальчика не разделял этого увлечения, и хотел, чтобы сын пошел по его стопам – занимался финансовыми делами. Но уже тогда работы будущего художника скупались и даже перепродавались.



В 1844 году Алексей Саврасов поступает в Московское училище живописи и ваяния. Но вскоре в семье возникают трудности – сильно заболевает мать Саврасова, и он вынужден помогать своей семье, поэтому учебу пришлось оставить. Возобновить обучение стало возможным только в 1848 году. Он попадает в пейзажный класс, к преподавателю Карлу Рабусу, который в живописи любил запечатлеть природу. В статье Филиповой О.Н. говорится: «...Сам К. И. Рабус любил изображать природу во время грозы, или ночной пейзаж, освещенный холодным лунным блеском, или пылающий закат солнца. Интерес к романтическим пейзажам с передачей эффектов освещения К. И. Рабус прививал своим ученикам, в частности А. К. Саврасову». Нетрудно заметить, что в произведениях самого ученика К. И. Рабуса присутствует лирические ноты, которые вносят в сюжеты романтические настроения. В 1849 году у Саврасова случается первая творческая поездка в Украину. Написанные в этой поездке произведения были высоко оценены. В дальнейшем художник еще не раз получит хорошие отклики искусствоведов. К примеру работа «Вид Московского Кремля при луне», благодаря которой он будет удостоен звания неклассного художника. А пейзаж «Вид в окрестностях Ораниенбаума» был приобретен самим П.М. Третьяковым.

События, которые происходят в жизни Алексея Кондратьевича

Саврасова, напоминают нахлынувшие одна за одной волны. Они были то радостными, то наполнены горечью утраты. Вторые влияли на творчество, внося не самые положительные заключительные аккорды. Некоторые произведения его получались, может быть, не сколько мрачнее, сколько наполнялись напряженной задумчивостью. В 1866-1867 годах у художника не успев родиться, умирает сын Анатолий. После одной трагедии наступает другая – это смерть дочери Надежды. А в 1869 году будет награжден орденом Святой Анны 3-й степени.

В этом самом 1869 году создается «Товарищество передвижных художественных выставок», где Саврасов является одним из членов этого сообщества. Товарищество характеризуется в источниках так: «Передвижники целенаправленно противопоставляли себя представителям официального академического искусства. В организации своих передвижных выставок художественных работ оно было основано на кооперативных началах». Саврасов в Товариществе Передвижных Художественных Выставок представлял своим творчеством развитие лирической линии пейзажа. Впоследствии такие художники как Поленов и Левитан считали себя его последователями и продолжателями этого направления. В начале 70-х годов XIX века Саврасов был не единственным, но, талантливым и весомым его представителем.

Советский и российский искусствовед Дмитрий Владимирович Сарабьянов о таком явлении как Товарищество передвижных выставок говорит так: «Тема — «Передвижники и их предшественники» как бы сама стимулирует исторический подход. Она заставляет поставить исследуемое явление в отношении с закономерностью общего движения, с исторической эволюцией, заставляет соразмерить передвижников с их предшественниками, имея в виду и то, что было ими открыто, и то, что оказалось утраченным в процессе развития». Нельзя не согласиться с этой мыслью Сарабьянова, поскольку, когда рассматривается история русского искусства в царской России, то именно общество «Передвижников» первыми осмелились в своих работах затрагивать исключительно русскую культуру, которая никогда не охватывалась прежними живописцами. А далее автор приводит предположения с исторической точки зрения: «Тема может иметь несколько различных аспектов. Можно, например, этот вопрос рассмотреть в историко-социологическом аспекте, проследив процесс создания различных

художественных организаций и раскрыв при этом все своеобразие передвижничества сравнительно с остальными объединениями. Сопоставление передвижников с их предшественниками именно в этом аспекте может дать интересные выводы, касающиеся всей системы взаимоотношений искусства и общества в XIX веке и места во всей этой системе Товарищества передвижников. Думается, что этот аспект, как правило, не учитывается в нашем сегодняшнем искусствознании, как, впрочем, и другие способы социологического суждения. Непосредственное отношение к социологическому принципу рассмотрения искусства мог бы иметь анализ социально-эстетической программы передвижников в сравнении с другими программами, имевшими место в западноевропейском искусстве, что также позволит сделать интересные выводы». Упоминая о социально-эстетическом аспекте творчества передвижников, мы можем рассмотреть произведения Алексея Кондратьевича как раз-таки через призму идеи этого объединения.

Всем известное произведение «Грачи прилетели» было написано в 1871 году. Именно с этим произведением теперь неразрывно имя художника Саврасова. С Товариществом передвижных художественных выставок – это произведение связано потому, что впервые картина экспонировалась на их дебютной выставке. «Грачи прилетели» принесли успех своему автору. Еще много раз автор будет повторять сюжет. Один из вариантов картины находится в ГМИРК им. А. Кастеева. Сюжет схож с оригиналом. Из карточки научного описания известно, что написана работа на картоне маслом. Размер составляет 34x28, существует авторская подпись слева внизу.



«Грачи прилетели» Этюд. 1871

В этюде мы видим свойственную весне атмосферу. Это

небольшие проталины. Снег почти растаял. Ощущение пробуждения можно заметить, взглянув на сюжет. Заметным весеннее настроение становится по серовато-голубым оттенкам. Справа на ветвях находятся птицы, которые создают «живой» уголок на одиноко стоящих деревьях. На дальнем плане виднеется с невысоким куполом и белыми стенами церковь. По небу плывут серо-розовые облака. В целом данное произведение написано более светлыми и насыщенными тонами, поэтому становится более поэтичным, более тонким на восприятие. А если говорить о перспективе, то Саврасов здесь стремится передать особую глубину. Благодаря проталинам в центре произведения, автор как бы не спеша и деликатно подводит зрителя к дальнему плану.

Вне зависимости от того оригинал или этюд в картине «Грачи прилетели» автор как по замыслу, так и по колориту стремится приблизить ощущение природы, без прикрас. Здесь благодаря тонкому романтическому взгляду художника на бескрайность родной земли и легкую пасмурность изображения становится очевидно, что Саврасов задумывается и о критичности своего взгляда, поэтому не стремится приукрасить этот пейзаж. Эта позиция художника напоминает нам о рассказанном выше Товариществе передвижных художественных выставок, об идейном замысле передать дух русской природы, русской природы. Это открытие новой страницы в истории русского искусства.

Творчество Алексея Кондратьевич Саврасова положило начало русскому лирическому пейзажу. И очень точно охарактеризовал это один из учеников мастера – Исаак Левитан: «Начиная только с Саврасова появилась лирика в живописи пейзажа и безграничная любовь к своей родной земле <...> и эта его несомненная заслуга никогда не будет забыта в области русского художества».

Список литературы

1. Филиппова О. Н. Пейзаж в творчестве А. К. Саврасова (1830-1897). Молодой вчений. №5 (57). травень. 2018р. <http://www.irbis-nbuv.gov.ua>
2. Портал История. РФ. <https://histrf.ru>
3. Сарабьянов Д.В. Передвижники. <http://www.bibliotekar.ru>

**Баженова Наталия Александровна,
СНС ГМИ РК им. А. Кастеева,
Член Союза художников Казахстана
Казахстан, Алматы**

**КУЛЬТУРНЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ В ТРАДИЦИЯХ
НАРОДНОГО ТКАЧЕСТВА
АЗЕРБАЙДЖАНА И КАЗАХСТАНА НА ОСНОВЕ КОЛЛЕКЦИЙ
АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЕЯ
КОВРА И ГМИ РК ИМ. А. КАСТЕЕВА**

В данной статье речь идет о традициях народного ткачества азербайджанских и казахских мастериц на основе коллекций ковров и других тканых изделий Азербайджанского Национального Музея Ковра и Государственного музея искусств Республики Казахстан имени А. Кастеева. Автор проводит параллель между техниками ткачества двух народов, выявляет аналогии, сходства и различия. Касается деятельности Азербайджанского Национального Музея Ковра, его разносторонних методов работы, знакомит с обучающими программами и экспозицией музея. Подчеркивает значимость основателей обоих музеев, их неоценимый вклад в музейное дело своих стран. Касается роли музеев в сохранении культурного наследия. Рассказывает о современном казахстанском коллекционере ковров ручной работы, который стремится создать «Музей ковра в Казахстане».

«Мой дом там, где расстелен мой ковер»
Древняя азербайджанская пословица

Азербайджан славится древней и богатой историей. Страна находится на пересечении путей между Европой и Азией. Ландшафт отличается живописными природными контрастами — из одиннадцати климатических зон здесь представлены девять. В этом благодатном крае издревле развивалось множество ремесел, и прежде всего — ковроткачество, которое в Азербайджане достигло уровня высокого искусства». [4, С. 16]. Оно является одним из древнейших видов декоративно-прикладного искусства Азербайджана. Опираясь на

результаты археологических находок, исследователи делают вывод, что территория современного Азербайджана является центром древней цивилизации. «Бесчисленное множество костяных, керамических и металлических орудий для прядения и ткачества – шпулек для ниток и веретен, найденных на его территории, позволяет относить начало истории азербайджанского ковроткачества к эпохе неолита» [5, С. 20].

Посещение Азербайджанского Национального Музея Ковра в 2019 году дало возможность познакомиться с экспозицией, изучить виды азербайджанских ковров их композиционные особенности, техники ткачества, строение станков, используемые материалы и инструментарий. Благодаря знакомству с научными сотрудниками музея, экскурсоводами, художниками и мастерицами по ткачеству выстроилась целостная картина многогранной деятельности музея, работы его отделов, выставочной и научной деятельности.

Важным событием этой поездки стало подписание двух меморандумов между ГМИ РК им. А. Кастеева и Азербайджанским национальным музеем ковра и Азербайджанским Национальным Музеем Искусств.

««Азербайджанский национальный музей ковра является одной из самых посещаемых туристами достопримечательностей», – говорит в одном из своих интервью 2019 года директор музея, заслуженный работник культуры, доктор философии по искусствоведению Ширин Меликова. Созданный в 1967 году музей пять лет назад переехал в новое здание, возведенное на территории Приморского парка. Авангардное строение построено в форме разворачивающегося ковра – такова была идея автора проекта, известного австрийского архитектора Франца Янца. Не менее интересна и внутренняя выставочная концепция: экспонаты – ковры вывешены на дугообразных стенах, многие из которых видны со всех этажей в различных ракурсах. Постоянная экспозиция занимает три этажа пятиэтажного здания общей площадью более 5 тыс. кв. м, в ней показаны наиболее ценные экспонаты. Сегодня в музее хранится более 15 тысяч экспонатов – ковры и ковровые изделия, а также национальная одежда, текстиль, керамика и ювелирные украшения, которые бережливо собирались в течение 52 лет» [1].

Инициатор создания Азербайджанского национального музея ковра *Лятиф Гусейн оглы Керимов* – выдающийся ученый, художник и педагог, эксперт по коврам, сам прекрасно владевший мастерством

ткачества. Он является основоположником науки о ковроделии, классифицировавшим ковры и орнаменты Азербайджана. Заслуги Л. Г. Керимова были высоко оценены государством. В 1950 г. он был удостоен Государственной премии СССР, в 1955 почетного звания Заслуженного деятеля искусств, в 1960 г. звания Народного художника. Ляtif Керимов отмечал своеобразную ценность коврового искусства, его древнюю связь с историей народа. Мастер возродил многие виды национального орнамента и национальных композиций азербайджанского ковра. Велика его роль в возрождении, развитии и обогащении народных традиций. Также незаменим его вклад в точное определение критериев идентичности азербайджанских ковров. Ляtif Керимов определил основные художественные направления коврового искусства, особенности художественного стиля ковров, дал точную классификацию азербайджанских ковров; все это нашло отражение в его трехтомном фундаментальном труде «Азербайджанский ковер». [2].

В Казахстане инициатива по созданию музея казахского народного прикладного искусства принадлежит *Кулахмету Ходжикову*. Он стоял у истоков формирования коллекции предметов казахского народного прикладного искусства. В своем письме Д.А. Кунаеву 1956 г. он писал: «...революция дала нам новые профессиональные виды искусств: литературу, музыку, живопись, театр и кино. Но дальнейшее их развитие не будет полнокровным, если мы не будем питать их жизненным источником – творчеством народа» [3]. К. Ходжиков подходил к разрешению данной проблемы комплексно и широкомасштабно, он пытался реабилитировать народное искусство, доказать его значимость для настоящего и будущего. Именно К. Ходжикову и его единомышленникам принадлежит идея создания института, в задачи которого входили бы изучение, систематизация и возрождение всевозможных видов казахского народного декоративно-прикладного искусства. Роль его личности в формировании музейной коллекции и вклад в развитие музейного дела неоценим.

Возвращаясь к теме Азербайджанского Национального Музея Ковра нельзя не сказать о том, что в 2010 году азербайджанское ковровое искусство было включено в Репрезентативный список Нематериального культурного наследия человечества ЮНЕСКО. В 2019 г. за исключительные заслуги в области охраны и пропаганды

коврового искусства музеем был присвоен статус «Национальный» [1]. Самые важные задачи этого учреждения – хранение, исследование и демонстрация уникальных образцов коврового искусства, являющегося национальным достоянием Азербайджана. Музей отвечает самым современным требованиям музейного дела и проводит большую работу по популяризации национального культурного наследия путём проведения международных выставок, конференций, симпозиумов и других мероприятий.

Об активной популяризации коврового искусства свидетельствуют зарубежные выставки, которые проводятся на постоянной основе параллельно в нескольких странах одновременно.

«Экспозиция музея построена так, чтобы получился рассказ обо всех этапах развития ковроткачества, начиная с простейших технологий. Сначала идут четены, хесиры (циновки), далее – все виды безворсовых ковров, а квинтэссенция – ворсовые ковры, представляющие все типы ковроткачества. Экспозиция, развернутая во всю длину здания, дает возможность наглядно увидеть каждый этап развития этого искусства, проследить, как совершенствовалось мастерство построения композиций, обогащались орнаментальные мотивы, усложнялась колористическая гамма. Анимационные ролики, сопровождающие показ каждого вида безворсовых ковров, дают возможность ознакомиться с различными техниками переплетения. В музее широко используются мультимедийные технологии. Одна часть мультимедийного контента рассказывает об азербайджанских коврах в коллекциях музеев мира, а другая – о наших коврах в картинах европейских художников. Еще одна повествует об истории орнаментов, которые мы видим на коврах. В формате мультимедиа собран большой материал по классификации азербайджанского ковра...» [4, С. 39].

При музее работает отдел инноваций и сохранения традиций. В него входят одиннадцать мастериц по ручному ткачеству (которые с радостью делятся своим, доведенным до совершенства, мастерством), и художник Тарель Баширов, создающий новые эскизы для ковров, используя традиционный орнамент и палитру. Художник показал свои эскизы, рассказал над, чем в данный момент работает, представил мастериц, ткущих в этой же большой и светлой мастерской. Молодые ткачихи сидят за одним станком с мастерицами старшего поколения с сорокалетним стажем, перенимая опыт. Каждый желающий имеет

возможность понаблюдать за процессом ткачества и при желании научиться ткать, несколько мастериц ткут ковры прямо в залах и в фойе музея. Приобрести ковер, сувенирную продукцию и книги можно в магазине, располагающемся так же в фойе.

Функционирует реставрационный отдел, качественно восстанавливающий фонды. Особое внимание привлекает детский отдел, где активно работают со школьниками. Дети не только регулярно посещают музей, слушая экскурсовода, но и приобщаются к творческой деятельности. В залах есть специализированные уголки для творчества, на столах лежат схемы ковровых орнаментов и цветные карандаши, где каждый посетитель может сесть за стол и, раскрасив рисунок, взять его на память.

«В музее хранятся ценные исторические экспонаты и произведения искусства из Губы, Габалы, Ширвана, Казаха, Табриза, Эривани, Гянджи, Шеки и других городов, и регионов, охватывающие всю многовековую историю Азербайджана. Это – археологические памятники, относящиеся к эпохе бронзы (черные керамические и бронзовые предметы), фаянсовая посуда XII века, художественное шитьё и национальная одежда XIX века, металлические, деревянные, стеклянные и ювелирные изделия, оружие, ковры и ковровые изделия с национальными орнаментами и сюжетами, связанные с народным ремеслом. Самым старинным предметом коврового искусства в музее является фрагмент тебризского ковра «Овчулуг» XVII века. Ещё один ценный экспонат музея – это ковёр XVIII века «Хила Афшан». Некоторые ковры, представленные в музее, являются семейными реликвиями, проданными или подаренными музеем. Среди них хурджун 1724 г., представлявший собой подарок жениха невесте, а также чулу (попона) 1727 г.». [1].

Особенно хочется отметить высокий профессионализм сотрудников музея ковра их искреннюю любовь и исследовательский интерес к своему наследию. Экскурсоводы Айнур Мамедова и Пюсте Агаева проводившие экскурсию по всем залам музея для делегации из Казахстана и других участников семинара «Искусство без границ», подробно останавливались на интересующих нас вопросах, комментировали и переводили объяснения мастериц ковровщиц, показывающих различные техники ткачества. И сейчас по ватсапу с радостью консультируют наших сотрудников по вопросам касающихся

коллекции музея.

Ковры и другие тканые изделия азербайджанских мастериц мы можем увидеть во многих музеях мира – это уникальные образцы коврового искусства Азербайджана XVIII-XIX вв. В Азербайджанском национальном музее ковра собрана богатая коллекция ковров ручной работы. Имеются экземпляры и более раннего периода. Безворсовые ковры азербайджанских мастериц имеют много разновидностей, различающихся по технике ткачества, орнаментальной композиции, места создания, области применения. Ширин Меликова – директор Азербайджанского национального музея ковра, в своей статье, опубликованной в журнале «Ковер как искусство» отмечает: «... технология изготовления безворсовых ковров распространилась сначала среди скотоводов-кочевников, затем – среди оседлого населения таких крупных городов, как Ширван, Баку, Гянджа, Тебриз, Ардебиль, Хой, Маранд и других, а также в окружающих их селах и, наконец, в дворцовых мастерских» [5, С. 20].

Искусствовед Ройя Тагиева в статье «Азербайджанские ковры» в журнале «Наследие» пишет: «Зарождение ковроткачества связано с появлением различных по технике и орнаментации безворсовых ковров. Ворсовые ковры появились уже на следующем этапе. Ковры и ковровые изделия, широко используемые в быту, в основном выполнялись в безворсовой технологии, и независимо от разновидностей ковров, мастера использовали все специфические приемы безворсового ковроделия». Существует несколько разновидностей азербайджанских безворсовых ковров: *палас, джеджим, килим, верни, шадда, зили, лады, сумах*.

В экспозиции Азербайджанского Национального Музея Ковра представлен горизонтальный ткацкий станок для ткачества «*джеджим*», с натянутыми цветными нитями основы и сотканым фрагментом орнаментированной полосы. Здесь мы наблюдаем полную аналогию конструкции станка, который у казахов называется узконавойный ткацкий станок «*өрмек*». Это – один из древнейших по своей конструкции станок, он удобен и компактен, его можно сложить, не закончив ткачества и снова установить на новом месте для продолжения работы. Для кочевого образа жизни – это было наилучшим изобретением. Он бытовал у многих народов Азийского региона, которые занимались ткачеством. Что касается техники ткачества, представленной на станке узорной полосы, то и здесь мы видим аналогию с казахской техникой

терме.

«Джеджим – это безворсовый ковер из шерсти, хлопка, кеджи – шелка-сырца. Особенность джеджима состоит в том, что его поверхность формируют не уточные нити, а цветные нити основы, образующие разноцветные вертикальные полосы различной ширины. Джеджим в основном ткют на горизонтальном станке. Ширина ковра не превышает 25-30 сантиметров, тогда как длина достигает 15 м и более. В зависимости от предназначения (для покрытия пола или стен, занавесей, одежды и др.) джеджим разрезают на части, а затем сшивают. По декору джеджимы бывают двух видов – с гладкими, без узоров полосами и с полосами, которые украшены разнообразными, красочными геометрическими формами. Узоры наносят третьей нитью техникой «кечиртме». [6, С. 37,38]. Из приведенного фрагмента мы видим, что джеджимы делаются аналогично казахским безворсовым коврам алаша выполненным в технике терме. Алаша без узоров ткется в простой технике переплетения нитей основы и утка и называется такта алаша, используются в основном для постила на пол.

Техника *терме* казахскими мастерицами использовалась для создания *қызыл басқұр, қызыл бау, ковров алаша*, фризов для тканевых занавесок и ряде других, небольших безворсовых изделий. Особенность техники терме заключается в том, что в отличие от традиционного ткачества, где основа берется однотонная, а орнамент образуется за счет цветной уточной нити, ткацкий станок *ормек* заправляют цветной основой, заранее продумывая композицию. Утковая же нить остается скрытой, поэтому используют нити естественной окраски. При образовании основы этого вида ткачества для натягивания верхнего порядка нитей берется один цвет, а для нижнего порядка другой. Изнаночная сторона представляет собой пеструю фактуру в виде мелких пунктирных полос нитей основы и утка. Этот метод относится к числу переборных: с помощью палочки, называемой *теру ағаш* выделяют необходимые для узоров цветные нити и пропускают в образовавшийся зев утковую нить. Техника *терме* является одним из уникальных и красивых способов выявления орнамента.

Азербайджанская техника ткачества *килим* соответствует казахской технике *такыр* или *орама*. Это одна из распространенных двухсторонних техник *продольно-поперечного переплетения нитей основы и утка*. Такие ковры удобнее ткать на вертикальных станках.

Орнамент имеет ступенчатый абрис. Ее особенность заключается в том, что при создании орнамента по вертикали остаются прорезы по контуру рисунка, которые, однако, не нарушают целостности изделия. Прорезы остаются за счет того, что нить утка, доходя до границы рисунка, не соединяется со следующей нитью, а возвращается назад, обмотав нить основы. От этого произошло и название техники – орама значит обматывать. В Азербайджане такие ковры, сотканые из тонкой пряжи, использовались в качестве ширм, дверного полога в шатре. Отверстия в ковре пропускали свет. Мастерница, показывая этот метод ткачества, назвала его дырняк, то есть ноготь, объясняя это тем, что отверстия при ткачестве измерялись в ширину ногтя. Эта техника характерна для многих стран – Египта, Ирана, Турции, Средней Азии.

Такие техники как *зили* и *сумах*, с помощью которых азербайджанские мастерицы ткали безворсовые ковры, бытовали и у казахских мастериц в основном для создания не больших бытовых вещей – сумок, чехлов (561-тк). Поверхность изделия, сотканного в этой технике, имеет своеобразный рельеф на лицевой части, напоминающий ряды кос, плотно прилегающих друг к другу. Достигается этот эффект путем обматывания ниткой утка нитей основы в одну сторону и другую (*сумах*), либо только в одну (*зили*). Огибая крайнюю нить основы уток тянется к следующей и так далее. Размер косичек зависит от количества нитей основы, через которые обматывается уток. Эту традиционную технику стали использовать в ткачестве современных гобеленов.

Азербайджанская техника ткачества *шедде*, похожая визуально на вышивку, имеет сходство с казахской техникой *бескесте*. Кесте в переводе и означает вышивка. Бескесте – одноименное название безворсового постилочного ковра. За счет дополнительного цветного утка на поверхности образуется орнамент, путем перебрасывания нитей утка через несколько нитей основы в зависимости от характера рисунка.

Техники ворсового ткачества полностью совпадают у обоих народов, есть некоторые отличия в строении станков. Азербайджанские мастерицы, ткущие в музее ворсовые ковры используют, двойной узел. Казахские женщины применяли полуторный и двойной. Азербайджанские ковры отличаются более высокой плотностью вязки узлов, а так же использованием помимо шерстяной пряжи шелковой нити. В орнаментике присутствуют стилизованные изображения

животных, птиц, человека, мифических образов, что не свойственно традициям казахского орнаментального искусства.

«Ковровое искусство – ярчайший образец творческого наследия нашего народа – говорит Абульфас Гараев Министр культуры и туризма Республики Азербайджан. Понятие «ковроткачество» объединяет целый ряд важных видов художественной деятельности в сфере декоративно-прикладного искусства. Все они в совокупности отражают богатый духовный мир азербайджанского народа, его мировоззрение, религиозные убеждения, жизненную философию. В них находят воплощение историческая память, вековые традиции – все то, что определяет национальную идентичность» [4, С. 14].

«Сегодня основная задача, возложенная на нас – это сохранение азербайджанского коврового искусства как составной части всемирного культурного наследия, популяризация его во всем мире и передача будущим поколениям – высказывает свое мнение Мехрибан Алиева. [4, С. 9].

В Казахстане пока нет музея ковра, нет и музея казахского народного искусства. Эти музеи в будущем конечно необходимо создать. Наша соотечественница из города Шымкент Дана Эрик на протяжении нескольких лет коллекционирует ковры казахских мастериц. Коллекция Даны Эрик насчитывает шестисот с лишним казахских ковров XIX-XX вв., из разных областей Казахстана и на сегодняшний день является одной из богатейших коллекций по количеству и видовому разнообразию. Изначально Дана Эрик не собиралась становиться коллекционером, но приобретя для себя несколько казахских ковров, она поняла, что не сможет остановиться, и по сей день пополняет свою коллекцию, ища редкие экземпляры по Казахстану и за его пределами. *«Сейчас я могу уже отличить «ковровый почерк» моего народа. Они отличаются как внешне, так и каким-то внутренним содержанием, даже запахом. Я начала изучать казахский орнамент, различные композиционные схемы, символику цвета. Открыла для себя бесконечный мир красоты и созидания, мир, полный живого, творческого огня. В какие-то моменты мне даже казалось, что предо мной стали открываться тайны древности. Исследователей будущего ждет ещё немало открытий. Важно и необходимо всесторонне изучать ковер из уважения к прошлому и с любовью к будущим поколениям!* Дана Эрик переживает за каждый ковер, видя в

нем неповторимую историю, созданную искусными руками народных мастериц понимая, как важно оставить ковры на родине. Многие уже разошлись по миру, и мы рискуем потерять и последнее, что осталось. Ее коллекции вполне хватило бы на то, чтобы открыть музей ковра. На вопрос, почему это ее волнует, Дана ответила так: *«С тех пор, как была собрана некоторая часть коллекции, пришло осознание насколько важно сохранить эти драгоценные крупницы наследия для будущего поколения. Я стала ощущать за собой сонм бабушек, перед которыми я несу ответственность, словно завтра они с меня спросят»*. [7, С. 34, 35].

Предметы искусства, созданные народными мастерами всего мира, являют собой единое культурное пространство, в котором выражена потребность каждого человека творить. В прошлом творчество естественно и свободно входило в обиход каждой семьи, украшая, охраняя и пробуждая в людях чувства гармонии и красоты, способствуя эстетическому и духовному воспитанию.

Действенным инструментом в деле пропаганды и интеграции искусства Казахстана в мировое культурное пространство, а также в воспитании молодого поколения является музейная деятельность. Любая иностранная делегация в культурно-досуговой части своего визита имеет целью посещение музеев для знакомства со страной, через традиционные и современные образы искусства. Издание каталогов, альбомов и буклетов – это еще одна возможность познакомиться с коллекциями как экспонатов находящихся в фондах музеев, так и частных коллекций.

В заключении хочется привести высказывание Святослава Николаевича Рериха о значимости народного искусства в современной жизни, и подвести итог теме наших размышлений. «Только стремясь к чему-то лучшему и возвышенному, мы сможем возвыситься сами, вот почему становится очевидной первостепенная необходимость защищать и сохранять все неисчислимое наследие, оставленное нам прошлым поколением. Давайте ревностно и с любовью охранять дошедшие до нас творения всех великих людей» [8].

Список литературы

1. Интервью Ширин Меликовой для интернета издания «Москва-Баку». (<https://moscowbaku.ru/news/culture/direktor>

[azerbaydzhanskogo muzeya kovra shirin melikova nam udalos vernut unikalnye karabakhskie kov/](#)).

2. <https://azcarpetmuseum.az/front/ru/article/132>

3. Материалы о состоянии и развитии декоративно-прикладного и народного творчества в Казахстане. Союз художников КазССР. Г. Алматы, Государственный Архив РК Дело 526, связка 25 Начато в 1956 г. С.1-3

4. Азербайджанский музей ковра. Книга. Руководитель проекта Ш.Я. Меликова, Баку 2017 https://drive.google.com/file/d/1DSWmxISWwlhZvng-ejAcAY_v-Hze5eoS/view

5. «Ковры как искусство» № 2 2020 С. 20-23

<https://artcarpet.tk/artcarpet-artcarpet-2-2019/0191071001572871931>

6. Ройя Тагиева. Азербайджанские ковры интернет журнал Наследие, № 5(71) 2014 <http://irs-az.com/new/pdf/201411/1415195412910430764.pdf>

7. «Ковры как искусство». Интернет журнал № 3 2020 С.34,35

<https://artcarpet.tk/%D0%B6%D1%83%D1%80%D0%BD%D0%B0%D0%BB-artcarpet-artcarpet-3-2020-%D0%A0%D0%A3%D0%A1/0853932001586774585>

8. С.Н. Рерих. Гуманизм – состояние ума и сердца. Текст лекции. <https://lib.icr.su/node/1914>



Лятыф Керимов основатель Азербайджанского
Национального музея ковра



Мастерица за ткацким станком в фойе
Азербайджанского Национального музея ковра



Фрагмент экспозиции Азербайджанского
Национального музея ковра



Художник отдела инноваций и сохранения традиций Тарель Баширов



Подписание меморандума



Мамытова Гүлзат Мұхтарқызы
өнертану магистрі
Ә. Қастеев атындағы ҚР МӨМ
Қазақстан, Алматы

КИНОСУРЕТШІ ҚҰЛАХМЕТ ҚОЖЫҚОВТЫҢ
ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫ
(Ә. ҚАСТЕЕВ АТЫНДАҒЫ ҚР МӨМ ҚОРЫНАН)

Өнердің қай саласында болмасын киносуретшілердің шығармашылығы үлкен қызығушылық тудырады. Бейнелеу өнері, кино және театр сияқты ұзақ әрі күрделі процесстегі суретшілердің еңбегі шығармаларының санымен емес, сапасы мен көркемдік деңгейімен құнды екені даусыз. Киносуретшінің режиссер, актер, оператор және т.б. мамандар секілді ұжымдық топта, «шығармашылық ансамбльде» рөлі ерекше.

Қазақ киносы дара өнер ретінде қалыптасқалы талай суретшілерболды. Дегенмен, қазақ ұлттық киносының тарихында «кадр сыртында» қалған немесе зерттелінбей жүрген шығармашыл өнер иелері баршылық. Солардың ішінде, кино өнеріне еңбегі сіңген, шығармашылығы алуан қырлы суретшілердің бірі ретінде Құлахмет Қожықовты атауға болады. Құлахмет Қожықова. Ғалымбаева, Ы. Қарсақбаев, С. Романов, Ә. Сыдыханов сияқты Қазақстандағы алғашқы майталман киносуретшілердің бірі. Ол 1914 жылы Түркістанда дүниеге келген. Әкесі Қоңырқожа Мұстафа Шоқай, Мұхамеджан Тынышбаев, Санжар Асфендияров сияқты еліміздегі алдыңғы қатарлы мәдениет қайраткерлерімен қызметтес болған. Анасы – Ләтифа Мұңайтпасқызы тамаша халық шебері. Ата-анасының ел ішіндегі мәдени өмірмен етене жақындығы балалары Қожахмет, Құлахмет, Сұлтанахметтің кейінгі өміріне ықпалын тигізгені рас. Ағалары Қожахмет дарынды кескіндемеші, ал Сұлтанахмет 1969 жылы қазақ халқының лиро-эпостық поэмасы бойынша «Қыз Жібек» фильмін түсіріп, қазақ кино тарихында өлшеусіз мұра қалдырды.

Құлахмет Қожықовтың суретші ретіндегі шығармашылық жолы театрдан бастау алады. Ол 18 жасында Қазақ драма театрының суретші-безендірушісі болып қабылданады, онда «Еңлік-Кебек», «Ержүрек

Мстислав», «Абай», «Марабай», «Қазан үшін», «Хан-Кене», «Қызыл сұңқарлар» қойылымдарын безендіруде шеберлігімен танылды. Осы кезеңдерде ол өзін нағыз талантты театр суретшісі ретінде көрсетті. Өнер зерттеушісі Р. Құқашев ол жайында: «Натураға адалдық, «тарихилыққа» ден қоюшылық, өз халқының мәдениетін өте жетік білу, көрермен әсерлері қосындысынан ең өзіндік белгі мен маңызды жағын бөліп ала білу – міне, театр сахнасының суретшісі ретіндегі Қ. Қожықов шығармашылығының ең басты ерекшелігі», - дейді [1,7]. Сол сияқты Г.Н. Хрей: «Тұрмысты жақсы білуі, көрермендер көзқарасының ішінен ең мәнді, ерекше көңіл-күйдегі сипатын келтіре білуі Қ. Қожықовтың театр суретшісі ретіндегі шығармашылығындағы басты ерекшелігі», - деп жазады [2,4]. Бұдан түйіндейтініміз, оның шығармашылығындағы суретші ретіндегі жұмыс істеу әдісі, өзіне тән ерекше қолтаңбасы тәжірибемен қалыптаса бастады.

Суретшінің шығармашылық жолы 1941 жылы соғысқа аттануымен үзіліп қалады. Алайда, 1942 жылы үкіметтің шақыртуымен кері оралады. Осы сәттен бастап, суретшінің кино саласындағы еңбек жолы басталады. Бұл кезең соғыс жылдарында республикамызға көшірілген Алматыдағы Біріккен орталық киностудиясының қызметімен сәйкес келген еді. Ол осы студияда «Абай әндері», «Жамбыл», «Алдар көсе», «Домбыра үнімен», «Менің атым Қожа», «Атамекен», «Қыз Жібек» сынды фильмдердің қоюшы-суретшісі болып қызмет атқарды. Аталмыш фильмдердің қоюшы-суретшісі бола отырып, қазақ киносындағы ұлттық көркемсуретті фильмдердің жарыққа шығуына елеулі үлес қосты. Себебі, жоғарыда аталған фильмдердің барлығы қазақ киносының алтын қорына енген, классикалық деңгейге көтерілген қайталанбас туындылар.

Суретші М. Әуезовтің «Еңлік-Кебек» және «Абай» пьесаларымен жұмыс жасауда Абай тақырыбына қызығушылық танытып, әбден зерттейді. Ақынның туған жеріне барып, ұрпақтарымен танысады, ол туралы біршама мәлімет жинайды. Қазақ халқының ағартушысы, философы әрі сазгері ғана емес, өз заманының данасы болған Абайдың өмірі мен шығармашылығын тереңінен зерделеу арқылы, театр мен кинода, музыкада оның шынайы болмысын ашуға талпынады. 1943 жылдары Ленфильм, Мосфильм сияқты ірі киностудияларда «Абай әндері» фильмі бойынша еңбек етеді. Әрине, Абай көптеген суреткерлердің басты тақырыбы ретінде кеңінен зерттелді, әлі де

зерттеліп келеді. Дегенмен, қазақ бейнелеу өнерінде Абайға Құлахмет Қожықов көптеген шығармаларын арнады. Бұған кинотанушы Қабыш Сирановтың мына сөздері дәлел бола алады: «Абай Құнанбаевқа дәл осы Құлахмет көп шығармалар арнаған бейнелеу өнерде. Абай» операсына 21 парақ эскиз, декорация мен костюмге 23 парақ, фильмге 22 парақ, «Абай жолы» романына 5 иллюстрация жасады.

Қожықов Абай өлеңдеріне бірқатар иллюстрацилар жасайды. Олар қазақ халқының өмірін, болмысын бейнелейді. Қазақ ауылының тіршілігін сырттай бақылап қарап тұрған ақын бейнесі жоғарыдан төменгі ракурста алынған. Бұл Абайдың елінің келешегіне көз тастап, оны тағдырына аландаған кейпін танытса керек. Суреттерді салуда тушь пен қарындашты қолданды. Оның сызықтары дәлдігімен, ықшамды әрі бейнелілігімен ерекшеленді. Қожықов қазақ фольклорына деген көзқарасын «Қобыланды батыр» жырына, «Ер Тарғын» поэмасына эскиздерінде бейнелейді.

Кино саласында әр түрлі фильмдермен жұмыс істеу арқылы, суретші олардың көркем туынды ретінде әрбір бөлігіне назар аударады. Оның шығармашылығында Алдар көсе фильміне эскиздер топтамасы осындай қасиетке ие. 1964 жылғы Шәкен Аймановтың «Алдар көсе» фильмі қазақ киносындағы комедия жанрындағы кәсіби шеберлікпен түсірілген фильмдердің бірі. Суретші Қожықовтың қазақтың тұңғыш кинорежиссері Шәкен Аймановпен шығармашылық тандемі фильмнің бейнелік шешіміне, көркемдік деңгейіне әсер етпей қоймады. Суретші ретінде, Қожықов тарих пен ұлттық мәдениетті жете білетін, өз дәуірінің қаһарманы Алдардың бейнесін сол көркемдік ортамен біте қайнатып, өзара бірліктегі тамаша эскиздерді жасады. Әсіресе, фильмнің бірқатар оқиғалары өтетін Түркістан қаласының көрінісі – фильмдегі ең маңызды, бейнелік қатарды құрайтын тұсы еді. Басты кейіпкер Алдардың халық аңыздарында айтылатындай айлакерлігі мен феодалдық таптың езгісіндегі халықтың өмірін жақсартуға деген талпынысы, жанашырлығы, күрестері мен ақылды әрекеттерін ашып көрсететін оқиғалардың басым көпшілігі осы Түркістан қаласында, сайып келгенде қазақ даласында өтеді. Айтқымыз келгені, осы қала мен даладағы оқиғалардың атмосферасы, көңіл-күйі суретші Қожықовтың эскиздерінде сайрап жатыр. Фильмдегі Түркістан базарындағы көрініс – әр түрлі жемістер, тағам түрлерін сатып тұрған саудагерлер, базардың қайнаған өмірі мен соның ішіндегі адамдардың бейнелері, әрекет-

тері сол заманның өмірін көз алдымызға алып келеді. Фильмдегі дәл осы көрініс суретшінің эскизінде бейнеленгендей көрініс табады, тек айырмашылығы кино өнерінің аудиовизуалдық ерекшелігімен көз алдымызда «тіріледі». Бұл «Алдар көсе» фильміне арналған «Түркістан қақпасы» эскизі болатын.

Фильмдегі Түркістан қақпасы мен Қожа Ахмет Яссауи кесенесі көңілді екпіндегі базар бейнесімен мағыналық жағынан біртұтастылыққа ие болып, халық өмірінің бір көрінісін шебер бере білді. Сондай-ақ, фильмдегі «Той ауылы» мен «Кедей ауылы» көріністерін алайық. Бір қарағанда, екеуінде де қазақ ауылының нағыз бейнесі бейнеленеді. Бірақ, екі ауылдың атмосферасы арқылы суретші олардың оқиғасын беруге тырысады. Мәселен, «Той ауылында» кең байтақ қазақ жеріндегі көсіліп жатқан төбелердегі салтанатты ақ үйлер, мыңғыраған мал, қазан-ошақ жағалаған тойға дайындық үстіндегі ақ жаулықты аналар, сөредегі құрт пен жалындаған отқа дейін барлығы бүге-шігесіне дейін суреттелген. Суретші тіпті бұл көріністі табиғаттың сұлулығымен бірге бейнелейді. Осы арқылы ауқатты байдың ауылын көрсетеді. Ал, келесі «Кедей ауылындағы» көріністі кешқұрым уақыттағы күйбең тіршіліктегі қара халықтың тұрмысымен сипаттап көрсетеді. Мұнда, той ауылындағы байдың ақ үйлерінің орнында қараша үйлер, тіпті қонақтап отырған қарғаларды да осы өмірмен бірге суреттейтіндей. Қызарып батқан күннің аясындағы кедей ауылының әрбір элементін суретші нақты әрі дәл бейнелейді.

«Алдар көсе» фильмінде қоюшы-оператор болған Марк Беркович өз күнделігінде: *«Алдар көсе» фильміндегі картинаның екпінді тұстарының бірі Түркістан базарындағы көрініс болатын. Ол Қожа Ахмет Яссауи мавзолейі жанынан орын тепкен базар еді. Кино түсіру кезінде бұл көне ескерткіштерді қайта қалпына келтіру жұмыстары әлі басталмаған еді. Сонда алыс дәуірді өз атмосферасымен, жанданған көңіл-күймен, сауда-саттық жасап жүрген жандардың күллі алабажақ, алуандылығын қалпына келтіру үшін қаншама тарихи болжағыштық танытты десеңізші?! Оның сәулет өнерін егжей-тегжейлі зерттеп жасалған эскиздерін Шәкен Айманов ризалықпен бекіткен еді», - деп жазған болатын [1,8]. Бұл Құлахмет Қоңырқожаұлының киносуретші ретіндегі шеберлігін танытса керек. Екінші жағынан, кино өнерінің табиғаты мен ерекшелігін тереңінен түсінуге, өзіндік көзқарасының қалыптасуына ықпалын тигізді.*

Қожықовтың шығармаларға эскиздерінде шығыстық мәнер айқын аңғарылады. «Алдар көсе» фильміне «Түркістандағы шайхана» көрінісінде шығыс мәдениетінің, шығыс өмірінің бояуын айқын аңғаруға болады. Жуанбай сияқты бай-шонжарлардың шалқыған өмірі, кедейлердің тұрмысына қарама-қайшылықта алынып, Алдардың әрекеті арқылы әжуаланады. Бірақ бұл, комедиялық фильмнің болмысы тұрғысынан әдемі өрбітіледі. Суретшінің эскизіндегі шығыстық тапшан көрінісі фильмде көңілді әуен ырғағында беріледі. Сондай-ақ, «Керуен сарай» көрінісінде де көшпенді халықтың бейнесі сарайдағы қарауда тұрған жылқылармен, олардың арбасымен көрсетіледі. Қаладағы қайнаған тіршілік суретшінің композициясында үйлесімді көрініс табады. Осының барлығы Ш. Аймановтың «Алдар көсе» фильмінің көркемдік құндылығын арттыра түседі.

Орта Азия мен Қазақстанның төртінші кинофестивалінде «Алдар көсе» фильміндегі тамаша бейнелеу шешімі үшін арнайы жүлдеге ие болды, ал Қожа Ахмет Яссауи кесенесі жанындағы декорация «Қазақфильм» киностудиясы тарихындағы ең керемет декорация болды.

Сонымен, Алдар көсе фильміне жасаған эскиздері көріністердің тарихи дәлдігімен, бояу қанықтығымен әрі шындықпен жанасуымен ерекше. Ол әрбір парағында ұлттық нақыштың шекарасынан шықпайды, сол арқылы ұлтының мәдениетін, өзіндік бірегейлігін көрсетуге тырысады. Себебі, көрермен көріп жүрген фильмдердің бейнелік тұсының негізгі бөлігі суретшінің қолынан шыққан бейнелерден құралған.

Киносуретші ретінде Құлахмет Қожықов «Жамбыл», «Коунрад кеншілері», «Біз Жетісуданбыз», «Алмастан да қатты», «Гаухартас», «Атамекен», «Қыз Жібек», «Менің атым Қожа» фильмдеріне бірқатар эскиздер жасады. Әрбір шығарманың табиғаты мен болмысын, мағынасы мен айтар ойын дөп басып, көрермен жүрегіне жол тартатындай көркем етуді мақсат тұтты. Суретшінің Ә. Қастеев атындағы өнер музейінің қорында сақтаулы еңбектерінің ішінен кинорежиссер Абдолла Қарсақбаевтың «Менің атым Қожа» фильміне жасаған бірнеше эскиздері бар. Мұнда суретші қазақ балалар киносының классикасына айналған фильмде «Қожаның үйі», «Бөлме», «Сельпо» және т.б. көріністерді жасайды.

Көрерменнің жадында сақталып қалған Қожаның үйі – кеңестік

кезендегі қазақ халқының біршама өзгеріске ұшыраған бейнесін көрсетеді. Ұлттық құндылықтары мен мінез-құлқы сақталған, бірақ өмір сүру салтының кейбір өзгешеліктері бейнеленеді. Мәселен, «Бөлме» көрінісінде жерге жантайып жататын қазақтың кәдуілгі биік үстел мен орындыққа тұрмыстық икемделуін байқаймыз. Жерге төселген оюлы алашадан қазақ халқының әлі де өзіндік дәстүрін ұмыта қоймағанын көреміз. Көшпенді халықтың отырықшыға айналуы, кеңестік орыс халқының «тамының» көрінісі мен колхоздың, техниканың өркендей бастауы жалпы алғандағы сол дәуірдің бейнесін береді. Ал осындай мәдениеттер тоғысқан фильмнің бейнелік тұсы киносуретші Қожықовтың эскиздерінде шеберлікпен көрініс тауып, көгілдір экранда сәтті шығады. «Сельподағы» әйнектің арғы жағынан көрінетін дүкен іші де суретші тарапынан жалт-жұлт етіп, көздің жауын алатындай әдемі бейнеленген. Қожаның үйі ауылдың әдемі жерінде, биіктеу орналасқан. Үйінен сабағына Қожаның төменге қарай асыға жүгіруі, немесе үйіне оралғанда алыстан қараңдап көрініп, үйге қарай аяңдау сәтінфильмнен көріп жүрміз. Осы тұста Қожаның үйі режиссердің таспалауында дәл сол қалпында алынғанын байқаймыз. Демек, үйдің бейнесі режиссердің ойын жүзеге асыруға сәйкес келеді әрі бұл режиссер мен суретшінің шығармашылық ойларының бірлігін көрсетеді.

Қожықовтың шығармашылығында маңыздылығы басым, ішкі шабыты мен арманынан туындаған эскиздері «Қыз Жібек» фильміне арналды. Суретшінің қызы Сәуле Қожықова өз естеліктерінде: «Оның өмір бойғы арманы «Қыз Жібек» эпосын экранға шығару болатын. Осы фильмде көшпенділердің өмірін кеңінен тұтас қамтымақ болды. Акварель және қарындашпен нәзік сұлу Жібек пен Төлегеннің киімдерінің эскиздерін салды. Пейзаждар мен киіз үй, оның ішіндегі жасауын жасады. Оны кино кадрларына бөлді. Бір сөзбен айтқанда, эскиздері кезек-кезегімен ұзақ түсірілген өз фильмін жасады», - дейді. Бұл фильмге арнап суретші өз туындыларын жаза бастағанымен, ақыры соңында фильмнің қоюшы-суретшісі бола алмады. Бірақ, ең маңыздысы, ол халық жырына деген махаббаты мен шабытын, ұлтының тарихы мен дәстүріне деген көзқарасын қағазға түсіріп кетті. Музей қорындағы «Қыз Жібектің күймесі», «Жібектің Төлегенмен некелесуі», «Төлегеннің тобы» сияқты эскиздері ұлттық нақыштағы, тарихи шындыққа жанасатын бейнесімен ерекше.

Кейіннен, 1955 жылы «Қазақфильмде» кинорежиссер М.

Бегалиннің «Бұл Шұғылада болған еді» фильмінде қоюшы-суретші болып қызмет атқарады. Суретшінің туындылары М. Әуезов атындағы музейде, Абай атындағы опера және балет театрының музейінде, Семейдегі Абай атындағы музейде, Павлодардағы Кеңестік өнер музейінде сақтаулы. Сондай-ақ, оның еңбектерінің біразы өзі директор болған Ә. Қастеев атындағы өнер музейінің қорында сақтаулы. Соның ішінде, С. Қожықовтың «Біз Жетісуданбыз» фильміне «Ташкент тас жолы», «Ерттеулі тарпан», «Виноградовтың пәтері», «Байдың отауы», кинорежиссер А. Карповтың «Алмастан да қатты» фильміне «Жерасты зертханасы» эскиздері.

Қожықов Қазақстанның ұлттық қолданбалы өнерін зерттеуде теңдессіз үлес қосты. 1958 жылы оның сценаріі бойынша «Қазақтың ұлттық қолөнері» атты ғылыми-зерттеу фильмі түсірілді. 1978 жылы Қазақстанда алғаш рет Республикалық қолданбалы өнер музейінің негізін қалады. Оның ұлттық мәдениетіміз бен өнерімізге қалдырған мұрасы қазақ бейнелеу өнеріндегі зерттелінбей келе жатқан киносуретшілеріміздің шығармашылығын қайта зерделеуге жол ашады.

Қарап отырсақ, Қожықовтың киносуретші ретіндегі басты ерекшелігі – туындыларында ұлттық нақыш пен деректілік басым, сызықтардың нақтылығы мен жинақылығына қарамастан, бейнелері динамикалық әрі мазмұнға толы. Суретшінің нобайларында өз халқының әдебиеті мен мәдениетіне, тарихы мен дәстүріне деген сүйіспеншілігі байқалады. Ол қандай жанрдағы фильм болмасын, білек сыбана кірісіп, сол заманның шындығы аясында айқын бейнелейді. Себебі, ол суретші ретінде ғана емес, өз ұлтының азаматы ретінде ұлттық өнерді жоғары қояды. Қожықов өз замандасы, қазақ ұлттық киносының негізін қалаушы, актер, режиссер Шәкен Айманов сынды театр мен кинода қатар еңбек етіп, оның шарықтап дамуы үшін сүбелі үлес қосты. Ол аталған өнер түрлерінің қай-қайсында болсын аянбай еңбек етіп, ұлттық өнердің қалыптасуы мен дамуы жолында дарындылығын, қайраткерлігі мен нағыз кәсібилігін таныта білді.

Пайдаланылған әдебиеттер тізімі

1. Құлахмет Қожықов каталогы. Алматы, 2009
2. Құлахмет Ходжиков. Графика. Алма-Ата, 1976
3. История казахского искусства. Алматы, Арда 2009
4. NomadKazakhstan// Алматы, 2006

Нугуманова Шолпан Мухамедкалиевна
Руководитель отдела
экскурсионно-лекционной работы
ГМИ РК им. А. Кастеева
Казахстан, Алматы

ЗВУКИ СТОЛЕТИЙ

Данный доклад посвящен отдельным экспонатам, находящиеся в постоянной экспозиции ДПИ, разделу по изготовлению деревянных изделий, а именно музыкальным инструментам из фонда ГМИ РК им. А. Кастеева.

Общее количество музыкальных инструментов, в коллекции музея более 10 единиц. В основном, это народные казахские музыкальные инструменты – домбра, кобыз, шертер.

Музыкальные инструменты относятся к 19-20 веку, как и все экспонаты ДПИ Казахстана, где работы казахских народных мастеров встречают всех гостей музея.

Экспонаты поступили в музей по разным причинам. Некоторые мастера агаш уста предоставляли в дар музею свои работы, другие были собраны научными работниками в экспедициях с разных регионов Казахстана, при образовании музея ДПИ в 1970 году.

Мы все знаем, что музыкальные инструменты, для всех народностей являются неотъемлемой частью мировоззрения, которая сопровождает, во всех значимых жизненных событиях человека.

Музыка, прежде всего – это культурное богатство народа. Через музыку можно передать внутреннее состояние человека, радость ли это или скорбь! Это то наследие, которое передавалось испокон веков, через тысячелетия.

Казахский народ внес свою лепту в развитие музыкального жанра, поэтому, он имеет свою богатую традицию, разнообразие музыкальных инструментов.

У казахов есть замечательная поговорка – нагыз казак казак емес, нагыз казак домбра. В общем смысловом переводе – домбра, является истинным казахом.

Домбра была распространена с древности. Об этом говорят различные археологические находки, наскальные рисунки - петроглифы, обнаруженные в Алматинской области, с изображением танцующих людей и домбры. Этот фрагмент наскального изображения находится в музее музыкальных инструментов им. Ыхласа в Алматы.

Ученые относят это изображение на камне к эпохе периода неолита, т.е. к каменному веку, когда еще не появилась письменность человечеством.

И сегодня, домбра является актуальным, народным классическим инструментом профессиональных современных музыкантов – инструменталистов.

Немало истории и легенд таит в себе этот инструмент. Можно сказать, что это целая «философия» жизни, быта, традиции и истории народа.

Люди с древности обожествляли домбру, а также исполнителей домбристов. Строение домбры сравнивают со строением анатомии человеческого тела.

Домбра, как и человек, имеет бас (голову), еки кулак-две ушки, (колки) которые настраивают струны, далее идет мойын (гриф или шея), где расположены лады – перне. У каждого перне свои нотки, а нижняя овальная форма соответствует дене – форме тела. Круглое отверстие резонатор, служит для извлечения гармоничного звука. Ниже резонатора находится пупок (киндик). На нее обматывают струны, затем, для дополнительного звукоизвлечения на улкен тиек (опора) садят струны (ишек), которая имеет свои нотки, нижняя струна – нотка соль, верхняя струна – нотка ре. Далее, струны натягивают вдоль грифа (шеи), и фиксируют в ушках (кулак). Голову (бас) и шею (гриф) соединяет кишкентай (маленький) тиек.

Изначально, домбру и другие деревянные музыкальные инструменты изготавливали в основном, из таких гибких, мягких, послушных пород деревьев, как агаш, кайын (береза) и дерево джигиды, которые росли на определенной территории или регионе.

После срезки, их сушили, делили на тонкие доски или пластины, из этих досок создавали форму инструмента, склеивая специальным клеем.

В лицевой части – бет какпак, мастера использовали кожу животного, дополнительно фиксируя путем сшивания нитками. Из

веток дерева изготавливали (биз) шила, с острым концом, с его помощью прокалывали отверстия, для прошивки. Покрытие из кожи, при игре придавало приглушенное, бархатистое звучание инструменту. Также мастера в лицевой части домбры, использовали деревянные покрытия.

Агаш уста изготавливали и цельные инструменты, когда из цельного куска дерева, вырезали или выдалбливали форму домбры.

Формы инструментов были разной конфигурации и имели свои названия, например,; козы куйырык (козий хвост), калак домбыра или доңыздын пишини и т.д.

Струны (ишек) использовали из внутренностей животных, овечьих или козьих кишкоч, их чистили, сушили, затем натягивали на инструмент. Но, ими долго невозможно было пользоваться, так как струны быстро изнашивались, мастера их часто меняли. Это было естественным процессом для них.

Раньше, музыкальные инструменты были небольшой формы, которую наглядно можно увидеть в постоянной экспозиции ДПИ, данный экспонируемый музыкальный инструмент домбра 19 века. Это объясняется тем, что тогда народные артисты – это были известные в округе музыканты, народные композиторы певцы – их называли сал, сери, из-за не близкого расстояния гастролировали по аулам на конях. Свои небольшие инструменты помещали в специальные переметные сумы – коржыны, закидывали на спину через плечо, тем самым освобождая руки для управления конем. Мы можем вспомнить знаменитых народных композиторов певцов – Акан сери, Биржан сал и многих других.

Современная домбра, усовершенствованная, видоизмененная, более крупной формы. Этому способствовал известный композитор, дирижер, просветитель казахского музыкального искусства Ахмет Жубанов. В период 30-40-х годов 20 столетия, в Алма-Ате создавались оркестры народных музыкальных инструментов им. Курмангазы, в Консерватории им. Курмангазы открыли факультет народных инструментов, и, конечно же, нужны были другие формы домбры, кобыза, для созвучия с разными инструментами в оркестре.

А. Жубанов приглашает из России тульских музыкальных мастеров, братьев Романенко. Усилиями местных мастеров агаш уста, как Камбар Касымов и другие, а также приглашенных российских мастеров, разрабатываются дизайн и звучание инструментов. Тогда и

были созданы разновидности домбры и кобыза.

Взяв за основу домбру-приму (одна из разновидностей домбры) имеющую 12-13 ладов (перне) размеры и форму переделывают на 19 ладовую домбру, удлиняя гриф, дополняя лады перне. Соответственно меняется размер формы. На усовершенствованных инструментах могли играть в оркестрах не только классические, европейские произведения, но и исполняли народные кюи.

Формы и лады музыкальных инструментов в Казахстане делятся на регионы, т.е на разные формы. В Западном регионе домбры были 15-13 ладовые, а в Восточных, Южных и Северных регионах, инструменты были 7-9 ладовые, потому что музыканты этих регионов играли в основном шертпе кюи (т.е. путем пощипывания струны правой руки) или же певцы пели Аркинские песни – Арка андери, лирического характера.

В Западном регионе 13-15 ладовые, были предназначены, например, для терме – это вокальная форма народного искусства, где использовалась горловое пение, и кюи – токпе, когда музыкант играл взмахами кисти правой руки.

Таким образом, мастера дизайнеры оставляют стандартную форму Западного региона, добавив дополнительные лады, тем самым расширяя диапазон звучания из-за длинного грифа 19 ладов, а также заменили струны животного характера на рыболовные лески, это было оптимальным вариантом, лески созвучныс другими инструментами в оркестре, при исполнениях классических произведений. Но лески, утратили тот неповторимый тембр бархатистого, томного звучания.

Музыкальные инструменты инкрустировали верблюжьей костью, серебром, металлом, драгоценными и полудрагоценными камнями. Узоры на инструментах представляют зооморфные, геометрические, растительные группы.

Технология верблюжьей кости такова: ее долго варили, в течение суток и более, извлекали жир, выделенный из костей. Кость становилась белой и мягкой по консистенции, и в тоже время, она быстро остывала. Мастер за короткое время должен был сделать пластины, разной конфигурации, надрезы и узоры, украсить деревянные предметы, будь это кровать, сундуки, шкафчики и музыкальные инструменты. При инкрустации использовали клей.

Откуда брали клей? Шерсть из головы и конечностей животного

осмаливали или опаливали огнем. Затем долго варили в воде, чтобы кожа (куйка) стала мягкой, прилипало к рукам. Эту консистенцию (кожу) сдирали или срезали с основания, сушили на солнце до твердого состояния. В процессе применения, размягчали на водяной бане. Этой жидкостью клеили кости, серебро и дерево. Склеенное готовое изделие сушили под солнцем или в теплом месте, которое застывало как камень. Были и другие способы использования клея. Иногда, для дополнительного закрепления прибавляли деревянным гвоздем.

Почти таким же способом изготавливали другие музыкальные инструменты, как кобыз, шертер и др.

Шертер – трехструнный музыкальный инструмент, на нем играют с помощью медиатора.

Ни один музыкальный инструмент не создан без истории и легенды. Легенда, это не имеющая временного ограничения рассказ, передающая из уст в уста.

В древние времена жил молодой джигит-охотник, который охотился высоко в горах, в густых зарослях караолке на горных козлов маралов. В народе их называют бугы.

Однажды, во время охоты, он поднялся высоко в горы. Притаившись среди густых зарослей, он увидел марала, ему удалось застрелить его из лука. Охотнику было трудно спуститься с тушей животного с горных вершин. Чтобы облегчить свою ношу, он вынул внутренности животного и благополучно вернулся домой. С тех пор прошло немало времени, охотник решил выйти на свой промысел. Джигит, собрав свои снаряжения, вновь отправился на охоту. Он поднялся на то место, где когда-то застрелил свою добычу. Охотник, залез на самую высокую вершину и тихо затаился в зарослях. Легкий горный ветер теребил ветки деревьев и кустов. Вдруг, он уловил манящий пронзительный мелодичный звук. Подойдя ближе к дереву, увидел засохшие от ветра внутренности марала, висевшие на ветках. Наверное, это птицы, поклевав кишки животного, разбросали их повсюду, цепляя за ветки деревьев и кустов, подумал охотник. Он увидел, что при дуновении ветра, ветки начинают колебаться, а тонкие высохшие от ветра и солнца кишки, словно струны инструмента, издают тот манящий мелодичный звук, передавая мелодию природы. Когда ветер набирал силу, ветки деревьев начинали колыхать быстрее, и в такт ветру струны издавали звуки похожие на бег коней, скачущих по бескрайним степям, а когда

затихал, в звучаниях можно было услышать пение птиц и насекомых.

Разное состояние одолевало джигита. Природа, словно сама подсказывала ему, что делать. Охотник принес их домой, вырезал из дерева форму домбры, натянул на гриф кишки (струны). Когда он прикоснулся к инструменту, струны словно заговорили с ним. Слушателям понравилась мелодия, которую сыграл джигит, с тех пор этот инструмент люди стали называть домброй.

Также, в экспозиции ДПИ находится экспонат 19 века – кыл кобыз, древний казахский деревянный двухструнный смычковый музыкальный инструмент, инкрустирован верблюжьей костью, и украшен металлическими подвесками. Струны сделаны из конских волос, придающий инструменту густой, богатый обертонами тембр. Отсюда и название кыл – конский волос. Существует кобыз более крупной формы нар кобыз – нар – одногорбый верблюд. В усовершенствованном современном приме-кобызе, применяют металлические струны, как в скрипичных инструментах.

С кобызом связана легенда о легендарном старце Коркыт ата, который искал бессмертие. Он не мог смириться со скоротечностью жизни. Куда бы Коркыт не направлялся, везде видел смерть. А он побывал во всех четырех сторонах света. Куда бы он ни приходил, его ждала вырытая могила. Коркыт решил уйти от людей в горы. Но природа, поведает ему о предстоящем разрушении. Тогда Коркыт взял корень дерева, выдолбил из него музыкальный инструмент и заиграл на нем первые казахские кюи. Этим он хотел сказать, что бессмертие остается в искусстве. Так оно и есть. Сколько бы веков ни прошло, но современные музыканты, до сих пор исполняют произведения Коркыт ата.

Все жанры и виды искусства связаны между собой. В стенах музея звучат звуки домбры, кобыза, и других музыкальных инструментов.

Известные казахстанские музыканты и этно-группы выступают в залах музея. Их музыка в унисон звучат с произведениями изобразительного искусства.

Также, музей искусств им. А. Кастеева проводит интересный проект, как «Ожившие картины». С «ожившей» картины А. Черкаского – «Портрет Дины Нурпеисовой и Д. Джабаева» звучит кюи известной домбристки Дины шеше, «Навои».

Дина Нурпеисова и Джамбул Джабаев, а также великий Курмангазы,

своими произведениями, внесли огромный вклад в музыкальное домбровое искусство.

Эволюционно усовершенствованные, а также сохранившиеся с древности музыкальные инструменты продолжая свой своеобразный путь, одновременно воспитывают в человеке уважения к культуре, традициям и в то же время несут в массы сохранения исторического культурного наследия прошлого!

Список литературы

1. Джанибеков У. Д. ЭХО. Алма-Ата, Онер. 1991-304с.
2. Тажимуратов А. Шебердин колы ортак. Алматы. Казахстан 1977-96б.
(агаш туралы – 64-66б.).
3. http://www.bilu.kz /instrumenty_2php
4. Б.Ш. Сарыбаев Казахские музыкальные инструменты. Алма-Ата, 1987 – 174с.
5. Хорнбостель Э. Заметки о киргизских (казахских) музыкальных инструментах и мелодиях. Ред. А. Самаркин. Уральск, 2003.







**Самал Мамытова,
Ә. Қастеев атындағы
ҚР Мемлекеттік өнер музейінің
«Қазақстан бейнелеу өнері»
бөлімі кескіндеме секторының
жетекшісі, өнертану магистрі
Қазақстан, Алматы**

АЙША ҒАЛЫМБАЕВА – КИНОСУРЕТШІ ЖӘНЕ ҰЛТТЫҚ КОСТЮМ БІЛГІРІ

Айша Ғалымбаеваның өнері сан қырлы. Ол қазақ бейнелеу өнеріндегі ұлттық тақырыпты жырлайтын дарынды кескіндемеші ғана емес, сонымен қатар киносуретші, әрі қазақтың ұлттық киімдерінің үлгісін жасаған бірегей тұлға. Суретшінің қазақ кинофильмдерінде жасаған эскиздері мен костюм үлгілері оның өзі өмір сүрген кезеңдердегі «уақытты жазып алуымен» пара-пар. Осы орайда, оның қоюшы-суретші, безендіруші, костюмдер авторы ретіндегі еңбектерін қарастыру бүгінде аса маңызды. Себебі, ол тұңғыш киносуретшілердің бірі ретінде еліміздің кинематография саласында сара жол салды.

Ол «Абай әндері» киносценариіне декорациялар, костюмдер мен кадрлар көрінісінің эскиздерін, «Қозы Көрпеш – Баян Сұлу», «Махаббат туралы дастан», «Шабандоз қыз», «Бұл Шұғылада болған еді», «Дала қызы» кинофильмдеріне костюмдер эскиздерін жасаған. Сонымен қатар, Шоқан Уәлихановқа арналған «Оның уақыты келеді» кинофильмінің түсірілу кезінде қазақ тұрмысы және костюм бойынша кеңесші болып қызмет атқарады. Суретшінің кино өнері саласындағы осындай қажырлы еңбек етуіне оның кәсіби білімі мен төл тарихын жете білуі ықпал етті.

А. Ғалымбаева Алматы театр-көркемсурет училищесін, кейіннен Мәскеудегі Бүкіл одақтық кинематография институтының сәндік-көркемсурет бөлімін тәмамдаған. Оған белгілі суретшілер Ю. Пименов, П. Котов, Ф. Богородскийлердің шеберханаларында білім алудың сәті түсті. Әйгілі кинорежиссер Сергей Юткевич пен бірге жұмыс істеу оның шығармашылық көзқарасының қалыптасуында ерекше рөл

атқарды. Оқу орнында ол фильмнің көркемдік-сценографиялық образын ашып көрсету, кадрды композициялық тіркеу, сюжет қақтығыстарын көркемдік құралдармен көрсетуге баса назар аудару, тұлғаның дәлдігі мен шынайылығын сақтау сынды кинематографиялық көркемдік әдістерді үйренді.

Суретшінің кино өнеріндегі ең алғашқы жолы, әрі дипломдық жұмысы М. Әуезовтің «Абай жолы» эпопеясының жалғасы іспетті, режиссер Г. Рошальдің «Абай әндері» фильмінен басталған еді. Бұл күллі қазақ ұлтының ағартушысы, хакімі әрі философы Абай Құнанбайұлының бейнесін ғана емес, барша қазақ ұлтының болмысын, мәдениеті мен өмірін көрсеткен шығарма болғандықтан, суретші Абай әлемін, оның руханиятын қайта тану үшін, қайта аша түсу үшін көп еңбектенеді. Дәл осы шығармада А. Ғалымбаева киносуретші әрі ұлттық киім білгірі ретінде жан-жақты танылады. Бұл кезең екінші дүниежүзілік соғыс кезінде орын алады. Мәскеудегі киностудиялардың Алматыға көшіп келуі үлкен құбылыс болып, қазақ киносының жаңа баспалдаққа өтуіне дем береді. Кинотанушылардың тарихта ЦОКС кезеңі деп атап кеткен уақытында жарыққа шыққан фильм, бір жылдан соң, 1945 жылы Абайдың 100-жылдығына тұспа-тұс келген еді. Сондықтан да, бұл өз кезегінде қазақ мәдениеті мен өнерінде үлкен құбылыс атанды.

Үлкен жауап кершілікті қажет ететін тақырыптың маңыздылығы мен мен тереңдігін түсінген суретші материалдар жинау бойынша үлкен жұмыс атқарады. Ол Абайдың отанынына барып, сол елдің табиғатының, тұрмыстық көріністерінің, ұлттық киімдерінің көптеген суреттерін салады. Сөйтіп, нәтижесінде осы тақырып бойынша екі жүзден астам эскиздер орындайды. Сонымен қатар, сол дәуірдің көрінісін шынайы, нақты беру үшін мұрағаттық материалдарды, сақталған фотосуреттерді зерттеп, Алматы және Мәскеу қалаларының кітапханаларында көп уақыт өткізеді.

«Абай әндері» фильмінің оқиғасы Абай бейнесін, оның болмысын надандық пен көре алмаушылық, ішітарлыққа жаны қас қазақ ұлтының жанашыры әрі сол қоғамдағы жарық сәулесі ретінде береді және мұнда кино суретшісі А. Ғалымбаеваның еңбегі зор. Себебі, мұндағы Абай бейнесі ғана емес, барша атмосфера суретшінің көзімен, оның көзқарасымен суреттеледі. Абайдың шәкірттері, ауыл көріністері мен тұтастай сюжет суретшінің ішкі қайнаған әлемінен, ой елегінен сараланып шығады. Абай бейнесі басты кейіпкерге қарағанда, негізгі

адамгершілік таразысы іспетті. Абай арқылы, осы «адамгершілік таразысы» арқылы көрермен өз ақиқатына ие болады. Киносуретші А. Ғалымбаева әрбір кейіпкердің мінез-құлқын, оқиғаның атмосферасын идеялық және психологиялық тұрғыда айқын суреттейді. Мәселен, фильмдегі жағымсыз кейіпкер Шәріп бейнесінің сыртқы көрінісін оқиғаға сай қу, іші тар, арам ойлы екенін шапанының алалығымен бейнелейді. Шәріп бейнесін белгілі актер, режиссер Шәкен Айманов сомдайды.

Фильмдегі драмалық оқиғалар, кейіпкерлердің өзара тартыстары суретші композицияларында түстік шешімдермен өзара байланыста кәсіби түрде шешімін табады. Мәселен, Абайдың сүйікті шәкірті Айдардың шарифат жолын бұзды деп, қатаң жазлануына салынған эскиз оқиғаның драмалық шиеленісуін нанымды суреттейді. «Абай әндері» фильміне жасаған эскиздерінің ішінде «Қорған», «Қадірдің (Айдар) өлімі», «Абай шабыт үстінде», «Отау үй», «Айтыс» еңбектері автордың идеясымен астасып, оның мазмұнын үдете түседі. Мәселен, «Отау үй» туындысында жинақы киіз үй ішінде төрт әйелдің қызыл матаны жайып отырған сәті бейнеленген. Мұнда қалыңдықтың көйлегі, ақ кимешек киген әйелдер суреттеледі. Бұл жай ғана қарапайым көрініс сияқты көрінгенімен, терең мағынаға ие ұлттық салт-дәстүр жөнінен мағлұмат береді.

Киносуретші ретінде А. Ғалымбаева Абай әлемімен тығыз қарым-қатынас орнатады. «Абай әндері» фильмі оған кинодағы алғашқы тәжірибе ғана емес, поэтикалық Абай бейнесін бейнелеу өнерінде жаңаша мәнерде жасауға, жаңғыртуға негіз болады. Мұнда Ә. Өмірзақова, Ш. Айманов сынды дарынды саңлақтармен бірге еңбек етеді. «Абай әндерінен» кейін, суретші «Қозы Көрпеш Баян сұлу» киносценарине декорация эскиздерін жасайды.

1954 жылы суретші режиссер Ш. Аймановтың «Махаббат дастаны», 1955 жылы режиссер П. Боголюбовтың «Шабандоз қыз» және режиссер М. Бегалиннің «Бұл Шұғылада болған еді» фильмдерінің костюмдеріне эскиздер жасайды. Сондай-ақ, М. Бегалиннің Ш. Уәлихановқа арналған «Оның уақыты келеді» фильмінде костюм бойынша кеңесші болады.

«Шабандоз қыз» фильміндегі басты кейіпкерлер Ғалия, Айдар, Аңғарбайдың бейнесі мен костюмдеріне эскиздер жасауда суретші түске баса назар аударады. Әрбір кейіпкердің бейнесі мінез-құлқы,

мазмұнға сай іс-әрекеттері олардың костюмдерінде шешімін табады. Колхоз жылқышысы Айдар мен жылқы зауытының бас жылқышысы Галияның махаббаты арқылы кеңестік тұстағы бірқатар мәселелер көрініс тапқан, аталмыш фильмде ер және әйел адам, егде кісілердің костюмдері кеңінен көрініс табады. Мұндағы костюм үлгілерінің көркемдік құндылығы мол, әрбір детальдарға аса мән берілген. Осыған қарап, суретшіні қазақ халқының дәстүрі мен болмысына ерекше құрметпен қарайтын, оның өмір сүру салты мен тарихын тереңінен меңгергендігін байқауға болады. Ол: «Сурет салуға деген ықыласым өте артып жүр. Өз халқымның өмірінен үлкен шығарма жазсам ба деп ойлаймын. Тақырыптық кариналарды аса керек етіп тұрған уақыт қажеттілігі менің ойыма сай келеді. Неден, қалай бастарымды білмей жүрмін. Студентке үлкен шығармаларды қалай жасауды ешкім де оқытпайды ғой. Бірақ мен оны қарау, іздену үстіндемін», - деген пікірі мақсаты айқын, талғамы қалыптасқан суретшінің ойы еді. Оның жан-жақты ізденістері фильмдер, костюм эскиздерінде айқын көрінеді.

1966 жылы А. Ғалымбаева режиссер Ш. Айманов, К. Гаккельдің «Дала қызы» фильміне эскиздер жасайды. Аталмыш фильм Кеңес өкіметі тұсындағы бай мен кедейдің, жалпы адамдардың өмірін суреттейді. Ескіліктің жолынан құтылып, жаңа өмірге аяқ басқан қазақ әйелінің білім алып, қоғамда өз орнын іздеуге ұмтылуы Нұржамалдың бейнесі арқылы жиынтықталып беріледі. Бір айта кетерлік жайт, суретшінің осы фильмге жасаған эскизін қазақ эпостарының дастандарына иллюстрация ретінде қолдануға болады. Себебі, мұнда нағыз қазақ қызының дәстүрлі бейнесі суреттеледі. Декоративті шымылдық қазақ ұлтының мінез-құлқының ұстамдылығын, оның нәзік те бай дүниетанымын, сұлулығын айқын көрсетеді.

А. Ғалымбаеваның кино саласындағы атқарған еңбектері оның ұлттық киімдер бойынша алғашқы байыпты мамандардың бірі болуына жол ашты. Ол Қазақконцерт пен Республикалық филармония ұжымының тарапынан қойылған қазақ билеріне костюм үлгілерін жасайды. Матаның жаңа түрлерін пайдалану, халық киімдерінің дәстүрлі үлгілерін жетілдіру арқылы сәнді костюмдердің билеуге қолайлы сахналық нұсқаларын жасап шығарады.

Айша Ғалмбаева шығармашылығында қазақ халқының ұлттық бейнесі маңызды орынға ие. Ұлттық сыр-сымбатпен қазақтың киім үлгілерінің түрлерін өзіндік сипатта сақтауға көп жылдар еңбек

етіп, зерттеу жасаған. Оның талай жыл тер төккен еңбегінің нәтижесі 1958 жылы «Қазақтың ұлттық киімдері» деген суретті альбом болып басылып шығады. Онда қазақтың ескі халық киімдерінің түрлерін, әйелдер мен ерлердің мерекелік және күнделікті костюм үлгілерін әрбір адамның өзіндік тұлғасымен ер адамның киімін ер адамға кигізіп, әйелдердің киімдерін әйелдерге кигізіп айрықша суреттермен беріледі. Олардың ішінде алтынмен зерленген, Ақтөбе уезінің билеушісі Нұрмағамбет Түбетовтің, Мұхамед Таукиннің бас киімдері, Бөкей Ордасының соңғы ханы Жәңгірдің әйелі Фатиманың түпнұсқа киімі, адайлықтардың зергерлік әшекейлері, жастарына қарай кестеленген әйелдердің әртүрлі бас киімдері және басқа да бұйымдар бар. Аталмыш костюмдер көркемдік жағынан ғана емес, тарихи-этнографиялық тұрғыда бағалы болып табылады. Суретшінің өз ісіне деген адалдығы, ұқыптылығы сондай, костюм үлгілерін жасағанда әрдайым оны киетін адамның бейнесін жасауға ұмтылады. Бүгінде, біз суретшінің бұл еңбегін қазақтың көркем мәдениетіне қосқан құнды байлықтарының бірі деп толық айта аламыз.

Костюм білгірінің қызыл, таңқурай түстес көйлектері мен орамалдары әйел затына әдемілік, нәзіктік пен романтикалық рең береді. Осындай керемет костюм үлгілері мен өнердегі үздік шығармаларда еңбек етуде суретші өз замандастарының галереясын ешбір кедергісіз жасап шығады.

Сонымен, қазақ ұлттық костюмдерінің А. Ғалымбаева жасаған иллюстрацияларында, олардың композициясы қарапайым, табиғаттың құбылыстары мен өмір сүру салтына лайықталып, жасандылықсыз жасалғанын байқауға болады. Ер, әйел адамның киімдерінің сыртқы пішіндері қазақтың ұлы, орта және кіші жүздерінің орналасқан аймағы мен өзіндік ерекшеліктеріне қарай әр қилы болғандықтан, олардың үлгілерінде де осы үрдіс сақталынған. Осыған қарап, суретшінің эскиздер мен костюм үлгілерінде қазақ ұлтының мәдениеті мен тұрмысы, шынайы болмысы тарихи шындықпен біте қайнасып жатқандығын аңғарамыз. Бұл дегеніміз, А. Ғалымбаева тек киносуретші, кескіндеме шебері ғана емес, тарихты, мәдениетті жалғастырушы әрі жаңғыртушы тұлға. Ол тарихи кезеңдерді, уақыттарды өз шығармалары, костюм үлгілері арқылы жазып алып, келер ұрпаққа мұраға қалдырған бірегей суретші.



1. Ажар и Айдар. Свадебный вечер. Эскиз к к.ф. „Песни Абая,,. 1966-1967. Б., см.техника.



2. Подготовка к свадьбе. Свадебная юрта. Эскиз к к.ф. „Песни Абая,,. 1966-1967. Б., см.техника.



3. Айттыс. Эскиз к к.ф. „Песни Абая,,. 1966-1967. Б., см.техника. 2920-ж



4. Суд биев. Эскиз к к.ф. „Песни Абая,,. 1966-1967.
Б., см.техника.



5. Смерть Кадыра (Айдара). Эскиз к к.ф. „Песни
Абая,,. 1966-1967. Б., см.техника.

**Лабецкая Валентина Петровна,
старший научный сотрудник
отдела учета и хранения фондов музея
Казахстан, Усть-Каменогорск**

**ПОРЯДОК ПРОВЕДЕНИЯ СВЕРКИ НАЛИЧИЯ МУЗЕЙНЫХ
ПРЕДМЕТОВ
(НА ПРИМЕРЕ КОЛЛЕКЦИИ ФАРФОРА В ФОНДАХ
ВОСТОЧНО-КАЗАХСТАНСКОГО ОБЛАСТНОГО
АРХИТЕКТУРНО-ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО И ПРИРОДНО-
ЛАНДШАФТНОГО МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА)**

Музей – «грандиозная памятная книга человечества», необычно сложное общественное явление, где сливаются воедино мысль и слово, наука и искусство, духовная жизнь отдельного человека и всего общества.

В самом центре города Усть-Каменогорска, на пересечении старых его улиц, находятся залы музея-заповедника. Здания музея – это памятники истории и архитектуры: бывший магазин купца И.М. Кожжевникова, построенный в 1914 году; бывшее Мариинское женское училище, открытое в 1902 году; бывшее здание мужского училища, построенного в 1886 году. Сейчас здесь размещены экспозиции и выставки музея-заповедника по казахской и русской этнографии, материальной и духовной культуре народов и малочисленных этногрупп, проживающих в ВКО.

Музей был открыт в 1968 году в селе Бутаково при 8-летней школе. Основателем музея является Заслуженный работник культуры Республики Казахстан Зайцев Николай Алексеевич [1, с. 22].

Каждый музей РК в своей работе руководствуется «Инструкцией по учету, хранению, использованию и списанию музейных предметов музейного фонда Республики Казахстан», которая была принята 1.01. 1916 года. При необходимости музеи вправе разрабатывать внутримузейные инструкции, учитывая особенности своего музея, состава собрания, степени научной и учетной обработки фондов [2, с.9-10]. Проблема сохранения музейных предметов и музейных коллекций

всегда относилась к числу приоритетных в деятельности музея. Сотрудники фондов считают, что из всех музейных функций, в число которых входят комплектование, хранение, изучение и презентация музейных предметов, именно хранение можно назвать наиважнейшей. Так, например, изучением предмета без хранения может заниматься научный институт. Экспонировать предметы без хранения может выставочный зал. Наконец, сбор предметов (комплектование фондов музея) вообще без хранения не может существовать. Поэтому хранение музейных предметов при перечислении целей и задач музеев всегда стоит на первом месте.

Когда-то главный хранитель Государственного геологического музея им. В.И. Вернадского РАН Л.В. Матюшин сказал: «Что останется через 100 лет в музее из того, что сейчас в нем находится? Сегодняшние экспозиции изменятся и забудутся, научные статьи за сто лет устареют... Останутся сохраняемые навеки музейные предметы и учетные документы» [3, с.20]. Что значит «сохранять музейный предмет»? Это значит – регулярно проверять наличие предмета как такового и соответствие его с той информацией, которая имеется в учетных документах об этом предмете.

Цель сверки наличия – это получение реальной информации о наличии музейных предметов в фондах музея. В нашем музее сложилась своя система сверок наличия. На 1 января 2020 года фонды музея насчитывали 69 000 предметов. Хранителей в отделе 5 сотрудников. С самого начала существования музея предметы стали относить в ту или иную коллекцию по типу материала: Ткани; Дерево; Металл; Фарфор; Книги; Керамика и т.д. Всего 22 коллекции, которые разделены между хранителями. Один человек ведет книгу поступлений основного и научно-вспомогательного фонда. Он же проставляет номера на предметах. С 2007 года музей внедрил программное обеспечение «Музеолог» как форму современных технологий в музее. «Музеолог» – это компьютерная программа по созданию информационных каталогов музейных коллекций. Проще говоря – электронный каталог. Это инструмент, с помощью которого музей реализует следующие задачи:

1. сохранение принадлежащей ему коллекции;
2. учет и управление этой коллекцией;
3. изучение этой коллекции с целью углубления знаний об экспонате;

4. обеспечение доступа общественности к коллекции;
5. издание публикаций.

Сверка наличия коллекций.

Кроме приема музейных предметов на материально-ответственное хранение, их выдачу научным сотрудникам в случае необходимости, ежегодно сотрудники фондового отдела, по имеющемуся плану, проводят сверку наличия своих коллекций. Результаты сверки фиксируются в специальных «Актах сверки наличия» согласно действующей «Инструкции по учету, хранению, использованию и списанию музейных предметов музейного фонда РК».

В конечном итоге проверяется наличие предмета, его сохранность и соответствие записей об этом предмете в первичной учетной документации музея: Актах приема, Книгах поступлений, в специальных книгах учета предметов из драгоценных металлов и камней: КДМ; КДМзсб; КДМзсв.

Проведение сверки наличия ставит перед сотрудниками, кроме подтверждения наличия предмета еще и следующие задачи:

1. выявления отсутствующих;
2. записанных дважды;
3. подлежащих переводу в ОФ. или, наоборот, в НВФ;
4. подлежащих списанию по состоянию сохранности;
5. требующих внесения изменений в учетную документацию, если предмет был отреставрирован или по – новому атрибутирован.

За годы существования музея у нас сложилась определенная практика проведения сверок, которая периодически усовершенствуется и видоизменяется. Сверки проходят согласно приказу директора. Создается комиссия, в которую входят главный хранитель, хранитель данной коллекции, представитель сектора учета, заместитель по научно-исследовательской работе.

Наш музей-заповедник, наверное, единственный в Республике Казахстан, которому не надо при сверке наличия пользоваться Книгами поступлений, Актами приема, потому что каждый хранитель, на каждую свою коллекцию, сделал подробнейшую своеобразную развернутую *топоопись в виде таблицы*, в которой указаны все нужные сведения:

1. название предмета;
2. номер предмета;
3. акт поступления;

4. сведения о сдатчике;
5. сведения о мастере (если это ДПИ);
6. сохранность предмета;
7. размер предмета;
8. завод-изготовитель (если это, например, фарфор);
9. стоимость, если предмет платный;
10. национальность (музей архитектурно – этнографический, в домах оформлены интерьеры, показывающие культуру и быт народов, населяющих наш край);
11. место хранения (указывается хранилище, шкаф, полка);
12. фотография предмета;
13. дата изготовления;
14. «Примечание», где указываются какие-то изменения.

Как человек, проработавший в музее 44 года, из них 42 года в должности заместителя директора по фондовой работе, я горжусь тем, что мы это придумали сами. Когда в музее появились компьютеры, директор музея, Зайцев Н.А., пригласил ТОО «Архив сервис» и они перевели все книги поступлений в электронный вариант. Теперь у каждого сотрудника научно-исследовательского отдела, есть возможность смотреть весь имеющийся фонд в своем персональном компьютере. Что очень удобно для сотрудников, особенно при строительстве экспозиций. Топоописи в виде таблиц служат нам не только для сверки наличия, но и других важных ситуаций: составления каталогов, написания статей, чтения лекций. Например, научному сотруднику нужно взять из коллекции фарфора для написания каталога, фарфоровые керосиновые лампы. Программа фильтрует коллекцию фарфора, имеющуюся в фондах и выдает список фарфоровых ламп. Далее идет научная обработка коллекции. Также можно работать и с другими коллекциями. Например, коллекция «Дерево». Понадобились прялки расписные для написания статьи – получаешь готовый список прялок. Понадобились самовары – получаешь список самоваров, работаешь с коллекцией – открывается прекрасная выставка «Русская чайная традиция». Такие примеры можно приводить до бесконечности. И не нужно сидеть, перелистывать книги поступлений, тем более, что их более 100, а самые первые печатались 50 лет назад, на плохой бумаге.

В ходе сверки наличия музейные предметы вносятся в таблицы с указанием места хранения, также проверяется наличие на предмете

номера. Если номер осыпался, стерся, то сразу можно все поправить. При необходимости, внести какие-то дополнения в описание, воспользовавшись при этом не только Книгами поступлений и Актами приема, но и информацией «Музеолога», база данных которого заполняется с 2007 года.

Итоги сверки наличия оформляются «Актом проверки наличия», форма которого утверждена Министерством культуры Республики Казахстан. Если в результате сверки обнаруживается, что тот или иной предмет в силу давности просто разрушился или был украден из экспозиции, то составляется «Акт на списание». До 1.01.2016 года списание Основного фонда осуществляло Министерство культуры Республики Казахстан. Предметы Научно-вспомогательного фонда, потерявшие музейное значение, списывало Управление культуры Восточно-Казахстанской области.

В 2016 году музеи Казахстана получили новую «Инструкцию по учету, хранению, использованию и списанию музейных предметов», согласно которой списывать предметы разрешено комиссии, созданной из сотрудников музея.

Надо отдать должное сотрудникам отдела по учету и хранению фондов. Отдел самый стабильный в музее. Люди работают по 20, 30, 40 лет. Сверки наличия делаются ежегодно. Если в ходе сверки комиссия видит, что какие-то предметы нуждаются в реставрации, они направляются в отдел реставрации, который существует в музее почти столько же лет, сколько и отдел учета и хранения музейных предметов. Сотрудники отдела реставрации музейных предметов успешно реставрируют предметы коллекций из следующих материалов: ткани, металл, дерево, керамика, кожа и многое другое. Таким образом, сверка наличия не только фиксирует наличие предметов в фондах, но и улучшает в целом систему их учета и хранения.

Хранение организовано так, что коллекции хранятся по типам материалов: «Дерево», «Ткани», «Книги», «Иконы», «Металл», «Керамика», «Фарфор» и т.д. Общая площадь хранилищ 831,5 м². Площадь небольшая для 69 000 предметов, но нас спасает этнодеревня Левобережного комплекса музея под открытым небом, где в 17 усадьбах, в экспозициях каждого дома, наряду с другими экспонатами, есть и фарфор. Кроме того, в этнопарке имени К. Кайсенова также есть уникальная экспозиция под открытым небом из 11 усадеб. В каждом

доме обязательно представлен фарфор. Хочу отметить, что даже сами дома – уникальны. Это не новоделы, это постройки, выявленные в селах нашей области и перевезенные в этнопарк.

Коллекция фарфора насчитывает более 4000 (четырёх тысяч) предметов. На сегодняшний день площади, отведенной под фарфор, хватает. Вся коллекция фарфора поделена на 2 части: посуда и статуэтки. Посуда хранится в кубах, которые образуют своеобразную «стенку», а статуэтки в специально изготовленных шкафах. Хранение организовано в соответствии с производством на том или ином заводе. Музей может гордиться тем, что в коллекции представлены самые именитые заводы России. *Императорский завод*, который был основан в 1744 году императрицей Елизаветой. Это одно из старейших в Европе, первое и одно из крупнейших в России предприятий по производству художественных фарфоровых изделий. Был расположен в Петербурге. *Завод Гарднера* был основан в 1766 году в селе Вербилки Дмитровского уезда Московской губернии купцом Францем Яковлевичем Гарднером. *Завод Кузнецовых в Дулеве*. Основан в 1832 году во Владимирской губернии. *Завод Попова*. Куплен в 1811 году купцом А.Г. Поповым у Карла Мелли, бывшего комиссионера завода Гарднера. *Завод братьев Корниловых*. Основан в 1835 г. купцом М.С. Корниловым с братьями в Петербурге. Завод существовал до 1917 года. *Завод «Товарищества М.С. Кузнецова»* в селе Вербилки. Куплен у последней владелицы завода Е.Н. Гарднер в 1892 г. [4, с. 266-274]. И это только часть коллекции музея. Есть в фондах небольшие коллекции китайского, японского, корейского, польского, английского, немецкого фарфора.

В 2019 г. была проведена сверка наличия коллекции фарфора. Во время сверки наличия коллекции, которая осуществлялась силами двух сотрудников фондового отдела в течении всего года, каждый предмет был осмотрен, сфотографирован, отмечен в топоописи. Были произведены все действия, заложенные в музейный алгоритм сверки наличия музейных предметов как утвержденной Министерством инструкции, так и внутримузейными положениями.

Можно предложить принципы организации данного вида деятельности в музеях, основываясь на многолетнем опыте организации хранения и учета музейных предметов в Восточно-Казахстанского областного архитектурно-этнографического и природно-ландшафтного музея-заповедника.

1. Под предметом сверки понимается контроль музейными сотрудниками наличия и состояния сохранности музейных предметов.

2. Музеи обязаны систематически проводить переучет музейных предметов, сверку их с Книгами поступлений, Актами приема и другими учетными документами.

3. Музеи с небольшим (до 3000) предметов ежегодно проводят сверку всего наличия предметов.

4. Музеи, обладающие более крупными собраниями, ежегодно проводят проверку наличия части музейного собрания, в соответствии с утвержденными планами. Итоги проверки фиксируются в Акте сверки наличия.

5. Переучет должен производиться комиссией в составе не менее 3 человек.

6. Следующим элементом проверки является приказ о проверке. Приказ должен иметь номер, дату его выхода, подписан директором музея.

Кроме проверки наличия и состояния сохранности предметов, музеи обязаны проводить проверку наличия номенклатуры дел в учетных подразделениях. Проверка Книг поступлений заключается в следующем: проверяется целостность книг, наличие названия и шифра по номенклатуре дел, целостность прошивки. Книга должна быть пронумерована, подписана должностным лицом, опечатана печатью. Особое внимание уделяется утвержденным формам и аккуратности ведения Книг поступлений, Актов приема, Актов выдачи, Протоколов закупочной и отборочной комиссии.

Таким образом, можно сказать, что сверка наличия музейных фондов решает проблемы дальнейшего использования музейных предметов. Объединенные в коллекции, музейные предметы закрепляются за конкретными сотрудниками – хранителями, несущими за их наличие и сохранность материальную ответственность. Главная задача сверки наличия – оформление перемещения внутри музея и вне его, контроль за принадлежащими музею предметами, оформление изменений, происходящих в их наличии, сохранности, закрепления за определенным сотрудником. Аккуратное исполнение этой работы является основой и гарантией существования и развития всей музейной деятельности.

Список литературы

1. Музей, открытый миру. – Караганда: ТОО «Литера», 2014. – с.507.
2. Инструкция по учету, хранению, использованию и списанию музейных предметов. Принята 1.01. 2016. – С.24.
3. Брюшкова П.П. Учет и проверка наличия музейных ценностей. Методические рекомендации. – Москва, 2006. – 36 с.
4. Попов В.А. Русский фарфор. Частные заводы. – Ленинград: Художник РСФСР, 1980. – 316 с.

Мырзабекова С. К.
Ә. Қастеев атындағы
ҚР Мемлекеттік өнер музейі,
«Қазақстан бейнелеу өнері»
ғылыми бөлімі
«Графика және мүсін»
секторының жетекшісі

СУРЕТШІЛЕРДІҢ ШЫҒАРМАЛАРЫНДАҒЫ АБАЙ
ӨЛЕҢДЕРІНІҢ БЕЙНЕЛЕНУІ
(Қ. ҚОЖЫҚОВ, И. ИСАБАЕВ, М. ҚИСАМЕДИНОВ)

Ұлы ақын, композитор, философ, саясаткер, ағартушы, қазақтың реалистік жаңа жазба әдебиетінің негізін қалаушы. Абай Құнанбайұлының 2020 жылы 175 жылдығын тойлауға арналған шаралар жүргізіліп жатыр. Дана ойшылдың мерейтойын ЮНЕСКО аясында атап өтуде. Ұлы Абай қазақ халқының рухани және мәдени символына айналған. Оның ілімі халықтың рухани жаңғыруымен тығыз байланысты, ал даналығы қазіргі заманмен үндес. Абай шығармашылығымен танысу сананы оятып, ойға ой қосады, жаңа көңіл күй мен сезімге бөлейді, асыл армандарға жетелейді, өзінді өзің талдап тазаруға итермелейді. [1] Мемлекет көлемінде және халықаралық деңгейде ауқымды іс-шаралар ұйымдастыру жоспарланып отыр. Бірақ мұның бәрі той тойлау үшін емес, ой-өрісімізді кеңейтіп, рухани тұрғыдан дамуымыз үшін өткізілмек. [2]

Абай Құнанбаев 1845 жылы қазіргі Шығыс Қазақстан облысының Абай ауданындағы Шыңғыс тауында дүниеге келген. Азан шақырып қойған аты Ибраһим. Абайдың өмірі мен шығармашылық мұрасын зерттеу Әлихан Бөкейханов, Ахмет Байтұрсынұлы, Міржақып Дулатұлы мақалаларынан басталды деуге болады.

Ахмет Байтұрсынұлы 1913 жылы «Қазақ» газетінде басылған «Абай — қазақтың бас ақыны» атты мақаласында «Одан асқан бұрынғы-соңғы заманда қазақ баласында біз білетін ақын болған жоқ» – деп, Абайды аса жоғары бағалады. 1909 жылы Санкт-Петербуркте басылған Абай өлеңдерінің жинағында ақынның жүз қырықтай өлеңі, сондай-ақ, «Ескендір» мен «Масғұт» поэмалары енді. Бұл тұңғыш жинақты дай-

ындаған, бастырып шығарған Кәкітай Ысқақұлы мен Абайдың баласы Тұрағұл болатын. Абайдың көзі тірісінде жарық көрген шығармалары көп емес. Ақынның өз қолжазбалары сақталмады. Шығармалары түгелдей дерлік Мүрсейіт Бікеұлының қолжазбалары арқылы жеткен. Абай шығармашылығын зерттеудің алғашқы кезеңінде ақынның идеялық мұрасы қызу айтыстар тақырыбына айналды, «Абай философиясын» діншілдігі басым әдеттегі буржуазиялық идеалистік философияның жамап-жасқаған бір түрі деп дәлелдемек болушылар да табылды. Бірақ Мұхтар Әуезов, Сәбит Мұқанов, Ілияс Жансүгіров Құдайберген Жұбанов, Сұлтанбек Қожанов сынды қоғам қайраткерлері Абайдың ақындық мұрасын шабуылдан қорғап, мақалалар жазған.[3]

Ақын өмірі мен шығармашылығын бейнелік жазбалары, дәлірек айтқанда, образдары мен туындыларын зерттеуде суретшілердің атқаратын орны зор. Ә. Қастеев атындағы ҚР Мемлекеттік өнер музейінің қорында ұлы тұлғаның образдары мен шығармаларына арналған суретшілердің кескіндемелік, графикалық және мүсіндік туындыларды сақталған.

Отандық суретшілер еліміздің бейнелеу өнерінің қалыптасуы кезеңдерінде, ұлы ақынның образын суреттеуде Ә. Қастеев, Ә. Ысмайылов, А. Ғалымбаева, Л. Леонтьев, Қ. Қожықов, Е. Сидоркин, И. Исабаев, М. Қисаметдинов, Ю. Мингазитдинов, Н. Гаев. мүсіншілерден Е. Сергебаев, В. Рахманов және т.б. керемет туындылар қалдырды.

Жоғарыда аталған суретшілердің біразы Абай өлеңдері мен әндеріне арналған туындыларды қарастыруда ерекше нұсқаларын тастап кеткен. Қ. Қожықов, И. Исабаев, М. Қисаметдинов, Абайдың «Қыс», «Жазғытұры», «Жаз», «Күз» атты жыл мезгілдері өлеңдеріне арналған иллюстрацияларында сөзбе-сөз көрінстерін түсірген. Бұл туындыларда адам табиғатқа еріксіз бағынғандығы бейнеленеді.

1930-шы жылдары бағдарламалар бойынша көрсететін жаңа тақырыптық көрмелер ұйымдастыру дәстүрі дүниеге келді. Бұл кезеңде график–суретшілердің шығармашылық тақырыптар мен пластикалық тәсілдері классикалық, академиялық реализм бағытында дамыды. Осы кезеңде алғашқы ұлттық суретшілердің келуі болды. [4]

Абай бейнесі мен шығармашылығын алғаш қолға алған және Қазақ бейнелеу өнерінің негізін қалаушылардың бірі, театр және кино суретшісі, Қаз ССР-не еңбегі сіңген Қожықов Құлахмет Қоңырқожаұлы болып саналады. Ол Абайдың көркем сөзге бай өлеңдерін күштарлықпен оқып

түрлі суреттер жасауға үлкен шабыттар алған. Қ. Қожықов 1914 жылы Түркістан қаласында дүниеге келген. 1934-36 жылдары Ленинградтағы М. Горький атындағы Үлкен Драма театрдың көркемсурет студиясында Н. Юпатов, М. Левиннен білім алған. 1933-1940 жылдары ол театрдың классикалық және заманауи репертуарынан 20-ға тарта әртүрлі спектакльді безендіріпті. Өкінішке орай, уақыт Қ. Қожықовтың театрдағы жұмыстарынан біздің заманымызға толық заттай айғақтарды жеткізген жоқ. Қ. Қожықовтың қызы Сәуле Қожықованың суретші жайлы естеліктерінде: «1930 жылдары, сол кезеңдерде өнерде үстемдік еткен кубизм, футуризм бағыттары, театыр сахнасынан мезгілмен шығатын сән үлгісі секілді біртіндеп ығыстырылып барады. Мәскеуден келген, бөгде елдің жасанды безендірулері біздің театрда ұзақ өмір сүре алмады. Сондықтан реалистік жаңғыруда өз спектакльдерімізге жүгініп, театрды сақтап қалу үшін, шығармашылығы жаңа бағыттармен уланып үлгермеген менің мүмкіндігіме жүгінді» - делінген.[5] Театр сахнасында ұлттық емес репертуарларға қарағанда, ұлттық мінезді әдеби жазбалаға үлкен көңіл бөлінген. Суретшінің үнемі ізденіс үстінде болғандығына А. Тоқпановтың 1940 жылы қойылған «Абай» пьесасына жасалған эскиздерге толы калың папка да куәлік етеді. Замандастарының айтуынша, пьесамен жұмыс істеу барысында суретші киелі Абай орындарына арнайы сапармен барыпты. Сол жақта осы қайталанбас этнографиялық суреттемелер сериясы жасалса керек. Бірнеше жыл өткеннен кейін нәтижесінде 1944 жылы Абай атындағы Опера және Балет театры Л. Хамиди, және А. Жұбановтың «Абай» операсын қойды. [6]

Қ. Қожықов 1950 жылдары кітап безендіруде Абай өлеңдеріне көптеген ксилографиялық топтамалар жасап, көптеген иллюстрациялар жасайды. [6] Соның ішінде 1944-48 жылдарғы Қағазда тушь, қауырсынмен орындалған Абай өлеңдеріне арналған топтамасын ұсынуға болады.

Алғашқы парағы А. Құнанбаевтың 1882 жылы жазылған «**Қан сонарда бүркітші шығады аңға**» атты өлең мазмұнына арналған. Композиция не бары үш-төрт фигурадан құралған. Оның басты кейіпкері – аңшы. Белдемшесіне қаруын асынған ол, қамшысын көтере сала астындағы атын шапқылай, артқы жығынан сипатталған. Желпінген ат жалыны, ышқына секіріп шапқан аяқ-буындары, жерді тесе таптаған тұяқтары, бұлқынған бұлшық еттері шұғыл іс-қимылды беріп, аңшы

образын ашуда үлкен рөл атқарып тұр. Ат тұяғынан түскен қара іздер қыс мезгілін ескерсе, майда табанды іздер, аңшының түлкі соңына біраздан бері түскендігін белгілейді. Төменгі оң жақта аш белі бүгіле, табандары жерге тимей, ілесе жарысқан тазы, егесінің шабуылына еріп, екінші жағынан шығуда. Суретші көрермен көзін алыс кеңістікке қаратады. Арғы жақ планда өзіне тап беріп, қадала ұшып келе жатқан қыран бүркітке құйрығы бұлтандап, шапшып, қарсы шыққан шарасыз жыртқыш – түлкі бейнесі суреттелген.

«Қансонарда бүркітші шығады аңға,
Тастан түлкі табылар аңдығанға.
Жақсы ат пен тату жолдас – бір ғанибет,
...Сағадан сымпың қағып із шалғанда.
Бүркітші тау басында, қағушы ойда,...
...Қыран құс көзі көріп самғағанда.
Төмен ұшсам түлкі өрлеп құтылар деп,
Қандыкөз қайқаң қағып шықса аспанға»

Суретші графикалық кескінде бір-екі сызықтармен өсімдікті, ен даланы мезгеп, туындыны тоқтаусыз динамикаға толтырады. Егер Абай көркем сөзбен баяндаса, хас шебер Қожықов осы оқиғаны ұғына қалып, өз түйсігінен өткізіп, қағазға көркем түсіріп үлгерген.

Қ. Қожықовтың келесі парағы Абайдың «**Желсіз түнде жарық ай**» атты 1888 жылы өлеңіне арнайды. Иллюстрация мазмұнында шынайы табиғат суреттелген. Қожықов бойжеткен сұлбасын қосып, оны арқа тұсынан көрсеткен. Яғни графикші үшін пейзажға көңіл аудару маңыздырақ болып тұр. Көне қазақ ауылы аймағы, ай сәулесі түсіп дірілдеген су,өзен жағасы, шалғын шөптер, сыбдыр қаққан ағаш жапырақтары бейнеленген туындыны тамашалап, ақынның өлең жолдарында қолданған сөз тіркестері бірден ауызға орала береді. Ал өлеңнің үшінші шумағы қыз кейіпінен ұштасып өтеді.

«Тау жаңғырып, ән қосып
Үрген ит пен айтаққа.
Келмеп пе едің жол тосып
Жолығуға аулаққа?
...Сөз айта алмай бөгеліп,
Дүрсіл қағып жүрегі,
Тұрмап па еді сүйеніп,
Тамаққа кіріп иегі?»

Абай әндері алғашқыда оның өз айналасына – ауыл-аймағына, кейін жалпы қазақ арасына тарай бастады. Абай әндері халықтық негізден нәр алғандықтан, халық әндерімен тамырласып жатқандықтан, нотаның жоқ кезінде-ақ, ауыздан ауызға көше отырып, қалың бұқараның игілігіне айналды. Бұған бұрын-соңды халықтың музыкалық салтында болмаған жаңа өткір тілмен өлең текстіне құрылуы да себеп болды.[7]

Аталмыш өлеңде сол кезеңдегі қазақ жастарының бір-бірін алыстан, немесе ыммен ұғынуын, махаббат сезімдерінің ұлылығын, ұяңдылық, жалпы ар-ұят түсініктерінің мықтылығын, астарлы сөзбен қозғаған. Суретші де осы стереотиптерді кейіпкердің бойына ұялатады. Сол үшін оның жүзін көрсетпей артқа қаратып, майыса келген денелері мен иілген басы арқылы түсіндіреді. Бұл жерде қыздың жалғыз сырласы – өзі сүйенген жылқысы болып табылады және аулақта кездесуге атпен ғана келе алатындығы меңзелген.

Қ. Қожықов Абай Құнанбаевтың жыл мезгілдеріне арналған «**Күз**» атты өлеңін өздігінше тұжырымдайды. Әдеттегідей кең жазықты далада, тау-жоталы аймақта қоныс тепкен көшпелі қазақ ауылын келтірген. Тігілген киіз үйлер, ауыл арасындағы бірен-саран кісілердің сұлбасы, оның төменгі маңында топтасқан үйір жылқылар түртілген. Осы мекенді бағанадан бері алдыңғы планда, төбешіктегі ағаш түбінде бақылап қарап тұрған егде ана бейнеленген. Ол терген отынын арқасына қымтап байлап алса, бір бүйіріне балтасын іліп алған. Арқадан соққан ызғырық жел етегін желпісе, сұр бұлт суық жаңбырын серпіп оқиғаны ширата түскендей. Аспанда үшкірлене ұшқан тырналар жылы жаққа қайтуда. Қожықов күз мезгілінің мұңлы сипатын кейуана образымен теңестіреді. Ауыл өмірі – халық тағдырымен астасса, қаптап келе жатқан бұлт – оларға төнген түрлі қиын замандарды басынан кешкендігін елестетеді. Мұнда да артқа қаратылған әйел образы – халықтың шарасыз жанашыры кейіпінде енгізілген. Осы тұста ақын мен суретшінің ойлары бір жерден шыққандай әсер қалдырады.

Бүгінде, графика саласында еңбек еткен суретшілердің шығармашылығы жайлы өнертанушылардың еңбектерінде бір аз зерттелген. Суретшілер Е. Сидоркин, М. Кисамединов, Н. Гаев, Б. Пак, А. Смағұлов, А. Рахманов, И. Исабаев, А. Бақтығалиев, М. Табылдиев және т.б. кітап безендіру мен қатар жеке шығармашылық туындыларымен әлемге танылып, өнерде өз бағасын алды. Қазақ суретшілердің еңбектерінен тарих пен мәдениет жарқын көріне бастады.

Графиклық өнерінің техникасын жеке сипаттайтын болсақ, мәңгілік материал тастың фактуралық әсерін беретін-автолитография әдісін, линолеум бетіне ірі, жіңішке сызықтар формасында келтіретін композициялық шығарма– линогравюра, тақта ағаш бетіне арнаулы аспаптармен ойып сурет салу өнері – гравюра, ксилография, майлы тушьпен немесе қарындашпен тегіс орындалатын салынатын тәсіл – литография, графиканың ең күрделі және қиын техникасы ол-офорт жез немесе темір бетіне арнайы инемен дайындалған сурет арнайы кислота жағып баспалау (бұл гравюра тәсілі сияқты кітап безендіру жұмысына қолданылатын әдіс) әдістері бар. Осы әдіс-тәсілдерді жетік меңгерген суретшілердің пластикалық образдың танымының, фольклордық, эстетикалық және философиялық идеялары қызықтырады. [9]

Әсіресе Исатай Нұрышұлы Исабаев шығармашылығында Абай Құнанбаевтың өлеңдіріне жасаған топтамаларын айтып өткен жөн. Ол 1936 жылы 18 ақпанда Алматы облысы Ақсу ауданы Жансүгіров ауылында дүниеге келген. Қазақстанның еңбек сіңірген өнер қайраткері. Мәскеу полиграфия институтының баспа өнімдерін көркем безендіру факультетін 1965 жылы бітірген суретші-график. 1965 жылдан бері КСРО, ҚР Суретшілер одағының мүшесі. «Бехзад» дипломының (Аш-хабад қ., 1991) иегері. «Тарлан» сыйлығының иегері (2005). ҚазКСР Еңбек сіңірген өнер қайраткері (1988). Ол 100-ден астам кітаптарға сурет салған, 1000-нан астам танымал баспалы графика мен сурет жұмыстарының соның ішінде «Қазақ өмірінің тіршілігі», «Қонақ», «Көкпар», «Шеберлер», «Жекпе-жек», «Қырғын», «Абай», «Мұхтар Әуезов» және т.б. авторы.

1967-1970 жылдары автордың Абай Құнанбаев пен Мұхтар Әуезов шығармаларының желісі бойынша жасаған топтама туындылары айырықша көзгетүседі. «Жылдың төрт мезгілі», «Абай шығармаларының ізімен», «Мұхтар Әуезов» дейтін картиналарының кез-келгені суретші көкейіне өркен жайғанын аңдатады. Ол – қызыл тіл, өлеңнің алыстан сермеп, жүректен тербеп, шымырлап бойға жайылғанын графика тілімен жеткізу үшін қазақ болып туу аздық етіп, көңіліндегі Абайға көлеңке түсірмеуді көксейді. Абай туралы бір парақ сурет – ақынды қабылдап, мейлінше сезініп барып көрерменге ұсынатын қасиеттің бөлшегі болса керек. Асылдың сынығындай тектің тармағы болуы керек. [10]

И. Исабаевтың 1970 жылғы автолитографияда жасаған «**Абай әндері**» желісінің топтамасын қарастырайық. Бұл парақтарда қағаздың

шеттері ою-өрнекпен берзендірілген. Көп тұлғалы композиция үлкен асқа жиналған ауыл тұрғындарынан құралған. Оның алдыңғы қатарында сол жақта – күбі пісіп, қымыз дайындаған, ет тартып, ас әзірлеген той иелерінің іс-қимылы алып жатыр. Оң жақта – дастарханды айнала қонақтар отыр. Домбырамен ән айтқан ақынды, бірі – қымыз ішіп масайрап, енді бірі – құлазып тыңдауда. Екінші қатарда – жаяу, салт атты, нар ерткен кісілердің жиынтығы қоршаған.

«Құлақтан кіріп, бойды алар
Жақсы ән мен тәтті күй.
Көңілге түрлі ой салар,
Әнді сүйсең, менше сүй»

-демекші, бұл жиынның себебі – Абай әндерін ұйып тыңдайтын қазақ халқын сипаттау болды.

Ағартушы Абай музыка саласында да айта қалғандай мұра қалдырды. Өзінің асыл өлеңдерін, қара сөздерін қағазға түсіріп, кейінгі ұрпаққа жазып қалдырса, музыка жөнінде оның мұндай мүмкіншілігі болмады. Өйткені, Абай өмір сүрген кезеңде қазақта музыканың жазба мәдениеті жоқ еді, халықтық музыка ауыз дәстүрлік қалыпта еді. Сондықтан Абай әндері де қазақтың басқа халықтық ән-күйлері сияқты, ауыздан-ауызға, заманнан заманға ауыса отырып жетті. Музыка саласында жазба мәдениеттің болмауына қарамастан, Абай әндерінің бізге толық жеткен себебі – олардың халықтың жүрегінде сақталуға сапасы сай келетін шығармалар болғандығында, халық санасынан өшпес орын алғандығында. [7]

Исатай Исабаевтың 1970 жылы автолитографияда орындалған кезекті туындысы Абай Құнанбаевтың «Ескендір» атты пэмасына арналған. Жалпы бұл поэма Шығыста Ескендір Зұлқарнайын деген атпен белгілі, Еуропада Александр Македонский аталатын ежелгі грек қолбасшысының өмірі жайындағы аңызға құрылған. Ескендірді Еуропа ақындары да, Шығыстың Фирдоуси, Низами, Әлішер Науаи, Жәми сияқты ұлы ақындары да жырларына қосқан. Абай бұл тақырыпты ескі үлгінің ешқайсысын алмай, өзінше жырлаған. Ақын Ескендірдің өмірбаяндық деректерін дәл келтіреді де, оның дүние жүзін жаулап алмақ болған шапқыншылық саясатын сынауға ауысады. Соған орай поэмаға жас кезінде Ескендірдің тәрбиешісі болған ұлы философ-гуманист Аристотельді кіргізеді. Өңгімеде жауыздыққа жетелейтін тойымсыздық екенін көрсете келіп, әділдік, даналықты соған қарсы

қояды. Қақпа мен адамның көз сүйегін символ ретінде алады да, ол жұмбақтарды ақылға шештіреді. [7]

Графикші құрастырған композиция шығыс миниатюрасын елестетеді. Исабаев бұл туындының жақтауларын оюлармен әсемдейді. Ортада шығарманың негізі саналатын салт атты Ескендір образы майда оюлы сызықтармен ұқыпты өрнектеліп берілген. Оның арғы жағында мұнаралы, күмбезді ақ көне шаһардың бөлігі орын алған. Оң жақта ақ сәлделі кемел жастағы көсемдер, Соның ішінде Аристотельдің кеңісіне мән береді:

«...Ашуланба, ей, патшам, айтайын дат:
Алтын қақпа бермеді сізге рұқсат.
Сый сұрадың, бергені - бір қу сүйек,
Мұны көріп, алыңыз сіз де ғибрат!

...Қарның тойса, қайғырма мақтан үшін,
Тоймас кезің толар деп қайғы жеме...»

-дегендей, қолына бас сүйек пен алтын толған дорбаны теңестірудегі таразы ұстаған ойшылдардың Ескендірмен арасындағы әңгіме сипатталған. Иллюстрацияның сол жағында шаһарды басып алуға келген батырлар қару жарақтарын қарсыластарына қадап, семсерлерін сермеп шайқасуға асығып тұр. Артқы кеңістікте шөл қыраттар шығыс елінің мекенін айқындап өтеді. Ұлы Ақынның поэмасын қағазға түсіруде тарихи тұлғаның өмір сүрген заманы мен оқиға желісінің дәлдігін тереңнен зерттеп, композициялық құрылымда орынды қолдануы, графикші Исабаевтың үлкен жетістігі болып есептеледі

И. Исабаев қолтаңбасы дақтан гөрі иірімді штрихқа бейім. Композициядағы штрих-сызықтар жүйке талшықтары іспеттес оқыс басталып, кілт тоқтап, күрт дамып, шырығып-шиеленісіп, керіле-созыла түсіп, тым әріге самғап, көкжиекке сіңіп кеткендей әсер қалдырады. [10]

Исабаев Исабаев 1976 жылы офорт техникасында Ұлы ақынның «Жаз» өлеңіне тоқталып, айрықша композицияны қолданады. Мұнда бірнеше образды көріністердің тік тортбұрышты қиынды фрагменттері бір-бірінің үстіне түскендей, шектесіп орналасады. Исабаев өлең жолдарындағы айтылған:

«...Арасында құлын-тай
Айнала шауып бұлтылдап.
Жоғары-төмен үйрек, қаз

Ұшып тұрса сымпылдап.
Қыз-келіншек үй тігер,
Бұрала басып былқылдап,...
...Бай да келер ауылға,
Аяңшылы жылпылдап;
Сабадан қымыз құйдырып ...»

-әрбір құбылысты жіберіп алмауды жөн көрген. Шыны шағылысы іспеттес шашыранды құрылымды, қағаз бетіне жыбырлаған бей-маза өрнекті-өсімдікті ортамен толтырылған. Бұл парақтың жан-жағында көрермен көріп үлгермеген жалғастары бар секілді әсер қолдырады.

Сондай-ақ Абайдың «Күз» атты шығармасы суретшінің екінші парағында жалғасын табады.

«...Біреу малма сапсиды салып иін,
Салбыраңқы тартыпты жыртық киім.
Енесін иіртіп шуда жібін,
Жас қатындар жыртылған жамайды үйін...»

Егер «Күз» тақырыбы Қ. Қожықов парақтарында шынайы пейзажбен сипатталса, Исабаев пейзажды орталық композицияға «жақтау» ретінде пайдаланады. Ошағы түтенген киіз үйлерді қатармен тізіп қояды. Бекіне бастаған ауыл, балалар ойыны, тай-жылқылар мен кісі қарасының азаюы, салқын ауарайының салдарын келтіреді. Осы пейзаж ортасын тесіп тігінен басқа екі композиция басылып, негізгі орынға ие болады. Екеуінде де киіз үйдің ішкі интерьерері бейнеленді. Сондай-ақ, қазақ әйелдерінің тұрмыстағы күйбең тіршілігі, баласын ойнатып отырған ана сипатталады.

Абай өлеңдеріне жаңаша графикалық нұсқамен келген Мақым Қисамединов болды. Ол «алпысыншы жылғылар» тобына жататын график. Қисаметдинов Мақым Мұстафаұлы 1939 жылы Волгоград өңірінде дүниеге келген. Қазақстан суретшісі, график. КСРО СО мүшесі, Қаз-КСР Ленин комсомолы сыйлығының Лауреаты, 1963 жылы Н. Гоголь ат. Алматы көркемсурет училищесін тәмамдап, 1967 жылы Суриков ат. Мәскеу көркемсурет институтынан білім алады.[11]

Оның алғашқы туындылары Абай өлеңдерінің екі томын безендірген. Сондай-ақ, «Жазушы», «Жалын» баспаларында С. Мұқанов, Ғ. Мүсіреповтың кітаптарын иллюстрациялаған. М. Қисамединов лино гравюра, автолитография және офорт техникасын қолданған. Графикші М. Әуезовтың «Абай жолы» романына сериялық иллюстрациялар

жасады. Абайдың «Көктем», «Жаз», «Күз», «Қыс» атты жыл мезгілдеріне арналған өлеңдеріне 1970 жылдары монументалды мінезегі композициялар жазады. Суретші әр топтамадағы кейіпкерлерін осы кеңістіктегі басқа дүниелермен салыстырғанда анағұрлым ауқымды, қонымды ірі етіп көрсеткен. Яғни, суретші барлық күштердің негізі – адам деп сенген. [12]

Бірінші «**Жазғытұры**» яғни, көктемгі мезгілді баянтайтын параққа көңіл аударайық. Мұнда ұлттық сипаттағы қазақ ауылында қуанышты жаңалықтың болуы айтылады. Сырмақты, оюлы кілем төселген киіз үй алдында қос бұрымды қыз келіншектер мен егде әйел босағада жиылып тұр. Олар алыстан ат шаптырып келе жатқан серіні қол бұлғап, күтіп алуда. Арғы жақта күн шапағы ақша бұлтты жарып өтіп, жер бетіне нұрын төгуде. Абайдың:

«...Жаздың көркі енеді жыл құсымен,
Жайраңдасып жас күлер құрбысымен.
Көрден жаңа тұрғандай кемпір мен шал,
Жалбаңдасар өзінің тұрғысымен...

... Анамыздай жер иіп емізгенде,
Бейне әкендей үстіңе аспан төнер».

-деген өлең жолдары сияқты, халықтың үміті мен қуанышын бөліскен. Мұндағы домбыра ұстаған салт атты – Ұлыстың ұлы күні – Наурыз айының келуімен теңестіруге де болады. Линографюра тәсілінде орындалған шығарма көп фигуралы болғанымен гармониялық үйлесім тапқан. Мұндағы адамдардың бет-әлпетінде күлкі ұялап, мейірленген кейіптері монументалды шешімді жұмсартып жібергендей.

Топтаманың келесі «**Жаз**» атты парағында қонақжай ауыл көрінісі суреттелген. Жайбарақат өмір, елдің бейқам тыныс-тіршілігі, арадағы баяу әңгіме осы шығарманың басты тақырыбын ашуға бағытталған. Геометриялық өрнекті кілем бастырма ретінде төрт тіреуішпен бекітіліп, көлеңкелеп тұр. Оның астында төрт-бес адам демалып, дастарханға жайғасып, қымыз ішуде. Қолында емізулі баласы бар келіншек қонақтарға қызмет көрсетіп үлгеруде. Жоғарғы сол жақ бұрышта – атын ерттеген жылқышы көрінеді. Ал оң жағындағы жапырағы жайылған бәйтерек – жаз мезігілінің символын сипаттағайды.

«...Сабадан қымыз құйдырып,
Ортасына қойдырып,
Жасы үлкендер бір бөлек

Кеңесіп, күліп сылқылдап...»

Бұл туынды қазақ халқының мәдениеті мен мінезін, кең пейіл, қонақжайлылығын таныстырып қана қоймай, ұлттық құндылықтарды, төл өнерді құрметтетуге шақырады. 1960-70 жылдары осы іспеттес композицияны С. Айтбаев, Ә. Сыдыханов т.б. суретшілер өз кескіндемелерінде қолданған. Олардың көздеген мақсаты – ұлттық мектепті, ұлттық құндылықтарды, өз өнерімізді қайта жаңғырту болды. Яғни бұл «алпысыншы жылғы» буын өкілдері үшін маңызды тақырып болды.

Қисамединовтың кезекті парағы А. Құнанбаевтың «Күз» атты өлеңіне алмасады. Егер Қ. Қожықов табиғатты бірінші орынға қойса, И. Исабаев тұлғалы композицияны пейзаждың ортасына енгізіп жаңаша қадам жасайды. Ал М. Қисамединов шығарманы ұлғайтып көрсетуде әр обрады монументалды шешімде орындап, формаға көңіл аударады. Табиғаттың орнына ішкі киіз үй интерьеріне енеді. Салқын күз мезгіліндегі адамдардың үй ішіне байлануын баяндайды. Ортада – төсекте бүк түсіп жатқан қарт ана, оның төменгі сол жағында баласын емізген келіні, оларға қарап тұрған екі ер адам – барлығы көңілсіз күй тартқан.

«Қай ауылда көрсен де, жабыраңқы,
Күлкі - ойын көрінбейді, сейіл серуен.

...Кемпір - шал құржаң қағып, бала бүрсен,
Көңісіз қара суық қырда жүрсен....»

Дегенмен, суреткер үйдегі жиһазға – шаңырақ, кереге, түскиіз, бау-басқұрлар, шымылдық, ағаш төсек т.б. ерекше көңіл аударады. Линогравюрада орындауда әрбір штрих-сызықатар, формалардың көлемділігін бере отырып, қою қара бояу ішкі ауаға салқындық туғызады.

Топтаманың соңын Абайдың «Қыс» атты өлеңі тәмамдайды. Композицияның негізгі көрінісінде қарапайым ауылға шоқпарын сермеп, баса-көктеп шауып кірген бек-шонжарлар бейнесі орыналады. Төменгі жақта малын қырып, жұрттың тынышын бұзып, әлім-жеттік көрсеткен әділетсіздік белең алған. Соңғы планда қырат төбесінде оқиғаның соңын күтіп тұрған жолбарыс бейнеленген. Бұл жыртқыштың да өлім-жетімге бас салмақ ойы бар секілді. Мүмкін Қисамединов оны-халықты қыспаққа алған биліктің белгісіне енгізген. Егер Абай «қысты» сықырлап келген сұсты кәрі құдаға теңесе,

«...Демалысы - үскірік аяз бен қар,
 Кәрі құдаң - қыс келіп, әлек салды...
 ...Ит жегенше Қондыбай, Қанай жесін,
 Құр жібер мына антұрған кәрі шалды.»

ал, Мақым Қисамединов қазақ даласындағы қоғамның құйтырқы билігімен қиыстырады. Жалпы, Қыс мезгілі қай заманда болмасын, әсіресе көшпелі қазақ үшін біраз әбіргерге түскендері айғақ. Оның үстіне жоғарғы тап өкілдерінің бұқара халыққа өктемдігі «Қыс» мезгілімен образдалуы тегін емес. Графикші астарлы өлеңнің пердесін сырып тастап, жалпы ұлт тағдырындағы шындықты айтуды көздейді.

Қорыта келгенде, Ұлы ақын Абай Құнанбаевтың өлең жолдарын Қ.Қожықов, И.Исабаев, М. Қисамединов сынды үш суретшінің шығармашылығына талқылап, арасындағы ұқсастықтар мен екекшеліктерді қарастырдық. Әр суретшінің өзіндік көзқарасын бақылап, дара қолтаңбасын айшықтадық. Тілмен жеткізген шығармалардың қағаздағы орындалуы, яғни иллюстрациялардың алатын орнын білдік.

В. Гегель: «Философия ойлармен ұсталған дәуір. Ал дәуірді оймен ұстау үшін ойшыл болу қажет» деп айтқан. Осындай ойшылдардың бірі Қазақстанда ХІХ ғасырдың екінші жартысында Абай болып саналады. Ол жаңа қазақ ұлттық жазба әдебиетінің және қазақ әдебиетінің негізін қалыптастырған. Ол ойшыл ретінде қазақ қоғамының дегдары болса да, керісінше қарапайым халықтың мұқтаждығын бірге уайымдап, солармен ойшыл ретінде бірге жоғын жоқтап, хәлін бөлісіп өмір сүрген. Халық тұрмысында қуанышты сәттер сирек болғандығын көріп жүрген Абай өзі ғана рахаттанып өмір сүре алмады. Ол халық тағдырын өзі тағдырым деп есептеді.

Ғұлама ақын, ойшыл Абайдың мұрасын жаңаша ұғыну жалғаса береді, оның жалынды өлеңдері ешқашан да өзінің күшін жоғалтпайды. Өйткені Абай халықпен мәңгі бірге.

Пайдаланылған әдебиеттер тізімі

1. Тоқаев Қ. ҚР президентінің ресми сайты. <https://www.akorda.kz/>. 30.05.2019
2. Тоқаев Қ. ҚР президенті. Egemen Qazaqstan/ 09/01/20
3. Әуезов М. энциклопедиясы. Алматы, «Атамұра» баспасы, 2011

4. Копбасинова Р.Т. Молодые художники Казахстана. Алма-Ата, 1972.
5. Қожықова С. Шаһар культура / журнал. №3 (11) 2006. 71-74 б.
6. Қазақ мәдениеті. Энциклопедиялық анықтамалық. Алматы: “Аруна Ltd.” ЖШС, 2005
7. Абай / Энциклопедия. Алматы, «Атамұра» баспасы, ISBN 5-7667-2949-9
8. Барманкүлова Б. Изобразительное искусство Казахстана. Алма-Ата, 1980.
9. Виппер Б. Введение в историческое изучение искусства. М., Изобр. искусство, 2005
10. Кәкен Ж. Түркістан / газет 27.04.2012.
11. Шашкова Л. Казахстанская правда / газет, 26.02.2000
12. Михайлова М. Казахстанская правда / газет, М. 19.11.2005