



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И СПОРТА РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН
КАЗАХСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ ИСКУССТВ им. Т. К. ЖУРГЕНОВА

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-
ПРОМЫШЛЕННАЯ АКАДЕМИЯ им. А. А. ШТИГЛИЦА



«СӘНДІК-ҚОЛДАНБАЛЫ ӨНЕРДЕГІ
ЖӘНЕ ҚАЗІРГІ ЗАМАНҒЫ КӨРКЕМДІК
ТӘЖІРИБЕЛЕРДЕГІ КРЕАТИВТІ КЕҢІСТІКТІҢ
ТАРИХЫ, ТЕОРИЯСЫ МЕН ТҰЖЫРЫМДАМАСЫ»

Халықаралық ғылыми конференция материалдары

«ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ И КОНЦЕПЦИЯ
КРЕАТИВНОГО ПРОСТРАНСТВА В ДЕКОРАТИВНО-
ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ И СОВРЕМЕННЫХ
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРАКТИКАХ»

Материалы Международной научной конференции

«HISTORY, THEORY AND CONCEPT OF CREATIVE
SPACE IN ARTS AND CRAFTS AND MODERN
ARTISTIC PRACTICES»

Materials of the International Scientific Conference

Алматы, 26 апреля 2022 г.

**ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫНЫҢ МӘДЕНИЕТ ЖӘНЕ СПОРТ
МИНИСТРЛІГІ**

**Т. Қ. ЖҮРГЕНОВ АТЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ӨНЕР
АКАДЕМИЯСЫ**

**«БЕЙНЕЛЕУ ӨНЕРІНІҢ ТАРИХЫ МЕН ТЕОРИЯСЫ»
КАФЕДРАСЫ**



**РЕСЕЙ ФЕДЕРАЦИЯСЫНЫҢ БІЛІМ ЖӘНЕ ҒЫЛЫМ
МИНИСТРЛІГІ**

**А. Л. ШТИГЛИЦ АТЫНДАҒЫ САНКТ-ПЕТЕРБУРГ МЕМЛЕКЕТТІК
ӨНЕР ЖӘНЕ ӨНЕРКӘСІП АКАДЕМИЯСЫ**

«ӨНЕРТАНУ» КАФЕДРАСЫ



**Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы (Алматы) мен
А. Л. Штиглиц атындағы Санкт-Петербург мемлекеттік өнер және өнеркәсіп
академиясының «Сәндік-қолданбалы өнердегі және қазіргі заманғы көркемдік
тәжірибелердегі креативті кеңістіктің тарихы, теориясы мен тұжырымдамасы»
атты бірлескен халықаралық ғылыми конференциясы**

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И СПОРТА РЕСПУБЛИКИ
КАЗАХСТАН**

**КАЗАХСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ ИСКУССТВ
ИМЕНИ Т. К. ЖУРГЕНОВА**

**КАФЕДРА
«ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА»**



**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ
ФЕДЕРАЦИИ**

**САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННАЯ АКАДЕМИЯ ИМ.
А. Л. ШТИГЛИЦА**

КАФЕДРА «ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ»

**STIEGLITZ
ACADEMY**
АКАДЕМИЯ ШТИГЛИЦА

**Международная научная конференция «История, теория и концепция
креативного пространства в декоративно-прикладном искусстве и совре-
менных художественных практиках» Казахской национальной академии ис-
кусств им. Т. К. Жургенова (Алматы) и Санкт-Петербургской государствен-
ной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица**

Республики Казахстан
Алматы, 2022

**MINISTRY OF CULTURE AND SPORT OF THE REPUBLIC OF
KAZAKHSTAN**

T. K. ZHURGENOV KAZAKH NATIONAL ACADEMY OF ARTS

**DEPARTMENT
«FINE ART HISTORY AND THEORY»**



**MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF THE RUSSIAN
FEDERATION**

**SAINT-PETERSBURG A. L. STIEGLITZ STATE
ART-INDUSTRIAL ACADEMY**

**DEPARTMENT
«ART HISTORY»**

**STIEGLITZ
ACADEMY**
АКАДЕМИЯ ШТИГЛИЦА

**International scientific conference «History, theory and concept of
creative space in arts and crafts and modern artistic practices» of the
T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty) and the
St.Petersburg A. L. Stieglitz State Academy of Art and Industry**

Republic of Kazakhstan
Almaty, 2022

РЕДАКЦИЈАЛЫҚ АЛҚА:

Бас редактор / Главный редактор	Оразкулова Қ. С., филос. ғ.к., профессор
Бас редактордың орынбасары /	
Заместитель главного редактора	Шкляева С. А., ө.к., канд. искусствоведения, профессор
Редакциялық алқа /	
Редакционная коллегия	Сталинская Е. П., кандидат искусствоведения, доцент
Техникалық редактор /	
Технический редактор	Рахманәлі С. А., 2 курс өнертану магистранты
Дизайнер	Манаспекова А. Ш., 2 курс магистратуры КазНУ

Ж28 «СӘНДІК-ҚОЛДАНБАЛЫ ӨНЕРДЕГІ ЖӘНЕ ҚАЗІРГІ ЗАМАНҒЫ КӨРКЕМДІК ТӘЖІРИБЕЛЕРДЕГІ КРЕАТИВТІ КЕҢІСТІКТІҢ ТАРИХЫ, ТЕОРИЯСЫ МЕН ТҰЖЫРЫМДА-МАСЫ»: Халық. ғыл. конф. мат. (Алматы, 26 сәуір, 2022 ж.) – Алматы, 2022. – 331 б.

«ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ И КОНЦЕПЦИЯ КРЕАТИВНОГО ПРОСТРАНСТВА В ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ И СОВРЕМЕННЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРАКТИКАХ»: материалы Межд. научн. конф. (Алматы, 26 апреля, 2022 г.) – Алматы, 2022. – 331 с.

Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы мен А. Л. Штиглиц атындағы Санкт-Петербург мемлекеттік өнер және өнеркәсіп академиясының «Сәндік-қолданбалы өнердегі және қазіргі заманғы көркемдік тәжірибелердегі креативті кеңістіктің тарихы, теориясы мен тұжырымдамасы» атты бірлескен Халықаралық конференция материалдарының жинағына Қазақстанның және шетелдің көрнекті өнертанушыларының, ғалымдардың баяндамалары енгізілген. Баяндамаларда сәндік-қолданбалы өнер тарихы мен теориясының және жаңа көркемдік практикалардың қазіргі заманғы көрнекі бағыттарының проблемалық мәселелері, суретшілердің шығармашылық қызметіндегі креативті кеңістік тұжырымдамасы қарастырылады.

Жинақ оқырмандардың қалың қауымына – өнертанушыларға, жоғарғы оқу орнының ұстаздары мен магистранттарына, докторанттарға және өнертанудың өзекті мәселелері қызықтыратын барлық оқырманға бағышталады.

В сборник вошли материалы докладов казахстанских и зарубежных участников Международной научной конференции «История, теория и концепция креативного пространства в декоративно-прикладном искусстве и современных художественных практиках», организованной Казахской национальной академии искусств им. Т. К. Жургенова и Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица. В докладах рассматриваются проблемные вопросы истории и теории декоративно-прикладного искусства и современных визуальных направлений новых художественных практик, концепции креативного пространства в творческой деятельности художников.

Сборник статей адресуется ученым, преподавателям вузов, музейным специалистам, магистрантам и докторантам, занимающимся научными исследованиями в области истории, теории искусства, художественной критики и всем читателям, интересующимся искусством.

ISBN 978-601-265-406-6



9 786012 654066

ӘӘЖ 745/749

КБК 85.12

Ж28

© Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы, 2022

МАЗМҰНЫ
СОДЕРЖАНИЕ
CONTENT

ПЛЕНАРЛЫҚ МӘЖІЛІС
ПЛЕНАРНОЕ ЗАСЕДАНИЕ
PLENARY SESSION

Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының ректоры А. Сатыбалдының құттықтау сөзі	10
А. Л. Штиглиц атындағы Санкт-Петербург мемлекеттік өнер және өнеркәсіп академиясының ректоры А. Н. Кислицинаның құттықтау сөзі	12

1 СЕКЦИЯ. ТАРИХИ КОНТЕКСТЕГІ СӘНДІК-ҚОЛДАНБАЛЫ ӨНЕРДІҢ
ДАМУЫ
РАЗВИТИЕ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА В
ИСТОРИЧЕСКИХ КОНТЕКСТАХ

Оразкулова Қ. С. Симметрия мен ырғақтың қазақ ою-өрнегіндегі генезисі	13
Шкляева С. А. Традиционный казахский текстиль как контекстуальная основа в творчестве А. К. Бапанова (к опыту интерпретации)	19
Акчурина-Муфтиева Н. М., Мальчик А. Ю. Крымскотатарский орнамент: происхождение, пути развития, культурно-исторические отношения	31
Нестерова М. А. Русская вышивка в европейском модном костюме 1920-х годов: творчество Великой княгини М. П. Романовой	41
Гюль Э. Ф. Ковры Узбекистана и Казахстана в контексте общности традиционного наследия	46
Бандорина К. В. Проблема поисков национальной идентичности российского дизайна в контексте глобализационных процессов современного искусства	54
Мусаханова М. З. Peculiarities of restoration of Kazakh decorative and applied art pieces.....	69
Досжанов Б. Т., Мұқанов М. Ф., Досжанов Д. Қ. Заманауи Қазақстан гобелен суретшілерінің шығармашылығындағы алаша немесе жолақтың сәндік формасы ретінде қалыптасуы	75
Черкаева С. В. Курак корпе или лоскутное одеяло в творческом мироощущении народов СНГ	82

Исаева Н. М. Қазақстандық мода индустриясындағы, заманауи қазақ киіміндегі ұлттық қолөнер түрі – киіз басудың алатын орны	87
Нургожина Б. Е. Казахский традиционный костюм как отражение этнической идентичности	92
Байтаулова А. М. Көркемдік кеңістік пен уақыт ырғағындағы сәндік-қолданбалы өнер үлгілерінің қалыптасуы	96
Мади Г. М. Қазіргі заманғы көркемдік тәжірибелердегі сәндік-қолданбалы өнердің креативті кеңістігі	102
Мырзаканов М. С., Кабиева Н. Е., Шукирбеков К. Т. Киіз басу өнері – эстетикалық тәрбие мен халық дәстүрінің абақтастығы	110
Рахманәлі С. Р. Композиционная идея в современном гобелене Казахстана	117

**2 СЕКЦИЯ. СӘНДІК-ҚОЛДАНБАЛЫ ӨНЕРДІ ЗЕРТТЕУДЕГІ ТЕОРИЯЛЫҚ
ЖӘНЕ ӘДІСНАМАЛЫҚ МӘСЕЛЕЛЕР
ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ В ИССЛЕДОВАНИЯХ
ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА**

Жумахметова З. Ж. Сәндік-қолданбалы өнердің заманауи даму үрдістерін негізге ала отырып студенттердің шығармашылық әлеуетін дамыту	123
Амангельдина А. Б., Жакипова Ж. Н. Бейнелеу өнеріндегі тұрмыстық жанр мәдени тамырларға қайта оралу Қазақстан тәуелсіздігінің 30 жылдығы бағдарында	128

**3 СЕКЦИЯ. ҚАЗІРГІ КӨРКЕМДІК ТӘЖІРИБЕНІ ЗЕРТТЕУДЕГІ ТЕОРИЯЛЫҚ
ПАРАДИГМАЛАР
ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПАРАДИГМЫ В ИЗУЧЕНИИ СОВРЕМЕННЫХ
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРАКТИК**

Ахмедова Н. Р. Традиционный текстиль в концептуальном дискурсе Центральной Азии	132
Огарков А. Н. Энди Уорхол: предметная среда поп-арта	138
Кайранов Е. Б., Баянова К. Г., Бердикожя Ш. М. Интерпретация культурного наследия в произведениях живописи и графики Казахстана в контексте феномена Великого Шелкового пути	143
Цой А. В. Теоретические парадигмы в изучении современных художественных практик	154

Аршабаева Д. Б. Қазіргі киіз-заманауи мәдениет пен сәнді өнер саласында	160
Аманғалиева А. А. Ұлттық нақыштағы киімдердің этнографиялық сипатты	166
Ақбаева Ш. Ә., Құсымжанов А., Бакаиев Р. С. Рухани құндылықтарымыздың қазіргі жаңа буын оқулықтарында алатын орны мен маңызы	172

**4 СЕКЦИЯ. ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ПОРТРЕТ: ДЕРЕККӨЗДЕРІ,
МАТЕРИАЛДАРЫ, КӨРКЕМДІК ОЙЛАУ ДИСКУРСЫНДАҒЫ ФОРМАЛАР
ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ: ИСТОКИ, ОБРАЗЫ, МАТЕРИАЛЫ, ФОРМЫ В
ДИСКУРСЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ**

Труспекова Х. Х. Ювелирное искусство Казахстана XXI века: традиции и эксперименты	177
Гуркина Н. С. Американское художественное стекло конца XX – начала XXI вв.: три поколения мастеров	183
Малофиенко Е. А. Ваза Алма-Атинской научно-экспериментальной керамической станции в Томском музее	192
Туленова А. И. Айтыс в творчестве художника И. Исабаева	197
Жеделов Қ. О. Сымбатты өнер түрлері болмаған елде мағыналы тіршілік жоқ	206
Қосанова Г. Б. Қазақстан территориясындағы тарихи – мемориалды діни құрылыстар қабырғаларындағы көркемдік безендіру ерекшеліктері	213
Кенжебаева Л. А. Естай Даубаев шығармашылығындағы ұлттық нақыштар	219
Ыдырыс З. А. Жаңатай Шарденов кескіндемесіндегі импрессионистік ізденістер	226
Келсінбек М. М. Суретші Зарина Чукетаеваның натюрморттарындағы ұлттық нақыштарды көркемдеудің ерекшеліктері	232
Абдрахманова А. Б. Кескіндемедегі тарихи образдар: Т. Тілеужанов шығармашылығы	238
Джабықбаева М. Б. Жас мүсіншілердің жаңашыл қолтаңбасы	243
Воробьева Т. Ю. Цвета пространства – путь возрождения	248
Құмарбаева А. Художники театра и кино Казахстана (С. Романов, Г. Исмаилова, А. Галимбаева, А. Исмаилов)	253

Аксакалова Ж. А. Қазақ кескіндеме өнеріндегі тарихи және тұрмыстық жанрындағы инновациялық үрдістер258

Белова А. Ю. Семантика образа яблока как символа Алматы в казахской живописи XX века264

5 СЕКЦИЯ. СУРЕТШІЛЕР ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДАҒЫ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ КЕҢІСТІК ТҰЖЫРЫМДАМАСЫНЫҢ МӘСЕЛЕЛЕРІ ПРОБЛЕМЫ КОНЦЕПЦИИ КРЕАТИВНОГО ПРОСТРАНСТВА В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКОВ

Каш Н. А. Солидарность и «10.203»: креативное пространство новой формации272

Жанашева Д. С. Алматинская палата ремёсел как проект творческой и предпринимательской деятельности278

Мусабекова Л. Д. Современная художественная выставка в Казахстане282

Карабалаева Б. Р. Заманауи қазақ кескіндемесінің даму үрдістеріндегі неомифология287

Кибашева Т. Ж. Проблема продвижения творчества мастера декоративно-прикладного искусства296

Волкова А. Е. Живой бисер от aliaska-strange304

Муканов М. Ф., Кан Л. Д. Роль искусства книжной авторской иллюстрации в формировании мировой креативной индустрии312

Айдарова М. С. The concept of creative space in the visual arts of Kazakhstan. Veronika Trishina's exhibition «I look out the window and see the sea»317

Шахер А. Арт-менеджмент современного искусства.....326

**ПЛЕНАРЛЫҚ МӘЖІЛІС
ПЛЕНАРНОЕ ЗАСЕДАНИЕ
PLENARY SESSION**

**Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының ректоры
Азамат Сатыбалдының
ҚҰТТЫҚТАУ СӨЗІ**

Құрметті конференцияға қатысушылар!

Алғаш рет көркемөнер мектебінің тарихында сол кездегі Академия ректоры тарих ғылымдарының кандидаты У. Ш. Ибрагимованың қолдауымен 1995 жылы ашылған «Бейнелеу өнерінің тарихы мен теориясы» кафедрасы қазақ өнерін зерттеуге және оқытуға бағытталған еліміздегі өнертанушыларды тәрбиелеуде бүгінгі тәуелсіздікке зор үлес қосып келеді. Әрине, бұл жылдар кафедраға да, мәдениет және білім мен ғылым үшін де жеткілікті ұзақ уақыт емес, дегенмен бұл Қазақстанның егемендік жылдарындағы жеткен үлкен жетістігі деп білеміз. Бүгін Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының А. Л. Штиглиц атындағы Санкт-Петербург мемлекеттік өнер және өнеркәсіп академиясымен бірлескен Халықаралық конференциясында тәуелсіздіктің 30 жылында посткеңестік кеңістіктегі елдер үшін аса маңызды сәндік қолданбалы өнердің теориясы мен тарихын және заманауи көркемдік бағыттарын зерттеудің мәселелерін қарастыратын баяндамалар оқылады. Аталған конференция аясында академияның «Сәндік өнер» кафедрасының мүшелері көрме ұйымдастырды.

Баршаға ортақ өнер тілі мәдениеттерді жақындастырып, халықтармен интеграциялық байланысты күшейтеді және әлемнің жаһандану жағдайындағы ұлттық өнердің бірегейлігін қамтамасыз ететіні сөзсіз.

Аталмыш кафедрада Мұратаев Құрман Қалиұлы, Ерғалиева Райхан Әбдешқызы, Ғалымжанова Әсия Саидқызы, Шкляева Светлана Аркадьевна, Шалабаева Гүлмира Кенжеболатқызы, Юсупова Ардақ Кеңесқызы, Асылбекова Айман Мұхтарханқызы секілді беделді әрі білікті мамандар, оқытушы-профессорлар қызмет етсе, бүгінгі күні Шарипова Диляра Сафарғалиқызы, Кобжанова Светлана Жұмасұлтанқызы, Батурина Ольга Владимировна, Оразқұлова Қалдыкүл Серікбайқызы, Кенжебаева Лейла Абдығаниқызы және жас мамандар Ыдырыс Зухра Асылбекқызы, Қарабалаева Балнұр Рахымбайқызы, Джабықбаева Меруерт Бақытжанқызы және т.б. жұмыс жасауда.

Осы орайда кафедраның қалыптасуы мен еліміздегі өнертанудың дамуына өз үлесін қосқан, көптеген мамандар мен ғалымдарды дайындаған және тәрбиелеген Шкляева Светлана Аркадьевнаны мерейтойымен құттықтағым келеді.

Бүгінгі конференцияның тақырыптарының ауқымы кең, әрі терең қазақ, ресей және шетелдік өнердің барлық салаларының дамуында біршама күрделі, өзекті мәселелерді кешенді талдауға бағытталған.

Сөз соңында конференция қонақтары мен қатысушыларға сәттілік, ал жұмыстарына табыс тілеймін.

ПРИВЕТСТВЕННОЕ СЛОВО

**Ректор Казахской национальной академии искусств имени
Т. К. Жургенова
Азамат Сатыбалды**

Уважаемые участники конференции!

Кафедра «История и теория изобразительного искусства», впервые открывшаяся в истории художественной школы Казахстана в 1995 году при поддержке ректора Академии, кандидата исторических наук У. Ш. Ибрагимова, сегодня, в эпоху нашей независимости, вносит большой вклад в воспитание в стране искусствоведов, ориентированных на изучение и преподавание казахского искусства. Конечно, эти годы для кафедры не были достаточно продолжительными, так же как и для сферы культуры, образования и науки, но это большой успех, достигнутый Казахстаном за годы независимости. Сегодня на Международной конференции, устроенной Казахской Национальной академией искусств им. Т. К. Жургенова совместно с Санкт-Петербургской государственной академией искусств и промышленности им. А. Л. Штиглица прозвучат доклады, в которых будут обсуждаться проблемы изучения истории, теории декоративно-прикладного искусства и современных художественных направлений, значимых в странах постсоветского пространства за 30 лет независимости. В рамках данной конференции члены кафедры «Декоративное искусство» академии принимают участие в выставке.

Всеобщий язык искусства сближает культуры, усиливает интеграционные связи с народами, и, безусловно, обеспечивает уникальность национального искусства в глобальных условиях мира.

У нас работали авторитетные и квалифицированные специалисты, преподаватели-профессора: Курман Калиевич Муратаев, Райхан Абдешевна Ергалиева, Асия Саидовна Галымжанова, Светлана Аркадьевна Шкляева, Гульмира Кенжеболатовна Шалабаева, Ардак Кенесовна Юсупова, Айман Мухтархановна Асылбекова. Сегодня работают Диляра Сафаргалиевна Шарипова, Светлана Жумасултановна Кобжанова, Ольга Владимировна Батурина, Калдыкуль Серикбаевна Оразкулова, Лейла Абдыганиевна Кенжебаева и молодые специалисты Зухра Асылбековна Ыдырыс, Балнур Рахымбаевна Карабалаева и др.

В этой связи хочу поздравить с юбилеем Светлану Аркадьевну Шкляеву, которая внесла свой вклад в становление кафедры и развитие искусствоведения страны, воспитала и подготовила множество специалистов и ученых.

Темы сегодняшней конференции очень широки и направлены на комплексный анализ наиболее сложных и актуальных проблем развития всех областей казахстанского, российского и зарубежного искусства.

В завершение хочется пожелать участникам и гостям конференции больших успехов и плодотворной работы.

ПРИВЕТСТВЕННОЕ СЛОВО
**Ректор Санкт-Петербургской государственной художественно-
промышленной академии имени А. Л. Штиглица**

Кислицына Анна Николаевна

Дорогие коллеги, друзья!

Мы рады приветствовать вас из Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица. Совместно с казахстанской академией искусств мы проводим конференцию. Она связана с декоративно-прикладным искусством, современными художественными практиками, ну посмотреть на это мы хотим сквозь призму креативной индустрии и креативного пространства. Уже четыре года, как мы можем с вами совместно проводить мероприятия, опираясь на наш договор о сотрудничестве и за эти четыре года мир, конечно, очень сильно поменялся. Мы понимаем, что сегодня нужно искать новые формы работы и продвижения своей продукции, в том числе, предметов декоративно-прикладного искусства, и в этом плане академия вводит какие-то инициативы и инновации. В том числе в нашей академии в музее декоративно-прикладного искусства, чем славится наша академия, открыта шоу-рум. Это молодёжное пространство для реализации своих изделий декоративно-прикладного искусства и дизайна. Для того, чтобы шире открыть пространство нашего музея для всех туристов и горожан, мы организуем дополнительные образовательные программы, новые экскурсионные маршруты, в том числе, мы предполагаем сделать Соляной переулок каким особым пространством дизайна. В том числе, это будет небольшой версии демо-музей дизайна, начиная с советской эпохи и заканчивая современностью. Демо-версию мы разработали совместно с фондом поддержки инноваций молодёжных инициатив Санкт-Петербурга и провели конкурс «Stieglitz. Young», а затем «St.Petersburg Young Design». Они нацелены на то, чтобы наши студенты разрабатывали свои проекты, выходили с инициативами, а затем совместно с промышленными предприятиями и учреждениями культуры реализовывали свои проекты. От идеи до выпуска продукции малым тиражом. И в этих пространствах дизайн квартала, мы предполагаем, даёт возможность для проявления инициатив студентов. Очень важно, что эта работа идёт под руководством преподавателей нашей академии. И нам бы хотелось видеть и ваши изделия на наших выставках и участие студентов в конкурсах также приветствуем.

Рады сотрудничеству и началу нашей серьёзной работы в рамках конференции. Успехов вам!

БАЯНДАМАЛАР ДОКЛАДЫ REPORTS

1 СЕКЦИЯ. ТАРИХИ КОНТЕКСТЕГІ СӘНДІК-ҚОЛДАНБАЛЫ ӨНЕРДІҢ ДАМУЫ

РАЗВИТИЕ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА В ИСТОРИЧЕСКИХ КОНТЕКСТАХ

Қ. С. Оразқұлова
профессор, философия
ғылымдарының кандидаты
Т. Жүргенов атындағы ҚазҰӨА
Алматы, Қазақстан
kaldigul.71@mail.ru

СИММЕТРИЯ МЕН ЫРҒАҚТЫҢ ҚАЗАҚ ОЮ-ӨРНЕГІНДЕГІ ГЕНЕЗИСІ

Түйіндеме: Өте ертеде қалыптасқан орталық-симметриялы композиция бүгінгі өнерде бейнелі композицияның классикалық үлгісі деп анық айта аламыз. «Орталық-симметриялы» композиция бейнелі көркемөнердің барлық түрлері қатысты, сонымен қатар ол қазақ қолөнеріде жиі қолданатын ою-өрнекке де тән.

Өнертану ғылымында қалыптасқан симметрия, симметрия-ассимметрия аспектісінде ғылым мен көркемөнердің барлық жүйесінде универсумдарды сипаттау заңдылығы ретінде кездеседі. Мақалада симметрия түсінігі шынайылық және сұлулықпен қатар үйлесімділікті жасаушы ретінде қарастырылады.

Кілт сөздер: симметрия, қолданбалы-сәндік өнері, «орталық-симметриялы» композиция, S түрдегі пішін.

Аннотация: Централно-симметричная композиция, сложившаяся в древности, в современном искусстве является классическим средством создания образной композиции. Централно-симметричную композицию использовали во всех видах изобразительного искусства, она характерна и для орнамента, часто используемого в казахских ремеслах.

В аспекте изучения симметрии и симметрии-асимметрии отмечается закономерность описания универсумов во всех системах науки и искусства. В статье рассматривается понятие симметрии как создателя гармонии наряду с художественной гармонией.

Ключевые слова: симметрия, декоративно-прикладное искусство, композиция центрально-симметричная, S-образная форма.

Abstract: The centrally symmetrical composition, which has developed for a very long time, can be unequivocally said that in modern art it is a classic figurative pattern of figurative composition. all kinds of fine art participated in the «Centrally Symmetrical» composition, which is also characteristic of the ornament often used in Kazakh crafts.

In the aspect of symmetry, symmetry-asymmetry, formed in art criticism, occurs as a pattern of describing universes in the entire system of science and art. The article discusses the concept of symmetry as a creator of harmony along with reality and beauty.

Keywords: symmetry, applied and decorative art, composition «Center-symmetric», form of S type.

Бейнелеу өнерінде пішін құрастыру мен композиция құруда симметрия – тепе-теңдік, дұрыстық, бөліктердің қатынастылығы, біртұтастық білдіретін, жұптар ретінде қарастырылады. Дүниедегі жаралғанның барлығы дерлік симметриялы жаратылған, олардың барлығының ортасын орталық өс бөліп тұрады. Табиғаттағы барлық нәрселер мен құбылыстар симметрия заңдылығына бағынады. Барлығының симметрия өсі бар. Барлығы да динамикалы симметрия ұстанымы бойынша тепе-теңдікте болады. Шар, шаршы – бұлар симметрия өсімен тепе-теңдікте болады. Бейнелеу өнеріндегі тік және көлденең композициялы сызықпен белгіленетін кеңістік те симметрия түсінігімен тығыз байланысты. Дүниенің көріністерін симметриялы кеңістікке көшіру гештальпсихологияның негізі болып табылады және ол күрделі бейнелердің пайда болуын түсіндіре алады.

Композициялық жазық бетті қабылдау модалдылығы – бұл белгілі бір ракурстан қаралған үш өлшемді кеңістіктің көрінісі ғана емес, онда сан ғасыр бойы қалыптасқан мәдени-мағыналық қатпардың бейсаналық көріністері бар. Мәдени дәстүрде орныққан екі өлшемді жазықтықтағы бейненің құрылымдық тәртібінің ұстанымында ұжымдық тәжірибенің іздері жатыр. Симметрия заңдылығын өте ертедегі шеберлер, өнердегі атқаратын қызметі мен әдіс-тәсілдері тұрғысынан керемет жетістіктің шыңына шығарған. Күшті синкретті-интуитивті сезімде құрылған симметрия заңдылығында өткен заманның үздіксіз байланысы сақталған. Дегенмен екі өлшемді жазықтың бетінде бейнеленген визуалды дүниенің кодталған мән-мағыналары, мәдениетте өзіне тән заңдылық бойынша, субъекттен жасырын дамып отырады.

Композициялық пішіндердің дамуы тарихылықтан гөрі, құрылымды-логикалықта қарастырылады. Өте ертеде қалыптасқан орталық-симметриялы композиция бүгінгі өнерде бейнелі композицияның классикалық үлгісі деп анық айта аламыз.

Өнертану ғылымында қалыптасқан симметрия, симметрия-ассимметрия аспектісінде ғылым мен көркемөнердің барлық жүйесінде универсумдарды сипаттау заңдылығы ретінде кездеседі. Симметрия түсінігі шынайылық және сұлулықпен қатар үйлесімділікті жасаушы.

Пішін жасау мен қабылдау заңдылықтарын гештальттық әдіснамадан зерттей келе, Рудольф Арнхейм, симметрияға көп тоқталады. Ол симметрияны таза психологиялық феноменнен қарастырады – визуалды образды тұтастықта симультантты ұстап қалу, симметрияның құрылымын жақсы білетін, өнерді жасаушы мен оны қабылдаушының санасының априорлы ұстанымы. Дегенмен Арнхеймнің пікірінше, көлденең сызық және тік симметриялар салтанат құрғанда, картинада салқын тәртіп орнайды. Арнхейм, тіпті симметрияны қатаң сақтайтын сюжеттің өзінде, симметриялық заңдылықты жұмсарту түсу керек деген ойға келеді [2, 140 б.]. «Кеңістікті ұйымдастыру кез келген мәдениеттің моделін тұрғызудың әмбебап тәсілі» [3, 443 б.]. Симметрия шынайы өмірді оған параллель жалған дүниемен байланыстырады.

Сонымен симметрияның архетипі космограммалардың, символдардың және графикалық образдардың инварианттылығын дәлелдейді. Мысалы, ою-өнектер симметрия заңдылығымен жасалады.

А. Пилипенко «эмпирикалы континуумды дискретизациялау пропор-

циялы құрылым мен ырғақты симметрияның негізін қалайды» деп, сан мәдениеттің мағыналық конструкциясын қалайды деген ойды айтады. Бұнда бірден – үшке дейінгі сандарды топтап, бір мен екінің және үштің мағыналық энергиясы көп болады, ал төрттен жетіге дейін, жетіден онға дейін, одан кейін де жалғасып кете беру математикалық сан ретінде ғана қабылданады» деген. Алғашқы «1», «2», «3» – жалпы триадиалы ұстанымды моделдейтін үш санның потенциялы әмбебап және барлығын қамтиды. Үштік жүйе инвариантты симметриялы модулды құрады.

Кез келген жазықтықтағы визуалды код – нүкте. «Ең қарапайым сонымен бір мезгілде ең универсал және ең идеалды геометриялық символ – нүкте ... Нүкте – абсолюттің (ұған) символы. Абсолют – барлық баршылықтың мәңгі өзгермейтін ілкі-негізі, түп-тұқияны» [4, 35-36 бб.]. Қондыбай Серікбол «Абақ таңба» – ортасында нүктесі бар шеңбер, яғни ол екі элементтен – шеңберден және нүктеден тұрады. Нүкте – Құдыреттің белгісі болса, шеңбер – Ғаламның символы» [4, 43 б.], деп осы таңба арқылы бүкіл тіршіліктің бар болуы, яғни нұрдың шашуы – көресін – рационал жолмен тануға болатын дүниені «жариясы», «жария болу», «көрінісі». Бұнда «кіндік нүкте көрілмес» болса, «көресін» сол нүктеден таралған сәулелер. Кіндік (центр) пен шет (периферия) шығады» деген. Бұл екі оппозициялар нақты дуалистік пішінге ие.

Нүкте мен «1» қатынасы дуальды қатынасты тудырады: нүкте мен қоршаған орта. Нүктенің жалғасынан сызық пайда болады. Нүкте (орталық) – таза мән және архетипті абстрактылы. Нүкте арқылы жүргізілген көлденең сызық пен тік сызықтар киелі мәнге ие. Оң мен сол, төменгі мен жоғарғы болып кеңістікті/уақыттық эмпирикалы уақытты білдіреді. Көлденең сызық пен тік сызықтың орталығы көлбеу (диагональ) сызық қозғалысты білдіреді. Көлбеу сызықтың бұрышы көлденең сызыққа да, тік сызыққа да қисая орналасқандықтан, бұл сызық кейін пайда болған сызық.

Жазық беттегі тік және көлденең сызықтар өздерінің кереғарлығында екі алғашқы элементті алғашқы тектоникалы пішінді тудырады – төртбұрыш және крест. Крест – синтезді аяқталған пішін. Төртбұрыш – редукцияланған. Көлдененді және тік сызықтардың байланысынан туған төртбұрыш, оппозиция болып қалыптасқан визуальды кодты модельдейді: киелі/профанды. Төртбұрыш құрылымдық элемент нүктені қоршап орап алады және нүкте пішіннің көлденеңінен немесе тігінен бұрылу бағытының орталығы. Төртбұрышты пішін жетілген және аяқталған құрылымдық алғашқы элемент – дұрыс төртбұрыш. Дұрыс төртбұрыш кез келген контексте тұрақтылық, нық тұғырлылық және тепе-теңділік әсерді білдіреді. Дұрыс төртбұрыштар сәулеттік ғимараттардың негізі болған және картиналардың композициялық құрылымы да осы пішінді негізге алады.

Дұрыс төртбұрыш, жазық беттегі кез келген тұйықталған пішінге ұқсас, ең бірінші ішкі және сыртқы кеңістікті шектеу нәтижесінің мәні. Яғни пішіннің төрт сызығы симметриялы аймақты шектеуші ретінде шығады.

Келесі кең тараған пішіндер: шаршы мен шеңбер. Бұндағы дөңгелек барлық пішіндерден ерте пайда болған. «Шеңбер – о баста ментальды импульстің нәтижесі – нүктенің жазықтыққа жайыла ашылуы» [Пелипенко А.] Дөңгелек моделдің инерттілігі симметрияның шексіз өстері барлығымен байланысты.

Қазақ киіз үйінің пішіні де ғаламның кіші көшірмесі. Б. К. Байжігітов киіз үйдің пішіні мен оның көркемдік ерекшелігіне және атқаратын қызметіне терең талдаулар жасаған. Өнертанушы-философ былай деп жазған: «Киіз үйдің пішіні сыртқы формасының табиғат заңдарына негізделіп жасалған. Үйдің дөңгелек сфералық құрылысы жел өті мен табиғаттың әр түрлі құбылыстарына өте шыдамды келеді», - деп, ол оның көркемдік құрылымын «киіз үйдің формасы мен шаңырағы планында шеңбер болып, күлдіреуішінің крестеліп келуі «шағын космостық макет» тұлғасын жасайтындай» – деген ойлары киіз үйді, жаратылыстың үйлесімділігімен байланыстырады. Сонымен қатар, «киіз үйдің дүниетанымдық көзқарасқа байланысты ол-сол, жоғары-төмен болып бөлінеді есікке қасы құрметті орын – төр – жоғарғы жақ. Үлкен кісі, қонақ адамға «жоғарылатыңыз», «жоғары шығыңыз» деп орын береді. «Төре» сөзі де «төр ие», «төрдің иесі» түсінігінен қалыптасса керек» - деген ойлары, қазақ дүниетанымының оң-сол, жоғары-төмен, оралық-шет, жақсы-жаман сияқты бинарлы жұптар көркем өнердің құрылымды-мазмұнының шығу көзін айқындауға көмектеседі.

Келесі, кең тараған S түрдегі пішін. Бұл пішін тұйықталған шеңберге ұқсамайды, ол ашық кеңістік идеясын шығаратындықтан – шеңберге антипод. Үшбұрышқа ұқсас S түрдегі пішін үштікті айқындайды. Әмбебапты үштік ырғақты – динамикалы модульді білдіреді. S түрдегі пішін үш элементтен құрылған, біріншісі – бастау, екіншісі – аяқталу және осыларды біліктіруші.

S-түрдегі пішіннің шеңберге ұқсастығы, екі пішіннің де айналу нүктесінің бір орталықтан басталуы, ал ол оларды бір-бірімен жақындата түседі. Осының негізінде сақ кезеңіндегі өрнектің композициясы құрылған деп айта аламыз. Сақ дәуірінде «аң стилі» атанған бағыттың бүгінгі күнге дейін қаншама түрленіп жеткенімен, оның ең негізгі S түріндегі композициялық құрылымы сақталған. Зооантропоморфты образдар біртіндеп зооморфтық және антропоморфтық деп бөлініп, әрқайсысы өз алдына көркем образдың тұрақты белгісіне айналды. Мифтік сана қалыптастырған аспан денелері туралы (космогониялық), аңдар мен құстар жөнінде (этологиялық), адамдар мен рулардың шығу тарих жайында (генеалогиялық) мифтер топтарына сәйкес ою-өрнектердің де түрлері бар. Бүгінгі ою-өрнектің кең тараған түрлері: космогониялық (аспан әлеміне қатысты туған оюлар мен өрнектер), зооморфтық (жан-жануарлар бейнеленген өрнек).

Әлібек Қажғалиұлы: «Өрнек бейнеленген кескіндерден туындамаған, бейнелі кескіндермен бір кезде пайда болды. Ою-өрнекті бейнеленген көріністен іздеудің қажеті жоқ – ол онда жоқ, немесе ою-өрнек кескіндердің арасында пайда болады. Ою өрнек, оның объектісінің арасындағы байланыс және осының пайда болуының байланысы – БІРҒАҚ», – дей келе «өю-өрнек – ерекше тіл, оның көмегімен ежелгі адам Дүние мен кеңістік, Өмір мен Өлім, Ғалам мен ондағы өзінің орны туралы түсініктерді жазықтыққа көшірген» [5, 5-7 бб.]. «Өрнектегі ырғақ мағыналы суреттерді көркем образға тасымалдаушылық қабілетімен, шын мәнінде ол өзін мағыналық мазмұнды бекітуші ретінде көрстеді. Ол өрнекті құрастырады – артығын алып тастап, өнердің бірегей туындысын сақтай отырып, белгілі бір тұрақталған пішінді жасап шығады. Яғни ырғақ мифологияның мағынасын көркем образға ауыстырып, өрнектің мағынасын бекітеді» [6, 44 б.].

Өрнектегі бір мотивтің ырғақты қайталану, «раппорттылық» қайдан шықты деген сауал туары анық. Кескіндеме неліктен дүниедегі бір заттың қайталанбас бейнесін беретіні түсінікті, ал өрнекте жеке бейнелердің бір схемалы мотивтің «шексіз қайталанып», «аяқталған» шектен шығып кетуін қалай түсіндіруге болады деген сауалға, М. С. Каган былай жауап береді: «бұның жауабы адамның ырғақтан алатын абстрактылы эстетикалық ләззатынан түсіндірілмейді».

Кенепте, ыдыстың, ғимараттың қабырғаларында, төртбұрышты кілемде, дөңгеленген тәрелкеде – осы заттардың барлығында өрнектелетін жазық бет шексіз ағыста болады және осы ағысқа тәуелді, сонымен қатар сәнді орналасуы керек – өзінің элементтерін ешбір шектеместен, ол да шексіз ағуы керек. Әрине, кейбір жағдайда, кейде суретші белгілі бір тұйықталған заттың кеңістігімен жұмыс жасағанда, мысалы, ыдыстың беті, шпалер, қорапшаның қақпағы, суретші бұнда қандай да бір бейнелі роспись жаза алады, бірақ бұл жағдайда да қолданбалы өнерде бұл тұйық «картиналы» росписті тек қана сансыз ырғақты қайталанатын қандай да бір мотивті, өрнекті жиектермен айқындауға және шектеуге болады. Бұдан шығатыны, өрнектердің табиғи пішіндермен соншалықты ұқсастығы болғанымен, өрнектің ырғақты- композициялы негізі қалады, ал, ол өнектің нағыз мәні» [7, 151 б.]. «Ою-өрнек өзбетінше жеке өмір сүре алмайды. Сол өрнек бұйымның бетіне, интерьердің қабырғаларына, экстерьер фасадтарында салынып және басқа да көлемді ландшафтар мен шағын заттарға элемент ретінде енген ою-өрнек, сол нұсқамен табиғи бірлікте бағалануға тиіс. Сондықтан ондағы көркемдік жарасымдылық жазық беті мен ою-өрнек арасындағы рауаждан, бұйымның сәулеттік ғимараттардың пластикалық кескіні мен оған салынған нақыштың үйлесімділігінен іздеген жөн» [8, 107-108 бб.].

Жазықтық бетіндегі өрнек ырғақтары көлденеңінен де, тігінен де қайталану береді. Көлденең сызық жоғарғы мен төменді бөліп тұратын сызық, немесе оны өткен мен болашақтың шекарасы деп қарастыруға болады. Олай болса төменгі, ортаңғы және жоғарғы, қазақ түсінігіндегі үштік композиция дүниенің мағыналық сипаты бола алады. Барлық халықта көлденең сызық бірқалыптылықты, ал тік сызық өсуді, өрлеуді білдіреді немесе екі дүниені жалғастырушы. Қазақ өнерінде жиі кездесетін композиция – S түрінде бұратылған бейнелер. «Денесі бұратылған жануарлар өлім алында тұрған белгісі. Сондықтан оның физикалық мәнін білдіретін төменгі бөлігі өз өсіне қатысты 180 градусқа айнала бұратылады, нәтижесінде дене физикалық әлемнен тірегін жоғалтады, яғни аяғының астындағы жерді сезуден қалады, бұл жағдайда оның жоғарғы бөлігі әлі де болса шынай дүниеден қол үзе қоймаған, әлі де өмірмен күресуде» [5, 5-7 бб.]. Бізге өте қарапайым болып көрінетін композициялық құрылымның ішкі энергия мен қуатқа және динамикалы күшке толы екендігін байқаймыз. Ою-өрнектің сыртқы сызықтарының бір-біріне ырғақты өтуі және пішіндердің ырғақты қайталануы композицияны қозғалысқа енгізеді. А. Қажғалиұлының талдап отырған Пазырық қорғанынан табылған розеткадағы композициялық құрылымы осыған саяды. Яғни біз, ол композициядан дүниенің екі деңгейін көреміз: төменгі және жоғарғы. Осы кезеңнің өрнектерінен-ақ байқалып тұрған композициялық ерекшелік бүгінгі қазақ қолөнері туындыларында жалғасты. Өрнектің симметриялылығы, ырғақтылығы және оның монументалдылығы, «қазақ өрнектерінің ерекше үйлесімді орналасуы да осындай

элеуметтік дүниетанымдық жағдайлармен байланысты. «Өрнектер әдетте бөлек орналасады. Бірінің-үстіне бірі салынбайды, айқастырылмайды. Өрнек ретсіз көп немесе кез келген жерге орындалмайды. Негізінен текемет, аяққап сияқты секілді бұйымдарда олар ірі болып келеді. Өрнектердің осы ірілігі оның монументті сипатын арттырып, бойына күш-қуатқа толы энергия жинақтайтындай. Өрнектер нәрсенің бетіне, түр-түстеріне және сызық әуендеріне байланысты ерекше талғаммен беріледі» [8, 118 б.].

Қазақ дәстүрлі ою-өрнектері әлемнің көркем бейнелі көрінісі. Сондықтан да бүгінгі бізге оқыла қоймайтын оюлардың табиғаты да көркем бейнелі қабылдаудан туындаған деп тұжырымдай аламыз.

Жоғарыда қарастырылған крест, төртбұрыш, шаршы, дөңгелек, S түріндегі пішіндер симметриялы элементтер манифестациялайтын маңызды алғашқы тектоникалы принцип: кеңістік құрылымының кез келген ырғақты қайталаулар абстрактылы кеңістіктік-уақыттық ортаның саналы көшірмелері. Бұл әмбебап пішіндер, бейсенелықтың түпкірінде жатқан архетиптер.

Әдебиеттер:

1. Власов В. *Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: И 10 т. Т.-VIII: Р-С. – СПб.: Азбука-классика, 2008. – 799 с.*
2. Арнхейм Р. *Искусство и визуальное восприятие. М., 1922. – 140 б.*
3. Лотман Ю. М. *Об искусстве. – СПб.: «Искусство-СПБ», – 704 с.*
4. Қондыбай Серікбол. *Арғықазақ мифологиясы. Бірінші кітап. – Алматы: Дайк – Пресс, 2004. – 504 б.*
5. Қажғалиұлы А. *Органон орнамента. – Алматы, 2003. – 456 б.*
6. Буткевич Л. М. *История орнамента: учеб. Пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений, обучающихся по спец. 030800 «изобразительное искусство» / Л.М. Буткевич. – М: Гуманитар. Изд. Центр ВЛАСДОС, 2005. – 267 с.*
7. Каган М. С. *Избранные труды в 7 томах. Том V. Проблемы теоретического искусствознания и эстетики. – СПб: ИД «Петрополис», 2008. – 408 с.*
8. Байжігітов Б. К. *Бейнелеу өнерінің философиялық мәселелері: кеңістік пен уақыт ыргағындағы тұрақты сурет үлгілері. – Алматы: Ғалым-өлке, 1998. – 192 б.*

С. А. Шкляева

кандидат искусствоведения

Алматы, Казахстан

swetlana.shklyaewa@yandex.kz

ТРАДИЦИОННЫЙ КАЗАХСКИЙ ТЕКСТИЛЬ КАК КОНТЕКСТУАЛЬНАЯ ОСНОВА В ТВОРЧЕСТВЕ А. К. БАПАНОВА (к опыту интерпретации)

Түйіндеме: Әр түрлі визуалды өнер түрлерінің өзара араласуы, әр түрлі дәуірлерге тән, қазіргі заманғы арт-тәжірибеде көптеген суретшілердің жұмысы үшін жиі кездесетін құбылыс. Мақалада белгілі қазақ суретшісі А.К. Бапановтың шығармашылығындағы полистилистиканың кейбір мысалдары қарастырылған. Зерттеу үшін сипаттау, салыстырмалы талдау және герменевтика әдістері қолданылды. Отандық нұсқадағы классикалық емес эстетиканың постмодернистік тәжірибесі қызықты, өйткені суретші деконструкцияның, контекстуалдылықтың, концептуалдылықтың, иронизм мен интертекстуалдылықтың шығармашылық стратегияларын қолдана отырып, акрилмен кескіндеме үшін қазақтың дәстүрлі тоқыма бұйымдарын – кілемдер мен кестелерді пайдаланады. Бапановтың арт-жобаларын түсіндіру автордың адам болмысының мәнін тенгриандық түсіну бейнелеріндегі рухани өмірдің символдық мағынасын көрнекі түрде көрсетуге бейімділігін анықтауға мүмкіндік береді; еркектік және әйелдік психологияның юнгиалық тұжырымдарына қызығушылық; сондай-ақ қазіргі әлемнің өмірлік құбылыстарын бекіту және дәстүрлі өткенмен вербалды емес диалог.

Кілт сөздер: неклассическая эстетика, деконструкция, тенгрианство, архетипы, повседневность, творческий диалог.

Аннотация: Взаимопроникновение различных видов визуального искусства, нередко характерных даже для разных эпох, частое явление для творчества многих художников в современной арт-практике. В статье рассмотрены некоторые примеры полистилистики в творчестве известного казахского художника А. К. Бапанова. Для исследования были применены методы описания, сравнительно-сопоставительного анализа и герменевтики.

Постмодернистский опыт неклассической эстетики в отечественном варианте интересен тем, что художник использует для живописи акрилом казахский традиционный текстиль – ковры и вышивку, – применяя одновременно творческие стратегии деконструкции, контекстуальности, концептуальности, иронизма и интертекстуальности. Интерпретация арт-проектов Бапанова позволяет выявить склонность автора к визуальному проявлению символических смыслов духовной жизни в образах тенгрианского понимания сущности бытия человека; интерес к юнгианским выводам психологии маскулинного и феминного, а также фиксации жизненных явлений современного мира и невербальному диалогу с традиционным прошлым.

Ключевые слова: неклассическая эстетика, деконструкция, тенгрианство, архетипы, повседневность, творческий диалог.

Abstract: Various types of visual art famous interpenetration, the author uses often characteristic of different eras, a frequent phenomenon for the many artists creativity in modern art practice. The article considers some examples in the some known works of famous Kazakh artist A. K. Bapanovs' polystylistics. Description methods of comparative analysis and also hermeneutics which were used for the study.

The postmodern experience of non-classical aesthetics in the domestic version is interesting 19

in that the artist uses as a basis for painting acrylic Kazakh traditional textiles, using simultaneously creative strategies of deconstruction, contextuality, conception, irony and intertextuality. Bapanovs' interpretation of art projects reveals the author's propensity for the visual manifestation of symbolic meanings of spiritual life in images of the Tengrian essence understanding of human existence; interest in the Jungian psychology conclusions of masculine and feminine; as well as the fixation of the modern world vital phenomena and nonverbal dialogue with the traditional past.

Keywords: non-classical aesthetics, deconstruction, tengrianism, archetypes, everyday life, creative dialogue.

Впечатляющая выставка «*Аспан мен жер*» («Небо и земля») известного казахского художника А. К. Бапанова, профессора кафедры монументальной живописи КазНАИ им. Т. К. Жургенова, прошла осенью 2021 года в музее им. А. Кастеева. Среди множества его интересных работ в этой статье рассмотрим лишь несколько, выполненных с применением национального традиционного текстиля. По словам художника, поворот в его творчестве – выход из некоей стагнации, что случается нередко с художниками, – состоялся тогда, когда он начал использовать казахский традиционный текстиль (ткачество, вышивку) в своей живописи акрилом. Художник вспоминает случай, когда он бросил небольшой кусочек вышитой ткани на живописное полотно, и визуальное сочетание материалов ему показалось удачной находкой. Он подчеркивает спонтанность своих действий в креативном способе работы, в которой использует смешанную технику (*mixed media*), утверждая, что при этом его «рука ведет».

Важной особенностью творчества художника является то, что он использует только ветхие тканые и вышитые ковры либо фрагменты вышитых изделий. К слову сказать, что к утилю, как вещам, уже непригодным в условиях эстетики реальной благополучной жизни, но вполне значимым в творчестве, часто обращался французский художник Жан Дюбюффе (*Jean Dubuffet*), постоянно искавший непроторённые пути в своем искусстве.

На выставке прослеживались разные направления авторских действий с текстилем, и, в том числе, были интересны работы, выполненные акриловой живописью на основе традиционных тканых ковров очень большого формата. Просмотр работ художника напомнил о постструктуралистской теории деконструкции Жака Деррида, одной из важных концепций феномена постмодернистского дискурса.

В частности, Деррида писал: «Ход деконструкции ведет к утверждению грядущего события, рождению изобретения. Ради этого необходимо разрушить традиционный статус изобретения, концептуальные и институциональные структуры. Лишь так возможно вновь изобрести будущее» [1, с. 18, ссылка 5].

В самом деле, обращаясь к работе художника *Шаттану* (*Восторг*. 2020, 236x169) отметим, что это деконструированный безворсовый ковёр, выполненный в сложной технике ткачества *орама*, напоминающей по внешнему виду вышивку. Эту технику казахские мастерицы часто называют *біз кесте* – «наилучшая вышивка». Ковёр, в сочетании с волевыми авторскими живописными преобразованиями, – фоном в виде голубого неба с легкими белыми облаками, четко выведенным на нём профильным ликом – обезоруживает наше восприятие новым найденным интересным образом. Геометрия сложного народного ремесла перевоплотилась в изобразительный профиль лика счастливого, улыбающегося человека (или демиурга?), сохранившись в особой текстильной узорной рельефности под слоем краски.

Говоря о контекстуальности, как выбранном принципе работы автора, очень важно отметить ещё некоторые положения, например, «Деконструкция не способна эффективно добраться до ... структур, предварительно не обнажив их и не позаимствовав у них все их ... ресурсы» [2, с. 185].

Действительно, удивительно то, что художником интуитивно выбраны многозначные «ресурсы» ковра, феномена казахского народного искусства, носителя разнообразных семантических и символических знаний, связанных с историей и культурой этноса. В рассматриваемом случае однородная ромбическая сетка орнамента центрального поля ковра (*шаршы кілем*) органично смотрится в новой авторской интерпретации и одновременно заставляет вспомнить, что «...в орнаментике Средней Азии ромб изображает человеческое лицо» [3, с. 90, прим. 177].

Не потерялись в новой композиции значимые в структуре ковра символические знаки защиты – бордюры, превратившиеся благодаря подвижной кисти художника в формы округлых плодов в вертикальных рядах и верхушки нижних плодов; в полоску скромного шейного украшения и импровизированный венец-корону восторженного лика.



Шаттану (Восторг). Смешанная техника. 2020, 236x169



Аспанмен сөйлесу (Разговор с небом). Смешанная техника. 2020, 152x330

Ещё один образ профильного лика-гиганта, но уже лежащего на фоне голубого неба с лёгкими белыми облаками, встречаем в работе *Аспанмен сөйлесу (Разговор с небом. 2020. 152x330)*. Композиция выполнена на основе народного полосатого ковра – *терме алаша*, и изображённый лик с высунутым языком в виде вопроса и двумя глазами в фас, расположенными друг над другом в единой плоскости, показан на выделенном орнаментальном бордюре.

Художник как бы вопрошает устами лика у бездонного Неба о самом главном и сокровенном для человека – зачем мы живём на земле? Невольно вспоминается картина «Откуда мы пришли? Кто мы? Куда мы идём?» Поля Гогена.

Авторскую версию вопроса о постижении непостижимого художник уже обозначил в названии выставки – «*Аспан мен жер*» («Небо и земля»). Видимое природное небо у древних тюрков трактовалось как *Аспан* – «Небо, небосвод как божество, пристанище Творца, правящего всем миром» или «Тәңірі» [4, с. 6], или ещё *Көк Мәңгі Тәңірі* – вечно голубое небо.

Профильные текстильные изображения ликов гигантов в этих арт-проектах художника отсылают в памяти к образам головы, известной в исторических, мифологических, литературных источниках и др. Семантические смыслы визуализации головы как *pars pro toto* широко известны, достаточно вспомнить Платона, у которого голова – это образ Мира и Вселенной. У казахов голова «...наряду с печенью, считается местом локализации *кұт*» [5, с. 58], многозначного понятия традиционного мировоззрения, означающего счастье, благодать, жизненную силу и т. д. [5, с. 9-18]. *Кұт* даруется человеку при рождении Тенгри, он же и забирает его после смерти [6, с. 11].



Забывтый тулпар. Смешанная техника. 2021, 185x325

Ещё одна работа художника с большим ветхим ковром, по рисунку и разнообразной технологии выделенного специалистами в специальную ковровую группу, имеющую свою историю возникновения, – *арабы кілем – Забывтый тулпар (2021, 185x325)*. *Арабы кілем* выполняли мужчины – арабы, потомки переднеазиатских арабов, переселившиеся в VIII–XIV веках в Кашкардарьинскую область Узбекистана. Любили его ткать и казахские мастерицы.

На фоне ковра акриловыми красками обозначен лежащий стилизованный конский остов, с просвечивающим сквозь слой краски выпуклым текстильным рельефом, слегка подцвеченным художником. Изображе-

ние напоминает евразийскую народную надгробную каменную скульптуру, в которой встречаются объёмные и рельефные образы и коня, и барана. Казахстанский вариант такой скульптуры – *құлнытасы* – каменные стелы, характерны для Западного Казахстана и, по мнению С. Е. Ажигали, они отражают идею «коновязного жертвенного столба» [7, с. 421-446].

Видимо, перед нами своеобразный авторский реквием по важному участнику тюркской мифологии – *тұлпару* – крылатому фантастическому коню, волшебному скакуну, помощнику героев сказок и эпоса, сложившихся в далёкой кочевнической жизни современного народа. *Тұлпар* – настоящий степной скакун «чистых кровей» – известен по многим произведениям казахских писателей (Д. Досжанов, М. Магауин, С. Санбаев и др.). В наш беспокойный техногенный век, видимо, уже не вернёшь верного тулпара. В этом случае невозможно не вспомнить то, что, по мнению В. Ф. Зайберта, проводившего многолетние археологические раскопки в энеолитическом поселении Ботай (IV тыс. до н.э.), domestикация лошади впервые была реализована на территории Северного Казахстана, а затем распространилась по всему миру.



Архетипы. Смешанная техника. 2020, 169x235

Композиция *Архетипы* (2020, 169x235) также представляет использованный ковер в технике *орама* с вертикальными и горизонтальными каймами и изображениями, активно включенными в сюжет новой концептуальной деконструкции. Сложный приём преобразования ковра акриловыми красками, создающими эффект расположения отточенных силуэтов сквозных фигур, напоминает технику бумажных вырезок. Они характерны как для творчества многих народов, в том числе и казахского, например, в приготовлении шаблонов для войлочных ковров сырмаков; так и для наследия художников-новаторов начала XX века, скажем, А. Матисса и собственных гобеленов художника, в частности, «Волчица – мать» (2010) и др. Подвижное горизонтальное S-образное построение композиции напоминает символ бесконечности, сложный лабиринт изгибов змееподобного чудовища андрогинного вида отсылает к мифологическим сюжетам разных народов мира, в том числе, и древних греков. Полиморфный образ вызывает в памяти и платоновский «Пир» с андрогинами, и что-то ещё непонятное, нерасчлененное, рождающееся в представля-

емой автором мифологической бездне феминного и маскулинного сотворения мира. Не зря левая часть фигуры напоминает изображение головы античного воина в маске с прямым наносником, подчеркнутым полосой ковровой каймы и открытым ртом, очевидно, в боевом кличе. А правая половина, чья верхняя конечность показана в виде лошадиной ноги с копытом, походит на преобразующийся образ мягкий, хрупкий, феминный. На левой руке, касающейся ещё неоформленной деталями головы, но уже в узорной шапочке, расположена фигура ромба, органично вырастающего из ковровой сетки ромбического орнамента. Многозначная символика ромба – *шарши* – в казахском традиционном искусстве включает понятие его как знака союза женского и мужского. Сложные образы работы художника становятся более понятными при обращении в истолковании к исследованию архетипов К. Юнга. «Никто не может существовать без своей противоположности; двое были одним в начале и вновь будут одним в конце», – пишет он [8, с. 233].

Явный образ намеченного в частностях воина (героя) в левой части работы художника – это ещё и исследованный архетип воина, понимающего значение своих поступков, концентрирующих волю, смелость и разум [9].

Среди женских архетипов у Юнга интерпретируется образ Матери. Он описывает мифологическую историю, случившуюся в Аркадии с Деметрой, превратившейся в кобылицу, олицетворяющую символ тела, инстинктивную жизнь, животные силы [8, с. 143].

Какой можно сделать вывод, рассматривая эти новые статусные работы, объединённые в тексте статьи в отдельное направление творчества художника? Прежде всего, вспомним отношение к ковру – с древнейших времён многие восточные народы относились к нему почтительно, ковер – удивительный феномен культуры и искусства человечества – ценим всегда. Ковровые изделия были самыми необходимыми элементами переносного жилища и быта скотоводческих народов. На ковре не только сидели, но и спали, ежедневно молились. Ребенок рождался на ковре, лучшие ковры невеста дарила жениху, и ковер провожал хозяина в последний, прощальный путь.

Выбранная художником основа для деконструкции – безворсовый узорный ковер – отличается национальной идентичностью, а авторские символические сюжеты отражают как народное миропонимание, так и обладают контекстуальным и концептуальным содержанием.

В новых арт-объектах художника заметен выразительный контраст между строгой логикой геометрической графики узора ковра и свободой творческого изобразительного изложения. Благородная гамма ковровых оттенков, полученных в прошлом благодаря натуральным растительным красителям, в сочетании с современными акриловыми красками усиливает «текстовое» ощущение в восприятии национального и мирового нарратива.

Как другое, второе, направление творчества отметим работу автора с вышитым тамбурным швом народными коврами *тұскиіз*, чаще их фрагментами. Разнообразная по техникам выполнения вышивка с флореальными мотивами, трактующимися как восторженный гимн природе, считается повсеместным творческим и интеллектуальным занятием казашек, что отмечают все иссле-

дователи традиционного искусства народа. Безусловно, что для современных арт-действий казахских художников ручная вышивка представляет определённый творческий интерес.

В 2018 году художником была выполнена композиция *Миф* (80x100), в которой он продолжил тему композиционного использования символа, но теперь уже в сложном субъективном понимании личной ответственности в душевно-духовном мире, сохраняющем многовековые традиции. Однако, «Образ этот доступен анализу постольку, поскольку мы способны распознать в нем символ» [10, с. 107].

В небольшом коллаже он показывает небо акрилом в излюбленной легкой бело-голубой гамме божественной и поэтической тенгрианской ипостаси, и на его безмятежном фоне размещает образ типичного этнического лика или, скорее всего, автопортрет (судя по другим автопортретам художника), в стилизованном зимнем головном уборе тумақ с высокой тульей и налобной узорной каймой. Длинные орнаментированные лопасти-наушники *тымақ* разграничивают символическое пространство неба и земли, укрывая, очевидно, ту небесную благодать, чьи следы показаны автором нисходящими в виде прерывистых черточек дождя.

Контраст цвета почти невесомого лика и темного головного убора обращает внимание на важный семантический статус традиционного головного убора, самого главного в казахском костюме (впрочем, как и в костюме всех народов мира!), соотносящегося с сакральным верхом. В народе «...его называют «*үйдің құты*», т. е. *құт* семьи, дома» [5, с. 58].

Головной убор нельзя было дарить, на него запрещали наступать ногой, перешагивать – в традиционных народных понятиях он связан с идеей рождающего начала, жизненной силы [5, с. 58-61]. В композиции художника контекстный орнамент на головном уборе строго упорядочен – таково, думается, в размышлениях автора, должно быть правильное, обдуманное течение краткой человеческой жизни на земле. Смысловая доминанта композиции, на наш взгляд, синонимична образу Мирового дерева. В тенгрианском понимании Мировое дерево – Байтерек или Великий тополь – это «владычество Тенгри над тремя мирами» [11].

Но и люди, жители Срединного мира «...представляли себя неотъемлемой частью Тенгри-Неба, подчиненного всем космическим законам, представленным Путем Айыы ...» [12, с. 79]. Но что это за путь Айыы? «Категория Айыы есть некая созидательная сила, направленная по Пути Айыы (Айыы Суола) от верхнего небесного мира Творца-Тенгри, на средний мир людей (на хаос). <...>. К категории Ак Жол и Айыы Суола относятся и понятия мирового дерева тюрков и монголов: казахский Байтерек (богатый, священный тополь) ... и т. д.» [12, с. 79]. Обращаясь к символу мифологемы Мировое дерево, отметим, что он связан с идеей и мечтой человечества о вечной жизни.

Отсюда единство божественного и человеческого, ответственность человека за себя и другого, что так глубинно и ярко выразилось в визуальном образе «*үйдің құты*» – *құт* семьи, дома – в творении художника. Если наш вариант

интерпретации замысла художника в какой-то мере верен, то и образ самого художника соответствует строгой логике границ самоидентификации человека в тенгрианском толковании земной жизни. Но: «Увы! Сверхзадача деконструктивистского анализа состоит в демонстрации неизбежности “ошибки” любого понимания ...» [2, с. 185].



Миф. Смешанная техника. 2018, 80x100



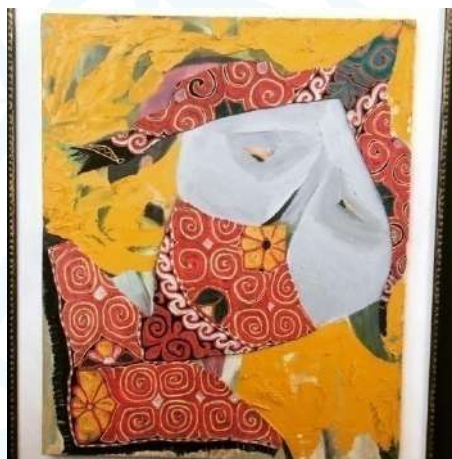
Дастархан 2 (Праздничный стол 2). Смешанная техника. 2017, 167x172

Ещё один характерный авторский композиционный приём, апеллирующий к традиционному искусству вышивки и важному качеству души казахов – гостеприимству – прочитывается в коллаже *Дастархан 2 (Праздничный стол. 2017, 167x172)*.

Художник вновь пишет акрилом на вышитом четырехугольном полотне скатерти, сделав его образным центром всей картины. Веками складывавшиеся орнаментальные схемы, в том числе, четырехугольника или четверицы у Юнга расшифровываются «...древним, предположительно доисторическим символом ..., всегда ассоциировавшимся с идеей мироздающего божества ...» 26

[10, с. 170]. Действительно, и в сюжете древнетюркского мифа творения встречается такое объяснение: «Созданная Тенгри земля была четырехугольным пространством, в центре которого он поселил тюрков. По краям мира обитали другие народы. Стороны света тюрки называли углами мира» [6, с. 32]. В орнаменте скатерти воплощены эти древние представления о сакральности символического центра четверицы с делением на четыре части и выделением орнаментированной фигуры креста как сакрального центра, каймы вокруг четырехугольника как ограждения и защиты благополучия. Использование разных симультанных точек зрения для изображений на плоскости композиции – поднятые и развернутые сверху вниз скатерть и стол – символы благополучия семьи; в профиль, параллельно смотрящему зрителю, – молодой хозяйки с точеной фигуркой и протянутыми к скатерти маленькими ручками – активизирует внимание зрителя.

В других работах художник использует небольшие, часто случайные фрагменты (обрезки от концептуального дизайнерского творчества дочери художника – Аи Бапани) казахского вышитого ковра – *тұскиіз* – и вкуче с изобразительными и абстрактными элементами живописи и необычными ракурсами изображения они также создают новые динамичные образы, не лишённые визуальной притягательности, благодаря острым выразительным характеристикам.



Сардар (Воин). Смешанная техника. 2014, 50x 60

Например, тревожно-печален лик образа *сардара (Воин. 2014, 50x60)* – воина, показанного по диагонали живописного фона холста, но авторская «изобретательная деконструкция», благодаря декоративности вышитых элементов, снимает чувство реальности, обращая наше внимание на метаморфозы вышитых элементов, обозначающих уже фрагменты его боевой экипировки.



Salem (Привет).
Смешанная техника. 2018,
100x70



Анашка (Тётушка).
Смешанная техника. 2018
90x70

Другие примеры найденных художником субъективных приемов – это коллажи *Salem (Привет. 2018, 100x70)*, *Анашка (Тётушка. 2018, 90x70)*. Асимметрия фрагментов вышивки с живой колористической вибрацией *тұскиіз*, эпатажная деформация фигур в неопрIMITивистском ключе – это всё неогедонистическая весёлая и ироничная игра автора со всеми визуальными элементами, создающими выразительные образы. И это вновь использованный приём эстетики постмодернизма – иронизм, помогающий создать художнику сюжеты и смыслы для собственных образов. В самом деле, *сәлем* переводится на русский язык как «привет» или «добрый день», и образ торопливо бегущей женщины в наполненной делами жизни, автор дополняет комично широко расставленными ногами и поднятой в приветствии рукой. В другой композиции *Анашка* (от *ана* – так уважительно называют казахи тётю или старшую сестру или даже незнакомую старшую по возрасту женщину) художник показывает резко изменившийся в последнее время облик возрастной женщины. Многие женщины выглядят моложе, чем даже несколько лет назад, – задорная молодежная прическа и модная одежда помогают безвозвратно потерять грустные следы прожитых лет жизни.



Көктем (Весна). Смешанная техника. 2021, 190x158

Третье направление работы художника с традиционным текстилем можно сопоставить с постмодернистской категорией интертекстуальность. Обратимся к исследованию Н. Маньковской: «Жак Деррида расширяет значение понятия «интертекстуальность», связывая его с выходом за рамки текста произведения в запутанный лабиринт следов, ассоциаций ... <...> ... Эхо текстов, предшествующих данному, квалифицируется У. Эко как интертекстуальный диалог» [13, с. 199-200].

В самом деле, в работе *Көктем (Весна. 2021, 190x158)*, казалось бы, в энергично нанесённых акрилом мотивах декора по поверхности настенного вышитого ковра, нет особого умысла, как только желания выплеснуть свое эмоциональное состояние. Но внимательно присмотревшись, можно отметить видение художника, стремящегося сохранить фундаментальные принципы построения казахского орнамента – самостоятельное прочтение не только узорных мотивов, нанесённых кистью, но и предыдущего, теперь уже фонового рисунка традиционной вышивки, создающих свой ритм в новом прочтении общего декора. Этими качествами обладают другие работы направления, например, *Әлем айшықтары (Узоры Вселенной. 2021. 375x230)*, *Жарық дүние (Светлый мир. 2021, 333x243)*.

В применении наследия казахского традиционного текстиля – ткачества и вышивки – вкупе с авторской живописью в арт-проектах А. К. Бапанова обнаруживается ряд признаков отечественного варианта постмодернизма. Прежде всего, это деконструкция, принцип создания нового произведения или «... демонстрация того, что уже демонтировано» [2, с. 185]. С другой стороны, для художника характерно контекстуальное знание «ресурсов» деконструируемых объектов. В структуре работ используются художественные символы, выражающие духовные тенгрианские понятия (*Шаттану, Аспанмен сөйлесу, Миф, Дастархан 2, Сардар*) и концептуальную оппозицию памяти и реальности (*Забывший тулпар*); визуализацию образов юнгианских теоретических выводов (*Архетипы*). В арт-дея-

тельности художника можно отметить тонкую наблюдательность и интерес к повседневности, влияющую на создание эпатажных, иронических образов (*Salem, Анашка*). В концепции интертекстуальность орнаментальный диалог художника и неизвестного народного мастера прошлой эпохи строится на принципах равенства выражения творческих возможностей (*Көктем, Әлем айшықтары, Жарық дүние*).

В интерпретации арт-проектов художника как опыта отечественного постмодернизма проявляется его отчетливая творческая близость к основным классическим постмодернистским постулатам. Однако в них передано многообразие эмоциональных чувств, пронизанных жизненной позицией самого автора.

Литература:

- 1 Маньковская Н. Б. *Эстетика постмодернизма*. – СПб.: Алетейя, 2000. – 347 с.
- 2 Ильин И. П. *Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм*. – М.: Интрада, 1996. – 256 с.
- 3 Мошкова В. Г. *Ковры народов Средней Азии конца XIX – начала XX вв.* – Ташкент: Фан, 1970. – 256 с.
- 4 Глоссарий. *Краткий терминологический словарь тенграведения. Материалы VI-й Международной научно-практической конференции. 14-16 июня 2017 г., Астана / под ред. Л. В. Федоровой*. – 1-е изд. – Астана, ТОО Мастер По, 2017. – 140 с.
- 5 Шаханова Н. *Мир традиционной культуры казахов (этнографические очерки)*. – Алматы: Казахстан, 1998. – 184 с.
- 6 Бисенбаев А. *Мифы древних тюрков. 3-е изд.* – Алматы: Мектеп, 2018. – 176 с.
- 7 Ажигали С. Е. *Архитектура кочевников – феномен истории и культуры Евразии*. – Алматы: Ғылым, 2002. – 654 с.
- 8 Юнг К. Г. *Душа и миф: шесть архетипов // Пер. с англ.* – Киев: Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. – 384 с.
- 9 Юнг К. Г. *Человек и его символы // URL: <https://avidreaders.ru/book/chelovek-i-ego-simvoly.html> (дата обращения 24.04.22)*.
- 10 Юнг К. *Архетип и символ // Перевод и предисловие А. М. Руткевич*. – М.: Ренессанс, 1991. – 297 с.
- 11 Байдаров Е. У. *Религиозно-философский контекст традиционного мировоззрения казахов // URL: https://www.tuva.asia/journal/issue_14/4837-baydarov.html (дата обращения 18.04.22)*.
- 12 Федорова Лена В. *К вопросу идентичности концептов «язычества» славян, тенгрианства тюрков и монголов // Concorde*. – 2016. – № 1. – С. 72–88.
- 13 Маньковская Н. *Постмодернизм в эстетике*. – *Философская антропология*. – 2018. – Т. 4. – № 1. – С. 192–230.

Н. М. Акчурина-Муфтиева

доктор искусствоведения
Крымский инженерно-педагогический университет им. Ф. Якубова
Симферополь, Автономная Республика Крым, РФ
Akchurina_05@mail.ru

А. Ю. Мальчик

кандидат искусствоведения
Центра германистики Кыргызско-Российского
Славянского университета
Бишкек, Кыргызстан
alex-writer@yandex.ru

КРЫМСКОТАТАРСКИЙ ОРНАМЕНТ: ПРОИСХОЖДЕНИЕ, ПУТИ РАЗВИТИЯ, КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЕ ВЗАИМОСВЯЗИ

Түйіндеме: Қырым татар ою-өрнегі Қырым Республикасының көпұлтты мәдениеті мен өнерінде маңызды орын алады. Қырым татарларының ою-өрнектері алтынмен зерлеп тігу, өрнек тоқу, зергерлік бұйымдар, ою-өрнек және тас пен ағашқа сурет салуда кеңінен ұсынылған. Қырым татар халқының ою-өрнек мұрасының негізін талантты шеберлердің көптеген ұрпақтарының көркемдік қиялымен өзгертілген шынайы әлемнің құбылыстары мен объектілерін бейнелейтін белгілер мен өрнектер құрайды.

Бұл мақалада Қырым татар ою-өрнегінің үш негізгі тобы көрсетілген. Жүйелі талдау қағидаттарына сүйене отырып, сәндік-қолданбалы өнерде ұсынылған XVIII-XX ғғ. басындағы Қырым татар ою-өрнегі бойынша мұражай коллекциялары мен этнографиялық материалдар қарастырылады. Авторлар Қырым татарларының мәдени және тарихи байланыстарын, шығу тегі мен сәндік өрнектерінің даму жолдарын байқауға және олардың түсіндірмесін ашуға тырысады.

Кілт сөздер: крымскотатарлық қолданбалы өнер, гүлді-гүлді, геометриялық, зооморфты-антропоморфты мотивтер, семантика.

Аннотация: Крымскотатарский орнамент занимает значительное место в многонациональной культуре и искусстве Республики Крым. Орнаментальные мотивы крымских татар широко представлены в золотом шитье, узорном ткачестве, ювелирных изделиях, резьбе и росписи по камню и дереву. Основу орнаментального наследия крымскотатарского народа составляют знаки-символы и узорные мотивы, отражающие явления и предметы реального мира, которые были преобразованы художественной фантазией многих поколений талантливых мастеров.

В данной статье выделены три основные группы крымскотатарского орнамента. Опираясь на принципы системного анализа, рассматриваются музейные коллекции и этнографические материалы по крымскотатарскому орнаменту XVIII – начала XX вв., представленному в декоративно-прикладном искусстве. Авторами делается попытка проследить культурно-исторические взаимосвязи, истоки, пути развития орнаментальных узоров крымских татар и раскрыть их интерпретацию.

Ключевые слова: крымскотатарское прикладное искусство, цветочно-растительные, геометрические, зооморфно-антропоморфные мотивы, семантика.

Abstract: The Crimean Tatar ornament takes a great place in multinational culture and art of Republic of Crimea. The Crimean Tatar ornamental motives are wide-spread in golden-stitch embroidery, jewelry handicrafts, carpet weaving, painting on wood, woodcarving and carving in stone. Ornamental heritage of the Crimean Tatars is based on symbols and patterns, which represent phenomenon and objects of the real world, transformed by creative fantasy of the talented artists' many generations.

In the article it is isolated three groups of the Crimean Tatar ornament. By means of structural analysis museum collections and ethnological materials on the Crimean Tatar ornament of the 18th – early 20th centuries showed in decorative applied art were investigated. The authors make an attempt to reveal cultural-historical interrelations, origin and evolution of the Crimean Tatar patterns and also to give an interpretation to them.

Keywords: Crimean Tatar applied art, flower vegetable, geometrical, animalistic anthropomorphic motives, and semantics

Крымскотатарский орнамент является важнейшей частью культуры и искусства народов Крымского полуострова. Орнамент крымских татар, украшающий произведения декоративного творчества, выделяется богатством и разнообразием мотивов, безупречной техникой исполнения, свидетельствуя о тонком художественном вкусе и исключительном мастерстве народных умельцев. В течение многих веков народные мастера не просто сохраняли древние орнаментальные узоры, но и постоянно дорабатывали их форму, вводили те или иные изменения в колорит и структуру композиций, создавали новые мотивы орнамента, которые в дальнейшем также подвергались совершенствованию. В основе орнаментального наследия крымских татар – знаки-символы и узорные мотивы, которые отражают явления и предметы окружающего мира, трансформированные художественным воображением многих поколений талантливых мастеров.

Происхождение и формирование крымскотатарского орнамента принадлежит к числу наиболее сложных и мало разработанных научных проблем в истории культуры и искусства Республики Крым. К сожалению, в исторической науке нет единой точки зрения по вопросу этногенеза крымскотатарского народа, крайне мало археологических и этнографических материалов о развитии архитектуры и декоративно-прикладного искусства крымских татар золотоардынского периода и первых веков существования Крымского ханства. Указанные обстоятельства существенно сужают возможности и создают немалые трудности при изучении возникновения крымскотатарского орнамента.

Однако, исходя из исследований диалектов трёх субэтнических групп крымских татар, некоторые исследователи приходят к выводу, что в этногенезе народа важную роль сыграли племена кыпчакского и огузского происхождения, а также греческое население Крымского полуострова [1; 2, с. 18].

В определении истоков развития декоративно-прикладного искусства крымских татар, как коренного этноса Крыма, в качестве дотюркской основы крымскотатарского этногенеза можно считать тавро-скифскую культуру, ставшую составной частью его национального художественного наследия, а также взаимодействие оседлого населения с традициями готского и сарматского племенных союзов. Значительную роль в приобщении искусства Крыма к мировой истории сыграло начало греческой колонизации и освоение ее культурного наследия. Через Византийские колонии в Крым проникли принципы восточного малоазийско-сирийского ареала, явившиеся первыми предпосылками к более позднему сближению культуры Крыма с культурными традициями Малой Азии. Распространению в искусстве крымцев вкусов тюркской кочевой аристократии связано с тюркской волной в Крыму, образованной степными

гуннами, болгарским населением, хазарами и другими кочевыми племенами. На фундаменте сложившегося многовекового собственного творческого опыта населения, развитых контактов с близкими и дальними народностями, начиная с IX века формируется исламская основа дальнейшего культурного наследия.

С образованием крымскотатарской государственности происходит утверждение эстетики ислама, объединившего искусство местных народов и кочевых племен в русло единых тенденций. Симбиоз малоазийско-сирийской и тюрко-персидской культур, значительная роль тюрков в развитии художественной культуры региона приводят к качественному скачку, отделяющему все пласты давнего и близкого наследия от новой крымскотатарской художественной культуры. На основе местных традиций закрепляется активное влияние турецкого компонента, а также активное участие инокультурных (европейских) влияний.

На всех этапах культурного процесса местные традиции играли определяющую роль, способствовали преобразованию внешних влияний, подчинению их собственному стилю. Если в античный период наблюдалось преобладание привнесенных культур (кочевых, греческих, римских, византийских и др.), где местный компонент выполнял в основном преобразовательную функцию, то с раннего средневековья в крымскотатарском искусстве превалировали местные художественные традиции, в которых роль внешних влияний была значительна, но не являлась основной [3, с. 203-295].

Опираясь на работы ученых-лингвистов, мы постараемся выявить истоки и проследить эволюцию крымскотатарского орнамента, обратившись к культуре кыпчаков, волжских болгар, турок-осман, азербайджанцев, греков и тюркоязычных народов Центральной Азии, которые имеют как этногенетические, так и культурно-исторические связи с культурой крымских татар.

Как отмечают исследователи, в период Крымского ханства (XV–XVIII вв.) в художественной культуре крымских татар важное место принадлежало народным промыслам и ремёслам. На территории Крымского полуострова плодотворно развивались золотое шитье, узорное ткачество, филигрань, резьба и роспись по камню и дереву, украшенные сложными по форме орнаментальными узорами. Изделия крымских народных мастеров были хорошо известны за пределами Крымского ханства: в Турции, России, Польше, в украинских, балканских и северо-кавказских землях. После вхождения Крыма в состав Российской империи народные ремесла постепенно теряют свое былое значение, а наиболее популярные из них – ткачество и вышивка становятся частью домашнего хозяйства [3].

В данной статье мы проанализируем крымскотатарский орнамент XVIII – начала XX вв., который в основном получил распространение в ковроткачестве, вышивке, металлических изделиях и росписи по дереву. Материалом для изучения стали коллекция фондов крымских музеев, в том числе Бахчисарайского историко-культурного заповедника с хранящимися в нем зарисовками крымскотатарского орнамента В. В. Контрольской, выполненные в 1906-1912 гг., коллекции из фондов российских музеев (Москвы и Санкт-Петербурга). Все многообразие крымскотатарского орнамента можно условно разделить на три основных типа: цветочно-растительные, геометрические и зооморфно-антропоморфные мотивы, которые нередко тесно взаимосвязаны между собой, образуя богатые и многоцветные орнаментальные композиции.

К цветочно-растительным мотивам, встречающимся наиболее часто, относятся: стилизованные изображения цветов (роза, мак, тюльпан, гвоздика, георгина и т.п.); вьюнков и водорослей; растительности с геометризованными фигурами (цветок лилии, гороха, репейник и др.), а также плодов деревьев и растений (гранат, виноград, миндаль, груша, фасоль).

Изображения «тюльпана» (ляле) «розы» (гуль), «георгина» (йылдыз чечги), «гвоздики» (къаранфиль), «мака» (алеш) и других цветочных мотивов чаще всего использовались в вышивке на декоративных полотенцах, покрывалах, платках и других изделиях, а также в росписи по дереву, ткачестве и ювелирном деле. Различные по трактовке изображения тюльпана, цветов с сердцевидными лепестками и многолепестковые цветочные розетки бытовали еще в искусстве волжских булгар X-XIII вв. [4, с. 22]. Символическое значение цветочных узоров у крымских татар может быть совершенно разным. Так, например, тюльпан – знак юноши, мужчины, часто изображаемый в центре древа жизни; размещение розы на головном покрывале символизирует любовь, красоту, изящество, радость; гвоздика служит олицетворением постоянства, верности, способности к самопожертвованию [5, с. 56, 28, 48].

Особо следует остановиться на таких цветочно-растительных мотивах как «древо жизни» (омюр агачи), «вазон с цветами» (гуль чареп) и изогнутой веткой S-образной формы «эгри дал», широко известных в крымскотатарской вышивке. От основного стебля мотива «древо жизни», который завершается крупным цветком или пучком листьев, отходят большие и маленькие ветви с лепестками, ягодами и цветами, нередко имеющими геометризованную форму. Данный вид декора лежит в основе мировоззрения многих народов, олицетворяет собой миропорядок, ось мира, его центр. Орнаментальная тема в значении «древо жизни» – глубоко традиционное явление в искусстве волжских булгар и их предков, являющееся отражением древнего культа степного растительного мира. Дальнейшее развитие мотива «древо жизни» было связано с влиянием персидских тканей XVI – XVIII вв. [6, с. 121-122; 4, с. 29, 36].

«Вазон» с цветами представляет собой разновидность мотива «древа жизни». Ваза, горшок или корзина являются композиционным центром, из которого вырастают ветви растения, заполняющие фон изделий. Можно встретить как статическое изображение мотива «вазона» (центральное расположение горшка с симметрично расходящимися ветвями цветов), так и динамическое (ветви направлены в одну сторону от вазы). Как считает Г.О.Маслова, такой мотив был характерен для искусства Восточной Европы XVI-XVII вв. [7].

В основе композиции мотива «эгри дал» (изогнутая ветка) – S-образная линия-ветка, на которую нанизаны разнообразные цветы, листья, плоды. Изогнутый стебель ветки расположен горизонтально или вертикально, с ритмично отходящими вверх и вниз мелкими цветками, ягодами или листьями. В крымскотатарском искусстве, как и в других культурах мусульманских народов, «эгри дал» олицетворяет райский сад, бесконечное цветение, вечную гармонию и совершенство [8, с. 31-32].

Мотив «вьюнок» (сармашыкъ), применяемый в вышивке, резьбе по камню и гравировке, стилистически связан с древним узором «ислими». Этот древний

вид декора, отличающийся многовариантностью исполнения, можно найти в декоре железных шлемов кыпчаков, в прикладном искусстве волжских булгар, оседло-земледельческого населения Чача, Согда и районах Ближнего Востока X-XIII вв. [9, с. 123; 4, с. 22; 10, с. 108]. У крымских татар мотив «вьюнок» символизирует непрерывность жизни на Земле, затухание, гибель и рождение [5, с. 75].

Изображения лилии, гороха и репейника характерны для крымскотатарской вышивки. Мотив «репейника», представленный в разрезе, в виде цветка, плода, распространен во всех районах Крыма. Этот вид декора встречается в турецком орнаменте начала XVI в. [11]. Изображение водорослей (сув лялеси), имеющих S-образную форму – орнаментальный мотив, присутствующий южнобережному району полуострова, начиная с XIV в. [6, с. 122].

Мотив «винограда» (юзюм), изображенный в виде ягод и листьев на волнообразной лозе, часто использовался в крымскотатарской вышивке и резных надгробиях XVIII – XIX вв. Мотив «граната» (нар), выполненный в форме цветка и разрезанного плода, кроме вышивки, был распространен у крымских татар в росписи по дереву и гравировке медной посуды [5, с. 65, 105]. Оба этих вида декора, очевидно, возникли в крымскотатарском искусстве в результате контактов предков крымских татар с греками, издревле населявшими Крымский полуостров. Садоводство и виноградарство – традиционные занятия греческого Херсонеса. В античный период, особенно в сельских местностях, большое значение имел культ Диониса – бога производящих сил природы, виноградарства и виноделия. Мотив «плода граната», символизирующий плодородие, богатство и счастье, помимо греков, получил распространение в культурах Шумера, Ассирии и Финикии, в разных видах прикладного искусства арабов, евреев, оседло-земледельческого населения Центральной Азии [12; 13, с. 122].

Мотив «миндаля» (бадем), известный в Иране с эпохи Сасанидов, является одним из самых популярных видов декора у народов иранского и тюркского происхождения. В России и на Украине мотив получил распространение под названием «турецкого или восточного огурца». В крымскотатарских узорах можно встретить двойной и тройной миндаль. В Центральной Азии в декоре тюбетеек уйгуров, узбеков и таджиков мотив «миндаль» выделяется особой красочностью и большим разнообразием. У крымских татар миндаль, изображенный на женских вещах, символизирует девушку, двойной миндаль означает пожелание найти пару (суженого) [13, с. 123; 14; 5, с. 17].

Мотив «груши» (армут), характерный для всех видов крымскотатарской вышивки и росписи по дереву, присутствует наряду с другими растениями и плодами на древе жизни, в композиции букета или в вазе. Мотив «фасоли» (бакъла), изображаемый в вышивке или ткачестве в виде стручков или веток, выступает или как самостоятельный мотив, или как составная часть каймы, бордюра и букетной композиции вместе с другими элементами орнамента.

Геометрические мотивы крымскотатарского орнамента составляют: зигзаг («след вола»), вихреобразный узор («солнце»), ромбы («глаз верблюженка», «сердцевина», «глаз вола»), концентрические круги («радуга»), S-образные узоры («вода», «пасть льва»), звезда, звезда с полумесяцем, гребнеобразные фигуры («петушиный гребешок», «сколопендра», «серебристый тополь») и спаренные треугольники («тонкая талия», «наковальня»).

Зигзаги, ромбы, концентрические круги, спаренные треугольники и многие другие элементы орнамента типичны для крымскотатарских килимов. По своим орнаментальным узорам и колористическому решению безворсовые ковры имеют схожие черты с декором ковровых изделий азербайджанцев, узбеков, каракалпаков, казахов и кыргызов [15, с. 187-188]. Как считают исследователи, такие символы, как круг, ромб, треугольник и зигзаг, являются древнейшими архетипами общечеловеческой культуры и отражают древние космогонические представления земледельцев и кочевников. По прошествии многих веков, первоначальное значение этих знаков-символов было забыто, переосмыслено, и поэтому у разных народов мира они имеют несхожий, нередко противоположный друг другу смысл [16, с. 5-13; 17, с. 78-79; 18, с. 69-74].

Мотив «солнца» (кунеш), изображаемый в виде круга с расходящимися лучами-завитками, – один из видов декора крымскотатарского декоративно-прикладного искусства, встречающийся в вышивке. Данный мотив, возможно, восходит к узору «вихревой розетки» – другому солярному знаку, берущему свое начало в комплексах скифо-сарматского времени [19, с. 90]. Вихревые розетки получили широкое распространение на глазурованной керамике и ювелирных изделиях X – XII вв. Тогда, Чача, Южного Казахстана, Таласской и Чуйской долин [20, с. 21-22]. Для ногайца-кочевника солнце олицетворяет саму жизнь с ее вечным обновлением [5, с. 45].

S-образные тканые узоры «вода» (сув) и «пасть льва» (арслан агъыз) под разными названиями распространены у многих народов Центральной Азии от древности до наших дней. S-образные завитки встречаются на медных монетах и фигурном ассуарии II в. н.э. в Древнем Хорезме, на металлических изделиях скифских племен апасиаков VI – IV вв. до н.э. из Чирик-Рабата, в архитектурном орнаменте Южной Туркмении X – XII вв. [21, с. 36-37; 22, с. 42, 44].

Мотив «звезда» (йылдыз) – один из самых древних орнаментальных узоров, который используется во всех видах декоративно-прикладного искусства крымских татар, но особенно часто в вышивке и медной чеканной посуде, а также в ювелирном навершии женского головного убора фес. Звездчатые мотивы (гирихи), построенные на сочетании различных многоугольников с многолучевыми звездами, широко применялись в эпоху средневековья в ганчевой резьбе и облицовках кирпичиков в караван-сараях Рабат-и-Малик, мавзолеях Узгена, Магоки-Аттари и Шах-и-Зинда [23, с. 86-87]. Полумесяц со звездой (ай ве йылдыз), являющийся символом ислама, в различных вариантах используется в крымскотатарской вышивке и ювелирных изделиях: в головных покрывалах, диванных подушках, брошках, пряжках поясов и других изделиях [5, с. 9].

Зооморфные-антропоморфные мотивы орнамента главным образом включают в себя как довольно реалистичные, так и сильно стилизованные изображения птиц (петух, павлин, орел, голубь и др.), рыб, скорпионов, крабов, частей тела животных (клешня, куриная лапка и т.д) и изображения антропоморфного характера.

Мотив петуха (хораз), который часто встречался в вышивке декоративных полотенец, в ткачестве и гравировке медных сосудов, играл у крымских татар важную роль, являясь отражением важного статуса этой птицы в сва-

дебных обрядах. Как указывает С. Н. Абдураманова, данный образ, имевший глубокие языческие и мифологические корни, был почитаем в исламе, символизировал мужскую силу, взросление, переход в статус жениха [24, с. 119].

Павлины, орлы и голуби, вышитые на полотенцах, головных платках и покрывалах, часто образуют геральдические композиции из парных фигур, что было характерно для традиционного искусства Закавказья, Центральной и Передней Азии в средние века. Самое древнее изображение птиц – пары голубей – было обнаружено на крымскотатарском надгробии XV в. [5, с. 52].

Реалистично исполненные изображения рыб получили распространение в декоре лотков декоративных фонтанов XVIII в. и различных медных емкостей для воды XIX – XX вв. Рыбы в сочетании с плодами в символике Востока являются обозначениями дня и ночи [25, с. 140].

Крымскотатарский тканый узор «краб» (енгеч) имеет сходство с одним из рогообразных мотивов узбеков, туркмен, каракалпаков, казахов и кыргызов. Народные названия этих мотивов у тюркских народов в основном связаны с рогами горных козлов и баранов [21, с. 34-35, рис. VI, 2,5; 22, с. 40, 44]. Вероятно, что узор «краб», как и ногайский мотив «глаз жеребенка» (туурлыкь козь) – творческое переосмысление народными мастерицами рогообразного мотива.

Отдельно следует остановиться на антропоморфном орнаменте различной степени стилизации, изображенном на трех головных покрывалах из коллекции Бахчисарайского историко-культурного заповедника. По мнению Н. М. Акчуриной-Муфтиевой, данные орнаментальные узоры представляют собой стилизованное изображение богини монголо-тюркского мира Умай (Умай-ана) – покровительницы детей и матерей, богини плодородия (в дохристианских культурах). Кроме того, изображение Умай может означать порождающие женские органы (матку, утробу) и одновременно сказочную птицу, которая якобы гнездится в воздухе (Алтай, Центральная Азия, Казахстан, тюрки Сибири, шорцы) [26, с. 20-22].

Подводя итоги проведенному исследованию, мы пришли к выводу, что крымскотатарский орнамент формировался на протяжении многих веков и испытал многочисленные культурные влияния: кыпчаков, волжских булгар, греков, турок-осман, персов, кочевых и земледельческих народов Центральной Азии. Орнаментальный декор крымских татар XVIII – начала XX вв. находит наиболее близкие параллели в народном прикладном искусстве азербайджанцев, казанских татар, уйгуров, узбеков и таджиков, которые в свою очередь многое восприняли из арабо-мусульманских и согдийско-иранских художественных традиций. Вместе с тем, обнаруживая родственные связи с орнаментикой других народов, крымскотатарский орнамент никогда не теряет свой собственный художественный облик, узнаваемые самобытные черты и национальный колорит. Эволюция крымскотатарского орнамента свидетельствует об исключительной открытости к различным влияниям. Общение с соседними этносами, проживавшими на полуострове и Черноморском побережье, а также торговые пути, соединяющие Крым с Северным Причерноморьем, Кавказом и Центральной Азией подтверждают общность изображения многих орнаментальных мотивов при схожей и различной их трактовке.

В начале 1990-х годов, после массового возвращения крымских татар на историческую родину, начинается возрождение древних традиций крымскотатарского орнамента, вышивки, ковроткачества, ювелирного искусства и художественной керамики. Большой вклад в развитие современного декоративно-прикладного искусства внесли талантливые художники-прикладники М. Исламов, А. Асанов, М. Чурлу, Э. Асанова, Э. Таймазов, Э. Гусенов, а также мастера художественных ремесел Р. Максудов, Э. Ганиев, Т. Ключкина, Х. Юнусова, Х. Кыпчакова и многие другие.

Возрождение и развитие крымскотатарского орнамента движется по пути новаторства. На протяжении последних двадцати лет на основе древних традиций крымскотатарской культуры идет активный поиск своеобразного современного «крымского стиля», выражающийся через интерпретацию и стилизацию этнических мотивов в декоративно-прикладном искусстве. В работах молодых художников этнические символы используются с учетом современных взглядов и взаимовлияний культур, что приводит к значительной интерпретации их значений и смысловому контексту. Влияние на культуру крымских татар, за время депортации культуры узбекской и в последние двадцать лет культуры украинской отразилось на образном решении мотивов, приобретающих цветовую звучность среднеазиатского искусства, а у молодых художников возникает новая трактовка мотивов, объясняющаяся влиянием украинской (славянской) культуры [27].

После вхождения Республики Крым в состав Российской Федерации стало больше уделяться внимания проблеме сохранения культурно-исторических памятников, находящихся на полуострове, развитию народных традиций, способствующих развитию туристической отрасли и культурному взаимодействию. Последние годы ведутся обширные реставрационные работы в Бахчисарайском историко-культурном заповеднике, архитектурные сооружения которого украшены высокохудожественными образцами традиционного орнамента.

Литература:

1. Изидинова С. И. Крымскотатарский язык // Лингвистический энциклопедический словарь / Главный редактор В. Н. Ярцева. М., 1990.
2. Гаркавец А. Н. Кыпчакские языки. Алма-Ата, 1987.
3. Акчурина-Муфтиева Н.М. Декоративно-прикладное искусство крымских татар XV – первой половины XX вв. Симферополь, 2008.
4. Валеев Ф. Х. Народное декоративное искусство Татарстана. Казань, 1984.
5. Акчурина-Муфтиева Н. М. Терминологический словарь крымскотатарского декоративно-прикладного искусства. Симферополь, 2007.
6. Акчурина-Муфтієва Н. М. Орнаментальна вишивка Криму у малюнках В. В. Контрольської // СхіднийСвіт. 2005. № 2.
7. Маслова Г. О. Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник. М., 1978.

8. Чурлу М. Ю. Символ рая // *Материалы республиканской научно-теоретической конференции. Пятые крымские искусствоведческие чтения. Симферополь, 2000.*
9. Плетнева С. А. *Половцы. М., 1990.*
10. Ремпель Л. И. *Архитектурный орнамент Узбекистана. История и теория построения. Ташкент, 1961.*
11. Миллер Ю. *Художественная керамика Турции. М., 1972.*
12. *Древняя Греция / Под ред. В. С. Струве и Д. П. Каллистова. М., 1956.*
13. Мальчик А. Ю. *Уйгурский орнамент: возникновение, эволюция, национальное своеобразие // Вестник КазНПУ им. Абая. № 1 (66). Алматы, 2021.*
14. *Значение орнамента уйгурской бадам доппа. URL: <http://bizuyhurlar.com/ornament-badam-doppa/>*
15. Акчурина-Муфтиева Н. *Традиционное крымскотатарское килимарство // Крымское историческое обозрение. № 2. Казань-Бахчисарай, 2018.*
16. Брентъес Б. *Квадратура круга как проблема истории культуры // Информационный бюллетень МАИКЦА. Вып. 1. М., 1981.*
17. Васильев Л. С. *Культы, религии, традиции в Китае. М., 1970.*
18. Антонова Е. В. *Очерки культуры древних земледельцев Передней и Средней Азии: Опыт реконструкции мировосприятия М., 1984.*
19. Тревер К. В. *Памятники греко-бактрийского искусства. – М.-Л., 1940.*
20. Мальчик А. Ю. *Декор художественной керамики Чуйской долины X–XIV вв. – культурное наследие Центральной Азии // Сохранение культурного наследия: проблемы и перспективы. Алматы, 2012.*
21. Алламуратов А. *Каракалпакская народная вышивка. Нукус, 1977.*
22. Мальчик А. Ю. *Роль орнамента в формировании архитектуры Кыргызстана (генезис, эволюция, национальные традиции. Бишкек, 2010.*
23. Иманкулов Д. Д. *Монументальная архитектура юга Кыргызстана XI–XX вв. Бишкек, 2005.*
24. Абдураманова С. Н. *Образ петуха в декоративно-прикладном искусстве крымских татар // Вопросы крымскотатарской филологии, истории и культуры. Симферополь, 2019.*
25. Аманбаева Б. Э. *Резной шtuk в интерьере средневековых жилищ Краснореченского городища // Красная речка и Бурана. Фрунзе, 1989.*
26. Акчурина-Муфтиева Н. М., Абдураманова С. Н. *Коллекция женских головных покрывал в фондах Бахчисарайского историко-культурного заповедника. // Материалы II Бахчисарайских научных чтений памяти И. Гаспринского «Исмаил Гаспринский и мусульманский мир России». Вып. 1. Бахчисарай, 2014.*
27. Акчурина-Муфтиева Н. М. *Проблемы и современные тенденции развития крымскотатарского декоративного искусства // Восток (ORIENS), Афро-азиатские общества: история и современность. 2015. № 6.*



Табл. 1. Цветочно-растительные мотивы крымскотатарского орнамента XVIII – начала XX вв.
1 - тюльпан (ляле); 2 - роза (гуль); 3 - виноградника (юзюмчик); 4 - звездика (къаранфиль); 5 - мак (алош); 6 - древо жизни (омюр ағачи); 7 - вазон с цветами (гуль чареп); 8 - эгри дал (изогнутая ветка); 9 - вьюнок (сармашыкъ); 10 - водоросль (сув лялеси); 11 - виноград (юзюм); 12 - гранат (нар); 13 - миндаль (бадеи); 14 - груша (армут); 15 - фасоль (бакъла).

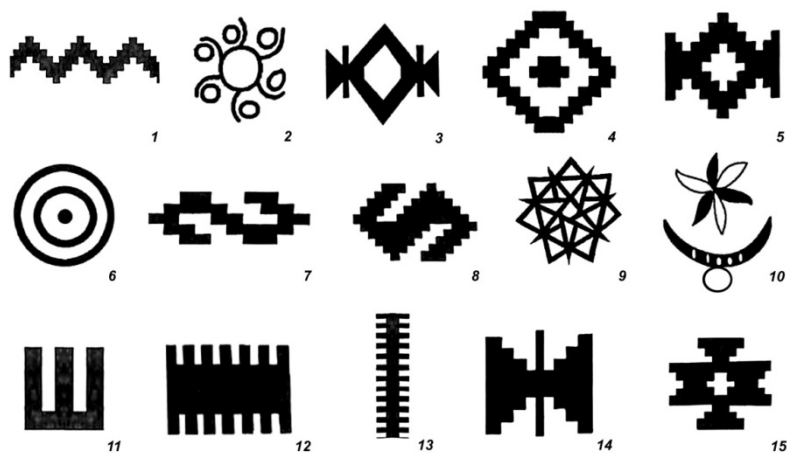


Табл. 2. Геометрические мотивы крымскотатарского орнамента XVIII – начала XX вв.
1 - след вола (огюз сийидиги); 2 - солнце (кунеш); 3 - глаз верблюженка (бота козь); 4 - сердцевина (кобек); 5 - глаз вола (огюз козь); 6 - радуга (кок къушагъы); 7 - вода (сув); 8 - пасть льва (арслан агъыз); 9 - звезда (йылдыз); 10 - звезда с полумесяцем (ай ве йылдыз); 11 - петушиный гребешок (кекирек); 12 - сколопендра (къыркайякъ); 13 - серебристый тополь (мырза терек); 14 - тонкая талия (индже бель); 15 - наковальня (налбант тезьясы).

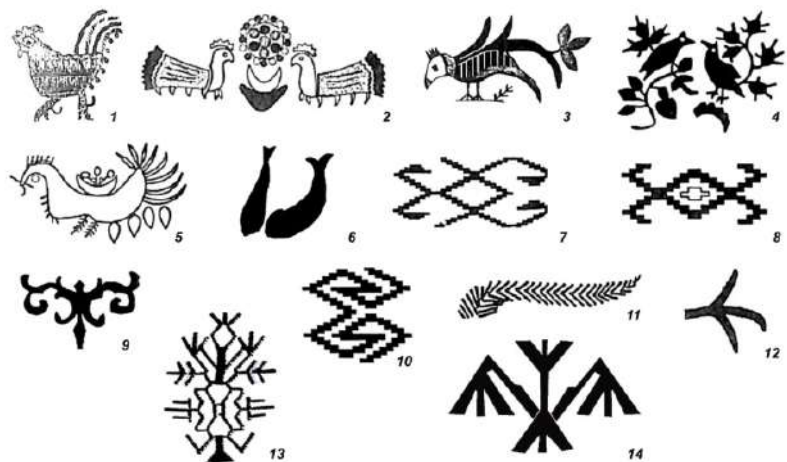


Табл. 3. Зооморфно-антропоморфные мотивы крымскотатарского орнамента XVIII – начала XX вв.
1 - петух (хораз); 2 - павлин (тавуз къушу); 3 - орел (къартал); 4 - птица (къуш); 5 - курица (тавукъ); 6 - рыба (балыкъ); 7 - скорпион (ахреп); 8 - краб (енгеч); 9 - глаз жеребенка (туурлыкъ козь); 10 - клешня (къыскъач); 11 - брюшко змеи (йылан багъыр); 12 - куриная лапка (тавукъаякъ); 13, 14 - изображения Умай-ана.

М. А. Нестерова

Доцент кафедры компьютерной графики и дизайна,
кандидат искусствоведения, доцент
Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения, СПбГИКиТ
Санкт-Петербург, Россия
nesterova_m@inbox.ru

И. Е. Коньков

Доцент кафедры искусствознания
Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения, СПбГИКиТ
Санкт-Петербург, Россия
redsnowman.lar@gmail.com

РУССКАЯ ВЫШИВКА В ЕВРОПЕЙСКОМ МОДНОМ КОСТЮМЕ 1920-Х ГОДОВ: ТВОРЧЕСТВО ВЕЛИКОЙ КНЯГИНИ М. П. РОМАНОВОЙ

Түйіндеме: Мақала 1920 жылдардың ортасында Орыс стиліндегі Китмир сән үйінде жасалған киім үлгілерін талдауға арналған. Орыс стилінің еуропалық сәнде танымал болуына және зерттеушілердің ақ эмиграцияның тағдырына деген қызығушылығына қарамастан, 1920 жылдардағы орыс сән үйлерінің модельдерін отандық костюмологияда әлі де талдау жоқ. Зерттеу аясында 1925-1927 жылғы Француз сән журналдарында жарияланған Китмир модельдерінің суреттері зерттелді. «Китмир» сән үйінде өз заманының қазіргі сән тенденциялары мен орыс халық кестесінің элементтерін үйлестіре отырып, формалардың авангардтығы мен бейнелердің өткірлігін талап етпесе де, киімнің өзіндік үлгілерін жасағандығы анықталды. Бәсекелестіктің жоғары деңгейіне қарамастан, Китмир модельдерінің көркемдік қасиеттері 1925 жылы Парижде өткен қазіргі заманғы сәндік және өнеркәсіптік өнердің дүниежүзілік көрмесінде құрмет дипломымен бағаланды, оның құжаттық дәлелі зерттеу аясында зерттелген мұрағаттардан да табылды.

Кілт сөздер: 1920 жылдардағы сән, Китмир, кесте, костюм тарихы, сән үйлері, орыс стилі.

Аннотация: Статья посвящена анализу моделей одежды, выполненных в Модном доме «Китмир» в русском стиле в середине 1920-х годов. Несмотря на популярность русского стиля в европейской моде и интерес исследователей к судьбам белой эмиграции, в отечественной костюмологии до сих пор отсутствует анализ моделей русских Домов моды 1920-х годов. В рамках проведенного исследования были изучены иллюстрации моделей «Китмир», опубликованные во французских модных журналах 1925-1927 годов. Установлено, что, сочетая актуальные модные тенденции своего времени и элементы русской народной вышивки в Модном доме «Китмир» создавали самобытные модели одежды, хотя и не претендующие на авангардность форм и остроту образов. Несмотря на высокий уровень конкуренции, художественные качества моделей «Китмир» были оценены почетным дипломом на Всемирной выставке современного декоративного и промышленного искусства, проводимой в Париже в 1925 году, документальное подтверждение чему было также обнаружено в архивах, изученных в рамках проведенного исследования.

Ключевые слова: мода 1920-х гг, Китмир, вышивка, история костюма, русские Дома мод, русский стиль.

Abstract: The article provides an examination of fashionable clothings designed by Kitmir Fashion house in the middle of the 1920s. In spite of interest of fashionistas and specialists to

the Russian style, models designed by Russian Fashion Houses in the 1920s were not studied yet. Within the study Kitmirs' models presented in French fashion magazines of 1925–1927 were explored. It was determined that Kitmirs' garments were designed in accordance with main European fashionable trends, but they were decorated with embroidery in the traditional Russian and Slavonic style without any vanguard approach. Although the competition in the French fashion design of the time was tight, the high art quality of the Kitmir clothings was appreciated. The Fashion house granted with a Diploma of Honor at the International Exhibition of Art and Modern Industry in 1925.

Keywords: fashion of the 1920s, Kitmir, embroidery, fashion history, Russian Fashion house, Russian style.

Само понятие «русского стиля» в российской и европейской теории костюма трактуется достаточно широко. Под ним понимается общая совокупность вневременных характерных элементов русского народного костюма, к которым относятся, например, прямокройная, со свободно падающими складками одежда, особый характер и расположение декора, традиция ношения нескольких одежд одновременно.

Теме развития русского стиля в европейской моде начала XX века посвящено достаточное количество научных публикаций в области культурологии, костюмологии и искусствоведения. Монографии А. Васильева, статьи О. Семеновой, Д. Ермиловой, Н. Пунановой и других достаточно подробно описывают вклад русской белой эмиграции в европейскую моду, рассматривают творческий путь иммигрировавших – аристократов, которые основали в 1919–1929 годах собственные Дома мод и пропагандировали средствами костюма русские традиции и русскую культуру.

Невзирая на полноту исследований, в перечисленных изданиях отсутствует, как правило, анализ моделей, поскольку внимание авторов сконцентрировано на историко-биографическом аспекте. Целью данной статьи является анализ моделей, созданных в Модном Доме «Китмир», в 1925–1927 годах. Источниками для написания статьи послужили европейские журналы мод 1920-х годов и материалы из собрания французской Национальной библиотеки им. Ф. Миттерана.

До начала XX века национальные тенденции в модном костюме России развивались преимущественно в границах государства. Примером этого можно назвать известное парадное «мундирное платье», утвержденное особым регламентом в 1834 году [1]. В свою очередь Европа воспринимала российскую культуру исключительно как нечто экзотическое, далекое и непонятное [2]. Все изменилось после успеха княгини Тенищевой, познакомившей европейцев с русским кустарным искусством села Талашкино в рамках Выставки народных промыслов в 1905 году и триумфа российской балетной антрепризы С. Дягилева в 1909 году. Спектакли, представленные парижской публике, были оформлены лучшими художниками творческого объединения «Мир искусства» Л. Бакстом, И. Билибиным, А. Бенуа, Н. Рерихом и другими. Сезоны С. Дягилева, в программу которых входили балеты «Жар-птица», «Петрушка» и «Весна священная», сыграли значительную роль в популяризации русской культуры в Европе и способствовали установлению моды на всё русское. Французские дизайнеры были очарованы великолепием постановок, и мотивы русского национального костюма зазвучали в коллекциях П. Пуарэ, Ж. Пакен, Ж. Дусе, Л. Лелонга, Молино, Расин, Пату и других.

Вторая волна интереса к русской культуре была связана с трагическими для России событиями революции 1917 года, когда большое количество иммигрантов было вынуждено покинуть свою историческую родину. Лишившись своих состояний, многие аристократы были вынуждены зарабатывать себе на жизнь кустарным трудом, работать манекенщицами, швеями, учителями и шоферами. Некоторые из них основали в 1919–1929 годах собственные Дома мод, модели которых отличались безупречным французским вкусом и подчеркнuto славянским своеобразием. Красивые названия, такие как «Китмир», «Ирфэ», «Эли», «Карис», «Шапка», «Мод», «Анели», «Мырбор», «Имеди», «Мария Новицкая», «Поль Карэ», «Тао», «Итеб», «Хитрово», «Валентина», «Арданс», «Бери», «Лор Белен», «Адлерберг», скрывали имена своих титулованных владельцев [3]. А признанные мастера европейской Высокой моды подхватили тенденцию и продолжали неустанно воспроизводить элементы русского народного костюма, закрепляя в названиях моделей их происхождение, например, блузка «Казак» («Владимир», 1921), костюм «Мужик» (А. Бернад, 1923) и т.п.

История Модного Дома «Китмир», основанного Великой княгиней Марией Павловной, достаточно подробно описана А. Васильевым [3, с.151–179]. Великая княгиня М. П. Романова (1890–1958), бывшая супруга кронпринца Швеции, после отъезда из России обосновалась в Париже, где благодаря сотрудничеству с восходящей звездой европейской моды 1920-х годов Г. Шанель, открыла на заднем дворе престижной улицы Франциска I собственное ателье, занимавшееся преимущественно машинной вышивкой уже готового кроя Шанель. Эти простые, но, благодаря авторским вышивкам княгини, выразительные коллекции Шанель пользовались большим успехом у изысканных французских и американских клиенток. Скоро финансовое положение позволило Марии Павловне расширить дело и открыть собственный Дом Мод в изысканном особняке на авеню Монтень 7, а затем и филиал в Лондоне.

В самом начале своей художественной деятельности княгиня, получившая художественное образование в Стокгольмской академии изящных искусств, занималась созданием рисунков для вышивок в псевдоисторическом стиле. Она воплощала их в материале, используя известный «шов Корнелли» и приемы, характерные для традиционной русской монастырской вышивки, а также золотого шитья. С 1922 года к вышивке переливчатым шелком, она добавила бисер, бусы, пайетки и технику синели. Этот декор щедро наносился на модные в это время платья, сумочки, пояса, шляпки, шали и популярные домашние туфли «мюли».

В 1925 году, когда ателье «Китмир» находилось на вершине своего успеха, и его владелица Мария Павловна, во втором браке княгиня Путятинна, приняла решение участвовать в Выставке современного декоративного и промышленного искусства, проводимой в Париже [4, с. 206]. На страницах модного журнала «Vogue» от 01 августа 1925 года, представившего своеобразный отчет об этом событии, продемонстрирована модель летнего платья, выполненного в Доме мод «Китмир». Это геометричное прямого покроя платье длиной до середины голени, без рукавов, с аккуратным полукруглым вырезом, пониженной

линией талии и ассиметричными фалдами подола, которые позволяют увидеть нижнюю юбку [5, с. 48]. Динамичная вертикаль композиции костюма компенсируется ярусным расположением достаточно сложной по рисунку вышивки по горизонтали. Создавая этот наряд, модельер соответствует стилю времени, предлагая характерный удлиненный «андрогинный» силуэт, но, вместе с тем, делает его уникальным за счет необычного характера и расположения декора.

Страницы модных журналов середины 1920-х годов, таких как «Jardins des Modes», «Vogue», «L'Officiel», «Les Arts e Modes» «Art, Goût, Beauté: Feuillet de L'élégance Féminine» пестрят рекламными объявлениями Модного дома «Китмир» и иллюстрациями его новых моделей. Их анализ позволяет сделать вывод о том, что Мария Павловна, обладая несомненным художественным вкусом, не ставила перед собой задачу создания авангардных силуэтов или новых образов. Она декорировала актуальные базовые модели, придавая парижской элегантности эпохи «Арт Деко» пряность восточной роскоши за счет комбинации разных материалов, сочетая бархат и атлас с металлизированными, шелковыми нитями, пайетками, бисером и вышивкой, в стилистике которых ясно прослеживались славянские, османские, китайские мотивы.

Такой подход наглядно иллюстрирует эскиз модели, представленный на странице журнала «Jardins des Modes» за 1926 год [3, с. 170]. Вечернее платье прямого силуэта с глубоким V-образным декольте на спинке декорировано по линии низа широкими кружевами с полукруглым фестонем, в стилистике которого можно разглядеть русские мотивы. Определенную динамику всей композиции костюма добавляет вышитая декоративная лента, спускающаяся с плеч до линии бедра по диагонали и далее струящаяся до самого пола. Наряд дополняет темное бархатное пальто с меховой отделкой. Все внимание сосредоточено на пластике вышитой ленты, своей фактурой и тоном, контрастирующей с основным материалом платья.

Рекламные объявления Модного дома в журнале «Art, Goût, Beauté: Feuillet de L'élégance Féminine» за 1925–1927 года содержат графические иллюстрации с изображением моделей, богато украшенных вышивкой. Например, лаконичная модель полуприлегающего силуэта с полукруглым вырезом вышита рисунком, напоминающим вологодские кружева, дополнена летящими воланами, расположенными вдоль фигуры для достижения эффекта динамичности, столько актуального в «ревушие» 1920-е года [6]. Романтичное платье с летящей юбкой кроя «солнце», с слегка заниженной линией талии и расклешенными рукавами вышито простым геометрическим рисунком, напоминающим народные мотивы, явно вдохновленным эскизами Н. Рериха к балету «Весна Священная». Рисунок чрезвычайно живописен и, несмотря на следование общей линии развития европейской моды в 1920-х годах, в нем присутствует характерная именно для русского костюма особая поэтика и образность [7].

Автор статьи в уже упомянутом журнале «Vogue» восторженно отзывается о моделях Великой Княгини, отмечая, что именно «тонкое искусство вышивки выражает подвижный и неожиданный дух современного декора» и в нарядах от «Китмир» присутствует «красивая восточная палитра», дополненная парижским чувством элегантности [5, с. 48]. Организаторы Всемирной выставки в Париже оценили самобытность моделей Марии Павловны и удостоили ее произведения «Почетного диплома» [8, с. 117].

Успех Модного дома, помимо интереса к персоне владелицы, был обусловлен сочетанием нескольких факторов, среди которых то, что простой крой и геометрическая вышивка, характерная для русского костюма в полной степени соответствовали европейской моде того времени, с главенством прямоугольного силуэта и стилистикой «Арт-Деко». Изящные золотые арабески византийского декора, многоцветные драгоценные камни и катаная золотая пряжа, синель, рисунки для вышивок эпохи допетровской Руси, золотое и серебряное лицевое шитье, мотивы народных промыслов пользовались большой популярностью у клиентов.

К сожалению, ни один из русских Домов моды, в том числе и «Китмир», не смогли пережить кризис 1930-х гг. Романтичные и сентиментальные владельцы были, в основном, лишены коммерческих дарований, не смогли понять и принять новые условия, которые диктовал капиталистический рынок. После нескольких отчаянных попыток спасти семейное предприятие от финансового краха Мария Павловна сменила род деятельности, а Модный дом был закрыт.

Литература:

1. Нестерова М. А. *Русский стиль в европейской моде: традиции и современность // Мода и дизайн. Инновационные технологии 2013: материалы IV международной конференции; Сев.-Осетинский государственный университет им. К. Л. Хетагурова. Владикавказ: Изд-во СОГУ, 2014. – С. 57–62.*
2. Nesterova M. A. *Russian style in Fashion: History and Modernity // Waffen und Kostümkunde. Zeitschrift der Gesellschaft für historische Waffen und Kostümkunde e.V.No 56 (1), Druck-u. Verlangshaus GmbH & Co.KG, Sonnefeld, 2014. – С.53–75.*
3. Васильев А. А. *Красота в изгнании: творчество русских эмигрантов первой волны: искусство и мода / Александр Васильев; науч. ред. Елена Беспалова. – 5-е изд., доп. – М.: Слово/Slovo, 2005. – 479 с.*
4. S.A.I. *Marie de Russie. Une princesse en exil. Mémoires traduits de l'anglais par H. Archambeaud-Fauconnier. 1933. – 264 p.*
5. *Vogue. 1925. – Vol. 6. – № 8. – С. 48. – URL:https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6544188f/f50.image.r=KITMIR?rk=21459;2 (дата обращения 02.04.22).*
6. *Art, goût, beauté: feuillets de l'élégance féminine. – 1925. – №61. – С. 33. – URL:https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1039229z/fl.item.r=arts%20gout%20beaute%20Kitmir (дата обращения 02.04.22).*
7. *Art, goût, beauté: feuillets de l'élégance féminine. – 1927. – №81. – С. 39. – URL:https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1039249q/fl.item (дата обращения 02.04.22).*
8. *Liste des récompenses / Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes. Paris, 1925. – С. 117 – URL: http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42677921c (дата обращения 02.04.22).*

Э. Ф. Гюль

доктор искусствоведения

Институт искусствознания Академии наук Республики Узбекистан

Ташкент, Узбекистан

egyul@yahoo.com

КОВРЫ УЗБЕКИСТАНА И КАЗАХСТАНА В КОНТЕКСТЕ ОБЩНОСТИ ТРАДИЦИОННОГО НАСЛЕДИЯ

Түйіндеме: Өзбекстан мен Қазақстан бір-бірімен географиялық жағынан ғана емес, ғасырлар бойы қалыптасқан этногенетикалық, саяси, экономикалық және мәдени байланыстармен де байланысты. Кілем өнері осындай байланыстардың жарқын көріністерінің бірі болды. Кілем түрлерінің ортақтығы, техникалар мен декорлардың ұқсастығы этногенетикалық байланыстарға, көші-қонға және сауда қатынастарына байланысты. Бірдей техникалардың қатарына: түйіндік (ұзын шашты және кесілген кілемдер), терме, килим (такир), сумах, беш-кашта кілемдерінің тегіс тоқылған техникасы жатады. Өзбекстанның ықпалымен арабтар (киз-гилом немесе джихези) және кежим теру / Бұхар теру (гаджари) сияқты композициялық кілемдер қазақ тілінде пайда болады. Екі халықтың кілемдерін олардың қарым-қатынастарының сипатына әсер ететін тарихи қайнар көзі ретінде

Кілт сөздер: Өзбекстан, Қазақстан, кілем, дәстүр, өзара байланыс, ықпал

Аннотация: Узбекистан и Казахстан связаны друг с другом не только географически, но и многовековыми этногенетическими, политическими, экономическими и культурными контактами. Искусство ковра стало одним из ярких отражений таких контактов. Видовая общность ковров, сходство техник и декора обусловлены этногенетическими связями, миграциями и торговыми отношениями. К числу идентичных техник относятся: узелковая (длинноворсовые и стриженные ковры), гладкотканые техники одноименных ковров терме, килим (такир), сумах, беш-кашта. Под влиянием со стороны Узбекистана в казахском ткачестве появляются композитные ковры типа араби (киз-гилам, или джихези) и кежим теру / бухар теру (гаджари). Ковры обоих народов могут рассматриваться как исторический источник, проливающий свет на характер их взаимоотношений.

Ключевые слова: Узбекистан, Казахстан, ковер, традиция, взаимосвязи, влияния

Abstract: Uzbekistan and Kazakhstan are connected with each other not only geographically, but also by centuries-old ethnogenetic, political, economic and cultural contacts. Carpets have become one of the brightest reflections of such contacts. The specific commonality of carpets, the similarity of techniques and decor are due to ethnogenetic ties, migrations and trade relations. Identical techniques include: knotted (long pile and short pile carpets), flat-woven terme, kilim (takir), sumakh, besh-kashta. Under the influence of Uzbekistan, composite carpets such as arabi (kiz-gilam, or jikhezi) and kezhim teru / bukhhar teru (in Uzbekistan – gajari) appear in Kazakh weaving. Carpets of both peoples can be regarded as a historical source that sheds light on specificity of their relationship.

Keywords: Uzbekistan, Kazakhstan, carpet, tradition, relationships, influences

Узбекистан и Казахстан – две страны, которых связывает не только общая граница, но и многовековые этногенетические, социально-политические, экономические и культурные контакты. Одним из важных свидетельств общности культур является художественное наследие, особенно ковроткачество, поскольку и в Узбекистане, и в Казахстане этот вид домашнего рукоделия раз-

вивался в среде скотоводческих племенных групп, подчас генетически близкими друг другу. Схожесть способа хозяйствования также способствовала этой общности, на что указывал один из первых исследователей ковров региона С. Дудин [1, с. 107]. Позже на этот же факт ссылался М. Муканов, который писал: «Ковроделие казахов имеет много общего с мастерством среднеазиатских и других смежных народов нашей родины. Это объясняется исторической общностью некоторых сторон их экономики и быта» [2, с. 30].

Общность ковровых традиций обусловлена в первую очередь этногенетическими связями узбеков и казахов. Самой значительной группой населения, производившей ковры в период XIX–XX вв. на территории Узбекистана, были (и остаются) узбеки-кунграты, имеющие с казахами единые дашти-кипчакские корни. В свою очередь, в Казахстане в XIX в. кунграты проживали на территории Южного Казахстана, на южных берегах Сырдарьи в её среднем течении, так же в предгорьях Каратау, в Чимкентском и Перовском уездах, Ташкентском уезде, в других регионах Средней Азии. производимые ими ковры были известны как қоңыраткілем, или Сыр кілем (Сырдарьинский ковер). Общие черты в культуре формировались в контактных зонах, каковой для узбекского и казахского населения был и остается Южный Казахстан – регион, где производство ковров, особенно ворсовых, получило наибольшее распространение. Укреплению связей способствовали также процессы миграций узбеков на территорию Казахстана и, с другой стороны, проживание компактных групп казахов на территории Узбекистана. Так, казахи проживали на территории Бухарского ханства/эмирата – в Нуратинском районе, Кашкадарье и Сурхандарье; также их можно было застать в Ферганской долине (Жокандское ханство). Как и узбеки-скотоводы, они вели полукочевой образ жизни, активно торговали с оседлым населением.

Среди нуратинской ковровой продукции известны изделия казахов-тама, а также ковры узбеков, подражающие казахским [3, с. 77].

Также следует отметить этногенетическую близость каракалпаков и казахов. Как отмечала Т. Жданко, «судьбы предков каракалпакского и казахского народов, а затем судьбы самих этих народов имели много общего» [4, с. 379].

На общность ковровых традиций Узбекистана и Казахстана влияли и торговые контакты. В XIX в. крупнейшим ковровым рынком региона была столичная Бухара. Основными поставщиками ковров были узбеки (мангыты, кунграты, кипчаки, лакай, дурмены, катаганы, юзы), туркмены-эрсари, арабы, кыргызы, каракалпаки, а также присырдарьинские казахи. На базарах Самарканда также можно было купить ковры туркмен, нуратинских узбеков, кыргызов, восточно-туркестанских, каракалпакских и казахских мастериц [3, с. 24].

Торговля и миграционные процессы повлияли на широкое распространение у казахов ковров арабов Кашкадарьи. Ш. Тохтабаева отмечала, что узбекистанско-казахские взаимосвязи в ковровом искусстве проявились благодаря «арабским коврам» [5, с. 58]. Казахи не только покупали эти ковры, но и переняли техники их изготовления у переселенцев-арабов [7, с. 165], сохранив за такими изделиями имя «арабы кілем» (*джихизы* и *килимы*). В казахское ковроделие проникают и отдельные элементы ковров арабов Кашкадарьи: *шокак* (веточка), *гумбез* (купол), *кух* (гора), *патнос* (поднос, т.е. медальон) [2, с. 169].



*Арабы кілем – подражание арабскому свадебному ковру джихиз.
Серикова П., Актобе. Государственный музей искусств Казахстана им.
А. Кастеева, Алматы. Фото автора*

Исследователи не раз писали также о том, что казахи ткут ковры типа бухарских. Так, Г. Колмогоров, один из первых, кого интересовали домашние ремесла казахов, писал: «...казахи готовят партиями немалое количество кошм, ковров вроде бухарских» [6, с. 4-5]. Под влиянием узбекских традиций в Южном Казахстане (Кызылординская и Шымкентская области) появляются ковры типа *кежим теру* или *бухар алаша*, *бухар теру* («бухарское ткачество») [5, с. 54]. Они предназначались только для кереге юрты, что подчеркивает особое к ним отношение. На верхнюю широкую кромку таких ковров нашивали дополнительную плетеную узкую полосу с разноцветными кистями. Такая же практика была распространена в Узбекистане.



*Гаджари гилам. Узбеки, Кашкадарьинская область, вт. пол. XX в. Собственность
предприятия «Бухарские шелковые ковры», Бухара. Фото автора*



Алаша. 1950. Чимкентская обл. Народный мастер Жуманазарова Бубзауре.

Техника кежим теру или бухар теру (аналог гаджари)

<https://www.roerich.kz/publication/kazahskoe-narodnoe-tkachestvo.htm> открыто

16.04.2022

Само название *бухар теру*, *бухар алаша* весьма симптоматично – оно указывает на тот факт, что ковры, купленные в Бухаре, попадая на территорию Казахстана, становились источником для подражаний и приобретали наименование по центру, где они приобретались – Бухара (в самой Бухаре ковры не ткали). Но в целом на общность традиций в искусстве ковра оказывала влияние не столько торговля, сколько этногенетическая общность, единые степные традиции.

Станки и виды идентичных ковровых техник. Как на территории Узбекистана, так и в Казахстане при производстве ковров издавна использовали узконавойный горизонтальный станок (узб. *дукон*, каз. *ормек*). На нем ткались узкие полосы будущего ковра шириной 30–40 см, которые затем сшивались в цельное полотнище (все гладкотканые ковры такого рода, сшитые из узких полос, именовались *алаша* – «пестрый», «полосатый»). Также в ходу были горизонтальные станки с широким навоем, на которых чаще ткали ворсовые ковры и килимы. В XX в. распространяются вертикальные станки.

По технике изготовления ковры региона подразделяются на узелковые, или ворсовые (длинноворсовые и коротковорсовые), гладкотканые (многообразие разновидностей, включая вышитые), валяные (многообразие разновидностей при общей основе – вваливание). Не претендуя на полноту обзора, рассмотрим идентичные техники изготовления ковров.

Длинноворсовые ковры отличаются невыровненным ворсом (до 20 мм). Такая фактура и дала название ковра: в Узбекистане его называли *джульхирс*, что переводится с арабского и таджикского как «шкура медведя» [3, с. 238]. Также для этих ковров использовались наименования: *джульварак* (*джуль* – шерсть, *варак* – слой), *пати зульварак* (*пати* – пух,

шерсть; *зуль* – два, *варак* – слой; буквально – шерсть в два слоя, или общий смысл – тяжелый ковер из шерсти). Опираясь на арабо-таджикское наименование, В. Мошкова считала, что традиция *джульхирсов* восходит к древнему иранскому населению [3, с. 84]. В XIX – начале XX вв. производством этих ковров занимались полукочевые узбеки Самаркандской и Джизакской областей, Кашкадарьи, Сурхандарьи, узбеки-туркмены Нуратинского междугорья, кыргызы, отчасти арабы Кашкадарьи и долины Пянджа, узбеки и арабы Бадахшана (Афганистан). Туркмены-йомуды и текинцы изготавливали в этой технике один из видов юртовых дорожек.

Особый интерес в контексте статьи представляет тот факт, что ковры, идентичные *джульхирсу/джулвараку*, ткали и казахи, причём только коньраты Мырзачульских степей (Голодная степь); такие ковры именовались *жұлқышы кілем*.¹ Е. Оспанов считает, что термин *джульварак* следует интерпретировать как *джуль / жол, жолақ, жолақша* – дорога, в данном случае – дорожка, полоса, сотканная на узконовойном станке, *варак* – от *барақ*, т.е. лохматая шерсть. При такой интерпретации термин *джульварак* четко вписывается в контекст тюркской культуры. У. Джанибеков приводит такое наименование длинноворсовых ковров, как *зілбарақ кілем* (т.е. с густым и высоким ворсом) [7, с. 137].

Ворсовые стриженные ковры в Узбекистане известны как *гилам*, *калын*; в Казахстане, преимущественно Южном, частично Западном и Центральном, – *тукти клем* (тканый ковер). Ковры обеих стран объединяет композиционное решение (центральное поле с рядами медальонов и кайма), характер декора и колорита.



*Гилам – ворсовый ковер. Узбеки или кыргызы. Ферганская долина, 1940-е гг.
Государственный музей истории культуры Узбекистана, Самарканд*

¹ Информация предоставлена казахстанским художником и исследователем Ералы Оспановым в личной переписке, 05.06.2021.



Ворсовый ковер. 1960. Шерсть, ткачество. Кызылординская обл.
<https://www.roerich.kz/publication/kazahskoe-narodnoe-tkachestvo.htm> открыто
16.04.2022

Гладкотканые ковры. Ковры *терме* ткали все полукочевые народы Средней Азии. У узбеков они известны как *терме*, у казахов в этой технике чаще ткнут ленты *бау* и *баскуры*, а также ковры *терме алаша* (постилочный палас *терме*), *терме тентекли алаша*, *бидай теру алаша* [5, с. 52-53]. Узор создавался за счет окрашенных нитей основы. Нить утка – неокрашенная. Прием плетения позволял добиться разной расцветки ковра с лица и изнанки при аналогичном рисунке.

Килим, он же *такир*. Специфика этой древнейшей технологии заключается в том, что для основы натягиваются неокрашенные шерстяные или хлопчатобумажные нити, а цвето- и узоробразующими являются нити утка. Узорное полотно ковра образуется за счет использования поочередно уточных нитей разных цветов в зависимости от выбранной композиции. В местах встречи двух соседних цветов утки (различные по цвету) расходятся в противоположные стороны, не сцепляясь, в результате чего в полотне образуются небольшие, видимые на просвет зазоры. Ковры *такир* двусторонние, т.е. не имеют технической изнаночной стороны; рисунок одинаков с лица и изнанки.

Данный вид ковровой технологии известен у многих народов Средней Азии (район САД, Туркмения; Кашкадарья и Сурхандарья, юг Кыргызстана) и Казахстана (*такир орама килем* – обмотанный ковер). Килимы, сотканые на широконавойном станке, с крупными медальонами по центральному полю, именовались у казахов *баднас килем*.

Сумах. Эта техника и вид ковров также существовали у многих народов Ближнего и Среднего Востока. В Средней Азии чаще встречается у туркмен эрсари и йомут (известна также как *хурбофлик*, *ойдуме*), киргизов и казахов. В Узбекистане *сумахи* встречаются в Бухарской и Самаркандской областях – это

постилочные ковры местных казахов, известные как *бес-кесте*, *беш-кашта*, а также небольшие бытовые изделия арабов и узбеков (*напрамачи*).

В Узбекистане *беш-кашта* – комpositные ковры (сочетание техник), где, как и в казахских *бес-кесте*, в частности, использовалась дополнительная уточная узоробразующая нить (сумашная техника). Этот вид узорного ткачества напоминает рельефную вышивку гладью. Эффект вышивки, или накладного рисунка, создавался в процессе тканья, на лицевой стороне, за счет «дополнительных уточных шерстяных или шелковых нитей разных цветов, при помощи крючка, иногда – иглы [3, с. 40]. Техника *беш-кашта* была известна у узбеков (Самаркандская область, Джизак, Кашкадарья, Сурхандарья), туркмен йомудов и эрсари (*беш-кешде*, *ойдуме* [16, с. 40, 181]), киргизов (*беш-кеште*, Ошская область и Таласская долина; у киргизов Узгенского района известна под названием *беш-кеште таар*). У арабов техника нанесения узора внастилку дополнительной уточной нитью известна как *хурбофлик*. В Азербайджане ковры такого типа с рисунком парных рогов (*коша коч*) называются *зили*; подобные ковры ткут и в Анатолии (Турция). Широкое распространение техники *беш-кашта* и характерных для нее мотивов декора связано с миграциями среднеазиатских кочевых племенных групп.

Войлок. Наиболее интересный материал в плане параллелей дают войлочные ковры (валяные, аппликативные, мозаичные, вышитые). В практике мастериц Узбекистана в настоящее время сохранился лишь один вид войлочных ковров *кигиз* – с валяным узором, декор которых практически идентичен казахским. Здесь применяются те же меандровые узоры, рогообразные мотивы, мотив древа жизни и проч. Аналогичные мотивы при этом у узбеков и казахов имеют разные названия, что говорит о расхождении когда-то общих традиций. Сравнительный анализ дает возможность заметить, что казахский художественный войлок сохранил свои традиции в более полном объеме.



Кигиз. Войлочный ковер. Байсун, Сурхандарья. Начало 2000-х гг. Частная собственность. Фото автора



Текемет. Войлочный ковер. Н. Молдабаева, Южный Казахстан. Государственный музей искусств Казахстана им. А. Кастеева, Алматы. Фото автора

Декор ковров и ковровых изделий XIX – начала XX в. в контексте культово-религиозных представлений скотоводов. Ввиду того, что та часть населения, которая занималась производством ковров, как в Узбекистане, так и в Казахстане, преимущественно была связана со скотоводством, содержание узоров также было связано с миром и верованиями Великой степи. Ну а главной степной религией было тенгрианство. Многие смыслы, связанные с этой религией, большей частью были забыты. Однако возможно выявить основные группы мотивов, одинаково распространенных в коврах Узбекистана и Казахстана. Это знаки космогонии, зооморфные мотивы (доминируют изображения рогов), растительные мотивы (появляются достаточно поздно, как отражение тех процессов, которые были связаны с переходом к оседлому образу жизни), предметные мотивы (в основном предметы кочевого быта, имеющие одновременно магическое значение), служебные элементы.

В целом близость ковроделия Узбекистана и Казахстана обусловлена этногенетическими связями народов этих стран, прямыми влияниями (*арабы килем, бухар алаша*), ставшими возможными в результате миграций и торговли. Ковры обеих стран объединяет единство технических приемов, видов изделий, декора и его символического наполнения.

Литература:

1. Дудин С. М. Ковровые изделия Средней Азии // Сб. Музея антропологии и этнографии АН СССР. – 1928. – Т. VII. – С. 71–167.
2. Муқанов М. С. Казахские домашние художественные ремесла. – Алма-Ата: Казахстан, 1979. – 78 с.
3. Мошкова В. Г. Ковры народов Средней Азии конца XIX – начала XX века. – Ташкент, 1970. – 256 с.
4. Жданко Т. А. Народное орнаментальное искусство каракалпаков // Труды хорезмской археолого-этнографической экспедиции. – М., 1958. – Т. 3. – 379 с.
5. Тохтабаева Ш. Ж. Шедевры Великой степи. – Алматы: Дайкпресс, 2008. – 240 с.
6. Колмогоров Г. О промышленности и торговле в Киргизских степях Сибирского ведомства. «Вестник Русского географического общества», кн. 1. – 1855. – 38 с.
7. Джанибеков У. Эхо... по следам легенды о золотой домбре. – Алма-Ата: Онер, 1990.

К. В. Бандорина

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры искусствоведения СПГХПА им. А. Л. Штиглица
Санкт-Петербург, Россия
profreaders@gmail.com

ПРОБЛЕМА ПОИСКА САМОИДЕНТИЧНОСТИ РОССИЙСКОГО ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА И ДИЗАЙНА В КОНТЕКСТЕ ГЛОБАЛИЗАЦИОННЫХ ПРОЦЕССОВ

Түйіндеме: Сәндік-қолданбалы өнер мен дизайн жалпы өркениеттік процестерді көрсетеді және әлеуметтік-мәдени үрдістердің әртүрлі аспектілерінің квинтэссенциясы болып табылады. Шығармашылық эксперименттердің көрсетілген жаңа кезеңдеріне сәйкес біз эстетикалық және тұтынушылық құндылықтардың дамуын ғана емес, сонымен қатар елдің және тұтастай әлемнің технологиялық, өндірістік мүмкіндіктері мен жетістіктерін бағалай аламыз. Қазіргі заманғы DPI мен дизайнның дамуына көптеген құбылыстар әсер етеді, олар бәсекелеспейтін, біртұтас өнер мен дизайн ортасында қатар өмір сүретін тақырыптық дизайнды дамытудың әртүрлі бағыттарын жасайды. Олардың қалыптасу заңдылықтарын анықтау болашаққа болжам жасауға, қолданбалы өнер және заттық жобалау суретшілеріне ұлттық өнердің де, интернационалдық өнердің де ерекше мәнерінің даму векторларын беруге мүмкіндік береді.

Кілт сөздер: сәндік-қолданбалы өнер, халықтық кәсіпшілік, ресейлік дизайн, заттық дизайн.

Аннотация: Декоративно-прикладное искусство и дизайн отражают общие цивилизационные процессы, и являют собой квинтэссенцию разных аспектов социокультурных тенденций. По демонстрируемым новым виткам творческих экспериментов мы можем судить о развитии не только эстетических и потребительских ценностей, но и технологических, производственных возможностях и достижениях страны и мира в целом. На развитие современного ДПИ и дизайна оказывают влияние множество явлений, создавая разнообразные направления развития предметного проектирования, которые не конкурируя, сосуществуют в единой среде искусства и дизайна. Выявление закономерностей их формирования позволит создавать прогнозы на будущее, давать художникам прикладного искусства и предметного проектирования векторы развития особого почерка как национального искусства, так и интернационального.

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство, народные промыслы, российский дизайн, предметный дизайн.

Abstract: Decorative and applied art and design reflect common civilizational processes, and are the quintessence of various aspects of socio-cultural trends. According to the demonstrated new turns of creative experiments, we can judge the development of not only aesthetic and consumer values, but also technological, production capabilities and achievements of the country and the world as a whole. The development of modern DPI and design is influenced by many phenomena, creating various directions of development of subject design, which do not compete, coexist in a single environment of art and design. The identification of the patterns of their formation will make it possible to create forecasts for the future, to give artists of applied art and subject design vectors for the development of a special handwriting of both national and international art.

Keywords: decorative and applied art, folk crafts, Russian design, subject design.

Общий процесс глобализации культуры конца XX – начала XXI века ярко отразился как на изобразительном искусстве, так и на стилистических тенденциях, воплощаемых в дизайне. Современный предметный дизайн содержит в себе маркеры глобализационных процессов, которые отмечаются в мировой культуре. «В результате протекания глобализационных процессов происходит постепенное размывание этнической специфики различных культурных образований, понижение статуса национальной моды, утрата традиционных систем знаков, как в рамках отдельных этносов, так и человечества в целом» [1, с. 2].

На развитие современного ДПИ и дизайна оказывают влияние множество явлений, создавая разнообразные направления развития предметного проектирования, которые не конкурируя, сосуществуют в единой среде искусства и дизайна. В российском дизайне эти тренды свободно пересекаются, создавая особенные форматы прочтения.

Одним из самых ярких и востребованных трендов в предметном и интерьерном дизайне сегодня стал «ретроспективизм», который в данный момент активно взаимодействует в «национальном» или этническом направлении.

Ретроспективной называют тенденцию или направленность художественного движения мышления назад, в прошлое [2, с. 81]. В дизайне это направление имеет два вектора развития, которые на современном уровне воспроизводят идеи и образы нескольких конкретных эпох. Надо отметить, что их лидерские позиции могут довольно оперативно меняться, в зависимости от сезонности, диктуемых маркетинговых или политических интересов производства.

Подразумевая ориентацию на известные исторические образцы и стили прошедших эпох, современный ретроспективизм в дизайне имеет четкие позиции, выражающиеся в обращении к конкретным формам, школам и даже именам. Обращение к этим объектам дизайна сегодня пересматривается с новых мировоззренческих позиций современности. Считаю важным определить причины и описать направления актуализации ретроспективизма как вектора, доминирующего в современной культуре в целом и в предметном дизайне в частности.

Актуализация этого тренда за последние 5–8 лет связано и с глобализационными процессами, которые позволяют говорить о новом витке развитии мировой материальной культуры и мирового дизайна, в которых поиски особенного стали не оппозицией, а частью общего развития.

Тенденции развития современного дизайна базируются на космополитичных технологиях, показывают, что он также стремится скорее сгладить, чем выявить национально-культурные различия. До недавнего времени региональная и национальная специфика в дизайне существовала, и после исчезла – наступил эпоха так называемого «айфондизайна», который можно характеризовать как стандартизированная эстетика массового потребителя, лишённая каких-либо уникальных качеств и возможностей персонализации предметных объектов. Нейтральность, безэмоциональность – стали главными качествами предметного мира, который создаёт предметный дизайн.

Теперь кастомизация и персонафикация объектов массового дизайна стала необходима как противовес безликости и стандартизации в промышленности, модульности в архитектуре и строительстве, которой добивались так долго и как

оказалось успешно. Конечно, новую национальную школу уже не построить, потому что сейчас мы зависим от общих рынков сбыта и их общемировых трендов, и от общемировой производственной базы. Поэтому именно национальные, характерные особенности культуры и эстетики того или иного региона могут помочь создавать особый конкурентноспособный товар с собственной отличительной характеристикой. Сейчас это наиболее ярко это проявляется в декоративно-прикладном искусстве, живописи, кино, в графическом дизайне, дизайне одежды и дизайне среды. В наименьшей степени это затрагивает промышленный дизайн, главная специфика которого в технологиях и функциональности – именно эти качества сейчас являются маркетинговыми маркерами продуктов дизайна и их товарными «легендами».

По мнению исследователей например, Н. Л. Ковешниковой, подобный интерес — не анахронизм, не простое увлечение фольклором. В своей работе «Дизайн: история и теория» автор рассматривает историю развития мирового дизайна как процесс развития национального дизайна, который «противостоит утверждению интернационального стиля, стирающего этнокультурные особенности» [3, с. 134].

Таким образом, развитие современного дизайна в контексте этнокультурной идентичности и тенденций общекультурного развития предполагает формирование национального своеобразия, выделяющего его в ряду других культур.

Сейчас этим начинают заниматься в первую очередь европейские страны, которых затронул эмиграционный процесс и стирание как географических так и экономических, эстетических и культурных границ.

Вспомним слова известного критика Карла Сегерштад, который в своей статье «Скандинавский дизайн умер – да здравствует скандинавский дизайн!» пишет: «Сегодня мир интернационализируется совсем иначе, чем это было в последний период, когда скандинавский дизайн развиваться в основном на базе местных традиций. В настоящее время традиции как источник вдохновения частично исчерпаны. Теперь они чаще выступают в качестве средства конструирования в условиях интернационализации. И именно в этих условиях многие начинают понимать, что просто материальные потребности не могут быть абсолютной ценностью ни в жизни, ни в дизайне. И если речь идёт о высококачественном дизайне, то есть все основания говорить не о дизайне вообще, как некоем усреднённом “интернациональном стиле“, но о датском, финском, норвежском или исландском возрождении» [4, с. 70–71].

Таким образом, влияние самобытной национальной и региональной культуры на развитие дизайна и архитектуры обогащает язык современного искусства, способствует созданию новых востребованных проектных решений.

Сразу несколько конкурсов, а за ними и выставок прошли в России в этом году, представив работы современных российских дизайнеров на тему национальной идентичности и поиска нового традиционного языка дизайн-эстетики. Проанализировав тематику и идеи, взятые за основу творческого переосмысления конкурсными работами, можно выделить два главных тренда в этих экспериментальных работах: использование наследия русского авангарда, народных орнаментов и образов традиционной русской архитектуры как ключевых маркеров.

Интерпретация форм национальных образов, прототипами которых стали русская народная игрушка, выбирают сегодня множество предметных дизайнеров. С одной стороны это даёт чёткую информационную мар-

ку, с другой стороны имеет и экономическое обоснование – как изготовление предметов небольшого формата. Коллекцию игрушек «Красные куклы» представили Александр Браулов, Анастасия Коптева из Санкт-Петербург. За основу коллекции из 9 предметов они взяли ключевые для древне-славянской культуры символы: солнца, воды, земли и других, дополнив текстильными паттернами 20–30-х годов XX века. Таким образом, как пишут в релизе сами авторы «это результат исследования символов и форм традиционной русской игрушки в контексте поиска смысловых и визуальных рифм с графическими работами художников русского авангарда». Так были задействованы в качестве принтов, мотивы, разработанные Варварой Степановой, Любовью Поповой, Александром Родченко, Ильей Чашником и Казимиром Малевичем.

Головоломка Radosty Poliomino, спроектированная московским дизайнером Романом Бондаревым является авторской интерпретацией популярной головоломки полимино. В качестве материала дизайнер использовал натуральное дерево и дополнил игрушку креплением на магнит, что придаёт ей новый функционал, позволяя теперь составлять собственное панно, например, на холодильнике. Продуманные физические качества, лёгкость и компактность нового варианта традиционной игрушки, позволяет брать с собой в поездки.

Одной из самых известных работ, переосмысливающих русскую игрушку, сегодня является светильник Fedora по дизайну Димы Логинова для итальянской компании Axolight. Это не опытный образец или прототип для малотиражного производства, а модель, запущенная в массовое производство мирового уровня. Современный художник ИФЗ Ольга Будашова (Серебрякова) исполнила серию «Цветы и ягоды России», в которую вошли декоративные тарелки, чайные пары и шкатулки «Небесно-голубой василек», «Сладкая малина», «Золотая купавка», «Брусника поспела». Роспись отличается реалистичностью изображения и яркой цветовой гаммой. В новой серии «Калевала» Татьяны Чариной, ведущего художника «Императорского фарфорового завода», искусно изображены на белоснежном фарфоре древние национальные карело-финские орнаменты.

Архитектурные образы традиционной русской архитектуры вдохновляют сегодня предметных дизайнеров, которые берут конструктивные элементы как объекты для создания новых проектов.

Так петербургский дизайнер Глафира Лебедева взяла за основу своего проекта визуальные образы знаменитого ансамбля в Кижях. А вот светильники, созданные по проекту дизайнера Элины Туктамишевой, имеют точные мотивы деревянных церквей Русского Севера. Их история дополнена еще одной ретороспективой – обращению к наследию церковных росписей Покровского Собора Москвы. Однако это не прямое цитирование форм, а их переосмысление и создание светильников по новой технологии в перфорированном металле. За основу светильника «Лемех» дизайнеры студии ELNIK (Екатерина Поваренкина и Егор Юнгин) взяли тему северной архитектуры-элемент кровли лемех Преображенской церкви в Кижях. Традиционные формы современные дизайнеры наделяют новыми качествами, в том числе эстетическими, используя несвойственные современные материалы, как например, в коллекции ваз-трансформеров «Собор» петербургских дизайнеров Александра Браулова и Анастасии Коптевой. Прототипом формы каждого предмета серии соответствует знаковым сооружениям русского се-

вера: собору, колокольне или часовне. Но кроме обычной своей функции вазы, они еще дополнены функцией игрушки – собираются по принципу детской пирамидки.

Исследуя региональные и национальные аспекты в дизайне, следует говорить о традициях освоения материалов в регионе или в стране и специфике их использования. Культура освоения таких материалов, как дерево, кость, металл, текстиль, несомненно, является традиционной для России. Рассматривая вопрос о материале, нужно учитывать его освоение в новом временном контексте, выявление скрытых возможностей. Широкое применение традиционных материалов, характерных для данного региона, даёт возможность создания органичных дизайн-объектов, связанных с местом, с родной землёй и её культурой.

Набирает популярность и демонстрирует авторский взгляд на современный дизайн тенденция соединения традиций народного промысла с идеями вторичного использования материалов. Светильники Dome и Mild, Wishnya выполнены из крафтового картона и сочетают в себе ручную работу, традиционные формы, новый материал и технологию экологического ресеклинга. Сумка «Крошни» московского дизайнера Марины Турлай выполнена из отходов берестяного производства и использованных рекламных баннеров. Фурнитура сумки сделана с помощью 3D-печати. При изготовлении автор использовала технику берестоплетения мастеров Сибири и Дальнего Востока. В современном прочтении исторический метод обеспечивает прочность изделия и демонстрирует природную красоту материала.

Береста, как неотъемлемая часть традиционного русского искусства, привлекает дизайнеров в области проектирования предметов, для создания природного образа и составляющих максимально близкую к человеку предметную среду. Но и ее внешний образ может измениться, так в отличие от традиционной кустарной техники, в качестве лицевой используется бархатистая светлая сторона бересты в проекте «Табурет» Анастасии Кошечевой из Красноярска.

«Природная гармония и экологичность бересты в сочетании с современным дизайном и лаконичными формами открывают материалу с богатой историей путь в повседневную жизнь... Таким образом, в предметах сполна раскрываются уникальный узор и неповторимая текстура, которые подчеркиваются с помощью контрастных элементов» (Каталог выставки «Сделано в России»). Этот материал и технику народного плетения из бересты мы видим в работе предметного дизайнера из Москвы Марины Турлай – проект «Табурет».

Еще одним весьма распространенным трендом в направлении ретроспективизма для современных дизайнеров стало наследие русского авангарда. В работах художников 20–30-х годов, предметные дизайнеры находят как образные системы, так и создают прямые цитаты и оммажи тем или иным авторам той эпохи. Московский дизайнер Ольга Никич для создания паттерна платка «Трактористка» изучала ивановские агитационные ситцы. Рисунок изделия декларирует известный в 20-е годы агитационный образ женщин-механизаторов. Так же и рисунок ковра от дизайн-студия Baklazaras, представляет собой оммаж конструктивизму и в частности архитектуре «Дома Наркомфина». «2К: конструктор конструктивизма» (автор Кристина Скворцова, Москва) развивающая игра, в основе которых архитектурные образы главных знаковых зданий конструктивизма: Дом Наркомфина (арх. Моисей Гинзбург), павильон «Махор-

ка» (арх. Константин Мельников), Дом культуры им. Зуева (арх. Илья Голосов), горизонтальный небоскрёб (арх. Эль Лисицкий), здание московского отделения газеты «Ленинградская правда» (арх. братья Веснины). Этой же идеей руководствовалась и дизайнер мебели Катя Толстых, проектируя Стул Проун. Она взяла за основу знаменитую систему Эль Лисицкого «Проун». «Архетипичный образ промышленного здания и традиционная технология предлагают переосмыслить взаимоотношения индустриального и индивидуального начала» (Каталог выставки «Сделано в России», 2019). Эту идею современного авторского дизайна ярко представляет ваза для цветов (авторский коллектив Инна Сафиуллина, Андрей Требунских, Москва) изготовлена из керамики и покрыта белой глянцевой глазурью.

Возрождение интереса к национальным промыслам, получившим свое развитие в 19 веке, закономерно связан с тенденцией ренессанса национальной самоидентичности массовой культуры России. Восстановление производства «Крестецкая строчка» стало довольно ярким показателем этого движения. Промысел Крестецкой строчки развивался с 1860-х годов в Крестецком уезде Новгородской области. Важно отметить её значение и в советский период — в СССР крестецкая строчка тоже была популярна. В 2015 году, после банкротства фабрики «Крестецкая строчка» в Новгородской области бизнесмен Антон Георгиев и его жена-дизайнер Александра выкупили её и стали идеологами возрождения знаменитого народного промысла. В рамках IV «Русских сезонов» Александра Георгиева представила новую коллекцию современных платьев с традиционной крестецкой строчкой. Дизайнер отмечает, что главная ее задача – чтобы крестецкая строчка, которая узнаваема уже 150 лет, такой и осталась.

Гжельский фарфоровый завод – один из самых смелых в плане современных творческих коллабораций. В сотрудничестве с модными дизайнерами и художниками, бренд развивает идею осовременить традиционную гжель, сделать ее актуальной для всех групп потребителей, и отразить в ее новых декорах и орнамент современное видение орнамента, и даже предметного мира. Сначала проект декора посуды для Гжели создала декоратор Диана Балашова. Это был первый для завода опыт сотрудничества с современным дизайнером интерьерера. Декоратор пошла по пути деликатного внедрения современности в традиционную эстетику промысла, создав серию блюд «Астрахань», украшенных декоративными фигурами осетров. Заметным и более смелым образом дополнил свои коллекции Гжельский завод в совместной работе с модным дизайнером костюма Сергеем Сысоевым. Он создал коллекцию фарфора с традиционными для этого промысла мотивами: розами, зигзагами и пшеничным колосом, добавив к синей палитре золото.

Обращение к национальным традициям и образам мы переживаем циклично, и это закономерно с точки зрения истории искусств. Но сегодня мы не должны воспринимать модные циклы как абсолютную кальку развития общества, их можно прочесть как симптом динамики процессов идущих в культуре. В отличие от предыдущих этапов развития, современная культура и дизайн в частности развиваются нелинейно, что делает эти циклы накладывающимися друг на друга, пересекающимися во времени и пространстве. Через исследование симптомов, проявляющихся в развитии дизайна и ДПИ, можно сделать вывод, что консервативные тенденции усиливаются. Данный процесс,

как и ранее, в 1950-е и в 1970-е годы, оказывается связанным с ретротенденциями в искусстве, дизайне, моде, актуализацией традиционных представлений в современном их осмыслении.

Подводя итог обзору вариаций использования национальных и исторических традиций российского прикладного искусства: через призму образов, орнаментов, цветовых палитр и материалов важно отметить, что современный дизайн и прикладное искусство пытаются найти новое русло для возможности удовлетворения новой потребительской парадигмы – создания уникального продукта, отражающего локальное, личное и эмоциональное, уклоняясь от процессов глобализации. Обращаясь к истории своего народа или другого этноса, дизайнер получает возможность найти и сформировать новый образ человека и общества.

Литература:

1. Васильева Ж. В. Влияние процессов глобализации на fashion-индустрию // *Культурологический журнал*. – 2003., 2(12).
2. Ретроспективизм / Власов В. Г. *Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства*. – В 8 т. – СПб.: Лита, 2000. – Т. 6., – С. 81.
3. Ковешникова Н. А. *Дизайн: история и теория. Учебник с иллюстрациями*. – Издательство: *Омега-Л*, 2008. – 224 с.
4. Ермолаев А. П. *Очерки о реальности профессии архитектор-дизайнер. Учеб. пособие*. – М: *Архитектура-С*, 2004. – 208 с.

Иллюстрации



А. Браулов, А. Коптева. Коллекция игрушек «Красные куклы». Санкт-Петербург



Головоломка Radosty Poliotino. Р. Бондарев. Москва



Д. Логинов. Светильник Fedora



Г. Лебедева. Светильник «Кижы». Санкт-Петербург



*Светильники Dome и Mild,
Wishnya.*



*Э. Туктамишева.
Светильники*



*А. Браулов, А. Коптева, Коллекция «Собор».
Санкт-Петербург*



*Е. Юнгин, Е. Поваренкина.
Светильник «Лемех».
Санкт-Петербург*





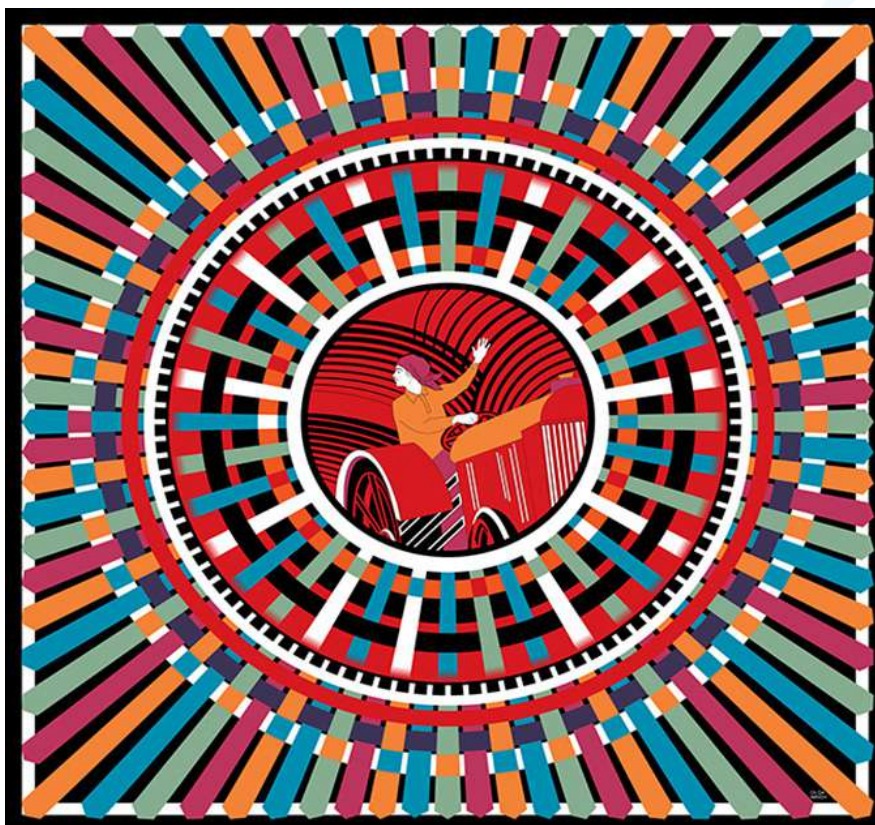
*Возрождение традиций и
современная интерпретация
бересты*

*М. Турлай.
Сумка «Крошени».
Москва*

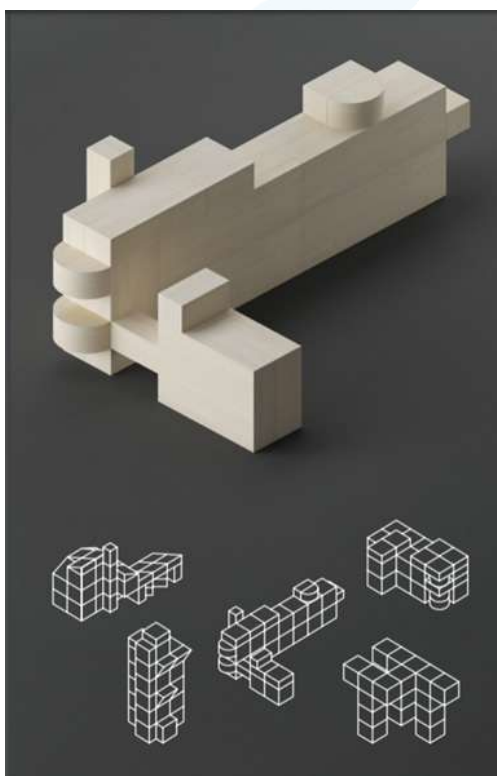


А. Коцеева. Табурет. Красноярск





О. Никич.
Платок «Трактористка».
Москва



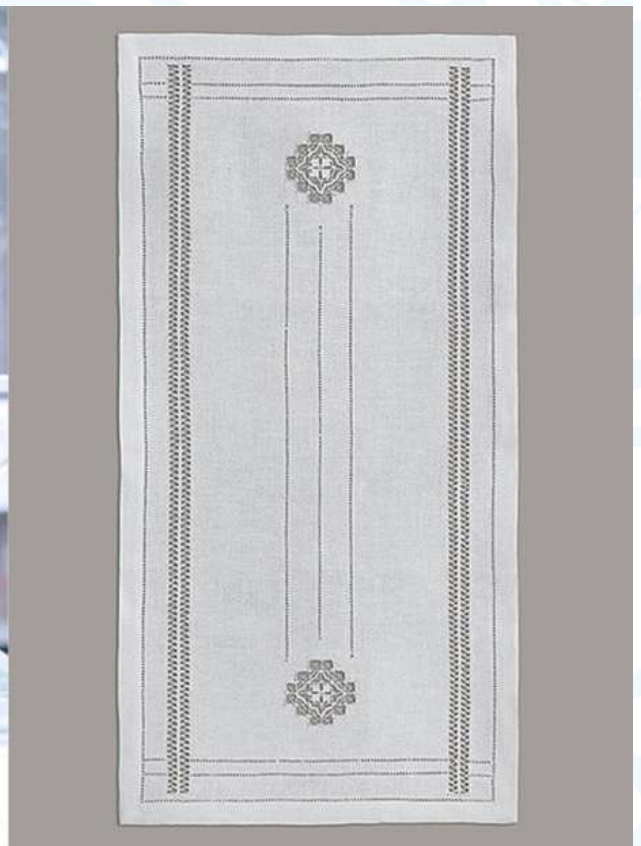
К. Скворцова.
«2К: конструктор
конструктивизма».
Москва

Дизайн-студия Baklazanas.
Ковер, вдохновленный
конструктивизмом и «Домом Наркомфина»





Автор росписи: Т. Чарина



А. Георгиева, Платье с крестецкой строчкой



С. Сысоев, Гжель



Д. Балашова. Блюда «Астрахань» (для Гжели)



M. Z. Mussakhanova

Professor, Ph.D., Associate Professor, museologist,
ICOM member, holder of the title «Excellent Student of Culture»
T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts
Almaty, Kazakhstan
Mussahanova@mail.ru

PECULIARITIES OF RESTORATION OF KAZAKH DECORATIVE AND APPLIED ART PIECES

Түйіндеме: Мақалада мәдени мұраны сақтаудағы реставраторлардың рөлі, мұражай құндылықтарын қалпына келтіру ерекшеліктері талданады. Жетістіктер, негізгі проблемалар және оларды шешу жолдары анықталды және негізделген. Қазақстанның ірі музейлерін реставрациялау орталықтары мен «Қырым аралы» ғылыми-реставрациялау зертханасында ғылыми реставрациялау мен консервациялаудың негізгі принциптеріне назар аударылды. Қалпына келтіру жұмыстарының сапасын жақсарту жолындағы мәселелерді шешу бойынша ұсыныстар берілді. Автор ТМД елдері мен алыс шетелдердегі мұражайлар, қалпына келтіру орталықтары арасындағы ұзақ мерзімді серіктестік қатынастарды дамытуға назар аударуды ұсынады. Қазақстанның реставрациялау қызметіндегі бар проблемаларды шешу үшін 2019 жылы автор бастамашылық еткен «Шекарасыз реставрациялау» жобасы ұсынылды.

Кілт сөздер: сәндік-қолданбалы өнер; мұражай; мәдени мұра; мұражай құндылықтары; консервация; реставрация.

Аннотация: В статье проанализированы роль реставраторов в сохранении культурного наследия, особенности реставрации музейных ценностей. Выявлены и обоснованы успехи, основные проблемы и пути их решения. Уделено внимание основным принципам научной реставрации и консервации в Центрах реставрации крупнейших музеев Казахстана и научно-реставрационной лаборатории «Остров Крым». Даны рекомендации по решению проблем на пути совершенствования качества реставрационной работы. Автор предлагает уделить внимание развитию долгосрочных партнерских отношений между музеями, реставрационными Центрами стран СНГ и дальнего зарубежья. Представлен проект «Реставрация без границ», инициированный автором в 2019 году для решения существующих проблем в реставрационной деятельности Казахстана.

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство; музей; культурное наследие; музейные ценности; консервация; реставрация.

Abstract: The article has analysed the role of restorers in the preservation of cultural heritage and the peculiarities of the restoration of museum objects. The successes, main problems and ways of their solution have been identified and justified. Attention has been paid to the basic principles of scientific restoration and conservation in the restoration centres of the major museums of Kazakhstan and scientific-restoration laboratory «Island of Crimea». Recommendations have been given to solve problems on the way to improving the quality of restoration work. The author has proposed to focus on the development of long-term partnerships between museums, restoration centres of the CIS and foreign countries. The project «Restoration without Borders» initiated by the author in 2019 to solve existing problems in restoration activities in Kazakhstan has been presented.

Keywords: Arts and crafts; museum; cultural heritage; museum objects; conservation; restoration.

The arts and crafts of the Kazakh people have their roots in ancient times: they absorbed artistic traditions of many different nomadic tribes and nations, which in ancient times inhabited vast steppe areas of Eurasia. The elements of culture of distant ethnic ancestors of the Kazakhs can be clearly seen in the works of home crafts of the XIX and early XX centuries, which are now kept in museum collections. Many common features are revealed in the art of other neighboring nations of Central Asia, the Volga region and the Caucasus, with whom the Kazakhs are connected by old ethnic kinship and the community of historical destinies.

The nomadic and semi-nomadic way of life had left a strong imprint on the development of Kazakh folk art, limiting its scope to artistic decoration of dwellings, clothes, horses and small household items. Nevertheless, this distinctive art completely embodied the artistic perception of the world, aesthetic views of the people, their collective talent and aspiration for beauty.

The most important attributes of Kazakh folk art were its deep traditionalism and lively continuity based on craftsmanship passed from generation to generation and collective origin of creation. The arts and crafts of the Kazakh people form an important part of the cultural heritage of Kazakhstan [1, 58 p].

The richest collection of the decorative and applied art objects of the Kazakhs is located in the funds of one of the largest museums of the country – the Central State Museum of the Republic of Kazakhstan. The Central State Museum of the Republic of Kazakhstan has about 300 000 items (objects of material and spiritual culture, reflecting the history of Kazakhstan from ancient times to the present).

The unique collection of ethnographic items totals over 24 thousand units and dates back to the second half of XVIII century, XIX–XX centuries. The exhibits allow to comprehensively represent the life and culture of Kazakh people and many of them are considered as historical and cultural rarities.

The considerable part of the collection of the objects of Kazakh applied arts, including carpets and needle-work, leather, wood, bone, and jewellery made of silver came to the museum in 1957-1958 when the country was preparing to celebrate the decade of Kazakh literature and arts in Moscow. This was the time when a number of expeditions and meetings were organised with masters of folklore, many of whom took part in the ten-day festival, and their works were subsequently added to the museum collection.

The rich fund collection of the Central State Museum of the Republic of Kazakhstan, thanks to the efforts and professionalism of the artists-restorers, is prepared for popularization and exhibition.

The basic principles of scientific restoration and conservation are:

- minimal interference with the historical material of the work with maximum preservation;
- validity and definition of any restoration intervention;
- scientificity;
- archaeological restoration;
- stylistic restoration;
- historicism.

These principles of restoration and conservation are strictly observed at the Restoration Centre of the Central State Museum of the Republic of Kazakhstan, operating since 1986. Since the creation of the Department of Restoration and Conservation the restoration artists have laid the basic methods of restoration of monuments, developed on the basis of many years of practice and aimed at the systematic study of new technologies in the restoration of different types of materials and objects, including work with new materials. At present the Restoration Centre employs 8 highly qualified artists-restorers of the highest category in the following fields: painting, graphics, ceramics, textiles, carpet and felt, wood, leather, bone and metal. In addition, the restorers are directly involved in preparing exhibits for exhibitions [2, 143 p].

Felted carpets

Carpet-felt restorers note that exhibits come to the museum untreated, heavily soiled, with multiple cuts, tears, losses and stains of unknown origin. Before restoration, the item is photographed from the front and back, then the surface is vacuum cleaned and all damages and losses are examined visually. The exhibit is then fully restored and areas of loss are filled and threads are matched to match, using not only needles but also hooks. Damaged areas are filled in with coloured wool, untwisted threads, so that loops are created on the surface, which are then cut with scissors at the height of the nap. Only then do we proceed to dry and wet treatment and clean the object with detergents, pre-treating a small inconspicuous area on the piece. The entire restoration process is described in detail in the restoration data sheet and supported by photographs at each stage.

Textiles

When restoring fabrics, it is important to prevent further deterioration and slow down the natural ageing process. Textiles are the most sensitive and fragile to changes in temperature and humidity, exposure to UV rays and atmospheric pollution. Before restoration, the type and degree of fibre destruction and the nature of the damage and pollution are determined. Tursunkul Zhailaubaeva, an artist and restorer at the Centre for Conservation and Restoration of the National Museum in Nur-Sultan, has been successfully restoring the clothing of legendary figures in Kazakh history for more than 30 years, including the second restoration of the «Golden Man», restoration of the «Saksy Leader» and «Pazyryk Maid» garments, the chapan of Abylai Khan and Kazybek biy, and many Scythian cloth and leather garments [3, c.35].

Leather

The problems faced by the restorer when working with ethnographic skins are related to the peculiarities of the material itself and the way it is processed and dressed, traditional for one people or another.

Leather restoration requires professional work skills and the combined efforts of restorers, research chemists and historians. After cleaning, plastifying and softening the leather parts, restorers make up for losses and reconstruct the cut. In cases where all parts of the object are still intact, a full reconstitution of the cut is made. Working with fragile and badly dried leather museum pieces is no less difficult than working with leather objects from archaeological sites. The story of restoration

of a hunting belt «kise beldik» from the beginning of the 20th century, carried out by Shaykenov Beibit, an artist-restorer of the Central State Museum, can serve as a confirmation of this.

When restoring leather, the most important thing for the specialist is to slow down the deterioration of the object. Already in the laboratory, the object is mechanically and chemically cleaned, the properties of the leather and the nature of its manufacture are determined, and an antiseptic treatment to remove mould is carried out [4]. Further, the leather undergoes the greasing process, a method of preserving leather goods by replacing water with various fatty lubricants, aimed at preventing leather from drying out and cracking [5, С. 38-41].

Working with ethnographic leather is different from working with archaeological leather. The specifics of archaeological leather restoration are primarily in the preservation of fragments. There are hardly any wholly preserved objects, so the main task is to analyse the construction of a piece and reconstruct it completely or at least partially. Ethnographic leather is usually in better condition, with less loss, but can be badly deformed. The restorer's task is to find the best preservation method for each item [4].

Unique experience in the restoration of archaeological finds and other cultural monuments is provided by highly qualified specialists of the Scientific Restoration Laboratory «Island of Crimea». The founder and head of the Scientific Restoration Laboratory «Island of Crimea» is the artist-restorer Krym Altynbekov. The laboratory develops new methods and techniques of restoration in order to preserve and bring the cultural heritage to the present day.

The separate direction is a scientific reconstruction of archaeological objects, ancient clothes, a costume, arms, horse equipment and other components which results are successfully exposed at exhibitions in the largest museums of the world - in Germany, the Czech Republic, Hungary, the USA, Great Britain, Austria, Belgium, China, Vietnam, Russia, Ukraine and other countries that serves for formation of positive image of independent Kazakhstan. Among the most famous works of «Island of Crimea» are the famous reconstructions of the costume of «Golden Man», «Collective image of Saksy warrior», «Sarmatian leader», «Berel horses», «Warrior according to materials of burial ground Taldy 2», «Sarmatian priestess from Taksay I complex» and others.

Domestic restorers have succeeded thanks to a unique technique for restoring wood and textiles, which Kazakh scientists themselves invented and patented. According to Krym Altynbekov: «Thanks to it, we were able to preserve organic artefacts, which are subject to destruction very quickly. Our technology has paid off, and we can now say with absolute certainty that it has been perfected. We are sharing this technology with colleagues from other countries. This is not a commercial project so that we can make profit out of it. We look at it in a different way. Archaeological finds don't come around the world very often, so we just help preserve them. Any monuments of history belong to humanity as a whole» [3, с.36].

Metal

The restoration of metal artifacts requires attribution and knowledge of their structural elements. Archaeological and museum artifacts in metal come into contact

with their environment and undergo a deterioration process called corrosion. The choice of restoration method depends on the preservation of the object, its chloride content as well as its structural and technological features: inlaying, gilding, dissimilar materials. The main task of the restorer is to inhibit the corrosion process and stabilise the corrosion products [6, с.67].

Ceramics

Ceramics are all products made of clay, fired after drying, at a firing temperature above 600°C. They are often used in applied arts.

Taking into account restoration tasks there is a separate group of artistic ceramics:

- 1 - porcelain, stoneware and biscuit;
- 2 - faience, opaque;
- 3 - majolica, semi-majolica, semi-faience [6, с.75].

The basic rule for restorers is to divide ceramics into two types: porous and dense. Depending on the type, the restoration procedure is based on this. For a variety of reasons, ceramics can be mechanically damaged: exhibits are broken, have losses, potholes, scratches, chips and abrasions

Restoration is carried out as follows: clean the fragments from dirt, glue the fragments together and make up for losses.

Any restored item, whether on display or in the collection, needs to be supervised and periodically examined by an art restorer [6, с.91].

Asan Kurakbayev, artist-restorer at the Central State Museum of the Republic of Kazakhstan, notes the following stages in the restoration of ceramics:

1. Photo fixation of the exhibit before restoration and conservation
2. Washing with distilled water
3. Flaking and clearing of chemical salts
4. Free-drying and cleaning
5. Fragment assembly
6. Making the missing fragments, details with plastering opal
7. Casting the mould
8. Grinding, cleaning
9. Conservation and varnishing
10. Tinting
11. Photo fixation the exhibit during and after restoration

Along with successes in restoration of museum items, there are problems in the Republic of Kazakhstan at present:

- 1 - the problem of personnel: there is an acute shortage of specialists in restoration and conservation; there is a need for scientific experts (research and examination of works of art) and experts in physical and chemical methods of research (chemical-analytical, optical-chemical, optical-physical examination of works of art)
- 2 - the problem of material provision of laboratories with the necessary equipment [7, p.166].

In order to solve the existing problems the following measures are proposed:

- 1 - To open a speciality «artist-restorer» at art high schools in Kazakhstan;
- 2 - The country's museums should apply to the Ministry of Culture for timely provision of professional staff for restoration and conservation of cultural heritage;
- 3 - The restoration Centres should execute in good time applications for purchase of restoration equipment and materials for restoration.

The «Restoration without Borders» project, initiated by the authors in 2019, is important in solving these problems. The project involves long-term cooperation between specialists from Germany and restorers in Kazakhstan in the preservation of cultural heritage, namely museum objects.

The project consists of the following phases:

- 1 - training Kazakhstani restorers in new technologies in restoration at master classes conducted by specialists from Germany;
- 2 - restoration of museum objects using mastered new methods;
- 3 - an exhibition of restored works on the theme «Revived Treasures of Kazakhstan».

The report exhibition will show the German experts' contribution to this project, and each exhibit will be accompanied by an additional image, allowing the visitor to see the condition of the exhibit before the restoration and to appreciate the results of the painstaking work of the restoration artists with their own eyes. The restoration work will help not only to preserve but also to attribute unique cultural values.

Thus the museums of Kazakhstan are successfully fulfilling the aims of the Cultural Heritage programme – study, restoration and preservation of the historical and cultural heritage of the country, revival of historical and cultural traditions and promotion of the cultural heritage of Kazakhstan abroad. We express our deep gratitude to the artists-restorers of the highest category of museums of the Republic of Kazakhstan and the scientific-restoration laboratory «Island of Crimea» for their contribution to the preservation of the cultural heritage of the country.

Literatura:

1. Musakhanova M. Z. *Narodnoye iskusstvo Kazakhstana KHKH veka kak istoriko-kul'turnoye naslediye // Aktual'nyye voprosy razvitiya iskusstvoznaniya v Rossii, stranakh SNG i tyurkskogo mira. Materialy II Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii. Kazan', 18–19 maya 2017. - S.58-59*
2. Musakhanova M. Z., Musakhanova ZH. M. *Kul'turnoye naslediye v muzeyakh Kazakhstana // Istoriko-kul'turnoye naslediye kak potentsial razvitiya turistsko-rekreatsionnoy sfery. Materialy Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii. Kazan', 16 – 17 aprelya 2021. - S. 142-146*
3. Musakhanova M. Z. *Vklad restavradorov Kazakhstana v sokhraneniye kul'turnogo naslediya // Sokhraneniye pamyatnikov izobrazitel'nogo iskusstva i kul'tury. Issledovaniya i restavratsiya. Materialy III Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii. Sankt-Peterburg, 16–20 noyabrya 2018. SPb.: Chisty list, 2019. – S.32-37.*
4. Sinitsyna Ye. S. *Problemy konservatsii i rekonstruksii kozhanykh izdeliy, prednaznachennykh dlya khraneniya razlichnykh predmetov. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/problemy-konservatsii-i-rekonstruksii-kozhanykh-izdeliy-prednaznachennykh-dlya-hraneniya-razlichnykh-predmetov> (data obrashcheniya 20.02.2022.)*
5. Ivanova Z. A., Tkachev A. A. *Metody i priyemy zhirovaniya kozhi na primere pogrebal'nykh kompleksov Tazovskogo Zapolyar'ya // Materialy Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy molodezhnoy konferentsii. Kollokvium molodykh restavradorov RESCON-2019. / nauch. red. S. G. Burshneva. Kazan': Izdatel'stvo Kazanskogo universiteta, 2019. 214 s.*
6. Kimeyeva T. I., Okuneva I. V. *Osnovy konservatsii i restavratsii arkheologicheskikh i etnograficheskikh muzeynykh predmetov. Kemerovo: KemGUKI, 2009. – 251 s.*
7. Musakhanova M. *Role of Restoration in Preserving Cultural Heritage Objects of Museums in Kazakhstan // Sokhraneniye kul'turnogo naslediya. Issledovaniya i restavratsiya. Materialy II Mezhdunarodnoy konferentsii v ramkakh V Mezhdunarodnogo kul'turnogo foruma. Sankt-Peterburg, 1–3 dekabrya 2016 g. SPB: Institut imeni I. Ye. Repina, 2018 - S.162-1.*

Б. Т. Досжанов

докторант, Т. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының аға оқытушысы,
Алматы, Қазақстан.

Dos_Baur@mail.ru

М. Ф. Мұқанов

Өнертану PhD докторы,
Т. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының аға оқытушысы,
Алматы, Қазақстан

malik_fober@mail.ru

Д. Қ. Досжанов

Түркістан жоғары көпсалалы, қол өнер колледжінің
арнайы пән оқытушысы.

Түркістан, Қазақстан
doszhanov.danebek@mail.ru

ЗАМАНАУИ ҚАЗАҚСТАН ГОБЕЛЕН СУРЕТШІЛЕРІНІҢ ШЫҒАРМАЛАРЫНДАҒЫ АЛАША НЕМЕСЕ ЖОЛАҚТЫҢ СӘНДІК ФОРМАСЫ РЕТІНДЕ ҚАЛЫПТАСУЫ

Түйіндеме: Қазақ халық тоқуында ең көп тарағаны – Алаштың жолақсыз кілемі, Алаштың түрлі-түсті жолақтары (М. Мұқановтың терминологиясы бойынша «Алаштың алтын стилі») Қазақстан суретшілерінің заманауи гобелен өнерінде көрініс тапты. Біз көріп отырғанымыздай, жолақтар белгілі бір визуалды бейненің пайда болуына әсер ететін композицияны жасаудың сәндік түрі ретінде қолданылады.

Кілт сөздер: Қазақ қолданбалы өнері, Қазақстан гобелен өнері, тоқыма өнері суретшілері.

Аннотация: В казахском народном ткачестве самым распространенным является полосатый безворсовый ковер – алаша, Цветные полосы алаша («золотой стиль алаша» по терминологии М. Муқанова) нашли свое отражение в современном гобеленовом искусстве художников Казахстана. То, что мы наблюдаем, говорит о том, что полосы используются как декоративная форма создания композиции, которая влияет на возникновение определенного визуального образа.

Ключевые слова: казахское прикладное искусство, казахстанское гобеленовое искусство, художники текстильного искусства.

Abstract: In recent years, the widespread use of the Golden «Alasha» style in the works of Tapestry artists of Kazakhstan has been observed. Colorful stripes have found their true expression in the art of tapestries by artists of textile art of Kazakhstan. What we have noticed, studying the stripes used in Tapestry works, does not help to create a specific image, but is used as a decorative form of creating a composition.

Keywords: Artists of Kazakh applied art, tapestry art of Kazakhstan, textile art.

Ертетеректе Қазақ қолданбалы өнерінде жолақтар жиі пайдаланылған, атап айтатын болсақ құрақ құрау, киіз басу, ұлттық киім, кілем, қоржын, басқұр алаша тоқу және тағы басқа өнер түрлерінен кездестіреміз. Жолақ немесе сы-

зықтың тақырыбы бейнелеу өнер шығармашылығы тарихындағы басты тақырыптардың бірі, оны әртүрлі ұрпақ суретшілері өз туындыларында қолданып дамытқан. Сондықтан да әрдайым қазақ қолданбалы-сәндік өнерінен тікелей сусынданып нәр алып отырған, ХХІ ғасырдың басындағы қазақстан гобелен суретшілері ерекше мән берді. Жолақтар көлденең, тігінен, қиғашынан, толқындалып т.б. барлық бағытта бейнелі сипат алады. Заманауи гобелен суретшілері жолақтардың көмегімен түстің созылуының ежелгі әдісін жиі пайдаланады. ХХ ғасыр мен ХХІ ғасыр тоғысындағы жолақтар қазақстан суретшілерінің гобелен өнерінде өзіндік ерекшелікпен жаңаша бастау алды. Бұл құбылыс әрине кез келген өнердің даму процессі десек болды. Мысалға алып қарайтын болса сәулет дизайн және интерьер өнерлері де уақыт талабына сай, жаңаша бағыттарды стильдерді бойына сіңіріп даму үстінде болған. Сәулет дизайн, интерьер өнерлерінде ұлттық элементтерді қосу арқылы заманауи өнерге өзіндік бояу беріп отырған. Сәулет дизайн, интерьер өнерлері секілді қолданбалы сәндік өнер де әрқашан өзгерісте даму жолында болды. Алаша немесе жолақтың қазақстан гобелен суретшілерінің шығармаларындағы сәндік формасы ретінде қалыптасуы мен трансформациялануын қарастырамыз.

Алматылық суретшілер Сәуле және Әлібай Бапановтар Москва институтында оқып жүріп ХХ ғасырдағы еуропалық кескіндеме өнерімен әуестенуі, композициялық және колориттік ізденістерін қандай-да бір деңгейде айқындап берді. Қазақстан гобелен өнерінде өзіндік ерекшелігімен өшпестей із қалдырған суретшілер шығармаларындағы Алаша сәндік формасы ретінде бейнеленген туындысын қарастырамыз [1, 102-103 б.].

Әлібай және Сәуле Бапановтардың 1996 жылы тоқылған «Сақина салу» атты туындысы тігінен түскен жолақтар арқылы ашық композицияда құрылған. Яғни ол шексіз жалғасы бардай әсерге бөлеп тұрады. Бүкіл кеңістікте қазақтың ұлттық кілемі алаша жайылған, кілем үстінде қос ғашықтар жайғасқан. Жігіт қызға қарап малдас құрып қызға ұсыныс жасап сақина тағып отырған бейнесі бейнеленсе. Ару қыз шығыстан батысқа қарап, бұрылып жігітке қолын созуы екі ғашықтың енді ған серт байласып өмірлік келісімге келіп жатқанын байқайсыз. Бір қолын келісім нышаны ретінде сақина тағуға жігітке ұсынса екінші қолын тізесіндегі айға саусақтарының ұшын ғана тигізіп тұр. Ай бейнесі бозбала өмірден өтау құрып отбасылық өмірге енді қадам басайын деп тұрған арудың символы спетті.

Қазақ салт дәстүрінде сақина - естелік, сыйлық, тіпті мұралық белгі. Неке сақинасы, жұп-жұмыр, кедір-бұдырсыз, әрі көзсіз болып келеді. Ол - жас жұбайлар кедергісіз өмір сүрсін, бақыттары сол сақинаның дөңгелегіндей шексіз, таусылмайтын болсын деген ырым. Сондықтан да туындыда дөңгеленген сақина неке сақинасы қос жұптың отау құрудағы нақ басқан қадамдарының айғағы [2, 58 б.].



А. және С. Бапановтар. Гобелен «Сақина салу». 1996. 170x180

Кілем жолақтарында киіз үй, қазан, ыдыс аяқ салатын шкаф, торсық, үй жануарлары мен өсімдіктер және аттылы адам көш, яғни жүк артылған түйелер силуеттері бейнеленген. Ол екі ел арасындағы алтын көпір айғағы. Қос ғашықтың қуанышы үшін үлкен той басталып кеткендей. Жігіт пен қызды сызық арқылы бейнелеуі фондағы жолақтар яғни кеңістікте жайылған алашамен үйлесімін табуға көмектесіп тұр. Қос ғашықтың бейнесін суретшілер көк таза түсте алуы, судай таза шынайы ниеттерін білдірсе. Күлгін, сары, сарғыш-қызыл, ақ, қызыл түстердің қанық түстерде қайталанып келуі, жалпы композицияға ырғақ беріп тұрғандай.

Қазақ сәндік-қолданбалы өнерінің жарқын суретшілерінің бірі Раушан базарбаева суретші ғана емес, ол суретші-композитор. Тек гобелен өнерімен ғана емес сондай ақ суық және ыстық батик, киіз басу, сырмақ сыру, ши тоқу, графика, акварель, майлы бояу техникаларын еркін менгеріп көптеген шығармаларды дүниеге әкелген.

Раушан Базарбаеваның «Ағаш құдіреті» жұмысында композициялық шешімін көлденең кеңістікті симетриялық шешіммен алса, ал ортанғы ағаш бейнесін ассиметриялық шешіммен шешілген. Орталық бөлігінде шыңы төмен қараған үшбұрыш ішінде орналасқан ағаш бейнеленген. Қазақ философиясында төмен қараған үшбұрыш ол әйел затының бастауын білдіретін, яғни жер ана бүкіл адамзат қамқоршысы спеттес. Үшбұрыштың ішінде орналасқан ағаш, толық бейнеге бой алдырмай қандайда бір ғана фрагмент бейнеленген [3, 7 б.].

Шыңы төмен қарап орналасқан үшбұрыш әйел затының бастауы, оның ішінде орналасқан ағаш жайғалған өмір спеттес. Туындыдағы үшбұрыш символы-әйел заты кез келген ұрпақ жалғастырушысы, қамқоршы, тәрбиешісі ошақ

басының берекесі бейнесінде бейнеленсе, үшбұрыш ішіндегі ақ түстегі ағаш сол ананың жылулығын, мейірімділігін, шапағатын өз бойына сіндіріп өркендеп өсу философиясы секілді. Бір қырынан қарағанда бұл Раушан Базарбаеваның ұстаздық қызыметіндегі, өмір атты теңізге қанаттырын қатайтып көптеген шәкірттер тәрбиелеуінің айнасы секілді.



Р. Базарбаева. Гобелен «Ағаш құдіреті». 2007. 80x180

Қазақ өнеріндегі алаша секілді артқы фондағы ақ, көк, сары және қызыл қара түске басым жолақтармен бейнеленген. Дәл осындай шешім заманамуи тектоникалық форма құрушулықтың формада конструктивті сипаттағы басты элементтердің спатын ашады. Бұл сипат каркасты жүйенің көрнектілігімен, форма силуэтінің айқындылығымен, ашық конструкциялар икемділігімен ерекшеленеді [4, 167 б.].

Ортаңғы композициялық шешімі фондағы жолақтардан бөлініп қалмас үшін, кеңістікте көлденең түскен ақ сары жолақтардың жалғасы ретінде, ағаш бетінен қызыл көк жолақтар жіберіп бейнені шебер шеше білген. Ортаңғы сары фонды композициялық шешімге көмек ретінде көлденең түскен қызыл қара жолақтарға тігінен сары екі шетінен ара қашықтығы бірдей сары сызықтар жіберген.

Қазақстан монументалды өнерінің суретшілері Муканов Малик пен Жамхан Айдар шығармашылық жолы 2000 жылдардан бастап түйісті.

Суретші Ғазиз Ешкеновтың жетекшілігімен Алматы қаласындағы Алатау станциясына жасалған монументалды мозаика ұтымды шыққандықтан, суретші Муканов Малик пен Жамхан айдар Алатау композициялық шешімді гобелен техникасында тоқуды ұйғарады. Алатау монументалды көлденең табылған туындыда көшпенді қазақ халқының көш бейнесі мен Алатау табиғат бейнесі бейнеленген.

Суретшілерге «Метрополитеннің «Алатау» деп аталатын стансасын ресімдеуге арналған мозаикалық панноны стилистикалық жағынан «жолақты

үлгіде» шешуге бір тосын ой келеді. Бұл шешімнің бір маңызды себебі бар. Қазақ тілінде «Алатау» «Ала және тау» – «алаша» тау деген мағынада. Тапсырыс берушіге ұсынылған «Алатау» стансасына арналып түсірілген жоба бекітіліп, панно қолмен жасалған «Тік» мозаика техникасымен орындалған [3, 8 б.].



М. Муканов және А. Жамхан. Гобелен «Алатау бөктерінде». 2016. 195x345

Алатау бейнесін түрлі-түсті қанық түстермен, тігінен түскен жолақтар арқылы бейнелесе, оның жоғарғы оң және сол жағындағы көлдер бейнесі мен әр жерден топтасып шыққан шыршалар туындыға ғырғақ силап тұр. Төменгі жағындағы ақ жолақтар арқылы ерекшеленіп алынған қырларда киіз үй тігілген ауылдарды байқайсыз. Төменгі жағында көшті бастап бара жатқан қос аттылы тазы ерткен екі жігіт, олардың соңынан жүк түйілген түйелер келеді. Ортанғы бөлігінде түйе үстіндегі шатыр ішіндегі ару қыз, арбаға жегілген өгіз, оның айналасындағы ешкі мен қой және ат үстіндегі бүркіт ұстаған құсбекші. Туындыда бір ауылдың көшу бейнесі емес, бахуатты отбасының қызы ұзатылып келе жатқан көрінісінің бір бейнесі спетті. Көш бойындағы адамдар мен жануарлардың ақ түсте алынуы, тыныш жайма шуақ мезгілді көрсетсе, жарқын қанық түрлі-түстер туындыға мейрам той думанның белгісіндей әсерге бөлейді [5, 86-87 б.]. Ашық және қанық түстер мен түрлі-түсті жолақтар бейнелердің көптілігі көрерменді өзіне баурап тұңғыық шексіз әлеміне жетелейді.

Қазақ сәндік-қолданбалы өнерінің талантты суретшілерінің бірі Досжанов Бауыржан. Шығармашылық жолын көне сақ түркі мәдениетімен қатар, батырлар бейнелері арқылы замнауи өмір философиясы тақырыптарына жан жақты ой жүгірту арқылы туындыларды өмірге әкелді.

«Алаша батыр» гобеленінде – басты кейіпкер көрерменге қасқиып қарап тұр. Міз бақтастан бұл тұрысын түрік халықтарының таңбасы - арлан қасқырдың басы бейнеленген, жалт-жұлт еткен ұзын найза одан сайын

толықтыра түседі. Жауынгердің қолындағы найза дәл бір темірді уысына ұстап, трапецияны айналдырып жіберетін эквилибрист дерсің. Хас батырды трапециялық сымда тепе-теңдігінен айнымай өнер көрсететін акробатпен салыстырған аватор дала батырының бейнесін күтпеген қырынан ашады. Батырдың бейнесін суретші теңіз жасыл түспен сұр түсті жолақтармен бейнелейді [6, 86 б]. Бұл жауынгердің кәсіби қызметінің негізгі мазмұны тек романтика мен жауынгердің атақ-даңқына батып қана қоймай, бұл бір өлім мен өмірдің қылдай арасы сынды.



Б. Досжанов. Гобелен «Алаша батыр». 2019. 170x250

Тасбақаның тастай жауырыны сынды сауытпен қорғанған сарбаздың артында оның адал досы, әскери жолдасы – кісінеген тұлпары тұр. Оның епетейсіз үлкен және сымбатты кескінінде, жетістіктер көрмесі немесе дүкен сөрелеріндегі сияқты батырдың кәсіби менгерген қолөнер бұйымдары - қайырылған қанжары мен қылышы, садағы мен жебелері, балтасы мен түйреуіштері тізіле қойылған. Бірақ, батыр, ол ұйықтамайтын, ішіп-жемейтін жансыз аңыз емес. Кез келген кәсіптегі секілді әскери өнерде өмірдің бұл элементтері түрлі қару-жарақтарды игеру секілді маңызды. Сондықтан, аттың арқасына кішігірім қасық, шанышқысы, қазаны, су құйылған былғары торсығы және демалыста тынықтыратын керемет стратегиялық шахмат ойыны салынған жүгі қоса жегілген [3, 9 б.].

Жауынгердің басы екі ұзын үкі тағылған сауытпен сәнделген және шапанның етегі сынды бұл стилистік хакама (белдемше немесе шаровар сияқты жапонның дәстүрлі қатпарлы шалбары сияқты) батырдың бейнесін орта Азияның ұлы сарбаздары – жапон самурайларын елестетеді.

«Матрастық стильді» жауынгердің киімін, тұлпардың жалы мен құйрығын, сондай-ақ, гобеленнің композициясындағы жарты күн бейнесі түрлі

ауқымды толқынды және тік жолақты – «алаша» жасайды. Гобеленнің дала-лық көшпенді мәдениетінің рәмізділігі композицияға үйлесімді қона қалатын дәстүрлі қазақ ою-өрнектерінің элементтерімен сипатталады.

Түрлі түсті жолақтар Қазақстан гобелен өнері суретшілерінің гобелендерінде өзіндік шынайы бейнесін тапқан. Гобелен туындыларында қолданылған жолақтарды зерттей келе байқағанымыз белгілі бір кескінді құруға көмектеспейді, бірақ композицияны құрудың сәндік формасы ретінде қолданылады. Алаша кілемі туралы мағлұматтар өте аз және гобелен өнерінің сәндік формасы ретінде болашақта кеңінен зерттеуді талап ететін тақырыптардың бірі.

Әдебиеттер:

1. Шкляева С., Муратаев К. *История искусств Казахстана. Өнер баспасы.* – Т.1. – Алматы: 2011. – С. 102-103.
2. Досжанов Б. Т. Муканов М. Ф., Сулейменов. М. Ш. *Художественные образы архетипов моделей тюркского мироздания в искусстве современного казахского гобелена.* – Центрально-Азиатский искусствоведческий журнал. – 2018. – № 3. – Алматы. – С. 62–77.
3. Досжанов Б. Т. *I Международное книжное издание стран Содружество Независимых Государств «ЛУЧШИЙ МОЛОДОЙ УЧЕНЫЙ-2020». I Международная книжная коллекция научных работ молодых ученых.* – Нур-Султан, 2020. –100 с.
4. Берестенов Ж. «Шуақты күнмен сырласу». Альбом-каталог Қазақстан гобелен өнерінің суретшісі Раушан Базарбаеваның шығармашылығына талдаулар жүргізілген. – Алматы: 2013. – 167 б.
5. *III Российская триеннале современного гобелена в музее «Царицыно».* – Москва, 2018. –166 с.
6. Манерова Е. Ю., Храмова Г. Б. Дементьева Э. Х. *II Уральская триеннале декоративного искусства.* – Екатеринбург, 2019. – 86 с.

С. В. Черкаева

Руководитель отдела экскурсионно-массовой
работы и экспозиционного обеспечения.

Карагандинский областной музей изобразительного искусства

Караганда, Казахстан

v_tapkina@mail.ru

ҚҰРАҚ КӨРПЕ ИЛИ ЛОСКУТНОЕ ОДЕЯЛО В ТВОРЧЕСКОМ МИРООЩУЩЕНИИ НАРОДОВ СНГ

Түйіндеме: Посткеңестік кеңістік елдерінде Тәуелсіздіктің 30 жылы өтті және бұл уақыт екі мыңжылдықтың тоғысына тура келді. Осы үш онжылдықта соншалықты көп нәрсе болды, бұл болашақ үшін тұқым да, оның қандай болатындығы туралы идея да қалмады. Үлкен елдің бөлінуі, алаңдаушылық пен белгісіздік сезімдері, мемлекеттің де, жеке адамның да өзін-өзі сәйкестендіруін іздеу. Бір кедергі құлап, жаңасы басқа ерекшеліктерімен бірге пайда болды, өнер мен суретшілер өз жолдарын жалғастыруда, және кез-келген өзгеріс кезінде палитраны щеткаларына бейімдеу және жаңарту қиынға соғады.

Сәндік-қолданбалы өнер және оның шеберлері өнердегі әріптестерінен бөлек, олардың еркіндігі толық, ал еркіндіктің болмауында табиғи канондар бар. Ешкім олардың жұмысын сыни бағалауға және сәтсіз және өте сәтті деп сұрыптауға күш салмайды. Өнер білгірлерінен (олардың дұрыстығына толық сенетін сөздері) және оның жанындағы білгірлерден толық еркіндік ескертусіз «өз қолымен» жүруге мүмкіндік береді. Қолданбалы суретшінің және оның шығармашылығының көңіл-күйінің үстемдігі - бұл шынайылық пен мақтанштың болмауы. Қолданбалы өнердің көркемдік тәжірибесінің тұжырымдамасы қарапайым рецепт арқылы өмірді жан-жақты зерттеуден тұрады, практикалық және байсалды міндеттері бар, білім беру миссиясы жоқ. Осылайша, утопия мен третизациядан босатылған сәндік-қолданбалы өнер тез қарқынмен жүрмейді (әсіресе бүгінгі күнге тән). Ол баяу өмір сүреді, олардың «оппозициясы» уақыт өте келе тез дамып, кейде із қалдырмайтын жылдамдықты дамытады.

Кілт сөздер: киіз үй, ғалам, тәңірлік, космизм, сәндік-қолданбалы өнер.

Аннотация: Прошло 30 лет независимости в странах постсоветского пространства и пришлось это время на стык двух тысячелетий. В эти три десятилетия уместилось столько всего, что, казалось, не осталось ни семян для будущего, ни представления о том, каким оно будет. Раскол большой страны, чувства тревоги и неопределенности, поиск самоидентичности, как государства, в общем, так и человека в частности. Один барьер пал и появился новый с другими особенностями, искусство и художники продолжают свой путь, и во всякое время перемен им сложнее акклиматизироваться и обновлять палитру на своих кистях.

Декоративно-прикладное искусство и его мастера стоят особняком от своих собратьев по искусству, их свобода полнее, а несвобода имеет естественные каноны. Никто не прилагает усилий, чтоб критически оценивать их творчество и сортировать на неудачные и те, которые вполне удались. Полная свобода от знатоков искусства (их высказываний, полных веры в свою правоту) и от знатоков около одного дает возможность идти «собственноручным» путем без предостережений. Доминанта настроения художника-прикладника и его творчества – подлинность и отсутствие гордыни. Концепция художественной практики прикладного искусства состоит из всестороннего исследования жизни с помощью нехитрого рецепта, с прак-

тическими и трезвыми задачами, с отсутствием просветительской миссии. Таким образом, декоративно прикладное искусство, свободное от утопий и третирования, не имеет быстрого темпа (особенно свойственного сегодняшнему дню). Оно живет медленно своей жизнью, когда их «оппозиция» мчится быстро в ногу со временем, развивая такую скорость, которая порой не оставляет за собой следа.

Ключевые слова: юрта, мироздание, тенгрианство, космизм, декоративно-прикладное искусство.

Abstract: 30 years of independence have passed in the countries of the post-Soviet space and this time was at the junction of two millennia. So many things fit into these three decades that there seemed to be no seeds left for the future, no idea of what it would be like. The split of a large country, feelings of anxiety and uncertainty, the search for self-identity, both the state in general and the person in particular. One barrier has fallen and a new one with other features has appeared, art and artists continue their journey, and at any time of change it is more difficult for them to adapt and freshen their palette of colours.

Decorative and applied art and its craftsmen stand apart from their fellow artists, their freedom is fuller, and lack of freedom has natural canons. No one makes an effort to critically evaluate their creativity and sort them into unsuccessful ones and those that are quite successful. Complete freedom from the connoisseurs of art (their statements full of faith in their rightness) and from experts about it makes it possible to go the «personal» way without precaution. The dominant mood of the applied artist and his work is authenticity and lack of arrogance. The concept of the artistic practice of applied art consists of a comprehensive study of life with the help of simple formula, with practical and clear-eyed aims, with the absence of an educational mission. Thus, decorative and applied art, free from utopias and mobbing, does not have a fast pace (it mostly common these days). It lives its own life slowly, while their «opposition» rushes quickly, developing such a speed that sometimes leaves no trace behind.

Keywords: Yurta, tengriism, nomad, decorative and applied art, cosmism.

Это время мощной цифровизации и технических взлетов породило большую пропасть между настоящим и псевдо настоящим, что проявляется в письменном жанре разговорной речи, порождая поверхностное общение (мимолетный диалог с использованием смайликов, передающих все оттенки чувств, за которыми лежит пустота), в изобразительном и музыкальном искусстве, создавая быстрые опустошенные копии истинных произведений (немногословные песни, и танец из простых телодвижений). Ежедневно нарастает скорость «ненастоящего», охватывая и сметая всё на своем пути. Это рассеянное время наблюдают все, тем не менее, лишь единицы способны контролировать вмешательства, чинящие помехи сознанию. Те, кто постарше способны и стараются расставить границы. Людям моложе сравнить не с чем, они не видели настоящего, не привыкли взвешивать, их несет потоком информации нового жанра, жанра коротких видеосюжетов и цветных картинок.

Декоративно прикладное искусство есть сердцебиение и пульс каждой народности, это ядро со своим секретным шифром, считывать который не учатся, а перенимают с рождения. Это невидимое дыхание, уникальное и неповторимое у каждого представителя этноса. Это та пища, которая поддерживает жизнедеятельность и дает органический ресурс человеку в жизнь, чувство полноценного понимания себя как индивида, принадлежащего к той или иной

группе. Каждое дитя с пелёнок впитывает колорит бытия своего народа; один ползает на ковре, сшитым руками прабабушки, рассматривая в шаңырақ звездное небо, другой слушает частушки своей бабушки, перебирая платки, вышитые гладью; третий издаёт звуки в деревянный свисток, прислушиваясь к звуку его эха в горах. Такие дети получили сполна силу предков, восполнили свой творческий потенциал с детства; их сосуды наполнены, а в наполненный сосуд вмещается лишь содержательное, порожнему в нем места нет.

Увы, теперешнее время диктует свои правила, которые весьма отличаются от прошлых лет. Дедушки и бабушки стали современными, они перестали развиваться в контексте народного творчества, и тем более обучать рукоделию детей. Между тем, именно они не так давно выступали первыми педагогами (ни с большой буквы, а с родной) и гармоничным путепроводом во взрослый мир, который сегодня теряет «настоящее» и начинает испытывать ощутимую нехватку «обращения друг к другу». За этим диалогом стоит органичный мир, в структуре которого лежит именно народное творчество предков, с неразрывной нитью с родовым древом, со своей мощной энергией, получив которую сполна в детстве с лихвой хватит на век.

Неполноту «обращения друг к другу» можно избежать с помощью пополнения художественной составляющей человека народным творчеством во всех его прекрасных проявлениях.

Мы получили культурное наследие СНГ, которое представляет из себя целый пласт культуры и искусства бывшего Советского народа, и слово «советский» здесь уже не имеет политического окраса. Нельзя перечеркнуть «советскую культуру», которая создавалась долгие 70 лет. Это живопись и архитектура, литература, театр, кино, эстрада и многое другое.

Советская культура монолитна с очень маленьким влиянием разных культур. Республики умудрялись влиять и окрашивать монументальную советскую культуру и искусство на столько, на сколько им было позволено выйти на общую сцену. И выход этот был с причудливой смесью сонливой скованности и смутной тревоги. При этом каждый из них уникален и сумел сохранить свой генетический код. На общий советский стандарт культуры республики имели очень маленькое влияние, скорее символическое.

Сегодня на протяжении тридцати лет народное творчество бывших советских республик сделало глубокий вдох и выдох, оно заискрилось в легком дыхании, латая те пробелы, которые возникли у кого в языке, у кого в танце, у кого в изобразительном искусстве.

Позволительно ли говорить сегодня о советском искусстве в условиях, когда каждая республика стала самостоятельной? Непозволительно, если не раскрывать их отличительные качества. Ибо мир неделим и общественное сознание вместе с народным творчеством приготавливается не в ретортах, а в живой практике жизни, где противоречивые тенденции сплетаются в очень сложные узлы, или скорее узы.

Фольклор и творчество народов всех республик Советского Союза подпитывали друг друга и обогащали во всём, начиная с невероятного юмора и богатой безграничной кухни, заканчивая всеми видами зрелищного и изобразительного искусства.

Этот удивительный феномен подобен виноградной лозе, плоды которой впитывают ароматы тех цветов и плодов, по соседству с которыми выросли её ягоды. Винные знатоки с легкостью определяют неуловимый аромат фруктов, которые росли по соседству. Если бы он рос в полном одиночестве ягоды бы варились в собственном соку и были бы пресновато скучны. Однако и постоянно расти в окружении разных цветов чревато потерей своего виноградного вкуса.

За 70 лет огромная многонациональная страна превратилась в один народ с одной идеей, которая проникла во все нации. Носитель этой идеи – русский язык, а остальные языки на втором, а то и на третьем плане. Сформировалась единая общность, по сей день эти люди одинаковы, с определенным характером, люди идейные, люди бессеребренники, те, которые могут пожертвовать своими интересами ради друзей, те, которые одним ветром поднимались строить БАМ или электростанции. Понимающие друг друга с полуслова и сейчас. Это определенная «национальность» «советский народ», живущая на территории СНГ.

Казахстан – страна Великой степи, кочевой и оседлый образ жизни предков, их жизненный уклад нашли отражение в декоративно-прикладном искусстве. И невозможно рассматривать отдельно прикладное искусство казахов и их быт, кочевой образ жизни и оседлый, окружающую их степь и звездное небо, домбру и самого казаха. Все это настолько гармонично едино, что не представляется возможным поделить все это на фрагменты.

Жизнь кочевника протекает на природе; есть крыша над головой и стены, но при этом он не закрыт от окружающего мира, он есть его продолжение, а окружающий мир продолжается в твоём доме и твоём творчестве. Этот окружающий мир, перешагнувший в дом кочевника, продолжился в декоративно-прикладном искусстве казахов. Не влияние, а плавное и неуловимое продолжение. Небо отразилось на полотнах тускиизов, травы и цветы продолжили свое цветение на корпе и сырмаках, следы животных оставили свой ритмичный след вдоль шашакбау. Эти изображения не просто подражают природе, а замещают её.

Народное жилище казахов юрта, она уникальна и вмещает в себя большой мир в маленьком доме. Она предлагает живым живое, потому что основной её материал – дерево, кожа и шерсть.

При входе в юрту происходит медленное погружение в мир образов, конфликты остаются за порогом, время останавливается, превращаясь в другую субстанцию, оно начинает вращаться вокруг тебя, а не бежать «быстро мимо». В этом удивительном доме нет понятия «сидишь на одном месте»; вокруг тебя крутится целая вселенная, и нет ощущения «все под рукой», ведь здесь все выстроено по кругу. Времени не хватит все разглядеть. Сумрак, полный таинственности, перемещается в течение светового дня, иногда уступая место солнечному свету; весь быт – это всевозможные декоративно-символические украшения, они окутаны мантией искусства, при этом несут и практическое назначение. Классичность юрты, закругленность её форм, спокойный уравниновешенный ритм, неспешно бегущие линии, все вместе выражают какое-то вневременное бытие и объединяют искусство с философией. В этом доме особенная жизнь, спокойная и невозмутимая, как и нравы самого народа.

Основа жилища – это живой волос, шерсть животного, кожа и дерево.

Каждый волосок появился шелковисто чистым, постепенно он закалялся снежными буранами, суровыми морозными стужами, легким весенним дуновением, сухим горячим ветром с запахом полыни. Волос бегал по степи, впитывая ее ароматы, ночью спал под звездами, днем под солнцем. И только проделав такой долгий путь, волос стал служить человеку, стал его домом, постелью, одеждой и продолжает закаляться вместе с ним.

У декоративно-прикладного искусства казахов нет никаких иных законов, кроме собственной внутренней природы. Волос или дерево, кожа или глина являются той самой антенной вдохновения, которая излучает и принимает творческие поиски во всякие времена.

Дать в руки народному творчеству посох путешественника! И тогда подтвердятся слова первого казахского художника Абылхана Кастеева: «Мен өнерді таудың бұлағынан, қойдың құлағынан, ешкінің мүйізінен, әжемнің киізінен үйрендім»[1]. Народное творчество – это темперамент и мысль народа.

Литература:

1. Алибек Кажгали Ұлы. *Органон орнамента*. – Алматы, 2003. – С.27–35.
2. Муканов М. С. *Казахская юрта*. – Алматы. *Кайнар*, 1981. – С. 30–36.
3. Недошивин Г. А. *Теоретические проблемы современного изобразительного искусства*. – М.: Советский художник. 1972. – С.181–224.
4. Ақбота Ілиясжанқызы. *Әбілхан Қастеевтің бейнелеу өнеріндегі ерекшелігі*. – URL: <https://www.oner.kz/visual-arts/view/5468-abilhan-kasteevting-bejneleu-onerindegi-eresheligi>. (дата обращения 19.04.22).

Н. М. Исаева

Ә. Қастеев атындағы өнер және дизайн колледжі
оқытушы, өнертану ғылымдарының магистры
Шымкент, Қазақстан
naz.post@yandex.ru

ҚАЗАҚСТАНДЫҚ МОДА ИНДУСТРИЯСЫНДАҒЫ, ЗАМАНАУИ ҚАЗАҚ КИІМІНДЕГІ ҰЛТТЫҚ ҚОЛӨНЕР ТҮРІ – КИІЗ БАСУДЫҢ АЛАТЫН ОРНЫ

Түйіндеме: Бұл мақалада қазақ халқының қолөнерінің даму тарихын, ұлттық қолөнер мен ұлттық киімнің өзара байланысын, халық үшін қолөнер мен мәдениеттің қаншалықты маңызды екенін баяндалады. Мақалада қолөнер тарихына қысқаша мағлұматтар беріледі. Ұлттық киімнің жаңғыртылуы, заманауи киімнің келбеті және ең басты мәселе – киіздің қолданылуының ерекшелігі қарастырылады. Қазақстандық мода индустриясының пайда болуы, өкілдері, заманауи қазақ киіміндегі ұлттық қолөнер түрі – киіз басудың маңыздылығы мен алатын орны қарастырылады.

Кілт сөздер: қолөнер, киіз, дизайн.

Аннотация: В данной статье рассказывается об истории развития ремесел казахского народа, о взаимосвязи национального искусства и национальной одежды, о том, насколько важны ремесла и культура для народа. В статье даются краткие сведения по истории ремесла. Будет рассмотрена модернизация национальной одежды, внешний вид современной одежды и главный вопрос – специфика использования войлока. Рассматриваются появление, представители казахстанской модной индустрии, значение и место войлока – вида национальных ремесел в современной казахской одежде.

Ключевые слова: ремесло, войлок, дизайн.

Abstract: The article displays the history of the development of decorative – applied art of the Kazakh people, the relationship of national costumes and folk crafts, the importance of the development of culture and decorative – applied art of the people. In the article brief information on the history of decorative – applied art. Modernization of national clothes, the modern look of the clothes, and most importantly – describes the use of felt. Discusses the emergence of the Kazakh fashion industry, their representatives, the significance and position, felting – one of kinds of national decorative – applied art in modern clothes.

Keyword: craft, felt, design.

Дәстүр мен мәдениет – ұлттың генетикалық коды. Патшалықтың, төңкеріс дүмпуі мен тоталитаризмнің барлық ауыртпалығы мен қиыншылықтарына қарамастан, біздің еліміздің аумағында тұратын қазақтар және басқа да халықтардың өкілдері өздерінің мәдени ерекшеліктерін сақтай алды. Тәуелсіздік жылдарында, жаһандану мен вестернденуге қарамастан, біздің мәдени іргетасымыз беки түсті. Қазақстан – бірегей ел. Біздің қоғамда әртүрлі мәдени элементтер бір - бірімен біріккен және бірін – бірі толықтырып тұрады, біріне – бірі нәр беріп тұрады [1].

Көшпелі мал шаруашылығы пайда болғанға дейін, мәдениеттер даланың бұрыш-бұрышында, әр түрлі ландшафтар ұласып, үйлесетін, адамның шаруашылықтық әрекет-қимылына мол мүмкіндік беретін жерлерде пайда болады [2, 25 б.]

Қазақтың қолөнері бүкіл тіршілігімен, тұрмысымен тікелей байланыста, араласа дамып отырған. Ол тұрмыстық заттар болсын, киер киімі, пайдаланар жиһазы болсын.

Қазақтың киім үлгілерінде алғашқы тәуелсіздік алған жылдары да ұлттық киім әлсін-әлсін жаңа жолға жайлап бет бұрып келе жатты.

Одан бері ширек ғасырдан аса жылдар өтті, егемен ел кешегісін зерделеп, келер күнін жоспарлап, тарихын қайта зерттеп, рухани құндылықтар қайта қаралып, бет бұрыс айқындалып, ұлттық қолөнерге қайта жан берілді.

Көшпелілер тек материалдық мәдениетте ғана емес, сол сияқты рухани мәдениетте де (олардың әдебиеті ауызша айтылатын болса да) өздерінің отырықшы көршілерінен артта қалып көрген емес [2, 39 б.].

Қазіргі технологиялар, ғылымның дамып жатқан заманда ұлттық құндылықтары да жаңғыруда. Қолөнер, ұлттық құндылықтардың бірден-бірі, жаңа көріністе. Ұлттық қолөнер бұйымдарын ел назарына көрсететін шаралар өтіліп жатады. Халықаралық «Шабыт» шығармашыл жастар фестивалі 1998 жылы Төлеген Мұхамеджановтың идеясымен дүниеге келген еді. Содан бері бұл фестиваль, Елбасы Нұрсұлтан Назарбаевтың жеке қолдауымен өтіп келеді. 1998 жылы «Шабыт» фестивалі республикалық мәртебе алды [3]. Ал 2000 жылдан бастап халықаралық тұғырға көтеріліп, алыс және жақын шет елдіктерге құшағын айқара ашты. «Шебер» атты қолөнер шеберлері байқауы елімізде 2009 жылдан бері өткізіліп келеді. Конкурс қазақстандық қолөнершілер бұйымдарының ішкі және халықаралық нарықтағы бәсекеге қабілеттілігін арттыру жолымен Қазақстанның мәдени мұрасын сақтау мақсатында 2006 жылы дайындалған «Қазақстандағы қолөнерді дамыту және халықтың көркемөнер кәсібін жаңғырту» бағдарламасының шеңберінде жүзеге асырылады. Осы жылдар бойы бұл бағдарламаға «Шеврон» компаниясы қаржылай көмек көрсетуде. Осы уақыт аралығында Қазақстанның түпкір-түпкіріндегі қолөнершілер қатысып, өз өнерінің бағасын алуда [4].

Мәдени шаралар арқылы ұлттық өнердің тынысын аша түсуге болатыны айқын. Заманауи технологиялар ұлттық өнерді жаңаша қырларынан көрсетуге, жасалу тәсілдері мен әдістерінің сан алуанын орындауға мүмкіндік береді. Әр шебер өзінің шығармашылық кеңістігін ұлғайтуына мүмкіндік алды. Қазіргі жастар арасында ұлттық өнерден сусындап, оны ары қарай дамытып, жалғастырып, осы заманның ұлттық құндылықтарына айналуына үлес қосып жүргендері бар. Ұлттық қолөнер ежелден келе жатқан қарапайым, жай ғана қажеттіліктен туындаған бұйым болмаса жиһаз заттары болса, қазіргі заманда белгілі дәрежелі стиль ретінде де қалыптасты. Өнер иелері, шеберлер, дизайнерлердің қолынан шыққан туынды болып саналады. Адам әсемдік пен әдемілікке әр уақытта зәру. Соңғы жылдары ұлттық қолөнер туындыларын көруге асығатын халық

та, коллекционерлер де, кәсіби мамандар да өте көп. Сондықтан көптеген салондар, галлереялар ашылып жатыр. Ол ұлттық қолөнерге қызығушылық пен сұраныстың көп екеніне бірден-бір дәлел. Нарық заманында сұраныс бар жерде ұсыныс та, бәсеке де болады, бәсеке бар жерде сапа да жоғарылайды деген сөз. Сапа мен қатар даму да ғажап емес. Қолөнер туындыларын қарастырып, зерттеу барысында, кейбір элементтердің киім үлгілерінде байқамау мүмкін емес. Қолөнер мағынасының түп неігізі – қолдан жасалған адам ой-сана, қиялдан туған дүние. Ғасырлар бойы адам рухани, материалдық тепе-теңдікке ұмтылған. Гармония – қазақтың қолөнерінде өте қатты сезіледі. Киім үлгілеріндегі оюлардың орналасуының тәртібі, қолөнер туындыларында орындалу әдісі мен материалына байланысты ұқсастықтар кездеседі.

Ұлттық киімі халықтың бет бейнесіне жарасымды болып келеді. Қазақтың ұлттық киімдері мен қырғыз, татар, өзбек, ұйғыр халықтарының ұлттық киімдері ұқсас келеді. Бұл халықтардың мәдениеті біріне-бірі жақын. Территориялық, климаттық, кәсіптік, діні мен тілінің тарихи жолдары аралас-құралас болып келеді. Алғашында адам – мемлекет, ел, халық, ұлт болып қалыптаспай тұрған кезінде тайпалар тұрғылықты климат ерекшеліктеріне тәуелді, сондықтан, қажеттілікпен қатар, культтік наным-сенім көріністері пайда болды. Әр тайпаның өзіндік бейнесі қалыптасты. Кейінірек, адамның ой-өрісі кеңейіп, ой философиялық ізденіс, ғылым дами келе адам кәсіппен айналысып, технологиялар өріс алды. Алғашқыда киім тек адам денесін сыртқы факторлардан қорғаныш функциясын атқарса, ол кезде таптық ерекшеліктерге ие болды. Адамзаттың даму кезеңдерінде, киімнің жіктелуі, кәсібі мен қоғамдағы сатысы, таптық үстемдігіне қарай пішіні мен сапасына қарай өзгеруі дами түседі. Бірақ адамның ойлау қабілеті артқан сайын, эстетикалық тәрбиені бірге ала жүреді.

Қазақтың киім жиынтығының бейнесі, халықтың өмір сүрген территориялық аумағының климаттық ерекшелігіне, тұрмыс тіршілігі мал шаруашылығына байланысты, киім киісі салт-дәстүрінің шартты белгілерінен тұратын, қолөнері әралуан өнер туындысы.

Халықтың белгілі бір топтары үйде, сыртта, күнделікті тұрмыста бірдей әдемі киінген. Ол сал-сері, ән-күй өнерпаздары, бойжеткендер мен бозбалдар. Келіншектер де Тұңғышын босанғанша әдемі киінетін, кейін әшекейі азайып, көйлек бүрмелері мен желбезектері азая түседі [5, 157 б.].

Қазақ киіміне көбіне қырғыз халқының ұлттық киімі ұқсас келеді. Қырғыз, өзбек ұлттарымен біздің тарих тығыз байланысты, сондықтан ұлттық киімде де ұқсастық бар.

Қазақтың ұлттық киіміне жататын белдемшелердің, қырғыз ұлтының әйелдер киімінің құрамдас бөлігі болып келетін киім үлгісіне ұқсас. Кестесіне келсек оюлары өзгешелеу – ірілеу келеді [6, 206 б.].

Заманауи сәннің неігізінде ұлттық құндылықтар, табиғи материалдар жатыр. Әлемдік бұл құбылыс, спираль тәрізді даму, қайта жаңғыру заңдылығының неігізіндегі құбылыс деп түсіндіруге болады.

Заманауи киім үлгісінің бейнесін ескілік призмасынан қарайтын болсақ, заманауи киім үлгісіндегі орасан зор өзгерістерді байқаймыз.

Жаңашыл ұлттық киім заман талаптарына сай, жаһандық мода – сәнге ілесе алатындай болуы тиіс, әрине, көшбасшы еуропалық сән үлгілер екенін мойындаймыз, алайда соңғы кездері Еуропаның өзі тығырыққа тіреліп, этно-стиль мен этнодизайнға бет бұрып, көнені зерттеуде. Оның үстіне, алып мемлекеттер қатарына бой түзеп келе жатқан мемлекеттер өз салт-дәстүрі мен ұлттық киімдерін жаңғыртуда.

Дизайн – деген ұғым пайда болғаннан бері, сәндік-қолданбалы өнердің қай саласы болмасын әлемде түрлі бағыттар мен тенденциялар пайда болды. Жаһандық мода индустриясында, осы бағыттардың ағымын, тенденцияларды басқарып, таратып отыру алып сән үйлердің құзырында. Еуропада моданың пайда болған жері Франция, Италия мен Англия мода орталықтары. Осы кезде бұлар да азиялықтардың, евразиялықтардың киіну мәдениетіне қызығушылықтарын танытып жатыр. Қазақстан, қазақ ұлтымен танысып жатқан жайы бар.

Қазіргі кезде киім дизайнында қазақтың қолөнері жаңа көрініс тауып, даму үстінде. Ата-бабаларымыздан келе жатқан аманатты арқалап, нақ түп нұсқасымен сырын сақтап келе жатқан шеберлеріміз қаншама. Тәуелсіз еліміз дамып, алдыңғы қатарлы мемлекеттердің қатарына қосылып жатқанда, қолөнеріміз әлемді таң қалдырып жатқаны айқын. Кезінде ұмыт бола жаздаған қолөнер туындыларына, осы кезде жан-жақты қызығушылық үлкен. ХХІ ғасырдың басы қазақ өнерінде көптеген революцияларға толы. Заманауи қазақтың өмір сүру салты да, өнерге деген көзқарасы мүлдем бөлек. Сондықтан бұл өзгеріс өнердің қай саласы болмасын, қолөнер, дизайн өз көрінісін берері ғажап емес.

Қазақ халқының қолөнер бұйымдарының қайталанбас түрлері де халықтың қолынан шыққан қайталанбас дизайнерлік туындылар. Қазір кезкелген өнер туындысын жеке адамның дизайнерлік шығармасы дейміз.

Қолөнер мен дизайн тығыз байланыста болуы жаңалық емес, өйткені еліміз егемендік алғалы өзіміздің тарихымызға, мәдениет пен өнерімізге жаңадан, зерделеп қайта қарап, зерттеуге, жетілдіруге мүмкіндік алдық. Дизайн саласы кейіннен пайда болып, дамыған өнер саласы, ал қолөнер халықпен бірге қайнасып, тұрмыс-тіршіліктің көрінісі. Халықтың бет-әлпеті, рухани сұлбасы. Қолөнер көрінісі дизайн саласымен тізбектеле заманауи өнердің жаңа келбеті болып қалыптасуда. Ол, экономикалық, ғылыми, рухани, мәдени кеңістіктегі талаптарға сәйкес түзілген, сұраныс қанағаттандыратын бәсекеге қабілетті өнер. Дамыған елдердің қатарына ене келе, киім дизайнында көзқарастар мен бағыттар көбеюде. Ұлттық қолөнерді өзге елге таныта келіп, ұқсас қырларының кездесетінін жоққа шығару бос әурегершілік. Әр халықтың, өз бейнесі, тарихы, өнері, мәдениеті бар.

Өркениетті, заманға талаптары сай, дамып келе жатқан елде өзгеріс, жылжу қалыпты жағдай. Киім дизайнында, құнды жәдігерлер жаңарып, жаңа көзқарастарға ие. Мысалы, түскиіз өрнектерін киім үлгілерін әрлеуде, ұмытыла жаздаған құрақ құрау, сырмақ сыру өнер түрлерін киімде әдістің бір түрі ретінде пайдалану, қолөнер түрі – киіз басудың әдісін, жаңа инновациялық

технологиямен, тігіссіз киім үлгілерін шығаруда, қазақтың ұлттық киімінің өзін заманауи талаптарға сай етіп жасау жаңа көзқарас, жаңа жас ұрпақтың туындылары.

Қазақстан егеменді, тәуелсіз мемлекет болғалы өзінің мода индустриясы қалыптаса бастады. Алғаш мемлекеттік дәрежеде «Жоғарғы мода» апталығы, кейіннен, 2004 жылдан бастап, «Kazakhstan Fashion Week» атымен қазірге дейін жылына екі мезгіл, көктем мен күз, өткізіліп тұрады.

Қазіргі кезде, KFW-ға дизайнерлер ған емес, модельдер, фотографтар мен стилистер ішінде жана есімдер қатары толығуда [7].

Қазақстандық мода индустриясының өкілдерінің ішіндегі киізбен жұмыс жасайтын дизайнерлердің өз қолтаңбасы бар. Әр дизайнердің өз тұтынушысы мен орындау әдістері бар. Заманауи технологияларды пайдалана киім сапасын да арттыруда.

Қазақстандық мода индустриясы әлі де тиісті дәрежеде емес, алайда осы уақытқа дейін бірталай таланттарға жол ашып берді. Қазақстан мода индустриясы баяу болса да, алға қарай қадам басып келуде.

Қазақстан сән апталығы арқылы танымал болған бірқатар дизайнерлер есімдері: Ая Бапани, Айнұр Тұрысбек, Тамара Ламанукаева, Камила Курбани және т.б.

Әдебиеттер:

1. <http://el.kz/m/articles/view/content-26567> (дата обращения 15.04.2022).
2. Гумилев Л. *Қиял патшалығын іздеу*. – Алматы: Балауса, – 1992.
3. <http://www.inform.kz/rus/article/2319268> (дата обращения 15.04.2022).
4. <http://kazgazeta.kz/?p=4589> (дата обращения 15.04.2022).
5. Қасиманов С. *Қазақ халқының қолөнері*. – Алматы: Қазақстан, 1969.
6. *Костюм народов Средней Азии. Историко-этнографические очерки*. – М.: Наука, 1979.
7. <http://www.voxpopuli.kz/main/osobennosti-nedeli-kazahstanskooy-mody> (дата обращения 15.04.2022).

Б. Е. Нургожина

Старший научный сотрудник, магистр
Национальный музей Республики Казахстан
Нур-Султан, Казахстан
bahita_be84@mail.ru

КАЗАХСКИЙ ТРАДИЦИОННЫЙ КОСТЮМ КАК ОТРАЖЕНИЕ ЭТНИЧЕСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

Түйіндеме: Мақала XIX ғасырдағы қазақтардың дәстүрлі костюмінің өзгеруін зерттеу мәселелеріне арналған. Зерттеу әлеуметтік стратификацияның көрсеткіші ретінде халық костюмінің ерекше рөлін атап өтті. Қазақ ұлттық киімінің коммуникация құралы ретіндегі маңызы, сондай-ақ қазақтардың этникалық өзін-өзі сәйкестендіру нысаны және басқа этностармен мәдени байланыстар туралы ақпарат көзі қарастырылды.

Кілт сөздер: Қазақстанның сәндік-қолданбалы өнерінің трансформациясы, қазақтардың дәстүрлі костюмі, қазақтардың сәндік-қолданбалы өнерінің семантикалық ерекшеліктері.

Аннотация: Статья посвящена проблемам изучения трансформации традиционного костюма казахов в XIX веке. В исследовании отмечена особая роль народного костюма, как показателя социальной стратификации.

Рассмотрено значение казахского национального костюма, как средства коммуникации, а также формы этнической самоидентификации казахов и источника информации о культурных контактах с другими этносами.

Ключевые слова: Трансформация декоративно-прикладного искусства Казахстана, традиционный костюм казахов, семантические особенности декоративно-прикладного искусства казахов.

Abstract: The article describes the issues of studying the transformation of traditional Kazakh costume in XIXth c. and a special role of folk costume as the indicator of a social stratification.

The meaning of the Kazakh national costume as the means of communication, as well as the form of ethnic self-identity of the Kazakh people and source of information about the cultural relations with other ethnic groups are considered.

Keywords: Transformation of decorative and applied art of Kazakhstan, traditional costume of the Kazakhs, semantic features of decorative and applied art of the Kazakhs.

В настоящее время наблюдается возросший интерес к проблеме общечеловеческих и национальных ценностей. Воспроизводство и дальнейшее развитие национальной культуры диктует необходимость обращения к ее истокам, базисным основаниям как ориентирам становления национальной самосознания, формирования устойчивого культурного пространства самоидентификации, субъекта нации. В этом плане декоративно-прикладное искусство казахов, органично отражающее творческую суть и эстетические предпочтения казахского народа, дает очень многое для духовного развития.

Декоративно-прикладное искусство существовало уже на ранней стадии развития человеческого общества и на протяжении многих веков являлось важнейшей, а для ряда племён и народностей основной областью художественного творчества. Древнейшим произведениям декоративно-прикладного искусства

свойственны исключительная содержательность образов, внимание к эстетике материала, к рациональному построению формы, подчёркнутой декором. В традиционном народном творчестве эта тенденция удержалась вплоть до наших дней [1, с. 25].

При значительной общности черт с костюмом других этносов региона Центральной Азии казахский национальный костюм в декоративно-прикладном искусстве занимает особую нишу. Он формировался на базе традиционного костюма кочевых племен – саков, уйсуней, канглы, тюрков. При этом, влияние на развитие казахского костюма прослеживается преимущественно в деталях, материалах, видах отделки. Основной крой, силуэтная форма, размещение и распределение декора имеют тюркское происхождение. Также стоит отметить некоторое сходство казахского саукеле с головными уборами саков. На территории Средней Азии и Казахстана обитали племена «тиграхауда» («носящие остроконечные шапки»). Предположения подтвердились, когда в 1970-е гг. археологи обнаружили неограбленное захоронение сакского вождя (V–IV вв. до н.э.), одежда которого была сплошь покрыта золотыми пластинами. На его голову был надет высокий (60–65 см) головной убор с золотыми украшениями, даже поверхностное сравнение которого с саукеле свидетельствует об их сходстве. В скифо-сакский период высокие головные уборы могли носить как мужчины, так и женщины. Почти два с половиной тысячелетия разделяют сакский головной убор и саукеле. Тем не менее, в течение всего этого времени в Средней Азии и Казахстане продолжали бытовать высокие головные уборы. Очевидно, они и послужили прототипами казахского саукеле – важного элемента свадебного обряда, но теперь уже сугубо женского головного убора [2, с. 75].

Казахский национальный костюм является выразителем исторического опыта нации и ее мировоззрения. В его основе лежат знаковые для тюркской культуры мифопоэтические образы, в первую очередь – мифологема Мирового древа, обусловившая трехчастное деление костюма по принципу «верхний - средний - нижний мир».

Казахский национальный костюм постепенно эволюционировал в сторону усложнения кроя, форм, технологии. Особенности его структуры обусловлены разнообразием его функций: эстетических, утилитарных, магико-обрядовых, ритуальных, охранных, защитных [3, с. 15].

К общим особенностям, характерным для казахского национального костюма XV – начала XIX века, можно отнести:

- статичный, прямой, расширенный к низу силуэт изделия, массивность, как правило, нарастающая к низу;
- трехчастное деление костюма по принципу «верхний – средний – нижний мир»;
- архаичные формы кроя, обусловленные шириной материала, который использовался при пошиве одежды;
- общая композиционная симметрия, в том числе в деталях, отделке, дополнениях;
- преобладание принципа метрического ряда при формировании узора вышивки;

- использование домотканой, а позднее фабричной ткани, отделка вышивкой, позументом, мехом;
- большое значение головного убора в решении композиции костюма.

Начало XIX века – знаковый период в эволюции казахского костюма. Первопричиной коренных изменений в крое и способе производства одежды является общий научно-технический прогресс, вовлечение Казахстана в экономическую систему Российской Империи с все расширяющейся системой промышленного производства. Для периода 1860–1917 годов характерно постепенное нарастание значения следующих признаков:

- усложнение формы кроя как верхней, так и нижней одежды;
- использование материалов и отделок фабричного производства;
- увеличение количества горизонтальных членений в покрое платья–койлек;
- постепенное упрощение формы тюрбанообразных женских головных уборов;
- заимствование некоторых видов городской одежды, изначально не свойственных традиционному казахскому костюму [4, с. 65].

Комплекс мужской и женской одежды казахов в XVIII–XIX в. был довольно устойчив и однороден по всей территории Казахстана. Изменения в костюме XVIII–XIX в. происходили в деталях покроя, выборе материала, менее – в составе предметов одежды. Социальные различия в одежде заключались в основном, в качестве материала и отделки, количестве одежды, носимой одновременно, и особенно ее запасов, но не отражались на покрое.

Поверить в реальность того, что и в XV, и XVI, и в XVII, и XVIII, и в XIX веках чингизиды носили костюмы одних покроев, цветов и орнаментов – такая же иллюзия, как если бы какая-нибудь княгиня времен Киевской Руси и Екатерина II, жившая в конце XVIII века, были бы одеты одинаково, – утверждает кандидат исторических наук Ирина Ерофеева [5, с. 49].

Знакомясь с документальными источниками XVIII–XIX веков, историки встречают очень интересные сведения о казахской одежде. Удивляет разнообразие чапанов – их фасонов, цветов, элементов декора и орнамента.

О том, что казахский орнамент был более богатым и разнообразным, свидетельствуют и головные уборы казахских султанов первой половины XIX века, которые хранятся в Российском этнографическом музее, а также отдельные рисунки, сделанные в XVIII–XIX веках.

Большую роль в символике одежды играл и цвет. Из документальных источников известно, что чапаны, которые были парадной одеждой представителей правящей элиты, шились из бархата или кармазинового сукна в основном различных оттенков красного цвета – пурпурного, алого, терракотового, малинового. Важно отметить и то, что красный цвет одеяний «Золотых людей», найденных на территории Казахстана символизировал, как и у казахского народа XVIII–XIX вв., высокий социальный статус, также прослеживается схожесть в орнаментике, выделке одежды и ювелирных украшений [6, с. 156].

Кроме традиционных конусообразных шапок казахская знать (особенно та ее часть, которая имела более тесные связи с традиционной мусульманской элитой Центральной Азии) носила белую или красную чалму. Вместе с тем казахские султаны и правители часто носили яркие, пестрые средневековые халаты из шелка и других материй [7, с. 98].

Таким образом, в декоративно-прикладном искусстве казахов и в национальной одежде в частности мы видим тенденцию социальной стратификации в казахском обществе.

В заключении подтверждаем мысль о том, что на всей территории казахской степи шла постоянная трансформация во всех сферах жизнедеятельности казахского общества в том числе и в декоративно-прикладном искусстве. Также на примере народного костюма мы можем проследить следующее: во-первых, костюм имел социальную стратификацию и нес определенную информацию о его хозяине, о его положении в данном обществе, во-вторых, вследствие взаимовлияний с другими странами шла постоянная трансформация, изменение форм жизнедеятельности в обществе и соответственно изменение пластических форм таких как одежда, в-третьих, вследствие постепенного проникновения новых товаров на территорию казахской степи, а именно редких и дорогих, которые могли себе позволить только состоятельные люди, имевшие доступ к редким в степях изделиям из зарубежа. Люди, которые имели редкие и дорогие изделия, подчеркивали свой социальный статус в обществе, тем самым старались подчеркнуть свою причастность к определенному «кругу» в данном обществе [8, с. 137].

Декоративно-прикладное искусство наглядно показывает нам о трансформации искусства во времени путем отдельных ее видов.

Литература:

1. Алимжанова А. Ш. Динамика эстетических ценностей художественной культуры казахского народа. – Алматы: Раритет, 2004. – С. 17 – 135.
2. Шаханова Н. Ж. Мир традиционной культуры казахов. – Алматы: Казахстан, 1998. – С. 25–115.
3. Лобачева Н. П. О некоторых чертах региональной общности в традиционном костюме народов Средней Азии и Казахстана // Традиционная одежда народов Средней Азии и Казахстана. – М.: Наука. 1989. – С. 5–38.
4. Татаева А. Сакральные орнаменты // Мысль. – 2004. – № 2. – 136 с.
5. Лобачева Н. П. Особенности костюма народов Среднеазиатско-Казахстанского региона // Среднеазиатский этнографический сборник. – Выпуск IV. – М.: Наука, – 2001. – 245 с.
6. Захарова И. В., Ходжаева Р. Д. Казахская национальная одежда. – Алма-Ата: Наука, – 1964. – 178 с.
7. Сухарева О. А. Опыт анализа покроев традиционной туникообразной среднеазиатской одежды в плане их истории и эволюции. // Костюм народов Средней Азии. Историко-этнографические очерки. – М.: Наука, 1979. – 239 с.

А. М. Байтаулова

Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы
1 курс магистранты
Алматы, Қазақстан
Aida-99@bk.ru

КӨРКЕМДІК КЕҢІСТІК ПЕН УАҚЫТ ЫРҒАҒЫНДАҒЫ СӘНДІК-ҚОЛДАНБАЛЫ ӨНЕР ҮЛГІЛЕРІНІҢ ҚАЛЫПТАСУЫ

Түйіндеме: Ғылыми мақалада қазақ ұлттық сәндік-қолданбалы өнерінің тарихы қарастырылады. Қазақ колөнерінің даму кезеңдері тарих ширегінде қалыптасуы мен өңірлік ерекшеліктері негізінде айқындалады. Мақалада сәндік-қолданбалы өнерді зерттеуші өнертанушылардың тұжырымдамаларын негізге ала отырып, тарихи қалыптасуы мен қазіргі таңдағы көрінісі ғылыми тұрғыда зеттеуді мақсат етеміз. Қолөнердің көпсалалы өнер екені қарастырылып, көркем ағаш өңдеу, тері өңдеу, киіз, тоқыма, зергерлік өнер шеберлерінің шығармалары сипатталып, көркемдік ерекшелігі талдауға алынды. Сонымен қатар, тарихты мұра еткен бейнелеу өнерінің бір саласы ұлттық сәндік-қолданбалы өнеріміздің маңызы айшықталды. Қазақ сәндік-қолданбалы өнері дәстүрлі өнеріміздің, салт-дәстүріміздің бір бөлігі ретінде қазақ мәдениетінің қалыптасуы мен дамуында үлкен орынға ие екені зерттеу барысында дәлелдене түсті. Қолөнер атадан-балаға мирас болып жалғасын тауып отырған ұлттық құндылығымыз.

Кілт сөздер: сәндік-қолданбалы өнер, бейнелеу өнері, шебер, дәстүр, тарих, мәдениет.

Аннотация: В научной статье рассматривается история национального декоративно-прикладного искусства. Этапы развития казахского ремесла определяются на основе региональных особенностей и становления. В статье, основываясь на концепциях искусствоведов-исследователей декоративно-прикладного искусства, мы стремимся к научному осмыслению исторического становления и современного облика. Было рассмотрены ремесла описаны мастеров художественной деревообработки, обработки кожи, войлока, текстиля, ювелирного искусства, проанализирована художественная специфика. Вместе с тем, одним из направлений изобразительного искусства, унаследовавшим историю ремесел, стало использование национального декоративно-прикладного искусства. В ходе изучения было доказано, что казахское декоративно-прикладное искусство занимает большое место в становлении и развитии национальной культуры.

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство, Изобразительное искусство, мастер, традиция, история, культура.

Abstract: The scientific article considers the history of the Kazakh national decorative and applied art. The idea of the uniqueness of the Kazakh craft is determined on the basis of the historical formation and regional features of decorative and applied art. The publication, based on the concepts of art historians-researchers of decorative and applied art, scientifically examines the historical formation and modernity. It was considered that the craft is a multidisciplinary art, described the works of masters woodworking, leather processing, felt, textiles, jewelry, analyzed the artistic features. At the same time, one of the areas of fine art that has inherited history has become the importance of national art. During the research, it was proved that Kazakh decorative and applied art occupies a large place in the formation and development of Kazakh culture as part of our traditional art, traditions and customs.

Keywords: decorative and applied art, fine art, master, tradition, history, culture.

Өскелең ұрпақты тәрбиелеуде ұлттық сәндік-қолданбалы өнердің маңызы мен орны ерекше. Қазақ ұлттық сәндік-қолданбалы өнерінің тарихына үңілсек тамыры тереңде жатқанын бірден аңғарамыз. Сонау ежелгі дүние өнерінен бастау алатын қолөнер – алғашында қарапайым халықтың күнделікті тұрмыс-тіршілігінің бір бөлігі ретінде көрініс тапты. Тастан, ағаштан, сүйектен, саз балшықтан және басқа да табиғи өнімдерден жасалынған бұйымдардың жалғасын қола, темір, мыс металдары толықтырды.

Қолөнершілер байлық пен молшылықты құруға, сондай-ақ тұрмыстық жиһаздар мен мүліктерімізді безендіруге үлкен үлес қосты. Қолөнердің әсем туындылары эстетикалық талғамды қанағаттандырып қана қоймай, талғамды қалыптастырды. Ежелгі заманнан бері қазақ қолөнерін зерттеу мәселесі көптеген саяхатшылар мен коллекционерлердің ғана емес, этнограф-ғалымдардың, археологтар мен суретшілердің назарын аударды. Қазақ қолөнерінің өткені мен бүгінін, оған тән әдіснамасын зерттеу қазіргі таңда өзекті проблемалардың бірі болып табылады. Халықтың қолөнері, оның тарихы мен кейбір ұйымдастырушылық мәселелерін жеткіліксіз білуіне қарамастан, жоғары мәдени дәрежеге тән күнделікті заттарды, жаппай тұтыну заттарын безендіруге бейім өнер ретінде дамиды. Оның өсу жолында ежелгі дәуірден келе жатқан қолөнер өз халқының дәстүрлі көркемдік мұрасын сақтап қалды. Әлеуметтік дамудың қай кезеңінде қоғаммен бірге дамыса да, қолөнер әр дәуірде өшпес із қалдырды, ал әлеуметтік-көркемдік дәуірдің атмосферасын жасады.

«Еліміздегі бейнелеу өнерінің кәсіби түрлері дамуымен және қалыптасуымен салыстырғанда қазақ жеріндегі сәндік-қолданбалы өнерінің кәсібиленуі белгілі бір уақыттың шынайы оқиғаларына және өзгеше өзіндік ерекшеліктерге ие еді. XX ғасырдың ортасына дейін Қазақстандағы сәндік өнер тек дәстүрлі халықтық сипатта ғана болатын. Халық өнеріне деген үлкен қызығушылық еліміздегі кәсіби театрлар мен көркемөнер галереяларының қалыптасуымен қатар көрінді» [1, 96 б.], – деген тұжырымға сүйенетін болсақ, дәстүрлі халықтық сипаттағы өнердің сәндік-қолданбалы өнер негізінде қалыптасып бірегейленуі XX ғасырдың ортасына еншіленетінін аңғарамыз.

Қолөнер қалыптасу кезеңінен бастап көпсалалы өнер түрі болып есептеледі. Сәндік-қолданбалы өнерінің бірегейлігі ұлттық өнер болуымен сипатталады. Яғни, әр ұлттың қолөнері – бірегей. Ұлттық ерекшелікке, дініне, тіліне, діліне, тарихына, ұлт қалыптасуы мен халқының тұрмыс-тіршілігіне негізделеді. Бірегейлік – бұл философиялық тұжырымдама, құрылым, субстрат немесе олардың қатынасы біздің көз-қарасымыз бойынша объектінің бірегейлігі болып табылатын жүйелілік сипаттама. Философия зерттеушілерінің тұжырымдамалары бойынша бірегейлік – ол адам, жеке тұлға ретінде қарастырылады.

Экзистенциализмнің өкілі философ Н. А. Бердяевтың айтуынша, «... адам тұлғасы – әлемнен гөрі жұмбақ» [2, 262 б.]. Оның құпиясы ешкімге белгісіз болып келеді деп анықтама береді. Жұмбақ сырға толы адамның қолынан шыққан қолөнер бұйымының да сыры мен сипаты ерекше. Бір қарағанда көзге қарапайым бұйым болып көрінгенімен оның авторлық орындалу ерекшелігі, қолдану аясына үңілсек, бір бұйым бірнеше мақсатта қолданылып, оның бойында талай тарихи сырлар жатқанын аңғара аламыз.

Қазақ ұлттық сәндік-қолданбалы өнеріндегі бірегейлік идеясын өңірлік ерекшеліктеріне қарай сипаттай аламыз. Халқымыз шебердің қолынан туындаған әдемі бұйым отбасылық өсіп-өркендеумен қатар, күш-қуат беріп, бәле-жаладан сақтайды деген түсінікте болған. Ата-бабамыздан мирас болып қалыптасқан ұлттық қолөнер әр өңірде өзінше қалыптасып дамыды. Оған сол өңірдің тұрмыс-тіршілігіне қолайлылығы, сыртқы орта және басқа да әртүрлі табиғат күштері өз әсерін тигізді. Ерте заманнан бізге археологтардың қазба жұмыстары, зерттеулері нәтижесінде келіп жеткен мол мұрасы хабар береді.

«Қазақ халқының сәндік-қолданбалы өнері – мәдениеттің көрнекті жетістіктерінің бірі. Халық еңбегі негізінде пайда болған қазақтың ою-өрнек сарындары ғасырлар бойы дамып, жинақталып келді. Формалардың көптігі мен алуан түрлілігі бойынша олар бай қазына болып табылады және монументалды эпостармен қатар еңбек адамдарының ең жақсы қазынасын құрайды. Халықтық сәндік өнер альбомын жасау идеясы бұрыннан бері пайда болды, 1938 жылы мен осындай альбомды басып шығару жобасын жасадым, ол ҚазКСР Министрлер Кеңесі жанындағы бұрынғы өнер істері басқармасының қарауына ұсынылды. Менің жинағымда ою-өрнектің түрлері қазіргі уақытта 500 атпен анықталып, олардың жартысы сәулеттік ою-өрнек пен қабырға суреттеріне жататыны белгілі. Бұл жинақ еліміздің әртүрлі мұражайларында сақталған, оны сирек кездесетін және өте ерекше мұражай экспонаттарына тарту арқылы байытуға болатыны қарастырылды. Мұнда қазақ ою-өрнегін төңкеріске дейінгі жинаушылардың жиындары мен сирек жинақтар кіреді», – деген пікірді археолог, ғалым Ә. Марғұлан жазбаларынан оқыған болатынбыз. Қолданбалы өнер тарихы бойынша бұл еңбек жарық көріп, қолданыста үлкен сұраныстарға ие болды. Бұл біздің жоғарыда айтылып өткен тұжырымымызды тағы бір дәлелдей түседі. Ол өзінің «Қазақ ұлттық қолданбалы өнері» атты кітабында ұлттық өнеріміздің ежелгі дәуір бойынша қола дәуірі кезеңінен бастау алады деген пікір білдіреді.

«Қазақстанның сәндік-қолданбалы өнерінде киізден, жүннен, зергерлік бұйымдардан жасалған бұйымдар жүйелі түрде ұсыныла берді. Сәндік өнер объектілеріне утилитарлық заттар ретінде дәстүрлі көзқарас жалғасуда, сондықтан олар бәрінен бұрын аталмаған. Кәсіби суретшілер көрмелерге аз қатысады» [3, 239 б.]. Мұнда айтылған тұжырым бойынша қолөнер бұйымы суретшілердің көрмелерінде ұсынылып, мұражай бағаналарында тұру мақсатында орындалмайтынын дәлелдей түседі. Ең алдымен қолөнер бұйымы ол тұрмыстық қажетті дүниелер болып келеді. Біз оны күнделікті өмірде қолданамыз. Осының негізінде ХХІ ғасыр қолөнер суретшілерінің ішінен сәндік-қолданбалы өнер бұйымын дизайнмен байланыстырып, көрмелерге ұсынатындай ерекше техникалар мен тәсілдерді пайдалана отырып, түрлі өнер туындыларын жасады.

Оған мысал, қолөнер шеберлері ерлі-зайыпты Үмбетов Жәңгір мен Иханова Аманкүлдің теріден орындалған паннолары, Зейнелхан Мұхаммеджанның бізкесте техникасында орындалған туындылары, Сержан Баширов зергерлік шығармаларын айтсақ болады. «Аманкүл Иханова мен Үмбетов Жәңгір өз жұмыстарында ежелгі түркі халқының рәміздерін белсенді қолданады, көшпелі

өркениетті қайта қарастырады және ежелгі халықтардың дүниетанымын бейнелейді» [4, 118 б.]. Үмбетов Жәңгір мен Иханова Аманкүлдің шығармашылығындағы негізгі бейнелер – қазақ жерінің кеңдігін, табиғатын, даласын бейнелейтін қоңыр, жасыл, сары түстердің нәзік үйлесімі. Теріден жасалған сурет бір қарағанда көзімізде кескіндемелік шығарманы көргендей әсер береді. Теріге батырылып орындалған ежелгі дала өркениетінің символдық белгілері «Таңбалы тас» шатқалында көрініс тапқан күн басты құдай, жан-жануарлар мен адамдардың образдары арқылы көнелік сарынды көрсетеді.

«Мұражайлар мен мәдени орталықтар тарихи ақпарат, идеялық және эстетикалық тәрбие көзі ретіндегі маңызды рөлін атқарып келеді. Қазіргі философиялық және гуманистік идеялар мұражайлар мен кеңістіктерге жаңа міндеттер қояды: қоғамды ағарту, көкжиектерді кеңейту, этникалық және шетелдік мәдениеттерді таныстыру және насихаттау. Қазіргі заманғы мұражай артефактілердің қоймасы ғана емес, сонымен бірге маңызды білім беру және ғылыми-зерттеу мекемесі болып табылады» [5, 311 б.].

Қолөнер қолдану үшін ғана емес, оның заманауи дизайн өнеріне енуі қазіргі таңдағы шеберлердің ой қиялынан туындаған әртүрлі паннолардың көрініс табуымен байланысты. Осының негізінде заманауи сәндік-қолданбалы өнер туындылары қазірге таңда мұражайлардан ерекше орын алып, көрермен назарына түсіп жүр. Оған, қолөнер бұйымдарының форматы мен формасының жаңаруы, трансформациялануы негіз болды деп айтсақ қателеспейміз.

«Дәстүрлердің өнертабысы – ұғымы қазіргі мен өткеннің сабақтастық сезімін қалыптастыру үшін құрылған символдық және салттық тәжірибелер жиынтығы ретінде анықталады» [6, 56 б.], – деген тұжырымдамаға сүйенсек, бүгінгі таңда Қазақстан өнері үшін бұл концепция өзекті, дәстүрлі өнер қазіргі таңда көпжылдық шығармашылықтың жиынтығы ретінде көрініс тауып келеді.

Шеберлер сүйектерді кесіп, ағашты, тасты қашап, мүйіздерін иіп, металды балқытып өңдеді. Біздің шебер суретшілер осындай тәсілдерді өте жақсы меңгерген және пайдалануда әртүрлі түспен бояп, ою-өрнек түсірген. Халқымыздың ою-өрнектеріндегі басым түс – ақ және қара. Бұл ою-өрнектің ең танымал түрі зооморфтық өрнектер болып табылады. Тұрмыста ою-өрнекті қолдану ауқымы – өте кең. Оюдың жекелеген бұтақтарынан үш түр, төрт түр, бес түр, алты түр және басқа да біздің ұлттық дәстүрімізде тұрмыста үнемі өсіп, кеңейе беретін күрделі ою-өрнектер де қолданылады. Халықта жазу болмаған кезде ою-өрнек болған. Осы ою-өрнектің арқасында біздің халқымыз ұрпақтан-ұрпаққа өз өмірін, мәдениетін, өнерін, мәдени құндылықтарын, жоғары деңгейде дамыған тұрмыстық қажеттіліктерін жеткізіп дамытты.

«Осы ғасырдағы өнеркәсіптің дамуы сипатталған шығармашылыққа баса назар аударады кез-келген жерде кез-келген адам қол жеткізе алатын ақпараттық технологиялардың қарқынды дамуы бұл ұйымның негізгі бәсекелестік артықшылығы болуы керек. Креативті индустрияның дамуы туризм индустриясының дамуымен тығыз байланысты. Шығармашылық индустрияның әртүрлі салалары танымал туристік индустрияға айналуда, көркемөнер, дизайн және сән өнері сияқты көрнекті түрлерін айтсақ болады. Оң прогресс туризм креативті индустриялардың дамуына тікелей ықпал ететін болады, дамыған креативті ин-

дустрия бұл аймақты көрнекті туристік бағытқа айналдырады» [7, 68 б.], – деп тұжырымдаған болатын. Бұл қазіргі таңда әлемдік өркениеттегі өзекті мәселелердің бірі. Қазақстанның да заманауи өнерінде ұлттық нақыштың қарқынды бейнеленуі мен дамуының түп негізі осы.

«Халық шеберлердің қолымен жасалған сұлулық отбасының берекесі мен гүлденуіне ғана емес, сонымен қатар жануарлардың энергиясын да жүзеге асыруға қабілетті деп сенген, бұл қазақтардың көркем орындалған заттарды бейнелі-эмоционалды қабылдауымен негізделген. Мұндай көзқарастар жасалған көркемдік идеяларды сұлулықты білдіре алатын қасиетті объектілер ретінде түсінуге әкелді, олар бүкіл әлемге, ғаламға және жеке тақырыпқа тән үйлесімділікті көрді» [8, 6 б.]. Болашақ ұрпақтың мақсаты – бұл киелі өнерді одан әрі дамыта отырып, оны сақтау. Отыз жылдан астам уақыт бойы осы саладағы ұлттық ою-өрнекті дамытумен айналысып келе жатқанымыздың басты мақсаты – мүмкіндігінше ұлттық нақыштағы ою-өрнекті зерттеу, дарынды жастарға нәзік және күрделі өнерді жасау тәсілдерін және оны тұрмыста пайдалану тәсілдерін ұсыну. Біздің мәдениетімізді ұлттық мемлекеттік деңгейде дамытуға жәрдемдесу, ұлтымыздың мәдени өнерін басқа елдерге насихаттау, тұрмыстық заттарды өндіріске енгізу, зергерлік қолөнерді дамытудың қарапайым жолдарын түсіндіру.

Қолданбалы өнер негізінен тұрмысты безендіру үшін қолданылса да, оларға эстетикалық мән беріп, бұл пайдалы заттарды өнер туындыларына айналдырады. Ол арқылы (халық шығармашылығының басқа да түрлерімен қатар) қалың бұқараның эстетикалық сезімдері, көркем талғамдары қалыптасады. Қолөнер – ғасырлар бойы дамыған халық шығармашылығы. Бұл – ғасырлар бойы жалғасып, жаңарып, атадан балаға қалған мұра ретінде бізге жеткен дәстүрлі өнер. Ол арқылы біз үлкен рухани эстетикамен өнер әлеміне енеміз. Өнер туындылары әр кезеңнің тұрмыс-тіршілігінің нәтижесінің көрсеткіші. Өнер арқылы халықтың асқақ армандары, табиғаттың әсемдігі, ішкі жан дүниесінің сезімі көрініс тапты. Өнер туындылары арқылы белгілі бір халықтың тарихын білуге болады. Сондықтан да, қолданбалы өнер халықтық сипатқа негізделген. Оны зерттеуші мамандар да жан-жақты қарастырып, қолөнер бұйынымың негізінде өмір тіршілігінде сипаттап жаза алған.

Қолөнер бұйымы әрдайым қолданыстан ажырамай, өмір бойы қалыптасып дамиды. Қазақ өнерінің өзіне тән даму тарихы бар. Тарихы көне дәуірден бастау алып, Қазақ халқы орасан зор республика жеріндегі ежелгі мәдениеттің тікелей мұрагері ғана емес, сонымен бірге осы дәстүрлерді дамытып, жандандырып, байыта түседі. Бұл процеске әр кезеңде Қазақстан аумағына барлық жағынан келген көшпелі тайпалар мен халықтардың, сондай-ақ Ресей, Орта Азия халықтарының мәдениеті әсер етті. ХІХ ғасырдың екінші жартысы мен ХХ ғасырдың басында қазақ халқының дәстүрлі өнері айтарлықтай жоғары деңгейге көтерілді.

«Суретшілердің ойын жеткізудегі тың жолы бір шығарма бойында жасалған заттың тыңғылықтылығы және өткен дәуір туралы ойлары мен бүгінгі күн тынысынан туындаған әсем бейнені біріктіруге мүмкіндік береді. Бүкіл өткен заман шексіздігі жер мен мәдениет кеңістігіне байланыстырып жасалған.

Олардың жұмыстары негізінен өру, бастыру, өңдеу негізінде орындалады. Жер қуаты үнемі даму үстінде, яғни, фактурамен, бүрмелеумен, рельефті өрнектермен түрлендіріп те көрсеткен. Дүниеде болып жатқан өзгерістер адам жанына нәзік те күрделі әсер қалдырары анық. Сол ерекше әсерді өз шығармаларында көрсеткен шеберлерлердің еңбектері қай заманда болмасын құнды! Бүгінгі таңда ұлттық ерекшеліктерімізді дәріптеп, тарихымыздан сыр шертер туындылар өзектілігін жоғалтпайды, әрдайым өнертану тұрғысынан зерттеп, зерделеуді талап ететіні сөзсіз. Ел бірлігі, еліміздің айнасы – өнері. Соның ішінде ұлттық қолөнер әр кезеңде сұранысқа ие болып келеді. Сол ерекшеліктерімізді сақтай отырып, заман талабына сай жаңа формалар қалыптасуда. Ұлттық өнеріміздің туы қашанда биіктерден желбіреп, еліміздің айбынын асқақтатынына сеніміміз мол» [9, 186 б.].

Қорытындылай келе, мәдениетіміздің мәйегі, түп тамыры – халқымыздың қолөнері. Қолөнерге сұраныс қазіргі заманауи өнермен қатар өсіп келеді. Тәуелсіздігіміз тұғырлы болған сайын, тарихқа қайта үңіліп, ұмыт қалған өнеріміз қайта қалқып мәдениет бетіне шығуда. Бұл бізді қуантады, сонымен қатар қайта жаңғырып дами түсуіне негіз болады деп есептейміз. Қазіргі таңда тұрмыс-тіршілікте, күнделікті өмірде, киім үлгісінде, сәулет өнерінде, әшекей бұйымдарда ұлттық нақыштағы дүниелерге сұраныс арта түсуде. Бұл қазақ мәдениеті, тарихы, ұлттық ерекшелігіміздің ешқашан ұмытылмайтынын, керісінше қайта жандану үстінде екенін дәлелдей түседі. Ұлт мақтанышы – ұлттық өнеріміз, қолөнер өз бойына ұлттың барлық ерекшелігін сіңірген, тарихы тереңде жатқаны бір бөлшегі. Сол себепті, ұлттық қолөнерімізді насихаттау, оны зерттеп зерделеп жазу – біздің мақсатымыз. Ұлттық қолөнер халықтың жадында мәңгі сақталып, атадан-балаға мирас болып жалғасуға міндетті деп есептейміз.

Әдебиеттері:

1. Қазақ өнерінің тарихы. 3 томдық. (2009) (XX ғасырдың екінші жартысы, III том, 2-кітап). – Алматы. – 480 б.
2. Бердяев Н. А. *Смысл творчества. Опыт оправдания человека.* – М.: – 358 с.
3. *История казахского искусства. В 3-х томах. Том 3: Искусство Казахстана нового и новейшего времени.* – Алматы, 2009. – 896 с.
4. Sharipova D.S., Yespenova A.T., Kobzhanova S.Z., Yergaliyeva R.A. (2018) *Tendencies in women's painting in Kazakhstan in the context of the issue of self-identification. Space and Culture, India.* –V. 6. – Iss. 2. (Scopus). – P. 113–120.
5. Imanbayeva Zh.A., Assylbekova A. M., Nurkusheva L.T., Ostapenko I.I., Amandykova D.A. (2018) *On the history of studying museum complexes // Astra Salvensis - review of history and culture.* – Romania. – V. 6. – Iss. 1. – 311 p.
6. Halbwachs M. (1980) *The Collective Memory.* – New York : Harper & Row. Colophon Books. – P. 237.
7. Wa Ode Zusnita Muizu, Universitas Padjadjaran Hilmiana, Universitas Padjadjaran *COMPETENCY DEVELOPMENT OF CULINARY CREATIVE INDUSTRIES.* (2016) *Academy of Strategic Management Journal Volume 15, Special Issue 3, p. 67-73.* <https://www.abacademies.org/articles/Volume-15-Special-issue-3.pdf>.
8. Тохтабаева Ш. Ж. (2020) *Художественная обработка дерева и кости у казахов XIX–XX вв.: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений.* – Алматы, 2022. – 122 с.
9. *Казахский традиционный орнамент в современном изобразительном искусстве Казахстана.* – Алматы: ИЛИ МОН РК, 2017. – 280 с.

Г. М. Мадид

Т. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы

1 курс магистранты

Алматы, Қазақстан

Gulnaz_m_97@mail.ru

ҚАЗІРГІ ЗАМАНҒЫ КӨРКЕМДІК ТӘЖІРИБЕЛЕРДЕГІ СӘНДІК- ҚОЛДАНБАЛЫ ӨНЕРДІҢ КРЕАТИВТІ КЕҢІСТІГІ

Түйіндеме: Бұл зерттеу қазіргі заманғы көркемдік тәжірибелерде, өнер туындыларында сәндік-қолданбалы өнердің шығармашылық кеңістігін зерттейді. Қолданбалы өнер практикасындағы сәндік-қолданбалы өнердің, креативтіліктің маңыздылығын анықтауға мүмкіндік туды. Мақала сәндік-қолданбалы өнерді құру процесінде шығармашылық қабілеттерін дамыту мәселесіне арналған. Мақалада ғылыми әдебиеттер талданды, «креативтілік» және «креативтілік категорияларын» қарастырудың әртүрлі аспектілері ашылды, «сәндік-қолданбалы өнер», «шығармашылық қабілеттер» ұғымдары, оның мазмұны, құрылымы және критериалды аппараты анықталды. Бұдан басқа, қазақтың киіз қолөнеріне, заманауи киіз шеберлігіне, олардың заманауи стиліне тән ерекшеліктер талданады. Зерттеу сәндік-қолданбалы өнердің экспрессивті мүмкіндіктерін көрсетеді, қолөнер саласындағы шығармашылық қабілеттерін дамытудағы шеберлердің рөлін анықтайды.

Кілт сөздер: креативтілік, тәжірибе, сәндік-қолданбалы өнер, киіз, шебер, шығармашылық.

Аннотация: В этой статье исследуется творческое пространство декоративно-прикладного искусства в современных художественных практиках, произведениях искусства. Стало возможным определить значение декоративно-прикладного искусства, креативности в практике прикладного искусства. Статья посвящена проблеме развития творческих способностей в процессе создания работ декоративно-прикладного искусства. В статье проанализирована научная литература, раскрыты различные аспекты рассмотрения категорий креативности, определены понятия «декоративно-прикладное искусство», «творческие способности», его содержание, структура и критериальный аппарат. Кроме того, анализируются особенности казахского войлочного ремесла, современного войлочного мастерства, их стиля. Исследование отражает выразительные возможности декоративно-прикладного искусства, определяет роль мастеров в развитии творческих способностей в области ремесел.

Ключевые слова: креативность, опыт, декоративно-прикладное искусство, войлок, мастер, творчество.

Abstract: This study examines the creative space of decorative and applied art in modern art practices, works of art. It became possible to determine the value of decorative and applied art, creativity, creativity in the practice of applied art. The article is devoted to the problem of the development of creative abilities in the process of creating decorative and applied art. The scientific literature is analyzed, various aspects of the consideration of the «categories of creativity» and «creativity» are revealed, the concept of «decorative and applied art», «creative abilities», its content, structure and criteria apparatus are defined. In addition, the characteristic features of the Kazakh felt craft, modern felt craftsmanship, their modern style are analyzed. The study reflects the expressive possibilities of decorative and applied art, defines the role of masters in the development of creative abilities in the field of arts and crafts.

Keywords: creativity, practice, decorative and applied art, felt, master, creativity.

Қазақстан Тәуелсіздігіне 30 жылда зуылдап өте шықты. Біздің еліміз қазіргі кезге дейін дамудың жаңа жолына түсіп, халықтың бостандық туралы ғасырлық армандарын жүзеге асырды. Ел тарихындағы жаңа кезең әлемге Ұлы Дала Елінің жаңа бейнесін, ұлы өзгерістердің замандастарын ашатын еркін ойлайтын азаматтар ұрпағының қалыптасуымен атап өтілді. Тәуелсіз Қазақстанның мәдени кодын танымал шеберлермен қатар шығармашылық кәсіптердің жас өкілдері де қалыптастырады. Еліміздің мәдени мұрасын жаһандық мәдени-ақпараттық кеңістікте таныстыруда көкжиектер мен кедергілер жоқ, визуалдық өнердің әмбебап тілі бар жас суретшілерге, сәндік-қолданбалы өнер шеберлеріне ерекше рөл беріледі. Қазақ елінің дәстүрлі халықтық көркемөнер кәсіпшілігі мен қолөнерін, көркем және сәндік-қолданбалы шығармашылықтың барлық түрлерін қазіргі таңда көп елдер таныды. Ол әрине, қазақтың бұрынғы қолөнерін жаңаша креативті стильде өзгертіп жүрген қолөнер шеберлерінің арқасында. Қазіргі әлемде шығармашыл адамдардың орны қандай? Ол тәуелсіз шығармашылық бірлік болып қала алады ма?

Қолөнер адамдары жалпы, өмір мен айналамыздағы әлемді сәл әдемі ететін шығармашылықпен айналысатын адамдар. Сәндік-қолданбалы өнер саласындағы білікті мамандар бүкіл әлемде сұранысқа және шығармашылық даму үшін кең мүмкіндіктерге ие. Сәндік-қолданбалы өнер – бұл белгілі бір мағынада өзіндік шығармашылық көзқарасы бар шығармашылық адам болып қана қоймай, жақсы табыс табуға мүмкіндік беретін ерекше қызмет түрі. Қолөнер шеберлері әр түрлі идеялар мен жобаларды жүзеге асыру мүмкіндігін ала отырып, әрқашан сұранысқа ие. Сәндік-қолданбалы өнер саласы жұмыста, көрмелерде, фестивальдарда және басқа да іс-шараларда үнемі бір-бірімен қиылысатын көптеген ерекше шығармашылық тұлғаларды біріктіреді. Бұл өнер өміріңізді қызықты қарым-қатынаспен байытуға, идеялар мен пікір алмасуға тамаша мүмкіндік. Кез-келген өнер мен қолөнер үнемі өзін-өзі жетілдіруді және өзін-өзі дамытуды қамтиды. Жаңадан үйрену, жаңа әдістерді қолдану, өнердің теориясы мен тарихымен танысу – мұның бәрі сәндік-қолданбалы өнер саласындағы нағыз кәсіпқой үшін өте маңызды. Адамның шығармашылық мүмкіндіктері қоғам дамуының маңызды көзіне айналуға. Ғалымдардың зерттеулері көрсеткендей, шығармашылық – бұл күрделілік пен өзіндік ерекшелігімен сипатталатын, бұрын болмаған жаңа және түпнұсқа жасау процесі [1, 16 б.]. Шығармашылықпен айналысу адамның эмоционалды-сезімдік жағына әсер етеді; ол ұстайды, алаңдатады, өмірлік принципке тіпті болмыстың мағынасына айналады.

Сәндік-қолданбалы өнердің түрлері мен жанрларының арасында тығыз байланыс пен өзара әсер бар. Олардың әрқайсысының көркемдік ерекшелігі адамзат тарихының нақты кезеңдерімен байланысты. «Сәндік-қолданбалы өнер – бұл адамзаттың материалдық мәдениетінің бөлігі, ол қоғамның даму тарихын дәл білуге ғана емес, сонымен қатар оның өмірін қайта құруды толық сезінуге көмектеседі». Сәндік-қолданбалы білім берудің басты мақсаты – тұлғаның рухани мәдениетін қалыптастыру, жалпыадамзаттық құндылықтармен таныстыру, ұлттық мәдени мұраны игеру, шындық пен өнерді эстетикалық қабылдау, қолөнершінің практикалық көркемдік қызметі. Сән-

дік-қолданбалы өнер адамның рухани мәдениеті мен материалдық ортасын қалыптастырады және жақсартады. Бүгінгі таңда өнердің бұл түрі көркемдік білім беру жүйесінің және тұлғаның шығармашылық дамуының маңызды құрамдас бөлігі болып табылады.

Сәндік-қолданбалы өнердің маңызды ерекшелігі – бұл темпераментпен сипатталады. Яғни, формалар элементтерін үйлестіру, шамалар мен массалар арасындағы қатынасты орнату, олардың біркелкі таралуы. Көркемдік-қолданбалы мақсаттағы бұйымдарда темперамент кеңінен қолданылады, ол пластикалық көлемдік формалар элементтерінің вариациялары мен комбинаторикаларында көрінеді. Темперамент, өнімді қолмен жобалау әдісі ретінде «модельдеу» (модуляция) ұғымымен анықталады. Бұл ерекшелік дизайн саласындағы суретшінің және халықтық қолөнер шеберлерінің шығармашылығына тән [2, 11 б.]. Сәндік-қолданбалы өнер шебері өз жұмысын жасай отырып, күрделі мәселені, яғни, нысан пішінінің үйлесімділігін (қолдануға ыңғайлы) және оның әшекейлерін, декорларын табу мәселелерін шешеді. Көбінесе оның декорының арқасында тұрмыстық заттар өнер туындысына айналады. Сәндік-қолданбалы өнер туындылары қабылдау мен көруге және жанасуға арналған. Сондықтан текстераның сұлулығын және пластикалық қасиеттерін анықтау мұнда ерекше мәнге ие. Адамзат қоғамының дамуының алғашқы кезеңінде пайда болған сәндік-қолданбалы өнер көптеген ғасырлар бойы ең маңызды болды, ал кейбір ұлттар үшін көркем шығармашылықтың негізгі саласы болды. Тұрмыстық заттарды көркем безендірудің көптеген дәстүрлері халық шығармашылығында және халықтық, көркем қолөнерде бүгінгі күнге дейін сақталған.

Жалпы сәндік деген сөз – бұл сұлулықты білдіру формасы ретінде әрекет ететін композициялық-пластикалық және колористикалық құрылымымен анықталатын өнер туындысының сапалық ерекшелігі. Белгілі бір дәрежеде сәндік пластикалық өнердің барлық түрлерінде көрінеді [3, 31 б.].

Айгүл Жансерикова, Майра Нұрке, Бапановтар әулеті, өз жұмыстарында әртүрлі сәндік-қолданбалы өнерді қолдануды қарастырды. Сәндік-қолданбалы өнердің өзіне тән ерекшелігі шығарманың көркемдік-бейнелік құрылымының бірлігі мен тұтастығымен анықталатынын атап өтті. Бұл, ең алдымен, бейнелеу (бейнелеу) өнерінің саласы ретінде сәндік-қолданбалы өнер бастапқыда күнделікті өмірде практикалық қолдануды табатын өнер туындыларын қолмен жасауға бағытталғандығына байланысты. Бұл қолөнершілердің өнері ол киіз басу болды. Киіз басу өнері ұрпақтан-ұрпаққа беріліп келеді. Қазіргі уақытта Қазақстанда осы қолөнердің жандануы жүріп жатыр. Бүкіл әлемде киіздің табиғилығы, экологиялылығы, жеңілдігі мен қолайлылығы жоғары бағаланады, қой жүнінің денсаулыққа пайдасы зор. Киіз бұйымдар халыққа өзінің түп-тамырын еске сала отырып, қазақтардың мәдени құндылықтарын айқын көрсетеді. Жалпы киіз дайындау технологиясы қола дәуірінде тамыр жайған және оны көшпелі қазақтар үшін тұрмыста пайдалану ұлттық бренд болған. Ғасырдың соңғы ширегінде (Тәуелсіздік кезеңінде) жекелеген дизайнерлер оны пальто, палантиндер, шарфтар, болеро, бас киімдер және т.б. сән топтамаларын жасауда қолданды, бұл олардың айқын «ұлттық» ерекшелігі арқасында шетелде өте жағымды қабылданды. Қазіргі уақытта Қазақстанда және бүкіл Орталық

Азияда киіз іс жүзінде шексіз мүмкіндіктері бар ең сәнді көркем аналардың бірі болып табылады. Халық арасында әлі де киізден сырмақ, текеметтерді дайындау жұмысын жалғастырып келе жатқан, бұл қолөнер түрін қазіргі таңда әлемге танытып, бұл өнерге басқаша жандандырып жатқан қазақ шеберлерін айтуға болады. Сондай шеберлердің бірі – Айгүл Жансерикова. Киізден жасайтын бұйымдардың, яғни, Aigul Line брендінің негізін қалаушы, этнодизайнер. Айгүл Жансерикова 20 жыл бұрын киіз басу өнерін жандандырып, көпшілікке таныта бастады.

Айгүл Жансерикова 2009 жылы Central Asian Mounting Partnership (СAMP) бағдарламасының қызметін аяқтағаннан кейін киіз шеберханасын ашуға шешім қабылдайды [4]. Бірте-бірте ол дәстүрлі заттарды, ең алдымен кілемдер, көрпелер, жастықтарды жандандыра бастады, яғни ол интерьер бағытында мамандандырылған (сурет 1). Ал киізден жасалған киім мен аксессуарлар желісін кейінірек іске қосқан. Айгүл Жансерикованың айтуы бойынша: «шығарған алғашқы өнімдерді адамдар өткенге оралу ретінде күмәнмен қабылдағаны. Шетелдіктер осыған байланысты кетіп қалды, өйткені олар ұзақ уақыт синтетиканы бастан өткерді, сондықтан олар табиғи өнімдерді сатып алуға және сатып алуға қуанышты болды, әсіресе егер ол



Сурет 1. А. Жансерикова

Үй жабдықтары

тозуға төзімді және терморегуляциялық қасиеттері бар материалдан болса. Бірақ маңызды мәселе бар: шетелдік ешқашан неутилитарлық өнімді сатып алмайды. Яғни, егер бұл кәдесый болса, онда ол міндетті түрде аңызбен, тарихпен немесе белгілі бір мағынамен болуы керек; егер бұл нәрсе болса, онда ол тек оны қолданады. Шетелдік қонақтар арасында, әдетте, кілемдер сияқты интерьер заттарына ерекше сұраныс бар.

Айгүл Жансерикова Қазақстанға бірінші болып киізді дизайнерлік материалға айналдырып, елдегі «киіз бумына» ықпал еткен тұлға. Оның ойынша, Қазақстан шетелдіктерде мұнаймен емес, жүнмен байланысты болуы керек деп санайды. Өйткені, ол әр үйде, әр ауылда аяқ астында жатыр. Бұл біздің тарихымызға, өмір салтымызға және салт-дәстүрімізге байланысты жаңартылатын ресурс. Бізде өзіміздің тоқыма фабрикаларымызды ашуға,

табиғи бұйымдар: кілемдер, киім-кешек, керек-жарақтар, техникалық киіз және т.б. өндіруді жолға қоюға, тиісінше жаңа жұмыс орындарын ашуға, сол арқылы ауыл шаруашылығын және тоқыма өнеркәсібін дамытуға барлық мүмкіндіктер бар.

Ал қазіргі заманда өзекті дизайнерлік, креативтік киізден жасалған ерекше киімдерге тоқталсақ. Мына ерекше киім үлгілеріне қарасақ (сурет 2), патриотизмнің, қазақ халқының нышаны бірден сезіледі. Яғни, қазақтың ерекше бір өзіне тән қолданбалы қолөнері ол – ою-өрнек екені бірден көрініп тұр. Осы ою-өрнек арқылы Айгүл Жансерикова Қазақстанның көне



Сурет 2. А. Жансерикова. Киім үлгілері

қолөнерін ерекше бір жаңартты. Ұлттық ою-өрнек-бұл бірегей нәрсе, бұл ұлтты сәйкестендіру мүмкіндігі, бұл біздің колоритіміз.

Киіз біздің ұлттық мәдениетімізді білдіретін қазақтардың жоғары өнері. Киізден бұйым жасау үшін, жүнді тазалап, оны бояп, бірнеше қатар жүнді қойып, одан бұйым жасау оңай іс емес. Бүгінгі күні киіз Еуропа мен Американы жаулап алғаны таңқаларлық емес. Бірақ біздің тамырымыз ежелден көшпенділер мәдениетінде қуатты негіз қаланды, оған біздің күндеріміздің сатып алулары салынған.

Халықтың жұмыс процесінде пайда болған және оның өмірімен тығыз байланысты сәндік-қолданбалы өнер жаппай сипатқа ие және көбінесе халықтық деп аталады. Көркем білім беруде сәндік-қолданбалы өнер адамның эстетикалық, көркемдік-шығармашылық және креативтілік кеңістік дамуының тиімді құралы болып табылады, сонымен бірге оның көркемдік талғамын қа-

лыптастырады. Әрбір ұлттық мәдениетте нақ осы халық өнері ерекше орын алатынына назар аудару қажет. Халықтық қолөнер – бұл әр түрлі тарихи кезеңдерде халықтық мәдениеттің туындылары жасалған шығармашылық қызмет. Халықтық қолданбалы өнер үшін негіз қалаушы бұйымдардың конструктивтілігі, сәнділігі және ою-өрнектілігі болып табылады. Нақ осы ерекшеліктер қолданбалы өнер туындыларын халықтың көркемдік-эстетикалық қызметінің нәтижесі ретінде қарастыруға негіз болады.

Халықтық сәндік өнер қоғамның құнды рухани байлығы болып табылады және Ұлттық бола отырып, оның өндірістік қызметі мен өміріне жақын халықтың әдет-ғұрыптарынан, әдеттерінен, нанымдарынан туындайды. Осылайша, халықтық сәндік өнер мәдениеттің бір бөлігі болып табылады және әлеуметтік құбылысқа айналады, өйткені ол утилитарлық және эстетикалық мақсаттағы көркем бұйым авторының ішкі әлемін ашады.

Алдыңғы ұрпақтардың білімі мен тәжірибесіне сүйене отырып, заманауи шеберлер өнімге жаңа образдар мен ырғақтарды енгізеді. Кейде киізденудің дамуы уақыт талабына сай өзгеріп отыратын жүнді бояу және дайындау технологияларындағы жаңашылдықтармен реттеледі. Бұл процестер қарапайым, күнделікті құбылыс ретінде киіз басу мен қарқынды дамып келе жатқан өнер ретінде киіз басу арасындағы алшақтықты аяқтады.

Қазақ шеберлеріне киізге деген қызығушылыққа не әсер етті? Бұл жерде осы материалдың көркемдік шеберлігінен басқа, екі маңызды фактор бар – киіздің «табиғилығы» және экологиялық таза болуы; және оның этникалық ерекшелігі. Бүгінгі таңда киізден жасалған зергерлік бұйымдар мен аксессуарлардың болуы сәнге айналды, бұл біздің ойымызша ұлттық бірегейлікті нығайтуға айтарлықтай әсер етуі мүмкін. Мүмкін, бұл жерде этникалық және мәдени жадтың тереңдігіне енетін бейсаналық ностальгия орын алуы мүмкін. Киізге арналған қазіргі заманғы сән, У. Курлинкустың пікірінше, әлемде жиі байқалатын «ностальгиялық дизайн» бойынша интуициялық аңсауға ұқсас [5, 22 б.]. Қазақстанда жылдан жылға киізден жасалатын бұйымдар сәнге айналууда. Оның ішінде жастар аудиториясы ерекше қызығушылық танытатынын атап өту керек (15-тен 30,35 жасқа дейін) [6]. Киізді көркем өңдеуге мамандандырылған шеберлердің сауалнамасы бойынша, кәдімгі панельдерден, кішкентай киізден жасалған кілемдер мен киімдерден басқа, әшекейлер мен аксессуарларды жасау тиімдірек екенін көрсетеді. Сатып алуға деген қызығушылық үнемі өсіп келе жатқандықтан, бәсекелестік артып келеді, бұл сәтте шеберлер үшін де пайдалы, себебі, олардың шығармашылық күш-жігер жұмсау арқылы тәжірибиесі мен өнім сапасын үнемі жақсартуға итермелейді.

Осылайша, мынадай қорытындыларды тұжырымдауға болады: киіз бүгінде Қазақстанда және кеңірек – Орталық Азияда өзінің экологиялылығы мен қолайлылығын арттыру үшін ғана емес, сонымен қатар этникалық және мәдени жадты қалпына келтіру тәсілі ретінде сәнді көркем материал болып табылады; киіздің физикалық және символикалық қасиеттері дәстүрлі өнерден басқа, өнердің басқа да түрлері жиі кездесетіндіктен, оның көркемдік үдерістегі рөлін кеңейтеді; кескіндеме, мүсін және дизайн оның таңғажайып пластикалық әртүрлілігі мен сұлулығын ашады; дизайн дауысының өсіп келе жатқан

сәні Елеулі бәсекелестікке әкелді, шеберлерді өнімнің сапасын, оның функционалдығын, эстетикасын және декорацияның семантикалық жүктемесін жақсартуға шақырды.

Сәндік-қолданбалы өнер студенттердің барлық шығармашылық қасиеттері мен шығармашылық қабілеттерін қалыптастыруға үлкен әсер етеді. Өнер құралдарының әсерінен тікелей даму қиялға (қоршаған шындық пен Адамның рухани саласын бейнелі-сезімдік бейнелеу аппараты ретінде) және сезімге (құндылық-бағдарлық іс-әрекеттің негізі ретінде) бағынады [7, 9 б.].

Қолөнердегі нақты тәжірибе жұмыстың тиімді әдістерін біртіндеп жинақтаудан тұрады, олардан эстетикалық мағынада материалдарды көркем өңдеу техникасы қалыптасады. Сонымен қатар, халықтық өнер қолөнері халықтық қолданбалы өнерді дамытудың негізгі бағыты болды, бұл кезде шеберлік құпиялары ұрпақтарға беріліп, олардың әсерінен кәсіби дағдылар қалыптасып, Материалдарды өңдеу әдістері жетілдірілді. Адам іс-әрекетінің әртүрлі салаларынан көптеген заттарды қамтитын сәндік-қолданбалы өнердің ежелгі туындыларын жасаған халық қолөнершілері болды.

Сонымен, көркем қолөнер – бұл халықтың рухани байлығы ғана емес, сонымен бірге ұлттық мәдениеттің маңызды құрамдас бөлігі. Үй қолөнерінде қолданылған Көркем еңбек қолданбалы өнердің қайнар көзі және халықтық педагогиканың негізі болғандықтан, халықтың рухани мұрасының ажырамас бөлігі болып табылады. Халықтық қолөнерді оқыту еңбекке құрметпен қарауды тәрбиеледі және тұлғаның адамгершілік қасиеттерін, соның ішінде еңбекқорлықты, адамдарға деген құрметті, еңбекті, оған жауапкершілікпен қарауды, эстетикалық талғамды қалыптастырды.

Қазіргі заманғы сәндік-қолданбалы өнер белгілі бір философиялық мағыналық мазмұндағы жаңа идеялармен байытылады, ал оның іс жүзінде «форманың архаикалық – мазмұндық сұлулығы» әлі де қажет және сұранысқа ие болып отыр. Қазіргі әлемде қолөнер өте қымбат және әдемі өнер түрлерінің бірі болып қала береді. Бақытымызға орай, прогресс тоқтап тұрған жоқ, қазір көптеген заманауи технологиялар жасалып, әрі қарай дамытылуда. Сәндік бұйымның пішіні, атауы, ою-өрнегі, түсі, композициясы және орындау техникасы бойынша әр түрлі, бұл бұйымдар әртүрлі елдер мен халықтардың көптеген шеберлерінің таланты мен көркемдік талғамы және шеберлігінің дәлелі болып табылады.

Ғасырлар бойы халық шеберлері техникалық шеберліктің, қалыптың, ою-өрнектің, көркем образдардың даму құпияларын игерді, бұл халықтық сәндік-қолданбалы өнер заттарының өмірді растайтын сипатын берді. Жарқын және босаңсыған, бірақ сонымен бірге лаконикалық өнер тілі табиғи әлемде – фольклорда, халықтық әдет-ғұрыптар мен жоралғыларда алынды. Өзінің түрлері мен жанрларының ерекшелігі шегінде диалектикалық дами отырып, сәндік – қолданбалы өнер өзінің жаңа заманауи тұжырымдамалық идеяларымен, атап айтқанда ХХІ ғасырдың постиндустриалды ортасына байланысты өзекті болып қала береді. Ойлаудың креативті қабілетін дамытуды ынталандыру ретінде шикізат материалын пайдалану бойынша ғылыми-зерттеу жұмыстары

А. Грашин, В. Рунге, М. Фишер идеяларымен үйлеседі, олар нақты стратегия ретінде инновациялық ойлау мүмкіндіктерін оқытудың әртүрлі әдістері мен әртүрлі білім беру тренингтері арқылы жасауға болады деп санайды [8, 15 б].

Шығармашылық көзқарас пен шығармашылық қабілетті дамыту қолөнер саласындағы студенттер уақыт өте келе қандай өзгерістер болатынын толық білуі керек, мысалы: заманауи тенденциялар, идеялар немесе заманауи технологияларды қамтамасыз ететін материалдар. Олар заманауи технологиялар мен инновацияларды қолөнермен байланыстыра білуі керек, өйткені қолөнер саласы инновациялық жұмыстарда функционалды және техникалық принциптерді біріктіреді. Көркемдік-қолданбалы қызметтің жоғары деңгейі жаңа, түпнұсқа, тамаша көркем өнімді жасауды, шығармашылық тұлғаны және оның авторлық стилін қалыптастыруды, шығармашылық қабілеттерін қолдануды және әлеуметтік-тарихи тәжірибені игеруді әлеуметтік даму талаптарына сәйкес келеді. Халықтық өнерге деген сүйіспеншілікті сақтау және тәрбиелеу болашақ қолөнершілерге материалдық әлемді қабылдаудың белгілі бір мәдениетін тәрбиелеуге, халықтық өнердің рухани құндылықтарын мұра етуге дайын болуды қамтамасыз ететін тұлғаның шығармашылық қасиеттерін дамытуға, әртүрлі дәуірлер мен әлем халықтарының мәдениеттерінің диалогын жүргізуге дайын болуға мүмкіндік береді.

Әдебиеттер:

1. Даниэль С. М. *Искусство видеть.* – Л.: Искусство, 1990. – 223 с.
2. Байжігітов Б. К. *Қазақтың дәстүрлі және бейнелеу өнерінің өзекті мәселелері // Қазақ халқының философиялық мұрасы. Жиырма томдық / құрастырушылары Нұрышева Г., Байтенова Н.* – Астана: Аударма, – 2008. – 386–406 бб.
3. Тоқтабаева Ш. Ж. *Қазақтың киізден бұйым жасау өнері. Кошмовойлочное искусство казахов. Felt art of Kazakhs // рук. Проекта Э. Баталова.* – Алматы: Алматыкітап баспасы, 2014. – 248 б.
4. *Aigul Line имеет наибольшее количество сертификатов «Знак качества ЮНЕСКО» [Электронный ресурс].* – URL: <http://apl.kz/aplp/shevia/too-aigulline/> (дата обращения 05.04.2022).
5. Козленко В. Н. *Проблема креативности личности // Психология творчества: общая, дифференциальная, прикладная / отв. ред. Я. А. Пономарёв.* – М.: АН СССР, Ин-т психологии, 1990. – С. 151–158.
6. *Прикладное искусство – художественная ценность в практической жизни.* – URL: <http://ur-ga.ru/culture/?n=1559> (дата обращения 05.04.2022).
7. Ермашова С., Магомедов М. *Декоративно-прикладное искусство.* – М.: Советский художник. 1982. – 206 с.
8. Маргулан А. Х. *Казахское народное прикладное искусство.* – Т. 1. – Алма-Ата: Онер, 1986. – 256 с.

М. С. Мырзақанов *madvakas@bk.ru*

Н. Е. Кабиева *nuray.kabieva@mail.ru*

К. Т. Шукирбеков *blkanat@mail.ru*

Семей қаласының Шәкәрім атындағы университеті КеАҚ
Семей, Қазақстан

КИІЗ БАСУ ӨНЕРІ – ЭСТЕТИКАЛЫҚ ТӘРБИЕ МЕН ХАЛЫҚ ДӘСТҮРІНІҢ САБАҚТАСТЫҒЫ

Түйіндеме: Мақалада киіз басу өнерінің құндылық мәндері қарастырылып, оның өскелең ұрпақты тәрбиелеудегі рөлі мен маңызы жайлы айтылады. Мақаланың мақсаты – киіз басу өнері бойынша білім беру бағдарламаларын жүзеге асыруда заманауи педагогикалық технологияларды енгізу жағдайлары мен мәселелерінің негізгі бағыттарын көрсету. Бүгінгі таңда киіз басу өнері сәндік-қолданбалы өнерге айналды. Киімнің, аксессуарлардың, ойыншықтардың заманауи дизайнерлері мен модельерлері киізге үлкен қызығушылық танытады, бұл адамға сәнді және практикалық қолданыстағы заттарды, аксессуарлар мен киім-кешектерді жасауға үлкен мүмкіндіктер береді.

Кілт сөздер: дәстүр, технология, киіз үй, сырмақ, көркем еңбек.

Аннотация: В статье рассматриваются ценностные значения искусства войлока, рассказывается о его роли и значении в воспитании подрастающего поколения. Цель статьи – показать основные направления проблем и условий внедрения современных педагогических технологий в реализацию образовательных программ по искусству войлока. Сегодня искусство валяния войлока стало одним из видов декоративно-прикладного искусства. Современные дизайнеры и дизайнеры одежды, аксессуаров, игрушек проявляют большой интерес к войлоку, что дает большие возможности для создания модных и практичных предметов, аксессуаров и одежды.

Ключевые слова: традиции, технологии, юрта, сырмақ, художественный труд.

Abstract: The article examines the value values of felt art, its role and significance in the education of the younger generation. The purpose of the article is to reflect the main directions and conditions of introduction of modern pedagogical technologies in the implementation of educational programs on the art of felt. Today, the art of felt has become a decorative and Applied Art. Modern designers and Fashion Designers of clothing, accessories, toys are very interested in felt, which gives a person great opportunities to create fashionable and practical things, accessories and clothing.

Keywords: felt, aesthetic education, tradition, education.

Халық шеберлерінің қарапайым және әдемі бұйымдары – табиғатты әсем түрде көруге және сүюге, туған жерлерінің дәстүрлерін бағалауға, адамдардың еңбегін құрметтеуге үйретеді. Қарапайым түсініктер эстетикалық талғамды қалыптастырып ғана қоймай, бізге сұлулық пен мейірімділік туралы түсінік береді.

Ежелгі заманнан бері әр халықтың өзіндік ерекше еңбек бұйымдары бар – сүйек пен ағаш ою, қыш өнері, металлмен жұмыс, жүн иіру, тігін, қабырғаға сурет салу және қалыптау өнері. Қазіргі уақытта ұрпақтан-ұрпаққа беріліп, ХХІ кең қолданысқа ие болып жатқан – киіз басу өнері. Киіз – табиғаттың энергиясымен толтырылған кенептің (полотно) ежелгі түрлерінің бірі. Киіз тарихының басталуын б.з.д. 5-6 мыңға жатқызуға болады. Мұндай әмбебап

материалды ежелгі дәуірден бастап көптеген халықтар – Азия мен Моңғолия көшпенділерінен бастап, Қытай мен Римнің жауынгерлеріне дейін қолданған. Киіз басу тарихы ғасырлар бойы тереңге кетеді.

Алғашқы кілем Нұх кемесінде пайда болды деген аңыз бар. Кемедегі қойлар өте тар бөлмелерде тұрғандықтан, олардың жүндері жерге құлап, дымқыл болып, тұяқтарымен ұрылды. Қойлар кемеден шыққанда бөлмеде тығыз, тұтас кілем тәріздес зат қалды деседі. Көптеген халықтар үшін, әсіресе көшпелі халықтар үшін, киіз өмір бойы адамға қызмет еткен тоқыма бұйымдарының негізгі түрі болды. Киіз түйе, қой, ешкі жүнінен жасалады. Жүн көбінесе «тоқыма саз» деп аталады. Бұл жерде ата-бабамыздың жылжымалы және жиналмалы қонысы – «киіз үйді» атап өтсек те болады. Себебі ондағы киіз – жылуды сақтайтын, иілгіш келетін материал. Дәлел ретінде ұлы ақын Абай Құнанбайұлының «Қараша, желтоқсан мен сол бір-екі ай» өлең шумақтарынан көре аламыз:

«Қар жауса да, тоңбайды бай баласы,
Үй жылы, киіз тұтқан айналасы.
Бай ұлына жалшы ұлы жалынышты,
Ағып жүріп ойнатар көздің жасы» [1, 27 б.].

Қазақстан аумағында киіз басудың таралуы кездейсоқ емес, өйткені ғасырлар бойы ұлы қазақ даласы өз қалалары мен ауылдарының оазистерінде Ұлы Жібек жолының керуендерін қабылдаған. Негізгі бағыттары Қазақстан Республикасының аумағында елдің оңтүстігі арқылы жатты. Қытайдан сауда керуендері Сайрам, Йасы, Отырар, Тараз қалалары арқылы, одан әрі Орталық Азия, Персия, Кавказ және сол жерден Еуропаға көшті. Мұның бәрі Көшпенділердің киізден (киіз үйден) жасалған мобильді тұрғын үйлер, ат киімдері, былғарыдан және киізден жасалған бұйымдар сияқты тарихи жетістіктерін мақтан тұтуына себеп болды. Қазақтар киіз үйлерде, түрлі-түсті киіз кілемдермен және тұрмыстық заттармен безендірілген киіз үйлерде тұрды, киізде ұйықтады, киіз киім киді, жылқыларды киізбен жапты.

Киіз басу өнері ұрпақтан-ұрпаққа беріліп келеді. Қазіргі уақытта Қазақстанда осы қолөнердің жандануы жүріп жатыр. Киіздің табиғилығы, экологиялылығы, жеңілдігі мен қолайлылығы, сондай-ақ қой жүнінің денсаулыққа пайдалы қасиеттері бүкіл әлемде жоғары бағаланады. Негізгі ұғымдарға келетін болсақ, киіз басудың заманауи тәжірибесін жинақтайтын ғылыми әдебиеттің болмауы киіз өндіру процесін сипаттайтын нақты анықтамалар базасын қалыптастыруға мүмкіндік бермейді. Сондықтан жұмыста шын мәнінде халықтық терминдер мен анықтамалар бар, олар қажет болған жағдайда ашылады. Осыған байланысты киіз басу өнеріне қатысты ұғымдық аппаратты зерделеу қажет:

Киіз – малдың жүнінен қалың, тығыз етіп басылған бұйым, төсеніш.

Киіз басу – киізді нығыздап, кенеп жасап шығару.

«Киіз пісіру – киіз басып жасқан шиге ыстық су құйып киізді ширатып алу.

Киіз үй – киізден жасалған қазақ үйі, баспана» [2, 396 б.].

«Фетр – биязы жүннен тығыздап, ширақ басылған киіз» [2, 878 б.].

Фелтинг (ағылшын тілінен «felt» – киіз, киіз пісу) – қолөнердің ерекше техникасы, оның барысында киізден матаға немесе киізге өрнек, көлемді ойыншықтар, панельдер және сәндік элементтер жасалады.

Киіздің негізгі дәстүрлері бүгінгі күнге дейін өзгеріссіз қалды. Мәселен, қазақтың жүнді түрлі түске бояу дәстүрі ХІХ ғасырдың ортасына дейін түрлі өсімдіктерден, тамырлардан және минералды тұздардан алынған бояғыштарды пайдалануды қамтыды. ХІХ ғасырдың екінші жартысынан бастап Қазақстанға анилин бояғыштары әкеліне бастады, олар біртіндеп табиғи бояуларды ығыстыра бастады. Киіз үйдің барлық дерлік еденін жапқан орасан зор, ауыр текемет киіздер спираль тәрізді және S - тәрізді бұйралардан жасалған ірі өрнектермен безендірілген. Оларды жасау техникасы – түрлі-түсті жүннен өрнекті жартылай дайын киізге илеу – басқа киіз кілем-сырмақтардың өрнектеріне тән айқындық пен графикалықтан айырып, суреттің көмескілігін берді [3, 293 б.].

Сырмақ – қазақтың киіз кілемінің «мозаика» техникасымен жасалған түрі. Мозаикалы техниканы таңдау – бір түсті киізді басқа түсті киізге беттестіру. Қатты, тығыз жасалған сырмақтар 50 жылға дейін немесе одан да көп қызмет ете алады. Түрлі-түсті киізден жасалған бөліктердің қосылу сызықтары бойымен түрлі-түсті сым не берік жіп тігіледі. Текеметтің сырмақтан айырмашылығы - ою-өрнектерінде зооморфты мотивтер басым болады. Сырмақтар көбінесе өсімдік өрнектерімен безендірілді.

«Сырмақ қазақ кілемінің орталық жиегі, өрнекті жиегі бар және көбінесе түрлі-түсті ешкі шашынан жасалған шашақпен жиектеледі. Бұл жағдайда бұйымдар шашақты сырмақ деп аталды» [4, 302 б.].

Киіз басу – бұл шығармашылық қабілеттерін дамытуға ықпал ететін, үлкен мүмкіндіктер ашып, жағымды эмоциялар тудыратын, бастамашылық пен қиялды дамытатын қызықты сабақ. Шығармашылық қызмет үрдісі барысында адам бойында төзімділік, шыдамдылық, ұқыптылық, сондай-ақ жоспарлай білу, нәтижені ұсыну, бақылауды жүзеге асыру, басталған істі аяғына дейін жеткізу, бірлескен іс-әрекеттерді жүргізу, әр түрлі жастағы мұғаліммен және студенттермен диалог жүргізу сияқты маңызды қасиеттер қалыптасады. Процесс барысында қолдан жасалған жұмыстың сұлулығы мен құндылығын біліп, экспрессивті өнімдерді жасауда өз қызметінен қанағат алуға мүмкіндік туады.

Технология сабақтарындағы эстетикалық тәрбиенің қазіргі білім беру мектебімен басты міндеті – үйлесімді дамыған тұлғаны тәрбиелеу. Қазіргі уақытта жалпы білім беру және кәсіптік мектеп реформаларының негізгі бағыттарында көрсетілгендей, оқушылардың көркемдік білімі мен эстетикалық тәрбиесін едәуір жақсарту – маңызды міндеттердің бірі. Сұлулық сезімін дамыту, жоғары эстетикалық талғамдарды қалыптастыру, өнер туындыларын, тарих пен сәулет ескерткіштерін, туған табиғаттың сұлулығы мен байлығын түсіну және бағалау қабілетін қалыптастыру қажет. Осы мақсатта әр пәннің, әсіресе әдебиеттің, бейнелеу өнерінің музыкасының, еңбекке баулудың, эстетиканың танымдық және тәрбиелік күші бар мүмкіндіктерін қолданған дұрыс. Эстетикалық тәрбие дегеніміз – шындықта және өнерде сұлулықты қабылдау және дұрыс түсіну қабілетін, эстетикалық сезімдерді, пайымдауларды, талғамдарды, сонымен қатар өнер мен өмірде сұлулықты құруға қатысу қабілеті мен қажеттілігін тәрбиелеу.

«Оқыту мен тәрбиелеу арқылы оларға білім беріп қана қоймай, тұлғалық дамуына жағдай жасай отырып, әрекеттілік қабілетін (интеллектуалды, эмоционалды, еңбектік, ерікті) дамыту керек. Бала адекватты, өнімді және нәтижелі дамиды» [5, 176 б.].

Шындығында әдемілік – өнердегі сұлулықтың қайнар көзі. Үйлесімді дамыған адам әдемі өмір сүруге және жұмыс істеуге ұмтыла алмайды. Әлемге эстетикалық көзқарас, әрине, сұлулық туралы ойлау ғана емес, ең алдымен сұлулық заңдарына сәйкес шығармашылыққа деген ұмтылыс.

Эстетикалық тәрбие еңбек тәрбиесімен тығыз байланысты. Еңбек тәрбиесін мақсаттар, мазмұн және еңбек процесінде сұлулықты білместен елестету мүмкін емес, сонымен бірге белсенді шығармашылық іс-әрекеттен және мұраттарға жету үшін күрестен ажыратылған эстетикалық тәрбиені елестету мүмкін емес. Эстетикалық тәрбие адамның шығармашылығында бар өнер мен әдемілікке деген сезімталдықты қалыптастыруды қамтиды. Мектептің міндеті – баланың шындыққа эстетикалық көзқарасын қалыптастыру, сұлулық заңдарына сәйкес іс-әрекетке деген қажеттілік. Эстетикалық талғамды дамыта отырып, оқушыларды сұлулықты көруге және бағалауға үйрету керек, яғни, эстетикалық қабылдау мен сезім мәдениетін тәрбиелеу мектеп қабырғасында басталу керек.

Мектептегі «Көркем еңбек» пәні бағдарламасында жүннен жасалатын бұйымдармен танысу және жұмыс жасау 7 сыныптан басталады. Киіз басудың кеңінен тараған екі әдісі – құрғақ илеу және дымқыл илеу. Дымқыл илеу – бұл су-сабын ерітіндісін қолдану арқылы талшықтар арасында үйкелісті азайтып, бір-біріне біріктіру әдісі.

Дымқыл илеу – «фелтинг», бұл сабын ерітіндісін қолдана отырып, қолдың алақандарымен немесе арнайы аппараттармен пресстеу әсерінен жүн талшықтарының біріне-бірі нығыздалуы. Үйде киіз басу процесі өте қарапайым. Қолөнердің көптеген басқа түрлерінен айырмашылығы, илеу дәл, алдын-ала болжанатын процесс емес. Киізді дымқыл етіп илеу үшін арнайы құрылғылар қажет емес. Ылғалды басудың құпиясы – бұл су-сабын ерітіндісін қолдану, соның арқасында талшықтар арасындағы үйкеліс азаяды, бұл олардың өзара әрекеттесуіне және араласуына ықпал етеді. Жұмыс орны туралы бірнеше сөз айту керек. Дымқыл илеу – суды мол пайдалануды білдіреді. Жанадан бастаушылар үшін тамаша орын – ас үй үстелі. Әдетте, ас үйдің беттері суға төзімді қасиетке ие. Сондай-ақ, үстелдің астына ескі сүлгіні немесе суды сақтайтын кез-келген матаны қоюға болады. Дымқыл илеудің дағдыларын игере отырып, сіз жалпақ пішінді (кілемдер, панельдер, суреттер) және жартылай көлемді киізден жасалған бұйымдарды (сөмкелер, әмияндар, бас киімдер, шляпалар, аяқ киімдер) жасай аласыз.

Рухани жаңғыру бағдарламасы, «Мәшһүр Жүсіп кесенесінің жабдықтарын жаңарту» акциясы бойынша Павлодар қаласы, Дарынды балаларға арналған 10 гимназияда оқушылармен бірге жасалған киіз өңдеудің дымқыл илеу технологиясындағы жұмыстар (сурет 1, 2).



Сурет 1. Жүнді жаяу



Сурет 2. Сумен дымқыл басу

Құрғақ илеу – «фильцевание» (ағылшынша needle felting) – бұл Рим империясының заманынан бері келе жатқан, арнайы инелерді қолдана отырып, жүнді біріне-бірі нығыздау өнері. Бұл техниканы римдіктер жылы суға төзімді киім жасау үшін де, түрлі тоқылған беттерге сәндік өрнектер салу үшін де қолданған. Филтинг матаға әртүрлі өрнектерді қолдану үшін немесе ойыншықтар сияқты күрделі киіз пішіндерін жасау үшін кеңінен қолданылады. Құрғақ илеу үшін қажет маңызды материалдар – ине, жүн, жұмыс жасайтын бет. Ине әдетте ұзын, ойықтары бар және өте өткір. Осыған байланысты олармен жұмыс жасау кезінде барынша сақ болу керек. Инелер қатайтылған болаттан жасалған және жеткілікті икемділікке ие, жұмыс кезінде бүгілмейді, бірақ соған қарамастан олар өте нәзік. Мүмкіндігінше олардың зақымдануы мен сынуына тап болмау үшін, инемен илеудің негізгі техникасын игеру кезінде көп күш салмау қажет. Семей қаласы, Шәкәрім атындағы университетте академиялық ұтқырлық бағдарламасы бойынша оқығандағы жасаған жұмыстардың бірі – құрғақ илеу (фильцевание) болатын (сурет 3, 4).



Сурет 3. Тауыс құс



Сурет 4. Түнгі табиғат кереметтері

Таза жүнді алмастыратын, заманауи тәсілмен дайындалған материал – фетр. Фетр – механикалық өңделген талшықтардың біртекті, тығыз массасы. Құрылымда бір-бірімен тоқылған жіптер жоқ, ал материал «сволинг» әдісімен алынған тоқыма емес түрге жатады. Киіз сөзі құрғақ илеуден кейін жұқа киіз немесе жіп деп те аталады. Бұдан басқа, талшықтар жүннен немесе джуттан жасалған қаңқалы материямен біріктірілген кезде тоқу технологиясы бойынша фетр жаймасын өндіру игерілді. Сапасына қарай қатты материал болғандықтан түйреуіш, алқалар, сырға, сияқты аксессуарлар жасауға болады. Практикалық жұмыс барысында, дымқыл илеу технологиясы арқылы алынған фетрдан шертек, мәсі сияқты киімдер жасалды (сурет 5, 6). Тығыздығы жағынан сапалы, қалың материалдар жылуды ұзаққа сақтап, уақыт өтіліміне төзімді болып келеді.



Сурет 5. Балаларға арналған мәсі



Сурет 6. Білезіктер

Жүргізілген жұмыстардың нәтижесінде көркемдік-шығармашылық іс-әрекеттің әртүрлі түрлеріне біріктіру – этнокөркемдік мәдениет арқылы эстетикалық тәрбие беру мәселелерін сәтті шешуге мүмкіндік береді деген қорытындыға келдік. Үй безендіру (кілем), киім дизайның жобалау арқылы халық қолөнерімен таныстыру тәжірибесі ересек аудиторияға сәтті жеткізілді. Киізбен жұмыс жасауды Семей қаласының Шәкәрім атындағы университетінде студенттерді оқыту процесінде белсенді түрде қолданады. Сонымен қатар, киізбен жұмыс жасау элементтерін біз тек оқу-тәрбие жұмысында ғана емес, сонымен қатар оқушылармен білім берудің инновациялық түрлерін ұйымдастыруда да қолданамыз.

Халықтық қолөнермен таныстыру негізінде оқушылардың көркемдік-эстетикалық тәрбиесін тиімді ұйымдастыруды қамтамасыз ететін педагогикалық шарттар: бағдарламаның негізгі дидактикалық ұстанымдарға сәйкестігі; оқу-тәрбие процесінің жағдайларын ескере отырып, оқыту әдістерін оңтайлы таңдау; оқушылардың ерекшеліктері мен мүмкіндіктерін ескере отырып, жеке көзқарас; проблемалық-ізденіс әдістерін, шығармашылық белсенділікті ынталандыру әдістерін қолдануға негізделген оқу сабақтарының шығармашылық сипатын бөліп көрсету қажет.

Әдебиеттер:

1. Құнанбаев А. *Өлеңдер жинағы*. – Алматы: Қаз. мем. көркем. әдеб. бас., 1950. – 82 б.
2. Жанұзақов Т. *Қазақ тілінің түсіндірме сөздігі*. – Алматы: Дайк-Пресс, 2008. – 968 б.
3. Кенжесахметұлы С. *Қазақ халқының тұрмысы мен мәдениеті*. – Алматы: Алматыкітап, 2018. – 384 б.
4. Нысанбаев Ә. *Қазақстан. Ұлттық энциклопедия*. – Алматы: Қазақ энциклопедиясы, 1998–2007. – 7117 б.
5. Мырзаканов М. *Бейнелеу өнерін оқыту әдістемесі*. – Алматы: CyberSmith, 2018, – 176 б.

С. А. Рахманали

Казахская национальная академия

искусств имени Т. К. Жургенова

магистрант 1 курса

Алматы, Казахстан

sima.raxmanali@mail.ru

КОМПОЗИЦИОННАЯ ИДЕЯ В СОВРЕМЕННОМ ГОБЕЛЕНЕ КАЗАХСТАНА

Түйіндеме: Мақалада қазақстандық қолданбалы өнер шеберлерінің даму сәтінен бастап бүгінгі күнге дейінгі заманауи гобеленнің композициялық идеялары қарастырылған. Ұлттық мәдениет пен шығармашылық еркіндікті сақтау үшін сәндік-қолданбалы өнер шеберлерінің гобелендегі авторлық стилі аз зерттелген және өнертануда үлкен қызығушылық тудырады. Негізгі мақсат-қолданбалы өнерде ұлттық мектептің қалыптасу мәселесінде тарихты көрсету және авторлық стильді анықтау. Зерттеу нысаны-шығармашылық индустрия контекстіндегі гобелен. Мақалада зерттеудің тарихи-салыстырмалы, салыстырмалы-типологиялық әдістері қолданылады. Қазақстандық гобеленшілердің шығармаларын кезең-кезеңмен жіктеу әдісінің арқасында композициялық идеяның өзгеруін байқауға болады.

Кілт сөздер: гобелен, сәндік-қолданбалы өнер, авторлық стиль, композициялық идея, бейнелеу өнері.

Аннотация: В статье рассмотрены композиционные идеи современного гобелена казахстанских мастеров прикладного искусства с момента развития до сегодняшнего дня. Для сохранения национальной культуры и творческой свободы авторский стиль в гобелене мастера декоративно-прикладного искусства мало изучены и представляют большой интерес в искусствоведении. Основная цель – показать историю в вопросе формирования национальной школы в прикладном искусстве и выявление авторского стиля. Объектом изучения является гобелен в контексте креативной индустрии. В статье применяются историко-сопоставительный, сравнительно-типологические методы исследования. Благодаря методу классификации произведений казахстанских гобеленщиков по этапам, можно заметить изменение композиционной идеи.

Ключевые слова: гобелен, декоративно-прикладное искусство, авторский стиль, композиционная идея, изобразительное искусство.

Abstract: The article deals with the compositional idea of the modern tapestry of Kazakh masters of applied art from the moment of development to the present day. For the preservation of national culture and creative freedom author's style in tapestry of masters of arts and crafts is little studied and of great interest in art history. The main purpose is to show the history in the issue of formation of the national school in applied art and identification of the author's style. The object of the study is tapestry as a brand in the context of the creative industry. Historical and comparative, comparative and typological methods of research are applied in the article. Thanks to the method of classifying the works of Kazakh tapestry artists by stages, it is possible to notice a change in the compositional idea.

Keywords: tapestry, decorative and applied art, author's style, compositional idea, fine art.

С течением времени представители искусства вносят новшества в историю культуры. Мы являемся непосредственными свидетелями этой истины. Художники прониклись загадочностью окружающей среды, создали в своих произведениях гармонию и красоту взаимосвязь жизни и материи. От авторской идеи к отраслям в искусстве сформировались жанры, стили. Авторский стиль и композиционная идея обосновывали индивидуальность творческой личности. В исторических источниках также говорится, что в разные эпохи у художников создававших гобелены, понятие авторской идеи различны, но суть одна. И хотя способ выполнения гобеленов внешне схож, их тематика, сюжетно-композиционная идея и художественное решение определяют сложившийся традиционный стиль каждой нации.

Художественное ткачество, отличающееся историей своего становления – одна из областей, которая является основанной в мире изобразительного искусства. Так, слово «гобелен» возникло во Франции в XVII веке, когда там открылась королевская мануфактура гобеленов. Продукция мануфактуры была очень популярна, и в некоторых странах гобеленом называлось всё, что выполнялось в технике шпалерного ткачества. По мнению специалистов, термином «гобелен» следует обозначать лишь произведения мануфактуры Гобеленов, все же прочие — называть шпалерами. В настоящее время французским термином «tapisserie» обозначается весь художественный текстиль. В России в научной литературе принят термин «шпалера», тогда как в широком обиходе чаще используется слово «гобелен» [1].

В разные времена и в разных странах для определения тканого ковра использовались различные термины. В греческом и латинском языках слова «тапес» и «тапетум» соответственно означали как ковёр, так и покрывало, скатерть. Они впоследствии стали основой в разных языках для обозначения произведений шпалерного ткачества [1]. По названию города Арраса, где в XIV веке процветало производство ярких шпалер с использованием золотой и серебряной нитей, подобные ковры в Европе получили наименование арацци, арещи или аррас, а в Италии любые безворсовые ковры называются «арещи», «аррас» и в настоящее время [2].

В основном это были картины природы, портреты, сюжетные сцены в батальном жанре и цветы сукна. Также на казахской земле это искусство называлось ковер «такыр». О формировании такого ковра в VI–V в. до н. э. свидетельствуют сюжетные ковры, ткани, обнаруженные при археологических раскопках в конце XIX – первой половине XX века [3, с. 92]. Изумительная для ручной работы техника, изысканность рисунка и расцветки переднеазиатских тканей из Пазырыка, раскрывает перед нами ещё одну, до сих пор неизвестную область древней культуры Передней Азии [4, с. 41].

Гобелен в многозначном понимании, которое уходит корнями в древние времена и сегодня становится профессиональным искусством, на казахской земле отличался особым национальным колоритом. Декоративно-прикладное искусство и изобразительное искусство еще можно назвать миксом ис-

кусства гобелена. Линия, на гобелене в процессе плетения ткачества рисунка разноцветными шерстяными нитями через пластически-декоративный, монументальный, живописные стили, обозначенные в изобразительном искусстве, сравнивая с живописными мазками, как если бы кистью наносили его на поверхность холста.

Если классифицировать произведения казахстанских гобеленщиков по этапам, то можно увидеть изменение композиционной идеи. Если говорить о форме и фактуре, основанных на гобеленовых произведениях 70–80-х годов прошлого века, то прежде, чем разбирать особенности современного казахского гобеленового искусства, отметим что, в тот период произведения представлялись на самые разные темы, в разных сюжетных композициях. Творческие работы художников были напрямую связаны с политикой советской эпохи, родной землей, с новостями в ней, повествованием о будущем, межнациональными отношениями (интернациональными). Этот период был признан искусством соцреализма. В целом в вопросе формирования национальной школы в изобразительном искусстве советская идейность была основой, но художественное оформление образа было на национальном языке. В это время художники проводили опыты над пластической закономерностью, внедряли новшества, формируя национальную форму в монументально-декоративном стиле. Но в направлении соцреализма национальный колорит и образ казахского гобелена преобладали над советской идеологией. Все известные художники, опираясь на казахское культурное искусство, казахскую символику, представляли на всесоюзных, международных выставках. Так, в искусстве художественного текстиля в стиле соцреализм отличительными чертами личности являются Курасбек Тыныбеков в монументальной композиции, Батима Заурбекова в лирическо-живописных гобеленах, Кулипа Жуваниязова в монументально-живописной фактуре, Куттыбек Жакупов в декоративной манере. Если рассматривать общие тематические номинации произведений, то «Менің Қазақстаным», «Дала әуені», «Жер–Ана», «Материнская любовь», «Богатство земли – богатство страны». Через эти темы звучали обширные по содержанию и многозначные композиционные идеи, связывающие их с национальным орнаментом, единое философское мировоззрение. На этом фоне искусствовед С. Б. Базазьянц, изучавшая советское гобеленовое искусство, говорит: «Во взаимопроникновении декоративной и изобразительно-картинной структур заключено то таинство, которое составляет сущность гобелена. Превращение изображенного персонажа в узор и узора в конкретное изображение – вот та особенность, которая отличает гобелены» [5, с. 157]. С этим мнением можно согласиться. Ведь узоры, использованные художниками, способствовали динамическому движению и раскрытию содержания мысли в сюжете или образе, приведенном в композиционной идее. От этого в художественном искусстве стали обосновываться факты. Скажем, во-первых – компактность формы при свободном использовании в композиции фактуры «пространства и времени»; во-вторых – реалистичность взаимно-динамической гармонии с художественным решением «пространства и формы».

Если дать сравнительный анализ произведений прошлого и сегодняшнего времени (70-е гг. XX века) в гобеленовом искусстве в вопросе авторской манеры, композиционной идеи на первом месте стоит авторская подпись, авторская оригинальность, авторская идея. Проблема здесь заключается в том, что в творчестве художников важное место отводится возрождению древней культурно-исторической, национальной философии, мифологии, когда была идеология советской эпохи.

Художники Казахстана с 1990-х годов отличаются поисковым опытом в обосновании авторской манеры и композиционной идеи в казахском гобеленовом искусстве. Наскальные рисунки, тюркская мифология, родовой символ, впервые ставшие в те годы основной темой, отразились в композиции современного художественного образа. Такие моменты – новизна, новый стиль в начале современного искусства – мало кто понимал на первой выставке. Вместо монументального, четко пришедшего образа, к которому привыкли глаза, это новшество было воспринято не сразу. Так, в казахском изобразительном искусстве живописец А. Сыдыханов принес идею «нового стиля». Он – художник, признанный в 1960-х годах своим творчеством в монументально-декоративном стиле. В 1988–1989 гг. на персональной выставке «Танбалы тәрбиесі» на холсте художественным образом были изображены казахские родословные, мифические образы и символы. От этого среднее поколение и молодые художники в казахском изобразительном искусстве стали выходить на поток «новаторского реализма» со своими уникальными языками искусства.

С 2000 года в казахском гобелене присутствуют разные направления – авангардный (Табылдиева Жанат «Күйға», Кырыкбаева Айгуль «Біргігу»), абстрактный (Жураева Гульшат «Көшпенділер үні»); наряду с формализмом (Муканов Малик, Досжанов Бауыржан «Ашына»), символично – концептуальный (Кусаинова Галия и Бота «Махаббат жұлдызшогы»), новый реализм (Базарбаева Раушан «Жүйрик бұғылар», Жылыбаева Кундыз «Байтерек», Арайлым Хаметова «Ымырт»), contemporary art, эстетический минимализм (Бапанова Сауле и Алибай «Гора мира-II»). Это было время, когда можно было почувствовать и глубоко понять реальность истории, мировоззрение и духовную силу в ней через известные или рожденные воображением образы, а также пересмотреть нераскрытые моменты истории.

Эта волна была источником энергии, которая вдохновляла представителей искусства. Чтобы донести до сердца народа, до сознания, художники провели систему новаторских поисков. В этой связи советский искусствовед В. Перфильев «современный гобелен, частично разрушая свои родовые связи с собственным декоративно-прикладным творчеством, символично-метафорическим образом, вызывающим самый широкий спектр ассоциаций. Именно тот или иной образ сейчас во многом диктует автору и форме своего художественного воплощения» [7, с. 31-33] – дает такое понятие. В диссертации художника М. Ф. Муканова (Doctor of Philosophy, далее PhD) дано следующее объяснение: «художник не удовлетворен достигнутым результатом. Дело в том, что в современном изобразительном искусстве, при создании произведений, авторы часто предпочитают искать. Искус-

ство не может существовать без сюжета и художественного образа, потому что нет творческого поиска без поиска, обобщения и отбора деталей, образующих полную и истинную художественную форму» [8, с. 104]. Очевидно, что произведение искусства, рожденное композиционной идеей художника, не может быть без сюжета, образа, ритмической линии. Однако первоисточник (фундамент) произведения – идея, мысль, концепция, художественный образ. Через эту тенденцию создается композиция, формулирующая целостную мысль произведения.

Гобеленщики проявили свои авторские особенности через оригинальную композиционную идею. В рамках вышеназванной темы, например, в изобразительном переплетении архетипических или мифических образов, главной темой стала история. Каждый художник, обосновывая эту историю в своем произведении, сформулировал авторский стиль в каждой композиционной идее. Однако среди художников был затронут вопрос о том, что композиционный образ, сюжет, художественный стиль, форма гобелена в целом дублируются друг с другом. С этой целью, сравнивая гобеленовые произведения каждого художника на одну тему, мы убедились, что повторяется только тематическая номинация, а в композиционной идее, в основе ее художественного стиля лежит авторское своеобразие. Мастера гобелена Сауле и Алибай Бапановы, Базарбаева Раушан, Муқанов Малик, Жамхан Айдар, Досжанов Бауыржан, Жылыбаева Кундыз и др. подходят к композиционным решениям, используя архетипы.

Так, художник Сауле и Алибай Бапановы в произведении «Путешествие» представили известные наскальные рисунки. Художественный стиль композиционной идеи декоративен. Верблюд, переданный на черно-белом фоне и изображенный на нем сюжет, в трех частях прекрасно передает силуэтную форму образов, путешествующих по чудесам света. Содержание главной темы раскрывает идея композиционного построения изображений верблюда и петроглифы. В 1990-х гг. композиционные и художественные образы первых гобеленовых произведений были основаны на реальном монументально-декоративном стиле.

Из композиционной идеи художника Раушан Базарбаевой в произведениях «Бог солнца» и «Переправа» видно, что она находится на одной из площадок прорыва в душе. Композиционная идея и художественный стиль создают экспрессию в едином порыве. Повторяющиеся формы художественного образа и яркие и насыщенные колористические тона передают мощь динамического движения мира.

У Кундыз Жылыбаевой в работе «Тамгалы тас» рассказывает о человеке-солнце, древние орнаменты с необычной формой горшков. Контрастные цвета в композиции раскрывают значение темы. Она художник – гобеленщик, который дает волю воображению в своем творчестве. В композиционной идее, связанной с темой, петроглифы изображали картины в своей форме, переплетая художественное решение в графической манере, прекрасно передавая контрастные «белые, черные» цвета во взаимном динамическом созвучии. Ав-

торская подпись формируется художником путем создания художественного образа в графическом стиле. Раскрыл тематическую сущность художественного образа, сплетенного в белый и черный цвета, через формальные линии. Каждая изображенная композиционная идея соединяет прошлое с настоящим и дает возможность почувствовать реальность будущего.

Гобелен ценен своей необычной пластичностью, рельефной фактурой. Поэтому это искусство рассматривается только в рамках законов развития декоративно-прикладного искусства. В искусстве гобелена, как и в живописи мастера, реализуют свои мысли, глядя на материал. Для них натянута на станок нити основы – это не пустой фон для изображения, а структура активных элементов в художественном языке. Фактура нити, цветовая гармония, техническое и эстетическое качество – все это очень важно для гобелена. В то же время, в какой бы художественной речи не звучала композиция произведения, она характеризует индивидуальность личности.

Литература:

1. Савицкая В. Превращения шпалеры. – М.: Галарт. – 1995. – URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%BE%D0%B1%D0%B5%D0%BB%D0%B5%D0%BD> (дата обращения 17.03.22).
2. Дворкина И. Гобелен за десять вечеров. – 1. – М.: Культура и традиции, 1998. – URL: <https://www.art-spb.ru/article/300> (дата обращения 12.03.22).
3. Грязнов М. П. Культура и искусство скифов и ранних кочевников Алтая. – Л., 1966, – С. 90–98.
4. Руденко С.И. Древнейшие в мире художественные ковры и ткани. – М., 1961. – С. 41.
5. Базазьянц С. Б. Художник, пространство, среда. – М.: Советский художник, 1983. – С. 157.
6. Громов Е. С. Мировоззрение, мастерство поиск в творчестве художника. – М.: Советский художник, 1965. – С. 20.
7. Перфильев В. Текстильные ритмы // Декоративное искусство СССР. – 1979. – №1. – С. 31–33.
8. Муқанов М. Ф. «Поиски новых средств выражения авторской идеи в искусстве казахского гобелена и творчество молодых художников» / Художественный образ в искусстве современного гобелена Казахстана. Диссертация (PhD). Алматы, 2016.

2 СЕКЦИЯ. СӘНДІК-ҚОЛДАНБАЛЫ ӨНЕРДІ ЗЕРТТЕУДЕГІ ТЕОРИЯЛЫҚ ЖӘНЕ ӘДІСНАМАЛЫҚ МӘСЕЛЕЛЕР

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ В ИССЛЕДОВАНИЯХ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

З. Ж. Жумахметова

ҚР МСМ «Т. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық
өнер академиясы» РММ мектеп-интернат, колледж басшысы
Алматы, Қазақстан
zura-1967@mail.ru

СӘНДІК-ҚОЛДАНБАЛЫ ӨНЕРДІҢ ЗАМАНАУИ ДАМУ ҮРДІСТЕРІН НЕГІЗГЕ АЛА ОТЫРЫП, СТУДЕНТТЕРДІҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ӘЛЕУЕТІН ДАМЫТУ

Түйіндеме: Студенттердің шығармашылық құзыреттілігін қалыптастыру - студенттердің шығармашылық қабілеттерін дамыта отырып, ойлаудың, интеллектуалдық белсенділіктің жоғары деңгейіне шығу, жаңаны түсіне білуге, дәстүрлі өнерді, білімді қолдана білу, жан-жақты ізденуге бағыттауды дамыту. Сондықтан, ұлттық сәндік-қолданбалы өнер дәстүрлерін пайдалану үрдісінде жаңаны жасау қазақ мәдениетінің өзіндік келбетін сақтау, мәдениетіміздің озық жетістігін көрсетуде мүмкіндік беретін мәдени құндылықтардың шығармашылығына айналатынын және сәндік-қолданбалы өнер маңыздылығын сәулет, сәндік-қолданбалы өнер мен бейнелеу өнерінің өзара байланысында синтездейтін элемент ретінде көтеретінін атап өтуге болады.

Кілт сөздер: шығармашылық қабілеттер, шығармашылық құзыреттілік, бейнелеу өнері, қазіргі заманауи сәндік-қолданбалы өнер, композиция, бейнелі ойлау.

Аннотация: Формирование творческой компетентности студентов – развитие творческих способностей студентов, выход на высокий уровень мышления, интеллектуальной деятельности, развитие умения понимать новое, применять традиционное искусство, знания, ориентироваться в разностороннем поиске. Поэтому в процессе использования традиций национального декоративно-прикладного искусства можно отметить, что создание нового становится творчеством культурных ценностей, позволяющих сохранить самобытный облик казахской культуры, продемонстрировать передовые достижения нашей культуры, а значение декоративно-прикладного искусства как синтезирующего элемента во взаимосвязи архитектуры, декоративно-прикладного искусства и изобразительного искусства.

Ключевые слова: творческие способности, творческая компетентность, изобразительное искусство, современное декоративно-прикладное искусство, композиция, образное мышление.

Abstract: The formation of students' creative competence is the development of students' creative abilities, reaching a high level of thinking, intellectual activity, the development of the ability to understand new things, apply traditional art, knowledge, and navigate a diverse search. Therefore, in the process of using the traditions of national decorative and applied art, it can be noted that the creation of a new one becomes the creation of cultural values that allow preserving the original appearance of Kazakh culture, demonstrating the advanced achievements of our culture, and the importance of decorative and applied art as a synthesizing element in the relationship of architecture, decorative and applied art and fine art.

Keywords: creative abilities, creative competence, fine arts, modern decorative and applied art, composition, imaginative thinking.

Қазіргі уақытта ұлттық мәдениеттің қайта өркендеуіне орай халықтың ата-бабадан мирас болып келе жатқан мәдени мұраларына, әсіресе мазмұны бай, түрі орасан көп өнер түрлеріне ерекше мән берілуі – заңды құбылыс. Осыған байланысты ертеде рухани және материалдық қажеттіліктен туындаған өнер түрлерін жоғалтпау мақсатында, бүгінгі заман талабына сай дамыта түсу қажеттілігі артты [1, 3 б.]. «Өнер» – бұл жалпы көркем шығармашылық, көркем бейнелеу өнерінің: әдебиет, сәулет, кескіндеме, сурет, мүсін, графика, сәндік-қолданбалы өнер, музыка, кино, театр, би және шындықты бейнелеудің көркем-бейнелеу түрлері ретінде қабылданған адамның іс-әрекетінің түрлері. Сәндік-қолданбалы өнер ұлттық, халықтық дәстүрлерді терең зерттеп, өз шығармашылығына қазіргі заман тұрғысынан қарап, жаңа мәнерлі және технологияны, сонамен қатар техникалық құралдарды қолдану арқылы жетілдірген қазіргі халық шығармашылығының ең маңызды саласының бірі [3, 478 б.]. Қазақстанның сәндік өнерінің керемет дәстүрлері ғасырлар бойы қалыптасып, халықтық қолөнердің ғасырлар бойғы тарихында ұрпақтарды сәндік өнердің әртүрлі түрлерімен айналысуға тартудың белгілі бір жүйесі ретінде жүзеге асырылады. Оның негізінде ұрпақтар сабақтастығы жатыр. Халықтық қолөнердің негізгі түрлері: ағаш пен металды көркем өңдеу, тас ою, мүйіз сүйектері, фарфор, киіз, алтын жіппен тігу, теріге өрнек салу және жапсыру, алаша, сырмақ және тұрмыстық заттарды яғни кілем тоқу, зергерлік бұйымдар, музыка аспаптарын жасау. Біздің еліміздің халықтары өздерінің ерекше мәдениетін дамытып, оны ғасырлар бойы алып жүрді.

Қазіргі заманғы сәндік-қолданбалы өнер қарқынды дамып ұрпақтан-ұрпаққа жалғасып, халықтың рухани байлығы-тарихи және көркемдік құндылықтар және де олар қазіргі заманғы шеберлердің жаңа өнер туындыларымен үнемі толықтырылып отырады, сонымен бірге қазақ мәдениетін дамытудың біртұтас үрдісі ретінде әрекет етеді. Ғасырлар бойы қалыптасқан әдіс-тәсілдер мен пішіндердің бай мұрасы негізінде шеберлер заманауи сюжетті үйлестіру элементтерін көрсететін ерекше шығармаларды дүниеге әкелуде. Қазақстанның қазіргі заманғы сәндік-қолданбалы өнері көркемдік дәстүрлердің сабақтастығы мен дамуын көрсетеді, баға жетпес көркемдік мұраны сақтаушы шеберлердің замандары мен ұрпақтарының нәзік байланыстырушы жіптерін айқындайды. Өз кезегінде, дәстүрлі халықтық мәдениет пен көркем шығармашылықтың барлық бағыттарының, түрлері мен формаларының терең негізі болып табылады, ол этникалық мәдениеттің құндылықтары мен нормаларын жинақтайды және мәдениеттің динамикасын қолдана отырып, оны қазіргі қоғамның әлеуметтік және идеологиялық талаптарына сәйкес даму мен жаңашылдықтың жаңа деңгейіне шығарады. Осылайша көне бұйымдардың көркемдігі мен әсерлілігін жоғалтпай, қазіргі заманғы шеберлердің қолынан қайта жаңғыртылып, жаңарып отыр. Негізінен сәндік-қолданбалы өнер өте алуан түрлі – бұл керамика мен көркем әйнек, металл құю және соғу, гобелен мен батик, кесте тігу және құрақ құрау т.б.

Елімізде бейнелеу өнерінің кәсіби түрлерінің дамуын және қалыптасуын салыстырғанда қазақ жеріндегі сәндік-қолданбалы өнердің кәсібиленуі белгілі бір уақыт ішінде шынайы оқиғаларға және өзгеше өзіндік ерекшеліктерге ие болды. ХХ ғасырдың ортасына дейін Қазақстандағы сәндік-қолданбалы өнер тек дәстүрлік сипатта болды, ал қазақ өнеріне деген қызығушылық еліміздегі көркемөнер галереясының қалыптасуына әсерін тигізді. Қазақтың сәндік-қолданбалы өнері көршілес халықтар мәдениетінің озық үлгілерін бойына сіңіріп, үнемі жаңарып отырды. Ұлттық сәндік-қолданбалы өнер дәстүрлерін пайдалану үрдісінде жаңаны жасау мәдени құндылықтардың шығармашылығына айналатынын және дизайнның маңыздылығын сәулет, сәндік-қолданбалы өнер мен бейнелеу өнерінің өзара байланысында синтездейтін элемент ретінде көтеретінін атап өтуге болады. Сәндік-қолданбалы өнер, бейнелеу өнері, сәулет және дизайн дәстүрлерінің өзара араласуы негізінде қалыптасатын және іс – әрекетте жеке тұлғаның негізгі тәсілі, оның тұтас тұрақтылығы, адам өмірінің өзіндік құндылығын сезіну қабілеті - оның табиғилығы мен ерекшелігін анықтайтын жаңа “дизайн” ұғымы енгізілді. Ұлттық бірегейлік мәселесі дәстүр мен жаңашылдық проблемасымен тікелей байланысты, ол өнердегі ұлттық бірегейлік, бұл белгілі бір ұлттың тарихи қалыптасқан және халықтық өмірде терең тамыры бар ерекшеліктерінің табиғи көрінісі. Дәстүр бұл инновацияның өзегі болып табылады. Инновациялардағы дәстүрлі негізді сақтау ниеті қазіргі заманғы мәдени өзгерістердің өзіндік ерекшелігін сақтауға мүмкіндік береді. Қазақтың дәстүрлі мәдениетінің ұлттық ерекшелігін сақтауға ықпал ететін факторларды қорыту және мәдени мұраға қатысты мәселедегі ерекше үрдістерді анықтау осы заманның жаңалығы болып табылады [6, 608-609 б.].

Сәндік-қолданбалы және басқа да өнер түрлерінің тәжірибесін пайдалану, суретшілерді, мүсінші, зергер, шеберлерді, суретші-дизайнерлерді кәсіби даярлауда болашақ мамандардың сапасын анықтайтын маңызды міндет болып табылады. Алайда, Қазақстанда ұлттық дәстүрлердің тәрбиелік рөліне көп көңіл бөлінгеніне қарамастан, кәсіби білім беруде жүйе құраушы фактор ретінде сәндік-қолданбалы өнердің маңыздылығы мәдени халықтық дәстүрлермен танысудың өзіндік ерекшеліктері бар екенін айтуға мүмкіндік береді. Сәндік-қолданбалы өнердің басқа өнер түрлерінен айырмашылығы - қоршаған әлемді белсенді сәндеу. Бұл нақты әлемді бейнелеу ғана емес, бұл оның ішкі формасын, рухын, көңіл-күйін, ойларын, уақыт өте келе заттардың өзара байланысын білу. Мұндай жалпылауда халықтық стильдердің сәулет өнерін анықтайтын, қолданбалы қолөнердің қалыптасу ерекшеліктерін анықтайтын және өнер мен дизайнның одан әрі дамуын талап ететін ою-өрнек ерекше орын алады. Сәндік-қолданбалы өнердің мәні – сәндік тілдің, техниканың және технологияның ғасырлар бойғы дәстүрлерін, декордың әр түрлі мазмұнын қамтитын адам іс-әрекетінің нысаны ретінде анықталады. Өнер үрдісінде түрлі технологияның дамуы үлкен әсер етті, оның қалыптасуының бастауы оның өзіндік ерекшелігін, бірегейлігі мен құндылығын негіздейтін дүниетанымдық, әлеуметтік-тұрмыстық және психологиялық факторларда ашылады. Бұл өнерге деген қызығушылықтың артуына байланысты сәндік-қолданбалы өнер туындыларын одан әрі дамыту үшін кеңінен қолдану мәселесі туындайды.

Қазіргі қоғамда сәндік-қолданбалы өнерді сақтау және дамыту шарттары және бейнелеу өнері, дизайн және сәулет объектілерін жасауда халық өнерінің дәстүрлерін пайдалану практикасы, сәндік-қолданбалы өнер дәстүрлері негізінде Қазақстанның қазіргі заманғы өнерін қалыптастыру ерекшелігі болып табылады. Бірнеше ғылымдардың дамуынан пайда болған өнер туындылары біздің рухани байлығымыз, салт-дәстүріміз, мәдениетіміз. Қолөнер кәсібі еліміздің экономикасын көтеруге ықпал етеді. Сонымен қатар, сәндік өнердің даму заңдылықтарын анықтай отырып, дизайндағы жаңа құнды мәдени құндылықтардың қалыптасуына байланысты оның рөлі жоғары екенін айтуға болады.

«Сәндік-қолданбалы өнер» ұғымы өте кең және көп қырлы. Сәндік-қолданбалы өнер туындылары бірнеше талаптарға жауап береді: эстетикалық сапаға ие; көркемдік әсерге арналған; өмір мен интерьерді безендіруге қызмет етеді. Мұндай жұмыстар: киім, кілемдер, жиһаз, көркем әйнек, фарфор, фаянс, зергерлік бұйымдар және басқа да өнер бұйымдары. ХІХ ғасырдың екінші жартысынан бастап ғылыми әдебиеттерде сәндік-қолданбалы өнер салаларының материалы (металл, керамика, тоқыма, ағаш) немесе орындау техникасы (ою, кескіндеме, кесте, толтыру, құю, нақыштау, интарсия және т.б.) бойынша жіктелді. Бұл жіктеу сәндік-қолданбалы өнердегі құрылымдық-технологиялық үрдістің маңызды рөліне байланысты. Колледж студенттеріне қазіргі білім беру жүйесінің мақсаты - бәсекеге қабілетті маман дайындау. Жоғары кәсіби білім беретін оқу орындарының, білім беру жүйесінде білікті мамандар даярлаудың басты мақсаты мамандықтарды игерту ғана емес, әлемдік білім кеңестігіне ене отырып, бәсекеге қабілетті тұлға дайындау үшін кәсіби құзыреттілік мүмкіншіліктері арқылы нәтижеге бағдарланған білім беру жүйесін жүзеге асыру. Бұл қазіргі таңда негізгі өзекті мәселелердің бірі. Студенттердің шығармашылық құзыреттілігін қалыптастыру - студенттердің шығармашылық қабілеттерін дамыта отырып, ойлаудың, интеллектуалдық белсенділіктің жоғары деңгейіне шығу, жаңаны түсіне білуге, дәстүрлі өнерді, білімді қолдана білу, жан-жақты ізденуге бағыттауды дамыту. Сондықтан, ұлттық сәндік-қолданбалы өнер дәстүрлерін пайдалану үрдісінде жаңаны жасау қазақ мәдениетінің өзіндік келбетін сақтау, мәдениетіміздің озық жетістігін көрсетуде мүмкіндік беретін мәдени құндылықтардың шығармашылығына айналатынын және сәндік-қолданбалы өнер маңыздылығын сәулет, сәндік-қолданбалы өнер мен бейнелеу өнерінің өзара байланысында синтездейтін элемент ретінде көтеретінін атап өтуге болады. Осы жағынан алғанда ұлттық қолөнердің тәрбиелік, тағылымдық мүмкіндіктері жоғары, өйткені ұрпақ тәрбиесіне кешенді түрде әсер етеді, қабілеттерінің жетілуіне, белгілі бір кәсіпке бейімделуіне көмектеседі.

Қорыта айтқанда, ұлттық дәстүрлер мен ұлттық өнерді зерттеу ғылыми ақпарат ағынын бере алады, ал білім беру әдістерін дамыту ұлттық рухты оятуды мақсат етеді. Студенттердің шығармашылық қабілеттерін дамыту заңдылықтарын зерттеу көркем шығармашылық пен қолөнерді оқыту үрдісінде үлкен маңызға және ерекше теориялық маңыздылық пен практикалық

өзектілікке ие болады. Сол себепті, сәндік-қолданбалы өнер көп қырлы және қазіргі уақытта ғылыми зерттеулер мен педагогикалық практика үшін пайдалы болатын зерттелмеген көріністердің жеткілікті спектріне ие болып отыр. Сәндік-қолданбалы өнер, барлық бейнелеу өнері сияқты, әлеуметтік құбылыс және адамдардың тарихи тәжірибесінің жемісі. Суретші болу үшін жас адам алдыңғы ұрпақтардың бейнелеу және қолданбалы тәжірибесін жеке дағдыларды дамыту арқылы, яғни шығармашылық іс-әрекеттің практикалық сабақтары арқылы игеруі керек.

Қазіргі заманғы сәндік-қолданбалы өнер халық өнерінің үздік дәстүрлерінде дамып келеді. Бұл адамға, ең алдымен, кез-келген ақпаратты қарқынды сіңіретін жас ұрпаққа моральдық – эстетикалық әсер етудің зор күші. Уақыт жаңа жлдады іздеуді қажет ететін жаңа міндеттер қояды. Сәндік-қолданбалы өнер, бейнелеу өнері, сәулет және дизайн синтезі – бұл заманауи қажеттіліктің көрінісі. Сәндік-қолданбалы өнер бойынша білімді пайдалану және шығармашылық тұлғаны қалыптастыру, олардың инновациялық маңыздылығы, білім мен дағдыларды кәсіби практикада іске асыру мәдениеттің жаңа өзіндік құндылықтарын жасауға ықпал етеді.

Әдебиеттер:

1. Асанова С. Ж. Қазақтың ұлттық киімдері: Каталог-оқулық. «Фолиант» баспасы, – 2008.
2. Касиманов С. Қазақ халқының қол өнері. – Алматы: Қазақстан, 1969.
3. Қазақ өнерінің тарихы. XX ғ екінші жартысы, III том, – Алматы: Өнер, 2009. – 478 б.
4. Еспенова А. Т. Тәуелсіз Қазақстан сәндік-қолданбалы өнеріндегі заманауи ізденістер (зергерлік өнер негізінде). – Керуен: Том 69. – № 4. 2020.
5. Қазақ өнерінің тарихы. (2013). 3.Т: Жаңа және жаңа кезеңдегі Қазақстан өнері. –Алматы: Арда+7, 2013. – 864 б..
6. Қазақ өнері энциклопедия. – Алматы: Білік, 2002.

А. Б. Амангельдина

О. Таңсықбаев атындағы алматы сәндік-қолданбалы
өнер колледжінің оқытушысы, магистр
Алматы, Қазақстан
aktolkyn-a@mail.ru

Ж. Н. Жакипова

Т. Жүргенов атындағы ҚҰӨ академиясы
колледж оқытушысы, магистр
Алматы, Қазақстан
Zhanna_altay@mail.ru@mail.ru

БЕЙНЕЛЕУ ӨНЕРІНДЕГІ ТҰРМЫСТЫҚ ЖАНР МӘДЕНИ ТАМЫРЛАРҒА ҚАЙТА ОРАЛУ ҚАЗАҚСТАН ТӘУЕЛСІЗДІГІНІҢ 30 ЖЫЛДЫҒЫ БАҒДАРЫНДА

Түйіндеме: Бұл мақалада Қазақстан кәсіби суретшілерінің көркем шығармаларындағы тұрмыстық жанр мен дәстүрлі зерттеулердің өзара байланысы қарастырылады. Тұрмыстық жанрдың өзіндік болмысын анықтау және қалыптастыру.

Кілт сөздер: Қазақстан бейнелеу өнері, тұрмыстық жанр, концепция.

Аннотация: В данной статье рассматривается взаимосвязь бытового жанра и традиционных исследований в художественных произведениях профессиональных художников Казахстана. Выявление и формирование самобытности бытового жанра.

Ключевые слова: изобразительное искусство Казахстана, бытовой жанр, концепция.

Abstract: This article examines the relationship between everyday life genre and traditional research in the artworks by professional artists of Kazakhstan. Definition of the identity of the everyday life genre, formation of signs, symbols and styles. To determine the phenomenon and signs of everyday life genres, their symbols and manners.

Keywords: Fine arts of Kazakhstan, everyday life genre, concept.

Қазақстан Республикасының Тәуелсіздігіне 30 жыл толғалы отырған сәтте қазақ халқының ұлттық болмыс-бітімін қайта жаңғыртып, оны өркендете түсу бағдарында еліміздің руханияттық тамырларын таразылап алу қажеттілігі туындайды. Осыған орай, төл, мәдениетіміздің әлемдік өркениет аясындағы тұғырлы орнын бағамдап алуымыз керек. Ендеше, бейнелеу өнері оның тұрмыстық жанр саласының ерекшеліктерін қазақстандық суретшілердің айтулы туындылары бойынша тарихи тұрғыдан таразылаймыз.

Адамзат қоғамының барлық саласы өзінің өмір сүру шарттарымен және соған қатысты барлық іс-әрекеттерімен байланысып отыратындығы сөзсіз. Тұрмыс қалпы, өмір сүру стилі, ғұмыр кешу белестері адамзат болмысының негізгі орталық көрінісі болып табылады. Сондықтан өмірдің тұтас бейнесін байыпты ұғынып, оны көз алдымызға елестету тек ғылыми танымның ғана емес, өнердің де басты мазмұны. Осындай мазмұнды қамтитын бейнелеу өнерінің туындылары тұрмыстық жанр салаларымен тығыз байланысты.

Осы тұста «тұрмыс» ұғымын анықтап алу үшін бірнеше анықтамаларды мысалға алуымызға болады. «Тұрмыс күнделікті өмірдегі рухани жайлылықты және материалдық қажеттіліктерді қанағаттандыруға қызмет ететін барлық қатынастар мен байланыстар жиынтығы».

«Тұрмыс – қордаланған күнделікті өмір», «Тұрмыс болмыстың үстірт қабаты, адамды жайлылықпен қоршайды». Бұндай түсініктемелерге сүйене отырып, тұрмыстағы «адамзаттың бәріне ортақ өмірлік көңіл-күй әрекеттерінің және рационалды мақсаттарының жиынтығы» деп тани аламыз. Осы шынайы тұрмысты көркемдік түрде бейнелеу «тұрмыстық жанр» ұғымын туғызып тұр.

Бұдан тұрмыстық жанр саласының ауқымдылығын, аймақтылығын және адамзатқа қатысты барлық әрекеттердің жиынтығын қамтып өтетіндігін танимыз. Сондықтан бұны төмендегідей жіктеуге болады:

Көркем өнер белгілі бір деңгейде қызу тіршілікті бейнелейді. Ол өмірдің өзі тәрізді кейде көңілді тұрмысты ашып көрсетсе, кей кездерде қайғылы оқиғаларды сипаттай алады. Бейнелеу өнеріндегі тұрмыстық жанрдың сыртқы пішіндік ерекшеліктері бұнда түрлі-түсті бояулармен нақышталады және олардың үйлесімділігі мен көптүрлілігі белең алады да, ашық түстер жиі қолданылады. Сондықтан түстер көптүрлі болғанмен, олар қиюластырып, кейде қайталанып та жазылады. Әрине бұл қайталаулар шығарманың мазмұнын ашуға, өмірдің шынайы көрінісін көркемдік түрде өрнектеуге арналады. Көп адамдардың қатынасуы оқиғаны шиеленістіре түседі. Олар көбіне бір мақсатқа бағыттанып, композицияның орталық идеясына жұмылдырылады да, фон ретінде бейнеленгенмен, сол негізгі оқиғадан ажырамайды, табиғат көрінісі мен қала пейзажына аса маңыз берілмейді, өмір стихиясына үстемдік етеді. Қимыл, қозғалыс, динамика мен құбылту басты орынға шығарылады. Бұған мысал ретінде: Абуовтың «Соғысқа нан жіберу», Ағытаевтың «Егін жинау мерекесі», Айтбаевтың «Қонақ келді» және «Жер мен адамдар», Ақанаевтың «Кешкі автобус», Алиевтің «Қарбалас сәт», «Кәуапхана», Аралбаевтың «Ауылдағы той», Қастеевтің «Қыз алып қашу», Кенбаевтың «Қара айғыр» т.б.

Тұрмыс жалғыз немесе екі субъектіге ғана құрылады немесе қалған субъектілер елеусіздеу ғана беріледі, қайнаған өмірден гөрі терең философиялық ой композициясының негізгі мазмұнын құрайды. Терең ойлылық оған енгіздіріліп, ол көбіне әр түрлі түсіндірілуге мүмкіндік алады. Яғни, тұтас жұмысты әр түрлі бағытта интерпретация жасауға болады, тіпті ол түсіндірушілердің ақыл-ой санасы мен өнерді түйсіну дәрежесін де ашуға көмектеседі. Бұндай шығармалардағы түсіндіру еркіндігі өнер иесінің негізгі айтайын деген идеясына кей жағдайда тура сәйкес келмей қалуы да мүмкін. Бұнда симметрия мен прапорцияның қатаң шартталуы міндетті емес, осыған орай, бұл батыстық модернистік және постмодернистік ағымдарға орайласып отырылады. Түстердің үйлесімділігі өте терең мағынада ойналады да, көбінесе бір ғана бояу сан түрлі жақын түстермен құбылып, ашық түстер сирек кездеседі. Көбінесе күңгірттік, айқынсыздық, кейде түсініксіздік жайлайды. Реализмнен гөрі сюрреалистік сарындар байқалады да, қимыл мен динамиканың маңыздылығы жоғалады, орнына терең тыныштық пен тұңғыық үнсіздік жайлайды.

Мәселен, Тәбиевтің «Кездесу» шығармасын былайша талдап көрсетуімізге болады. Бұндағы жалпы қайғылы астармен берілген оқиға терең толғаныспен шешімін табады. Қайнаған тіршілік пен динамика берілмейді, үнсіздік пен толғаныс және абсолютті тыныштық орнаған. Кездесіп тұрған екі элемент орталық мазмұнға шығарылады. Жалпы сюжет ұлттық дүниетаныммен құрылған

болғандықтан, балбал тас пен кейуана өзіндік бір терең үйлесімділікке құрылған және байыпты философиялық мағынаны қамтиды. Оқиғаның қашан және қай уақытта екендігін көрсету мақсат етілмеген, тек қана түркі, кейінгі қазақ халқының рухқа табыну дәстүрлерін барынша толық ашып беруге талпыныс байқалады. Бірақ бұл тұста мазмұнның, оқиғаның уақыт бойынша анықталуы күрделі.

Бұл шығарманы түсіндіріп отырған өнертанушы А.Юсупова да «балбалдың» орталық түсінікке шығарылып, бір суретшіден екіншісіне ауысып отыратын объект екендігін баса айтып, ол ежелгі түркі дәстүріндегі ата-баба рухын бейнелейтін сенім болып табылатындығын атап өтеді.

Шындығында, бұл шығарманың терең парасатты тұрғыдан негізделуі – өлі мен тірінің кездесуі, түркі халықтары өміріндегі қастерлі сенім, жалғыздық пен сырласу дала тыныштығына келіп тоғысады. Күңгірттеу және бірінғай түстер мен ойлылық пен парасаттылықты, байыптылық пен мұндылықты көз алдымызға елестеуге арналғандай. Балбал тасқа қарап қолын созған ана онымен бетпе-бет кездесу сәтін білдіреді. Бірақ терең пессимизм, өмірден түңілу бұл туынды мазмұнында жоқ, керісінше, өлі мен тірінің байланысының символдық көрінісі терең парасатты өмірді түсіндіріп беруге арналғандай, тіпті өмірдің мағынасы мәселесі де қозғалады деп түсінуге болады.

Мұндағы элементтер бәрі рәміздік, аллегориялық, образдық, тұспалды сипатта орындалады. Өмір шындығын көркемдік тұрғыдан бейнелеу екінші жоспарға шығарылып, адамның қиялы мен фантазиясын, әлдебір терең түйткілді, бейсаналықты бейнелеу мақсат етіледі. Сондықтан түстер шындық өмірдегі бояулармен сәйкес келуі мүлде міндетті болмай қалады. Тіпті шындық өмірде болмаған элементтер де елестету ме автордың қиялы бойынша құрылады. Тұрмыстың өте терең психологиялық сипаты айрықшаланады. Сондықтан суретші бұндай жанрда абсолютті еркіндік алады. Түстердің түзілімі қалыпты жағдайдан ауытқып, қалыпсыз, дәстүрлі классикалық емес үйлесімділікті ниеттеп тұрады.

Тұрмыс екінші жоспарға шығарылып, пейзаж басты объекті тәрізді болып көрінеді. Сондықтан бұндай шығармаларды кейде тұрмыстық жанрдан гөрі пейзажға балайды. Қалалық, ауылдық, табиғат т.б. пейзаждар шынайы, нақты көріністен алшақтай қоймайды, сондықтан бұнда көбінесе әсемдік мазмұн жинақталады да, ол көңілділік пен шаттық туғызады. Түстердің түзілімі бұнда әр түрлі бола береді, негізінен бастапқы ынта мен ұмтылыс автор үшін пейзажға басымдылық берумен айқын көрінеді. Сондықтан азамзат тұрмысын пейзаждың аясына сыйғызып, түпкі идея: «адам мен әлем» мағынасы келіп тоғысады. Тұтастай алғанда, шығармаларды «қаладағы тұрмыс», «даладағы тұрмыс», «өндірістегі тұрмыс» т.б. деп анықтап ажыратып алуға тұрарлықтай болып келеді. Бұның тағы бір ерекшелігі тұрмыс пен адамдардың өмірінің көрінісі туындының онша көп көлемін қамтымайды, сондықтан олардың сипаты мен қимыл-қозғалыстары әріректегі кеңістіктен орын алады.

Мәселен, Алтаевтың «Ескі ауылда» атты шығармасында негізгі объектілер адамдар болғанмен, ауыл көрінісі басты нышанда және ондағы халықтың тіршілігі осы ауылды анығырақ бейнелеуге құрылған. Бұнда да адамдар қосымша объектілер ретінде сол ауыл көрінісін шынайы ашып көрсету үшін жамалған көріністер екендігі сөзсіз. Себебі, олар композицияның көп бөлігін

қамтымайды, ал көп бөлігін қамтып тұрған ауыл бейнесіндегі аулада; қой, құдық, шарбақ және ескілеу үйлер көрініс табады. Жалпы мазмұнда көңілділік те, қайғылық та баса көтерілмейді, жайбарақат, бірқалыпты, қарапайым тіршілік ауылдың «ескілігін» аңғартқандай. Бірақ бейне бір тазалық, пәктік, қарапайымдылық пен бейбіт өмірді ашық түстер және күн мен көлеңке оңай аңғартады. Жоғарыдан төмен қарай кеңістіктің вертикалі бойынша алдымен көк (аспан), содан соң жасыл (теректер), одан кейін сарғыш түс көмкеріліп, үйлесімді үй түстің өзара біріктірілуі ұсынылған. «Жинақталған тұрмыс көрінісі этикалық және эстетикалық параметрлердің түйісуін жобалайды, бұл – ізгілік пен сұлулықтың идеалданған кеңістігі», деп атап көрсетілген тұжырымдар да осының айғағы.

Шығармадағы осы қарапайымдылықтың өзі шынайылық арқылы әсемдік пен әдептілікті біріктіріп, қазақ ауылындағы бір көрініс арқылы бүкіл ауыл тіршілігін ашып беруге арналғандай.

Өнертанушыларымыз тұрмыстық жанр портретпен, батальдік жанрмен тығыз байланысты екендігін атап көрсеткен пікірлерге жүгінсек тұрмыстық жанрдың осы ерекшелігі портреттік жанрмен кіріктірілуінен туындаған түр екендігіне көз жеткіземіз. Бұған дәлел ретінде: Аманжоловтың «Рымбаеваның әні», Антощенконың «Кәрі колхозшылар», Баяновтың «Қолшатыр астындағы екеу», Ғалымбаеваның «Менің қошақандарым», «Нан», «Кұрбылар», «Жеміс жинаушы», Жүсіповтің «Бауырлар», «Күйші» т.б. туындыларын мысалға алуымызға болады.

Қорыта айтқанда, бейнелеу өнеріндегі тұрмыстық жанр барынша кең ауқымды мазмұнды қамтығандықтан, түстердің түзілімін анық беретін және қайнаған адамзат өмірінің белгілі бір көрінісі арқылы бүкіл адам болмысын ашып беруге тырысатын, шынайы өмір бейнесін табиғатпен, қоршаған ортамен, әр түрлі қимыл-қозғалыспен байланыстыра бейнелейтін күрделі құрылым екендігі байыпталады. Осы тұрмыстық жанрдың бес негізгі ерекшелігін ашып көрсету үшін Қазақстандық суретшілердің туындыларын пайдалана отырып, мысалдар келтіріп талдай отыра, өз ойларымызды дәйектедік. Бұл еліміздің тәуелсіздігінің 30 жылдығы қарсаңында бейнелеу өнерінің әрі қарай даму бағдарын айқындау үшін тарихи танымды ұлғайта түсері сөзсіз.

Әдебиеттер:

1. Төлебиев Ә. *Өнер өрісі*. Алматы: Өнер, 1996.
2. *Техникалық және кәсіби білім беру жүйесін дамыту мәселесі талқыланды* // – URL: <http://baq.kz/news/kogam/tehnikalik-zhane-kasibi-bilim-beru-zhuiesin-damitu-maselesi-talkilandi-45186> (дата обращения 15.02.2022).
3. *Болатбаев Қ. Қазақстан бейнелеу өнеріндегі көкейтесті мәселелер*// «Қазақстан суретшілер форумы 12-25 қараша 2009 жыл» Материалы Международной научно-практической конференции. – Алматы, 2010. – 140 с.
4. *Основы педагогического мастерства: Учеб. Пособие пед.спец.высш.учеб.заведений* // Под ред. И. А. Зюзана. – М.: Просвещение, 1989. – 302 с.
5. *Орынбекұлы С. Ұлттық өнерді дамыту үшін отандық өнертануды қалыптастыру қажет* // Қазақстан өнері мәдени-бұқаралық журнал, №1, 2011. – 4-5 бб.
6. *Таным теориясы. Жиырма томдық. 18-том*. Астана: Аударма, 2006. – 504 б.
7. *Болатбаев Қ. Өнер*. Алматы: Мектеп, 2007.
8. *Байжігітов Б. К. Бейнелеу өнерінің теориялық мәселелері* – Ақтөбе: А-Полиграфия ЖШС, 2003. 240 б.

3 СЕКЦИЯ. ҚАЗІРГІ КӨРКЕМДІК ТӘЖІРИБЕНІ ЗЕРТТЕУДЕГІ ТЕОРИЯЛЫҚ ПАРАДИГМАЛАР

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПАРАДИГМЫ В ИЗУЧЕНИИ СОВРЕМЕННЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРАКТИК

Н. Р. Ахмедова

академик, доктор искусствоведения
Институт искусствознания
академии наук Республики Узбекистан.
Ташкент, Узбекистан
nigosya@mail.ru

ТРАДИЦИОННЫЙ ТЕКСТИЛЬ В КОНЦЕПТУАЛЬНОМ ДИСКУРСЕ ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ

Түйіндеме: Тәуелсіздік кезеңінде Орталық Азия мемлекеттері жаңа тарихи-мәдени контексте дамуда, ұлттық бірегейлік мәселелері бірінші кезекке қойылады. Қазақстан, Қырғызстан және Өзбекстан суретшілерінің аймақтағы дәстүрлі тоқыма бұйымдарының - киіз, икат, кесте, кілем дәстүрлері мен түрлеріне үндеуінің ерекшелігі талданады. Бұл процесс 1990-шы жылдары басталды. contemporary art - инсталляция, перфоманс, бейне, мультимедиялық жобаларды игеру кезеңінде Орталық Азия өнерінің дәстүрлі морфологиясын өзгертті. А. Меңлібаеваның, у. Жапарова, в. Ахунова, Үсейінов, Д. Қайыпова осы процестің динамикасы мен өзіндік ерекшелігін, оның жергілікті және жаһандану мәселелерімен байланысын, қазіргі өнердегі бірегейлік саясатын көрсетеді.

Кілт сөздер: Орталық Азия, дәстүрлі тоқыма, киіз, икат, инсталляция, тұжырымдама, дискурс, бірегейлік, жаһандану.

Аннотация: В период независимости государства Центральной Азии развиваются в новом историко-культурном контексте, вопросы национальной идентичности выдвигаются на первый план. Анализируется специфика обращения художников Казахстана, Кыргызстана и Узбекистана к традициям и видам традиционного текстиля региона - войлоку, икат, вышивке, коврам. Этот процесс начался 1990-е гг. в период освоения contemporary art - инсталляция, перфоманс, видео, мультимедийные проекты, что изменило традиционную морфологию искусства центральной Азии. На примерах проектов А. Менлибаевой, У. Джапарова, В. Ахунова, В. Усеинова, Д. Каиповой показана динамика и своеобразие этого процесса, его связь с проблемами локальности и глобализации, политикой идентичности в современном искусстве.

Ключевые слова: Центральная Азия, традиционный текстиль, войлок, икат, инсталляция, концепция, дискурс, идентичность, глобализация.

Annotation: In Central Asia in the period of independence the new model of art began to develop. In these countries Contemporary art is reflecting the idea of national identity, New mediums allowed artists to more decisively move beyond the framework of Soviet identity, artists turn to textile traditions to create conceptual discourse. the article analyzes this process from the 1990s to the present . in the projects of artists from Kazakhstan, Kyrgyzstan and Uzbekistan This article is analyzing installations of A. Menlibaeva, V. Akhunov, U. Japarov, V. Useinov, D. Kaipova.

Keywords: Central Asia, traditional textiles, felt, ikat, installation, concept, discourse, identity, globalization.

В последние десятилетия искусство Центральной Азии, развивающееся в новом историко-культурном контексте, переживает динамичные трансформации. Принятое в современном глобальном контексте и затребованное на главных выставочных площадках концептуальное искусство и в нашем регионе породило оригинальные тенденции. Художники активно адаптировались к новому языку репрезентации. Рассмотрим в рамках обозначенной темы обращение художников Казахстана, Кыргызстана и Узбекистана к одному из пластов народного искусства – традиционному текстилю.

Как известно, идеология и теория нацстроительства в независимых государствах выдвигает на первый план вопросы этнокультурной идентичности. В рамках советской культуры проблема национального своеобразия находила реализацию в традиционной жанрово – видовой структуре изобразительного искусства. Опираясь на разнообразные традиции наследия, художники включали их инвариантные основы (плоскостность, декоративное понимание колорита, условность форм) в живопись, графику, пластику, сохраняя, таким образом, связь с собственными корнями.

Начиная с 1990-х гг. освоение contemporary art в таких формах, как инсталляция, перформанс, видео, а в последние годы – в мультимедийных проектах, изменило традиционную морфологию искусства региона. Новые медиумы позволили художникам более решительно выйти из рамок советской идентичности, что в свою очередь изменило представления о том, как может «выглядеть» национальное искусство. В концептуальном дискурсе отношение к автохтонному наследию и выражение через него традиционного комплекса идей требовало иных подходов. Однако, изучение этого опыта не стало полноценной научной традицией и остается до настоящего времени проблематичным. В его интерпретации методологические приоритеты необходимо выбирать на основе междисциплинарного синтеза, современных научных позиций. Только в последние годы наметилась тенденция адаптировать постколониальную эпистемологию, широко применяемую в отношении восточных стран, к развитию центральноазиатского региона.

Многообразные виды традиционного текстиля Центральной Азии – войлок, ткани, вышивка, ковры – являются отражением не только материальной культуры народов региона, но и их верований, истории, эстетики и своеобразия быта. Мир автохтонных традиций по – разному присутствовал в поисках художников, начиная с мастеров узбекистанского авангарда. Небольшое отступление от главной темы позволит подтвердить этот тезис. Известно, что авангард начала XX века ассимилировал некоторые пластические принципы, почерпнутые у примитивных и древних культур, а также иррациональность, ритуальность, метафоризм, то есть универсальные образно-конструктивные категории, а не только формальные. Они проявились в кубофутуристических работах В. Уфимцева «Казах», «Казашки», «К поезду» (1926–1929) из коллекции Нукусского музея. Художник увлекся экспериментами в самой технологии создания картин, упорно искал новый язык, достаточно радикального характера. В. Уфимцев создал аппликации и коллажи с использованием песка, войлока, тканей и дру-

гих материалов, связанных с местной природой и национальным бытом. Взятые художником во всей архаической простоте, они придают произведениям необычную, первозданную силу и энергию. Он смог предложить оригинальные авангардные идеи, «укоренив» их в национальном мире. Эти работы уже тогда закладывали полемику по вопросам традиций, как адептам национальной экзотики, так и приверженцам стилизации Востока. Таким образом, еще у истоков формирования искусства Узбекистана, одним из факторов, лежащих в основе авангардных исканий, был фактор локальных традиций.

В творчестве современных художников региона рецепция духовного, эпического, ритуально – знакового опыта наследия имеет определённую последовательность и динамику. В годы перестройки и позже она строилась на отказе от канонов советского искусства, объясняя их переход к знаковой, символической, абстрактной сфере в русле коренной традиции. Концепции философов – структуралистов (К. Леви-Стросс) о том, что архетипы лежат в основании не только традиционного сознания, но и современного человека, придали этим поискам философскую опору и актуальность.

Алмагуль Менлибаева, позиционировавшая себя в 1990-е годы как представитель панк – шаманизма, одной из первых обратилась к казахскому войлочному ковру – текемету. Для нее текемет – модель культурной памяти народа, сохраняющая архетипы кочевника. Интерпретируя пластические, технические, образные возможности традиции, она нашла индивидуальную трактовку мифологем, близкую к неопрIMITИВИЗМУ, в таких работах, как «Три божества» (1993), «Звуки животных» (1993), «Бог земли и птица змеиноного шаха» (1994). Традиционно в текемете цвет узора вживлен, вплавлен в цвет основы ковра, образуя отраженный зеркальный рисунок. Отказываясь от цитирования этих принципов орнамента, А. Менлибаева ввела в композиции нетрадиционные геометрические формы и символы, которые, тем не менее, свободно читаются в пространстве культурных ассоциаций. Возникает увлекательный диалог символов и метафор разных пластов прошлого и настоящего. Однако этот ранний опыт А. Менлибаевой с войлоком еще связан с модернистским принципом понимания объекта.

Начиная с 2000-х гг. в современном искусстве в локальном и глобальном контексте основные тренды определяла политика идентичности [1]. Как отмечали исследователи, «в отличие от личного значения идентичности, ... идея социальной идентичности может быть использована и используется в борьбе за культурное и экономическое равенство [2, с. 15-39]. Это определило интерес кураторов к новым территориям, в рамках постколониального дискурса актуализировался тезис дать «голос периферии», в частности, художникам постсоветских стран. В границы мировой арт-сцены впервые была вовлечена terra incognita – искусство бывших советских республик Средней Азии. На крупных международных площадках оно стало занимать собственные позиции, что отмечал В. Мизиано: «художники создали свой оригинальный контекст, свою перспективу видения современного художественного дискурса» [3, с. 10]. В этом дискурсе актуализация традиционного наследия (тексти-

ля) и его мифопоэтического нарратива как нового медиума обозначала их как представителей локального мира в постмодернистском глобальном контексте.

В мультимедийном проекте «Степное барокко» (2007), «Моя шелковая дорога к тебе», «Красная бабочка» (2012) и других сохраняется опора А. Менлибаевой на этнические архетипы, тотемы кочевников, суфийские предания. Традиционные шёлковые ткани как покровы, которые она снимает со своего лица, не только визуальный маркер ее центральноазиатской культурной идентичности. Здесь есть и антитеза широко распространившейся моде на фольклор, ремесла, а так же экзотизацию региона в рамках государственного проекта идентичности. «Критическая стратегия А. Менлибаевой – шаманки и кочевницы – противостоит не только авторитарному фундаментализму власти, но и инструментальной рациональности глобализации, пришедшей на территорию Центральной Азии», – отмечали критики [4, 180-181 с.]. Использование приёмов цифровой фотографии, техники принта позволяет А. Менлибаевой создавать эффектные образы и смелые метафоры на тему проблем современности. Она размышляет на стыке традиций и сопротивления языку рекламы и глянцевого журналов.

В инсталляциях из войлока художников Кыргызстана, таких как В. Руппель, У. Джапаров характерна высокая степень метафоризации предмета. Уничтоженный как объект изображения в абстракционизме, он «возвращается» в концептуальное искусство в образе «готовой вещи». Напомним, что обращение к текстилю, в частности, к войлоку, было актуальным в 1960–1970-е гг. у Й. Бойса, Р. Морриса и других западных художников. Войлок в личной мифологии Й. Бойса занимал особое место в связи с выражением темы смерти и бессмертия. В инсталляции У. Джапарова «Войлочный саркофаг» (2005) этот же нарратив представлен минимализмом выражения идеи, характерным для кочевников. Если применение войлока связывают всегда с приемом бойсовской семиотики материалов, то для кыргызского художника он, прежде всего, мифологичен, овеян кочевой архаикой. Редуцированная форма саркофага напоминает с одной стороны кокон, колыбель или лодку, отправляющуюся в Вечное плавание, с другой – это некая форма «упаковки», в которой тело растворяется в Природе. Концепт выражает тягу номадов к стихийной силе природы, подтверждая ориентацию кочевников на приятие мира в рамках вечных и неумолимых законов природы.

Востребованность этнокультурных традиций для выражения идентичности на всех этажах общества стала неким официально ангажированным и популярным трендом в странах Центральной Азии. Например, некоторые узбекские живописцы наклеивают цветные ткани на холст, другие имитируют их, привлекает и войлок. Например, А. Байтереков, художник с большим опытом живописца создал серию интересных работ «Календарь кочевника» (2016). Его черно-белые войлочные композиции в целом явление эстетического плана, чем концептуального. О чем свидетельствует их репрезентация под стеклом в виде традиционной картины.

Узбекистан, исторически богатый разнообразными видами прикладного

искусства, сегодня их активно возрождает, оно присутствует в повседневной жизни сельских и городских жителей. В последние годы, благодаря известным Домам моды узбекский икат вышел на мировые подиумы, не говоря о потребности туристического сектора. Между тем, как новый медиум и объект исследования традиционное искусство, в частности, текстиль только в последние годы заинтересовал художников Узбекистана. В 2000 году использование войлока в инсталляции В. Ахунова «Песок забвения» было эпизодическим. Новый уровень апроприация текстиля в совокупности различных технических приемов предложили В. Усеинов и Д. Каипова. Их проекты – итог размышлений о проявлении локальности в контексте универсальных проблем современности.

В. Усеинов – художник разноплановый, он создает гигантские инсталляции и видеопроекты, картины и гобелены. К технике «чи» впервые обратился в 2007 году. Этот древнейший вид плетения циновки из стеблей травы «чи» или камыша существует и сегодня у кочевых народов региона. Объекты «Млечный путь пред утренней молитвы» (2010) и «Пауза света в предутренней молитве муэдзина» (2020) представляют собой ряд пластмассовых труб, оплетённых яркими шёлковыми нитями высокого качества, которые имеют приятный блеск и достаточную прочность. Ритм разноцветных нитей отсылает к вибрации света и цвета сквозь синеву ночи, рождает ассоциации со звуковой дорожкой передающей голос муэдзина при чтении молитвы.

Обращаясь к традиционной форме узбекского халата в объекте «Эмир Бухарский перед Курбан Хаитом», В. Усеинов перекодировал все его функции и технику. Арт-объект выполнен в технике вязания крючком, рисунок двухсторонний, но халат не для ношения. Он превратил его в некий экран, где символы прошлого и современности – изображение последнего эмира Бухары по известной фотографии русского фотографа С. М. Прогудина-Горского, знаки колонизация, жертвы истории как в драматической истории региона буквально и символически «вплетены» в единое полотно.

Халаты Д. Каиповой из адраса, шелка, бархата – это постмодернистский анализ языка традиционного текстиля и языка массовой культуры. Исходным материалом для художницы служат традиции ткачества, которые в своей эпистеме сохранили в строгом каноничном порядке архетипы и эстетику мышления народа. Это – фундаментальные языковые коды, схемы восприятия, иерархии практик. Она познает и уважительно сохраняет их в совместной работе с мастерами города Маргилан, в мастерских которых создаются ткани для ее проектов. Метод Д. Каиповой в халатах «Интервенция», «Дарт Вейдер» «Капитан Америка», «Знаки опасности», «Чужие», «ОБЕУ» – не разрушение созданного народом веками, а создание нового дискурса о глобализированной современности. Не разрывая общий канон, она изящно, перекодировав икатовые орнаменты, вводит на эту Sancta Sanctorum территорию (святая святых), персонажи и символы современной массовой культуры. Широко растиражированные по миру Микки Маус, Капитан Америка и Дарт Вейдер, маска Крик и американское выражение ОБЕУ выступают маркерами глобализации. Эти повсеместно потребляемые образы вполне в духе

канона «вплетены» Д. Каиповой в композиции абровых тканей, визуально не разрывают их. Проявляя понимание Д. Каиповой, того, что и во времена разрывов в истории региона и сегодня, традиционное искусство остается выразителем и отражением социальных, экономических и политических отношений. Поэтому восхиительные по колориту, изяществу и красоте орнаментов халаты Д. Каиповой – это не феномен дизайна, хотя есть счастливые обладатели этих шедевров. В контексте актуальной постколониальной теории она размышляет о путях экспансии западных стандартов в постсоветской Азии. Ее критическая позиция проявлена и по отношению к политике национальной идентичности в регионе, с ее эстетическими стандартами ориентализации и самоколонизации собственной культуры.

В заключении отметим, что представленные примеры традиционного текстиля в концептуальном дискурсе отражают то, какие вопросы ставит новая реальность в странах Центральной Азии; как художники создают альтернативу пониманию своего и чужого, как художники ведут диалог о глобальных проблемах, не отрываясь от вековых традиций.

Литература:

1. Мизиано В. *Пять лекций о кураторстве*. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. – 254 с.
2. Моран М. *Идентичность и политика идентичности: культурно-материалистическая история // Неприкосновенный запас*. – Москва, 2021. – №1. – С. 15–39.
3. *Искусство Центральной Азии: актуальный архив*. – Бишкек: Курама Арт, 2005. – 138 с.
4. *Прогрессивная ностальгия. Современное искусство стран бывшего СССР*. – М.: WAM, 2008. – 335 с.

А. Н. Огарков

Доцент кафедры искусствovedения,
кандидат философских наук
Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная
академия имени А. Л. Штиглица
Санкт-Петербург, Россия
suer53@inbox.ru

ЭНДИ УОРХОЛ: ПРЕДМЕТНАЯ СРЕДА ПОП-АРТА

Түйіндеме: поп-арт өнері өзінің айқындылығы, айқындылығы және жасырын «заклинание» потенциалы арқылы танымал болды, ол оны мұқият қарап, мағынасын іздеуге мәжбүр етті. Поп-өнерді құрушы емес, бірақ оның негізгі танымал адамы бола отырып, Энди Уорхол жаңа өнердің тақырыптық ортасын құрды. Уорхолды қызықтыратын нәрсе-бұл өлі нәрсе, оның қуысымен таң қалдырады. «Ештеңе» әсерінің арқасында жібек экран мен суретшінің жобалары постмодернге көшуді жоспарлай алды, оның жемістері біз әлі күнге дейін ойлаймыз. Оны түсіну үшін поп-арт үшін не болғанын білу керек. Өйткені, постиндустриалды дәуірде өмір сүретін адамдар өздерін анықтайды. Поп-арт үшін нәрсе – бұл құндылық, бірақ таңқаларлық түрде құнсызданған. Сол сияқты біз бүгін заттарды қабылдаймыз.

Кілт сөздер: поп-арт, Энди Уорхол, тақырыптық орта, жарнама, стиль иконографиясы, постмодерн.

Аннотация: Искусство поп-арта стало популярным благодаря своей очевидности, ясности и скрытому «заклинательному» потенциалу, заставляющего пристально вглядываться и искать смысл. Не будучи создателем поп-арта, но став главным его популяризатором, Энди Уорхол создал предметную среду нового искусства. Вещь, интересовавшая Уорхола – вещь мертвая, завораживающая своей пустотой. Благодаря эффекту «ничто» шелкографии и проекты художника смогли наметить переход к постмодерну, чьи плоды мы созерцаем до сих пор. Чтобы понять его, необходимо выяснить, чем была для поп-арта вещь. Ведь именно с вещами отождествляют себя люди, живущие в постиндустриальную эпоху. Вещь для поп-арта – это ценность, но странным образом обесцененная. Аналогичным образом мы воспринимаем вещи сегодня.

Ключевые слова: поп-арт, Энди Уорхол, предметная среда, реклама, иконография стиля, постмодерн.

Abstract: The art of pop art has become popular due to its obviousness, clarity and hidden «spell» potential, forcing you to look closely and search for meaning. Not being the creator of pop art, but becoming its main promoter, Andy Warhol created the subject environment of the new art. The thing that interested Warhol was a dead thing, bewitching with its emptiness. Thanks to the «nothing» effect, silk-screen printing and the artist's projects were able to outline the transition to postmodernity, whose fruits we still contemplate. To understand it, you need to find out what the thing was for pop art. After all, people living in the post-industrial era identify themselves with things. A thing for pop art is a value, but in a strange way devalued. Similarly, we perceive things today.

Keywords: pop art, Andy Warhol, object environment, advertising, style iconography, postmodern.

Новейшую критику современного искусства можно разделить на два лагеря только лишь по одному принципу. Одни видят в творчестве Энди Уорхола (Эндрю Вархола, 1928 – 1987, США) поэтизацию банальности, спасение повседневности при помощи искусства; другие же чувствуют реальность уорхоловских вещей как травматическую, обреченную свалиться в нигилистическую пустоту, чтобы повторяться там вечно. Имитатор реди-мэйдов, Уорхол лишал предметы их сюрреалистической составляющей. При этом сакральные качества таких вещей умножались за счет монументальности изображения. Серийность же вносила разлад, диссонанс, сомнения в его произведениях. Уорхол первый и единственный поп-артист, представлявший серийными серийные вещи. Художественность Уорхола, мимикрирующая, притворяющаяся этикетками и дизайном, вызывает недоумение, в ней всякий раз приходится сомневаться. Анонимность и нарочитая объективность его живописи убивает вещь. Мертвая жизнь такой вещи почти неотличима от жизни вещи соседней. Такая вещь нерепрезентируема, следовательно, ее не существует. Поэтому предметная среда поп-арта, чью суть Уорхол выразил наиболее полно – есть ничто. Однако, не все столь однозначно, когда речь идет о фигуре Уорхола.

Американец Фредерик Джеймисон (литературный критик и теоретик марксизма) так описывает многочисленные изображения обуви, которую любил рисовать Уорхол: «Здесь перед нами инверсия утопического жеста Ван Гога: в ранней работе потрясающий мир вызван к жизни каким-то ницшеанским призывом и актом воли преобразован в сияние утопического цвета. Здесь, наоборот, все так, словно внешние окрашенные поверхности вещей – нарушенные и перемешанные заранее в предвосхищении их ассимиляции лоснящимися рекламными образами – внезапно сняты, чтобы обнаружить мертвенный черно-белый субстрат фотонегатива, который их и держит, подобно костяку... Хотя этот тип смерти мира явлений становится темой определенных произведений Уорхола – особенно значительны серии дорожных аварий и электрических стульев, – я думаю, здесь речь идет не о теме или содержании произведения, а о какой-то более фундаментальной мутации и мира вещей самого по себе, теперь ставшего набором текстов» [1, с. 295]. Действительно, вещи в работах Уорхола «умирают» или «мутируют» – так действует поверхностный брак (затеки краски, разница в цветовой интенсивности, царапины), который художник допускает нарочно. Уорхол меняет сам потенциал художественной энергии вещи, обнаруживая ее смертность.

Поп-арт Уорхола уникален – ведь он яснее всех в XX веке продемонстрировал ценность смертной, уничтожаемой временем вещи. Кроме того, размноженные шелкографией образы опустошают образ, повторяя его, но одновременно действуют как заклинание, заставляя всматриваться и искать смысл.

«Капсулы времени» – безумный проект Уорхола, представляющий собой документацию из вещей, которых лишили функциональности, заперев в коробках. 610 капсул, обычных коробок, куда сам Уорхол без всякой логики выгружал случайные покупки, многочисленные сувениры, газетные и жур-

нальные вырезки, мелочи из карманов и т.д. Каждая коробка снабжалась этикеткой с указанием даты и запечатывалась. Так появлялось «геологическое» отложение, никому не интересное свидетельство о современности, вещь с бесполезной функцией. Напомним, что функциональность – это непрерывность и бесконечность классификации: для любого действия есть или должна быть какая-то вещь. Если ее нет, ее стоит выдумать. Для этого создаются узко профилированные вещи с абсолютно бесполезными функциями. Они функциональны в символическом пространстве желаний и неврозов. Когда же они выводятся в реальность, их необходимость становится принудительной. Именно ненужность изделия в первичной структуре мира инициирует текст желаний. Желание по своей природе дискретно (делимо и предметно) – только так оно реализуется как невроз. Так вещь, становясь фетишем, входит в символический сектор предметного мира.

Но как бы ни функционировала вещь, мы переживаем ее как свое функционирование. Как бы она ни действовала, мы проецируем себя в эту действительность, по формуле «это всегда может пригодиться»; хотя вещь иногда и служит для чего-то определенного, еще чаще она глубинным образом служит ни для чего и для всего сразу – именно для того, чтобы она «всегда могла пригодиться». «Капсулы времени», эти законсервированные инсталляции и «кунсткамеры» [2, с. 9] Уорхола содержали не какие-то ценности, но были банальными следами такого же банального существования. И все же, это проект, адресованный будущему. Будущий зритель, по задумке Уорхола, должен был распаковать коробки и выпустить наружу содержащуюся в них энергию, жизненный поток. Этот поток подобно реке должен был нести вещи (так речная вода несет песок). «Отложения» [1, с. 185] из вещей были призваны помочь будущим поколениям реконструировать жизнь, которой жил Уорхол – лучший представитель своего времени, идеальный обыватель XX века.

Таким образом, благодаря Уорхолу в поп-арте утвердилось «искусство объекта». В контексте нового реализма, в качестве авангардной творческой ветви оно смогло указать на тленность своего материала. В начале XX века такое же открытие заставило художников отказаться от традиционной живописи в пользу вещи, которая казалась универсальной.

В статусе современной универсальной вещи важнейшую роль играет стилистическая игра, основанная на возможностях серийности. С одной стороны, в доиндустриальном обществе между всеми вещами было намного больше однородности, способ их производства – всякий раз ручная работа, поскольку они не столь специализированы, и разброс культурных форм в их кругу не столь широк. С другой стороны, между разрядом вещей, претендующих на «стиль», и ремесленной продукцией, обладающей всего лишь потребительной стоимостью, пролегает более резкий раздел. При ограниченном тиражировании ремесленных приемов здесь не происходит тиражирования смыслов: «модель» остается абсолютным, который связан с чем-то идеальным. Она не порождает никакой «серии» в современном понимании слова. Свой статус вещь

получает от общественного строя: она бывает либо благородной, либо нет. И благородная вещь не составляет особо отмеченного элемента социальной серии – благородство изливается на нее подобно благодати, абсолютно выделяя из всяких рядов. Такова вещь поп-арта.

В основе стиля, который изобрел Уорхол (его называют «пре-поп») лежит процесс использование техникой семиотического мифа, создание собственной иконографии. Аналогичная иконография обеспечивает существование мифа рекламы – искусства, которое оценивается только в денежном эквиваленте. Занимаясь выполнением заказов для журналов и рекламных агентств, Уорхол оказался в сакральном пространстве коммерции – самом непосредственном, чистом и истинном мире, требующим для себя идеальных образцов. Денежные единицы не могут быть фальсифицированы, их ценность не может быть подвергнута сомнению просто так, без оснований: именно это привлекало в рекламе художника идеальных форм, предназначенных для множества глаз. В таком контексте реклама и журнальная полиграфия, открытки и оберточная бумага – опосредованные деньгами средства, позволившие Уорхолу не плодить маргинальные теории, но стать создателем идеальных образцов искусства, которые принимались бы безоговорочно. Мы знаем, что у него получилось...

Рекламная стратегия неизбежно связана с освоением банальностей. Работа с банальным – функция искусства, сближающая его с идеологией. Всякая незначительность переносится на эстетический уровень, однако от этого ничего не меняется, приращения смысла не происходит. Тогда перед художником возникает задача справиться с ничтожностью бесконечного воспроизводства и повторяемости, привнести смысл в структуры становления жизни, связанной с массовым производством желания. Использование семиотического мифа рекламы и системы вещей в процедурах формообразования – вот важнейшее достижение Уорхола. Так о поп-арте знают абсолютно все, знают потому, что слышали – был такой художник Энди Уорхол, он рисовал доллары, кока-колу и банки с томатным супом.

Поп-арт понятен абсолютно всем, но до сих пор провоцирует профессиональные споры. Вопросы вызывает отношение поп-арта как к модерну, так и к постмодерну. Дело в том, что в 1960-е годы поп-арт обозначил завершение одного и начало другого. Это была граница подобная границе, которая ранее пролегла между символизмом и авангардом. Однако поп-арт Уорхола наметил еще один важный раздел – не только между живописной и неживописной картиной, но и между наличием вещи и ее отсутствием. Художник выбрал второе. Впоследствии вещь отсутствующая прочно заняла свое место в истории и культуре.

Известно, что в 1961 году друг Уорхола Эмиль де Антонио сказал ему: «Энди, а почему бы тебе не стать современным художником? Идей-то у тебя больше, чем у кого бы то ни было». В ответ Уорхол пригласил друга посмотреть на две его картины. На одной была изображена бутылка Колы, написанная в экспрессионистской манере, с грубыми затеками сбоку. Вторая же представляла собой

изображение той же бутылки, но она была нарисована четко, черным по белому. Де Антонио, взглянув на работы сказал Уорхолу: «Ну, знаешь, Энди, одна из этих картин – дерьмо, в ней просто напросто намешано всего понемножку. А вторая замечательная – это наше общество, это – кто мы есть, она абсолютно прекрасна и нага, и ты должен уничтожить первую и показывать вторую» [4, с. 6].

Итак, техника создания произведений всякой тоталитарной культуры аналогична методике написания медийного текста, вплоть до деталей: размытость образа, или его однозначность, угрожающая глобализация, или камерность и частность понятий. Однако в случае Уорхола все эти приемы не являются только художественными особенностями, но отсылают к форме. То, что делает рекламу рекламой, превращает коробки Brillo и банки Колы в произведения искусства. Все, что делал Уорхол – не работы на тему, пусть она даже очень остро поставлена, но, скорее, работа с формами. Поэтому сам художник превращается в носителя сакральной функции, в законодателя общественного вкуса, оставаясь при этом вне его. Так Энди Уорхол победил авангард и стал значимее любых новаций, парадоксальным образом оказавшись в сакральном месте – в музее истории искусства и в глобальном мифологическом пространстве современного мира.

Литература:

1. Андреева Е. А. *Всё и ничто*. – СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2011. – 581 с.
2. Смит Д. *Временные капсулы // Энди Уорхол Симпозиум: Материалы конференции*. – СПб., 2001. – 112 с.
3. Уорхол Э. *Философия Энди Уорхола (от А к Б и наоборот)*. – М.: Ад Маргинем, 2016. – 268 с.
4. Уорхол Э., Хэкетт П. *ПОПизм. Уорхоловские 60-е*. – М.: Ад Маргинем, 2016. – 352 с.

Е. Б. Кайранов *yer.bah.kuatbai@mail.ru*

К. Г. Баянова *kasas.kz@mail.ru*

Ш. М. Бердикоза *sh.muratkyzy@mail.ru*

Казахская национальная академия искусств имени Т. К. Жургенова,
Алматы, Казахстан

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЖИВОПИСИ И ГРАФИКИ КАЗАХСТАНА В КОНТЕКСТЕ ФЕНОМЕНА ВЕЛИКОГО ШЕЛКОВОГО ПУТИ

Түйіндеме: Мақалада шығармашылық шабыттың заманауи көзі болып табылатын Ұлы Жібек жолы феномені контекстінде Қазақстанның кескіндеме және графика туындыларындағы мәдени мұраның интерпретациясы қарастырылады. Соның арқасында суретшілер белгілі бір үлес қосып, елдің бейнелеу өнерін байытуда. Осыған байланысты, Ұлы Жібек жолының негізгі сипаттарын анықтау мақсатында белгілі отандық суретшілердің кескіндеме және графика туындыларына талдау жасалады. Авторлар бұл тақырыпты қазақстандық зерттеушілердің жұмыстарын негізге ала отырып, талдау және синтез сияқты жалпы ғылыми әдістерді, сондай-ақ зерттеудің тарихи және салыстырмалы әдістерін пайдалана отырып қарастырады. Зерттеу нәтижесінде Қазақстанның бейнелеу өнерін дамыту үшін Жібек жолы мұрасын зерттеудің маңыздылығы атап өтіледі. Ұлы Жібек жолы - адамзат тарихындағы ерекше құбылыстардың бірі және бүгінде көптеген суретшілер үшін шабыт көзі болып қала береді.

Кілт сөздер: кескіндеме, графика, мәдени мұра, Ұлы Жібек жолы, керуен, шығыс базары.

Аннотация: В статье рассматривается интерпретация культурного наследия в произведениях живописи и графики Казахстана в контексте феномена Великого Шелкового пути, которая безусловно является современным источником творческого вдохновения. Благодаря этому художники вносят определенный вклад и обогащают изобразительное искусство страны. В связи с этим, проводится анализ произведений живописи и графики известных отечественных художников с целью определения ключевых сюжетов Великого Шелкового пути. Авторы рассматривают данную тему, основываясь на работы казахстанских исследователей, используя при этом общенаучные методы, такие как анализ и синтез, а также исторические и сравнительные методы исследования. В результате исследования отмечается важность изучения значения мотивов Шелкового пути для развития изобразительного искусства Казахстана. Великий Шелковый путь является одним из уникальных явлений человеческой истории и продолжает сегодня быть источником вдохновения для многих художников.

Ключевые слова: живопись, графика, культурное наследие, Великий Шелковый путь, караван, восточный базар.

Abstract: The article examines the interpretation of cultural heritage in the works of painting and graphics of Kazakhstan in the context of the phenomenon of the Great Silk Road, which is certainly a modern source of creative inspiration. Thanks to this, artists make a certain contribution and enrich the fine art of the country. In this regard, the analysis of paintings and graphics by famous Russian artists is carried out in order to determine the key subjects of the Great Silk Road. The authors consider this topic based on the work of Kazakhstani researchers, using general scientific methods such as analysis and synthesis, as well as historical and comparative research methods. As a result of the study, the importance of studying the significance of the Silk

Road motifs for the development of the fine arts of Kazakhstan is noted. The Great Silk Road is one of the unique phenomena of human history and continues to be a source of inspiration for many artists today.

Keywords: painting, graphics, cultural heritage, the Great Silk Road, caravan, oriental bazaar.

Сегодня многим известно, что феномен «Великий Шелковый Путь» (далее – ВШП) является одной из уникальных культурных ценностей для мирового сообщества. Учреждение ООН по вопросам образования, науки и культуры (ЮНЕСКО) стремясь к установлению мира посредством международного сотрудничества в данных областях уже многие годы уделяет особое внимание изучению и сохранению огромного наследия, оставленного древними народами нынешним поколениям. В истории ВШП было несколько торговых путей между странами. И одна из них, связанная с Казахстаном: «третья международная торговая трасса – Степной Путь, проходил к северу от Средней Азии. Он начинался в городах Северного Причерноморья, далее – через крупный античный город Танаис, расположенный в низовьях Дона, пересекал южнорусские степи, Нижнее Поволжье, Приаралье, а затем через южный Казахстан выходил на Алтай и Восточный Туркестан, где соединялся с основной трассой ВШП. Одно из ответвлений этой дороги от Северного Приаралья через Хорезм шло в Согдиану и далее на юг [1].

В 2018 г. первым Президентом Республики Казахстан Н. А. Назарбаевым была опубликована статья «Семь граней Великой степи», где одной из этих обозначенных семи граней является – 6. Великий шелковый путь. Как указано в данном пункте: «Уникальное географическое расположение Казахстана – в самом центре Евразийского материка – с древнейших времен способствовало возникновению транзитных «коридоров» между различными странами и цивилизациями. Начиная с рубежа нашей эры, эти сухопутные маршруты трансформировались в систему Великого шелкового пути – трансконтинентальную сеть торговых и культурных связей между Востоком и Западом, Севером и Югом Большой Евразии» [2]. Этот проект «Семь граней Великой степи» является продолжением государственной программы «Рухани жаңғыру», реализуемого с 2016 года. И через такие новые направления этой общенациональной программы становится актуальной модернизация многовекового наследия предков также и в изобразительном искусстве, особенно в эпоху цифровой глобализации XXI века. И в соответствии с указанными задачами в данной гос. программе в центре внимания история страны и необходимость объективного понимания роли народа в глобальной истории с учетом великих открытий, которые подарила человечеству казахская степь.

По возможности проведенных нами анализов уровня исследованности тематики статьи, было определено следующее. Казахская живопись в аспекте ВШП рассматривались в трудах таких отечественных ученых и искусствоведов, как Л. Р. Золотарева, Г. К. Шалабаева, Е. И. Резникова, О. В. Батурина. Полезными были некоторые исследования ученого-архитектора Ш. Т. Абдыкаримовой. Также в исследовании были привлечены труды ученых – археологов К. М. Байпакова, Т. В. Савельевой, историка А. Б. Нурмухамедова, зарубежных ученых - археолога П. К. Дашковского и культуролога М. Д. Фоминой.

Необходимо отметить особое внимание во многих своих исследованиях к Шелковому пути в изобразительном искусстве Казахстана известного ученого искусствоведа и культуролога Л. Р. Золотаревой. К примеру, в одной из ее научных статей педагогики приведено следующее: «Актуализируется проблема сохранения культурного наследия Казахстана, в частности пространства Великого шелкового пути, занимающего значительное место в Программе ЮНЕСКО «Великий шелковый путь – путь диалога, взаимоотношения и сближения культур». В связи с этим особый интерес обретают культурные доминанты средневекового Казахстана: ислам как тип культуры, города и археологические культуры, архитектура средневекового Казахстана» [3, с. 36]. В другой интересной статье ученый Л. Р. Золотарева рассматривает ВШП как источник вдохновения и творчества художников в контексте крупномасштабного гуманитарного проекта ЮНЕСКО «Великий Шелковый путь – путь диалога культур». В статье она отмечает, что тема ВШП вдохновляет известных художников Казахстана и евразийского пространства. Автор проводит искусствоведческо-культурологический анализ творческих поисков многих зарубежных и казахстанских художников. Также, в данном труде ученый обсуждает X Международный арт-симпозиум «Великий Шелковый путь», проведенный в Китае. И предлагает следующий вывод: «собранные воедино произведения изобразительного и декоративно-прикладного искусства позволяет судить о сопричастности современных художников к истории и осознанию себя преемниками вековых культурных традиций. Это их «новый Шелковый путь» [4].

Вместе с тем, хотелось бы обратить внимание и на статью ученого-искусствоведа О. В. Батуриной, посвященной проблемам развития живописной школы Казахстана, ее уникальности, разнообразию и специфике, в контексте культурной интеграции ВШП. В данном исследовании автор анализирует творчества известных отечественных живописцев современников, и делает такой вывод: «Великий Шелковый путь как индикатор взаимодействия культур, в котором актуализируются возможности генерации, аккумуляции и трансляции традиционных духовных ценностей и наследия народов региона. Факторы, влияющие на развитие и тенденции современной живописи Казахстана - это проницаемость, разнообразие и богатство культурного пространства, экспликация внутреннего и внешнего мира, аутентичность и универсальность образов казахской живописи. Художественное произведение, как генератор смыслов. Проблема диалога культур как самая актуальная проблема современного мира. История культуры – это движение из прошлого в будущее» [5].

Основная трасса Великого Шелкового пути по территории Казахстана пролегла через юг страны, от границы Китая торговые караваны двигались через города Сайрам, Яссы, Отрар, Тараз, далее в Центральную Азию, Персию, на Кавказ и оттуда в Европу. Все эти города обязаны своим появлением именно торговцам, которые, преодолевая громадные казахские степи, устраивали остановки, превращавшиеся в караван-сарай, а те в свою очередь в поселения, которые со временем разрастались в города [6]. Веками Великая степь принимала странников в оазисах своих городов и поселений, которые долгожданноими веками встречались на Шелковом пути. Один из них – Туркестан (Ясы). Расположенный в Южном Казахстане, он возник еще в IV–VI веках н.э. Наибольшего расцвета город достиг в XII веке. В ту пору он был пестр и многолюден, его

базары обильны, череда караванов бесконечна. Слава города простиралась по всему мусульманскому миру. С XVI века Ясы получает свое современное название – Туркестан» [7].

Первым казахстанским художником, который всесторонне и масштабно запечатлел идеи Великого Шелкового пути в своих произведениях станковой живописи является Нелли Бубе. История международной торговой трассы считается важнейшим пластом ее художественного творчества. Например, в произведении «Великий шелковый путь. Панорама-1» (2001 г., рис.1) отражены тщательно исследованные и разобранные материалы из истории и жизни кочевников. Также, в статье ученого-искусствоведа Е. И. Резниковой в продолжении данной тематики дается характеризующий анализ следующей живописи «Великий шелковый путь. Панорама-2» (2002, рис. 2): «Номадическая тематика является составляющей частью большого цикла произведений Бубэ, посвященного Востоку, куда входят и сюжеты о ВШП с его бесконечными вереницами караванов и великолепием многолюдных восточных базаров, наполненных пряными ароматами и изобилующих яркими красками. На приглушенном золотистом фоне яркими цветовыми акцентами выделены отдельные фигуры и детали. В глубине этого светоносного пространства царственно возвышается монохромная архитектура древних восточных городов, внося ощущение их вневременности, отстраненности от всего суетного, проходящего, сиюминутного. Любая фигура в картине имеет четкий абрис, выделяющий ее на светлом фоне, словно это вложенный в оправу драгоценный камень, и связь персонажа с окружающим пространством кажется нам несколько условной» [8]. В 2020 году вниманию телезрителей были представлены два телеинтервью художника. Первое, онлайн-рубрика «Великий Шелковый путь в творчестве Нэлли Бубэ» [9]. И второе, онлайн-трансляция «Вечные ценности. Нелли Бубэ» на Абай ТВ [10]. Видео материалы подготовлены были директором ГМИ РК им. А. Кастеева, заслуженным деятелем РК, доктором философских наук, профессором Г. К. Шалабаевой.

Значимые составляющие современного продвижения продуктов и услуг – это наполненные эпитетами описания, важные переговоры, международные соглашения, деловые форумы, конференции, торжественные презентации и т.д. «Но есть еще одна форма передачи информации, которая используется испокон веков – это искусство! В частности, искусство живописи. Один взгляд на картину может взбудоражить сразу все органы чувств: вплоть до ощущения запахов и мурашек по коже. Наполненные смыслом реалистичные полотна переносят нас в иное измерение, погружая в сюжет на холсте и делая участником событий. Профессиональные живописцы представляют свои творческие произведения, раскрывающие колоритную культуру, местный быт, уникальные традиции, сакральные места, древние архитектурные памятники, природные ландшафты стран ВШП» [11].

И одним из таких казахстанских художников является Есенгали Садырбаев, которого давно вдохновляет на творчество тема Великого Шелкового пути. В его произведениях присутствует красочное и достоверное описание древних городов, архитектуры культовых сооружений, караван-сараев, базаров, традиций и обычаев тюркских племен и народов Средневековой Евразии (рис. 3, 4). Многие знают, что Е. Садырбаев долгое время занимается изучением феномена ВШП, создает картины, проводит выставки, пишет аннотации, статьи, выступает с лекциями по

данной теме. Он находил исторические факты и достоверные сведения в музеях, архивах, многочисленных поездках, проделал большую работу по исследованию, посетил древние города Китая, Средней Азии и Казахстана, Кавказа, Прикаспия и Поволжья, Турции. Осмотрел музеи в арабских и европейских странах, от Венеции до Парижа. Постоянно искал книгу художественного жанра о путешествиях времен расцвета ВШП, эпохи Просвещения и Ренессанса в Центральной Азии и Казахстане. Но, как говорит сам художник, оказывается такой книги нет! В связи с чем, художник сам написал художественно-исторический роман «Отрарский купец», где попытался в увлекательной и доступной форме рассказать захватывающую и интересную историю путешествий отрарского купца и бродячего поэта из Испиджаба по Великому Шелковому Пути. По мнению Е. Садырбаева, благодаря тому, что за свою жизнь он прочитал много исторической и приключенческой литературы, подобной тому, о чем он пишет, умение фантазировать, придумывать сюжеты для картин помогло. В одном из интервью он делится своим взглядом к будущему поколению: «– К сожалению, я не вижу, чтобы наши школьники или среднее поколение чувствовали сопричастность с историей тех городов, того оазиса, который я описал. Идет какой-то разрыв между прошлым и настоящим. Здесь, наверное, надо более плотно заниматься и говорить, что наша древняя культура была на очень высоком уровне. Начало XI–XII веков, о котором я пишу, – это было самое просвещенное время на нашем мусульманском Востоке. Западный мир еще не был так развит, а в наших краях уже были библиотеки, духовные школы, огромные дворцы. Ремесленническая, духовная и научная жизнь били ключом! Хотелось бы, чтобы в школах эта информация давалась более подробно, снимались какие-то фильмы на эту тему, что может позитивно отразиться на самосознании нашего подрастающего поколения» [12]. Созданию любой картины Садырбаева предшествует кипучая познавательная деятельность, тесное сотрудничество с историками и археологами. Его произведения обладают не только художественной ценностью, но и носят в некоторой степени учебный характер. Неслучайно многие из них использованы в качестве иллюстраций к учебникам истории. На Великом Шелковом пути стояли десятки, если не сотни оживленных городов. О них даже сложили поговорку: «Кошка если захочет, от Отрара до Сайрама по крышам городов проскочит». А ведь это расстояние в 180 километров! Можно представить, насколько густо была заселена территория [13].

Благодаря проведенным исследованиям трех казахстанских крупнейших ученых-археологов (К. Акишев, К. Байпаков, Л. Ерзакович) такие исторически важные города, как Туркестан, Отрар, Сауран и др. были включены в список всемирного наследия ЮНЕСКО. Далее, автор многих трудов по Шелковому пути К. М. Байпаков [14] начал масштабные исследования средневековых городов Каялык, Кулан, Акыртас, городища Куйрыктобе, Сауран и Жайык. Это такие памятники археологии, которые стали знаковыми в культурном наследии Казахстана. В 2014 году в Список Всемирного культурного наследия ЮНЕСКО было включено еще восемь древних памятников Казахстана. По словам академика НАН РК К. М. Байпакова, на территории Казахского ханства существовало более 30 городов.

В память об академике коллеги П. К. Дашковский и Т. В. Савельева в своей публикации пишут следующее: «значение Великого Шелкового пути трудно переоценить. Как показывают исследования К. М. Байпакова, по нему распространялись не только товары, но и мода на художественные стили, имевшие социальный

заказ, эталоны прикладного искусства, архитектуры, настенной живописи. Наличие представлений в масках в городах Отрарского оазиса доказано археологическими раскопками и находками соответствующих атрибутов в «доме артиста» в средневековом городе Кедере. Непреходящее значение Великого Шелкового пути в распространении прозелитарных религий. Именно по его трассам миссионеры «несли» свою веру в заморские страны. Из Индии через Среднюю Азию и Восточный Туркестан пришел буддизм, из Сирии, Ирана и Аравии — христианство, а затем ислам. По Великому Шелковому пути из империи Сасанидов началось распространение в Средней Азии, а затем в Китае манихейства. Старт современного процесса глобализации в определенной степени положил Шелковый путь, как справедливо отмечал К. М. Байпаков» [15].

Для Казахстана международный проект «Великий Шелковый путь» — это не только трасса торговых связей, это полнокровный диалог между культурами Запада и Востока. С ним самым непосредственным образом связан ренессанс искусства, культуры и науки тюркского мира. Это основная причина неиссякаемого интереса и привлекательности туристского продукта, подкреплённая обилием культурных, исторических объектов, артефактов и памятников истории на древней караванной трассе. Мировая культура обогащена такими ценными историческими находками казахстанских учёных, как Золотой человек и наскальные рисунки в урочище Тамгалы, царскими захоронениями в Береле и местом поклонения всех тюркоязычных народов — мавзолеем Ходжа Ахмеда Яссави [16].

Вообще, заинтересованность европейской науки и общества к культурам Востока начиналось во вт. пол. XIX века, в связи с чем и встречаются произведения живописи на тему ВШП у таких европейских художников, как например, в работах Ж. Л. Жерома, Ж. Ф. Бреста, Э. Фромантена, А. Пазини, Г. Гийома, Дж. Ф. Льюиса (Египет, Марокко), Т. Аллома (Индия, Китай). «Реализм и романтизм странным образом сочетались в творчестве ориенталистов XIX века. За пределами европейского общества художников, а затем и зрителей их полотен встречали особые краски и колориты Востока. Но очень часто увлечённость поисками экзотики или излишняя детализация картины заслоняла основные причины, побудившие европейскую культуру заинтересоваться Востоком — особое мировосприятие и философия. Иными словами, чудесная и, казалось бы, реалистическая по манере письма живопись оборачивалась лишь условностью и декорацией» [17].

При отборе произведений станковой живописи на тему «Великий Шелковый путь» мы акцентировали внимание на отличительную сторону композиционных решений в виде таких сюжетных построений, как торговый караван, восточный базар, средневековые города, встреча послов и делегаций, привал в пути, и т.д. Тем самым, по результатам возможных нам изысканий по направлению исследования предлагаем нижеследующие произведения станковой живописи зарубежных и казахстанских художников:

Европейская живопись ВШП: А. Анкаркрона «Бедуинский караван» (Швеция, 1831–1917 гг.), Э. Ваутерс «Караван у Каира» (19 или 20 в.), Дж. О. Бенуэлл (1816–1886 гг.) «Караван на фоне пирамид и Сфинкса» (Англия), Р. Фукс. «Караван в пустыне» (19 или 20 век), Э. Л. Уикс «Караван верблюдов среди пирамид. Египет», Дж. Ф. Льюис «Восточный базар», Эдвин Лорд Уикс «Караван у стены города, Марокко», Ф. Фабби «Разносчик ковров».

Российская живопись ВШП: В. В. Верещагин «Торжествуют» (1872) и «Медресе Шир-Дор на площади Регистан в Самарканде» (1869–1870), Б. Брынских «Базар», В. П. Гусаров, Р. К. Зоммер «Привал каравана» (1897), В. М. Тормасов «Восточный базар».

Живопись ВШП КНР: Чжан Хао «Великий шелковый путь», Чжан Хуннян «Китай. Великий Шелковый путь».

Узбекистанская живопись ВШП: А. Аликулов «Центральный базар», У. Мухамедов «Караван» (несколько вариантов, 2019), С. Разаков «Возвращение каравана» (2015), И. А. Абдулов «Город на Шелковом пути», А. Исупов «Базар в Самарканде» (1923).

Живопись ВШП Туркменистана: К. Нурмурадова «Текинский базар», Т. Гылычдурдыева «Прибытие каравана в Караван-сарай», Т. Гылычдурдыева «Великий Шелковый путь через пустыню Каракумы», И. Сиразиев «Дорога жизни. Диптих. Насретдин» (левая часть), И. Сиразиев «Дорога жизни. Диптих. Кудук» (правая часть), Ш. Акмухамедов «Продавцы тельпеков», Ш. Маммедова «Анаусская мечеть», Б. Гурбансахетов «Старый текинский базар», И. Ишангульев «Горы Циньхуандао», Б. Овганов «Восточный базар», Н. Калугина «Разноцветные ленточки на караванном пути», А. Аннаева «Кервен-баши», М. Мухамметгельдыев «Восточный базар», Р. Мухаммедов «Караван-сарай».

Казахстанская живопись ВШП: Н. Бубэ – «Великий Шелковый путь. Панорама-1» (2001), «Великий Шелковый путь. Панорама-2» (2002), цикл «Великий Шелковый путь. Восточный базар» (2007), Е. Садырбаев - «Торговые дороги неисповедимы», «Туркестанский базар», «Продажа посуды в Таразе» (2012), «Отрарский купец» (2019), «Отрарский оазис» (2018), «На перевале», «Натюрморт из серии тюркская культура», «ВШП в Стамбуле» (2020), «Лавка древностей» (2020), Е. Ким - «Восточный базар» из серии «Быт казахов XIX – нач. XX вв.» (2016), «Караван» из серии «Быт казахов XIX – нач. XX вв.» (2016), «Восточный базар» из серии «Быт казахов XIX – нач. XX вв.» (2017), «Туркестан», из серии «Быт казахов XIX – нач. XX вв.», Ж. К. Кайрамбаев – «Шелковый путь-1» (2007), «Шелковый путь-2» (2009); О. Жубаниязов «Ата жолы» (2007), «Дорога предков» (2009), Н. Е. Жәрдемөв «Караван счастья», Р. Кулбатыров «Сарайшык» и «Шахар», Ж. Мүсәпір «Серия «Путь от детства к мудрости», (2020), Ж. Мүсәпір «Серия «Путь от детства к мудрости» (2020), Р. Батпенова «Базар», М. Ведерников «Паломники» (2012), Т. Нуралиев «Древний Тараз», Б. Машрапов «Астана. Отдых в пути» (2002), Б. Сабаев, В. Санталов «Древний Тараз» (1983) и «Восточный город» (1983), С. Саметов «Ярмарка», С. Альжанов «Ось земли – Сарайшык» (2016), Т. Даирбаев – «Оазис на Шелковом пути», «Торговцы шелком из Сарайшика» (2012), «Вечные соседи» (цикл “казахский дух”), С. К. Жорабеков «Город Яссы» (2011), В. Кель «У древнего храма» (2011), Б. Хамзин «По Шелковому пути караван прибыл» (2013), Б. Хамзин «Сарайшык» (2013), Н. Терещенко «Восточный базар» (2014), Н. Терещенко «Мираж» (2011), Ю. Чубуткина «Великий Шелковый путь. Подарки» (2016), Т. Бактыгерей «Шелковый путь» (2002), А. Оспанов «Древний город» (2019), А. Казыгулов «Великий Шелковый путь», Е. Толепбаев «Великий Шелковый путь», А. Дузельханов «Караван. Шелковый путь» (2017), А. Омаров «Түркістанға сапар» (2021), М. Аманбаев – цикл «Степная Атлантида. Великий шелковый путь. Молочный мир» (2009, линогр.).

В 2021 г. в Алматы был выпущен альбом-монография «Великий улус –

Золотая орда» (сост. Ж. Берістен) первозданный труд, объединивший творчество художников всех народов, творящих свои шедевры на территории Великого Улуса – Золотой орды [18]. И в данном альбоме-монографии также встречаются произведения, посвященные ВШП: С. Сабырбаев «Шелковый путь» (2019, Узбекистан), А. Алакунов «Таш-Рабат. Купцы, играющие в дарт-дикем» (2019, Узбекистан), А. Мурадов «Торговля в Ургенч» (2019, Туркменистан), М. Ходжакулиев «Шелковый путь» (2018, Туркменистан), М. Куандык «Сокровенный Сарайшык» (2020, Казахстан), С. О. Маханбетов «Древний Туркестан» (2020, Казахстан), К. Муллашев «На берегу Волги» (1997, Казахстан), Е. Кусайынов «Великий шелковый путь» (2019, Казахстан), С. П. Пожарский «Город торговцев Тараз-1» и «Город торговцев Тараз-2» (2017, Казахстан).

По поводу произведений графики Казахстана по тематике Шелкового пути можем привести примеры творческих работ художников-графиков – М. Аманбаева «цикл Степная Атлантида. Великий шелковый путь. Молочный мир» (2009), выполненная в технике линогравюры, а также А. Дузельханова «Караван. Шелковый путь» (2017), выполненный в цвете. Что удивительно, при поиске произведений графики именно на тему ВШП очень сложно было найти работы отечественных художников-графиков. Много работ встречается на традиционные темы, исторические темы, на тему кочевья, однако по тем категориям, по которым мы ограничиваемся при отборе по теме ВШП, к сожалению, трудно найти. А это – композиционные решения в виде сюжетных построений, как торговый караван, восточный базар, средневековые города, встреча послов и делегаций, привал в пути, и т.д.

Пока мы нашли только одну графическую работу – М. Аманбаева «цикл Степная Атлантида. Великий шелковый путь. Молочный мир» (2009, рис. 7). Достоянная работа, выполненная в технике линогравюры повествует о героическом прошлом страны, о возложенной ответственности в рамках международной договоренности о сохранении безопасности на всем протяжении маршрутных дорог на Великом Шелковом пути в казахстанских степях. Вдали на горизонте вдоль высоких гор идет длинный караван. А на переднем плане изображены также идущие две верблюда загруженные товаром, рядом с которыми на своем боевом коне едет охраняющий воин Степной Атлантиды, вооруженный до зубов оружием тех времен средневековья. На небе автор изобразил белые полосы как знаки Млечного пути, которые указывают путникам верную дорогу как компас в темное время суток. В связи с чем и названо Молочный мир.

Известный художник-график, заслуженный деятель Казахстана А. Дузельханов – победитель Международной выставки-конкурса «Глобал Арт-2000» (г. Нью-Йорк, США) в своем произведении «Караван. Шелковый путь» (2017, рис. 8) на дальнем фоне за стеной небольшой крепостной стены изобразил здание мавзолея Ходжи Ахмета Яссави в легком непринужденном колорите. Центром произведения является исторический памятник и духовный центр тюркских народов – мавзолей Ахмета Яссави. А на переднем плане изображено начало длинного каравана, где на двух головных верблюдах сидят двое мужчин, один которых – сидящий на головном верблюде – похож на важную персону, либо правитель, либо купец. Общий колорит картины заполнен как обычно знакомым для его стиля единым охристо-золотистым цветом песка, похожего на степь. В работе, как и во многих других авторских работах чувствуется патриотический дух, где

видно уважение к памяти прошлой истории народа. Тем самым, автор как бы призывает современников не забывать свои корни, чтить их и по возможности рассказывать о них своим потомкам.

В результате исследования в данной статье по теме интерпретации культурного наследия в произведениях живописи и графики Казахстана в контексте феномена Великого Шелкового пути авторы приходят к следующему заключению. Острое стремление к познанию прошлого приводит к историческому жанру в творчестве многих художников, которые в связи с этим обращаются к археологическим артефактам, к средневековым этнографическим картинам, старым фотографиям, изучают историко-краеведческие источники, научную литературу и т.д. И многие талантливые и дальновидные отечественные художники посвящают свое творчество изучению казахской вселенной и при необходимости национальной идентичности, совершают историческое путешествие в эпоху предков, когда существовала древняя торговая трасса ВШП. Ведь одна из причин возрождения ВШП в XXI веке является проблема диалога культур как самая актуальная проблема современного мира, так как история мировой культуры – это движение из полузабытого прошлого в созидательное светлое будущее.

Литература:

1. Никитенко И. Н. Великий Шелковый Путь – Культурное наследие. – URL: <https://www.advantour.com/rus/silkroad/great-silk-road-nikitenko.htm> (дата обращения 18.04.2022 г.);
2. Назарбаев Н. А. «Семь граней Великой стены». 21.11.2018 г. – URL: https://www.akorda.kz/ru/events/akorda_news/press_conferences/statya-glavy-gosudarstva-sem-granei-velikoi-stepi (дата обращения 16.04.2022 г.).
3. Золотарева Л. Р. Современные ориентиры в преподавании истории искусств Казахстана: «Художественная картина мира» номадов. // М.: МПГУ, Наука и школа – 2010. – №6. – С. 34-37.
4. Золотарева Л. Великий Шелковый путь – Источник творчества. КарГУ им. Е.А. Букетова // сборник матер. Межд. науч.-практ. конф. «Модель ООН – новый Шелковый путь». – Алматы: МОН РК, КазНУ им. аль-Фараби, КазНИИК, кафедра ЮНЕСКО по педагогике КазНПУ им. Абая, Программа академического влияния ООН при КазНУ им. аль-Фараби. 28.04.2017.
5. Батурина О. В. «Проблема взаимодействия культур в живописи Казахстана, как отражение культурной интеграции Великого Шелкового пути» // сборник матер. Межд. науч.-практ. конф. «Модель ООН – новый Шелковый путь». – Алматы: МОН РК, КазНУ им. аль-Фараби, КазНИИК. 28.04.2017.
6. Казахстан и Шелковый путь. – URL: <https://www.advantour.com/rus/silkroad/kazakhstan.htm> (дата обращения: 03.11.2021).
7. Нурмуханбетов А. По Великому Шелковому пути: сокровища степной архитектуры // Kazakhstan, – 2005. – №4. – URL: <http://investkz.com/journals/45/147.html> (дата обращения: 17.04.2022).
8. Резникова Е. Художественный мир Нэлли Бубэ // Nomad-Kazakhstan. – 2014. – № 1/2 (53–54). С. 17–24.
9. Шалабаева Г. К. «Диалоги со зрителем. Великий Шелковый путь в творчестве Нэлли Бубэ». Онлайн рубрика. – Алматы: ГМИ А. Кастеева. 01.06.2020. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=OQx-ugqlil4> (дата обращения: 14.04.2022 г.).
10. Шалабаева Г. К. «Вечные ценности. Нэлли Бубэ» онлайн-трансляция. Алматы: Абай ТВ. 11.09.2020. – URL: <https://abaitv.kz/ru/videos/111> (дата обращения: 14.04.2022 г.).
11. Кунафин Д. Художники помогут совершить путешествие по маршрутам Шелкового пути.

14.11.2018. — URL: <https://www.zakon.kz/4945888-hudozhniki-pomogut-sovershit.html> (дата обращения: 14.04.2022 г.).

12. Хегай М. Тайны Великого Шелкового пути: Восточный Ренессанс глазами художника. 21.07.2021. — URL: <https://www.caravan.kz/gazeta/tajjny-velikogo-shelkovogo-puti-vostochnyj-renessans-glazami-khudozhnika-753767/> (дата обращения: 03.11.2021 г.).

13. Андреева В. Историю можно потрогать. ЦГМ РК. 08.07.2011. — URL: <http://www.timeout.ru/almaty/feature/23060> (дата обращения: 17.03.2022 г.).

14. Байпаков, К. М. Великий Шелковый путь на территории Казахстана. — Алматы: Адамар, 2007. — 495 с.

15. Дашковский П. К., Савельева Т. В. Карл Молдахметович Байпаков выдающийся ученый и организатор науки Казахстана. — Барнаул: изд. Алтайского университета, Народы и религии Евразии. — 2019. — №2(19). С. 145–167.

16. Руководство по развитию экологического туризма в Казахстане / Под ред. А. Тонкобаевой — Алматы: Общественный фонд «Азиатско-Американское партнерство, 2009.

17. Фомина М. Д. Восточные мотивы в европейской живописи конца XIX – I-й пол. XX вв.: автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. — Саратов, 2016. — 20 с.

18. «Ұлық Ұлыс – Алтын Орда»: альбом-монография / сост. Ж. Берістен. — Алматы: Қазақ университеті, 2021. — 282 б.



Рис. 1. Н. Бубэ. Великий Шелковый путь. Панорама — 1. 2001 г



Рис. 2. Н. Бубэ. Великий Шелковый путь. Панорама — 2. 2002 г



Рис. 3. Е. Садырбаев.
Туркестанский базар



Рис. 4. Е. Садырбаев.
Продажа посуды в Таразе. 2012



Рис. 5. Е. Садырбаев.
Отрарский купец. 2019



Рис. 6. Е. Садырбаев.
Отрарский оазис. 2018



Рис. 7. М. Аманбаев.
Цикл Степная Атлантида.
Великий шелковый путь. Молочный мир.
Линогравюра. 2009



Рис. 8. А. Дузельханов.
Караван. Шелковый путь. 2017

А. В. Цой

Казахская Национальная академия
искусств имени Т. К. Жургенова

Докторант 2 курса
Алматы, Казахстан

Fannyannya@mail.ru

ПЛАСТИЧЕСКИЙ ЯЗЫК В СЦЕНИЧЕСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Түйіндеме: ХХІ ғасырдағы спектакль және постдраматикалық театр, театр өнері сияқты ұғымдардың арқасында ХІХ ғасырдың екінші жартысынан бастап сахналық іс-әрекеттерді зерттеушілердің назарын спектакльдегі визуалды аспектілердің рөлін кеңейту арқылы алады. Сахна кеңістігі драмалық қойылымның негізгі визуалды компоненттерінің бірі болып табылады, ол қабылдау мен қозғалыс арқылы тәжірибеге айналады. Спектакльдің қозғалысы немесе пластикалық тілі ерекше драматургияға ие, бұл спектакльдің перформер мен көрерменнің қабылдауын күшейтеді. Орындаушының денесін манипуляциялау, ғарышпен зертханалық жұмыс және аудитория, өнер туындысы және суретшінің өзі арасындағы қарым-қатынас қазіргі заманғы драмалық қойылымның негізгі принциптері болып табылады. Бұл жұмыста автор визуалды драманың негізгі компоненттері ретінде пластикалық тілдің сахна кеңістігімен байланысын зерттейді.

Түйінді сөздер: пластикалық тіл, кеңістік, драмалық орындаушылық, дене бітімі, визуалды драматургия.

Аннотация: Благодаря таким концепциям, как перформативность и постдраматический театр, театральное искусство в ХХІ веке, начиная со второй половины ХІХ века, привлекает внимание исследователей сценических действий расширением роли визуальных аспектов в спектакле. Сценическое пространство представляет собой один из главных визуальных компонентов драматического перформанса, которое через восприятие и движение становится воплощенным опытом. Движение или пластический язык спектакля обладает особой драматургией, что усиливает значение восприятия спектакля и перформером, и зрителем. Манипуляции с телом исполнителя, лабораторная работа с пространством и отношения между аудиторией, произведением искусства и самим художником являются основными принципами современного драматического перформанса. В настоящей работе автор исследует взаимосвязь пластического языка со сценическим пространством, как основных компонентов визуальной драматургии..

Ключевые слова: пластический язык, пространство, драматический перформанс, телесность, визуальная драматургия.

Abstract: According to such concepts as performativity and post-drama theater, theatrical art in the ХХІ century, since the second half of the ХІХ century, attracts the attention of researchers of stage actions by expanding the role of visual aspects in the performance. The stage space is one of the main visual components of dramatic performance, which through perception and movement becomes an embodied experience. The movement or plastic language of the performance has a special dramaturgy, which enhances the significance of the perception of the performance by both the performer and the viewer. Manipulation of the performer's body, laboratory work with space, and the relationship between the audience and the work of art and the artist are the main principles of modern dramatic performance. In this paper, the author explores the relationship between plastic language and stage space as the main components of visual drama.

Keywords: plastic language, space, dramatic performance, physicality, visual drama.

Современное понятие «театральность» имеет довольно широкий объем значений, которые напрямую зависимы от точки зрения человека: действие, отношение, семиотическая система, средство культурного общения, медиум или сообщение. Способом выражения театральных концепций выступает драматический спектакль. Он предлагает возможность оторваться от повседневности и погрузиться в альтернативную реальность, свободную от ограничений, независимо от того, с какими проблемами сталкивается наша «реальная жизнь». Мнением по этому поводу делится Д. Маккензи, говоря, что спектакль – это «драматический ритуал и ритуализованная драма перехода, отрепетированное движение, которое переносит создателей теории в особый способ существования и реализации» [1, р. 37]. Условно, сценическое событие можно рассмотреть, как «репрезентацию реальности или как реальность на одном удалении» [2, р. 82]. В таком понимании театр становится местом, где разворачиваются подлинные события, с живыми людьми, их проблемами, страхами, радостями и желаниями.

В обширном поле культурных практик и исследований попытка перехода от результата к процессу, от опосредованного движения к прямому контакту, от дискурса слова к контексту тела, от отсутствия к присутствию привела к возникновению новых теорий, не поддающихся толкованию герменевтики и традиционных эстетических теорий. Процесс трансформации, переживаемый актерами во время представления, текстуальность драматического спектакля, а также отношения между зрителями и актерами становятся базисами исследования театроведов XX–XXI века (Х.-Т. Леман, М. Герман, Э. Фишер-Лихте и многие другие), что, в сущности, определило анализ театрального искусства с позиции постмодернизма и контекста перформативности.

По мнению исследователя перформативных течений Р. Голдберг возникшие реальность и репрезентация легли в основу радикальных практик исполнения, в том числе и театральных, которые противостояли доминантности текстового театра. Современный драматический спектакль – это не только «квинтэссенция исторически специфического авангарда и как трансисторический способ художественного новаторства» [3, с. 6-7], но и «драматический ритуал, ритуализованная драма перехода, отрепетированное движение, которое переносит создателей теории в особый способ существования и реализации» [1, р. 37]. Модификация литературного текста в изобразительный в условиях спектакля во многом зависима от точного выбора режиссером средств театральной выразительности и принципов их функционирования. Комбинация визуальных, слуховых, текстовых и «все-возможно воспринимаемых сенсорных стимулов» открывает перед режиссером различные варианты выражения мысли [4, р. 71]. Актер репрезентирует режиссерские тексты и «рождает живую реальность спектакля, которая также представляет собой текст, но конкретный, наполненный движением, чувствами, эмоциями» [5, с. 69].

Если рассматривать репрезентацию в русле актерской пластики, то исполнитель выразительных движений не просто служит носителем режиссерского текста, но и демонстрирует физический способ бытия в пространстве и времени театрального перформанса. Междисциплинарный контекст перформативности,

как «новой конфигурации современного искусства, включающей в себя визуальное искусство с драматическим наполнением, предлагает сотрудничество зрителю, некое соавторство», в котором «живость воображения и ассоциативное мышление публики, как и ее эмоциональная отзывчивость, востребованы в первую очередь» [6, с. 224].

В структуре визуальной драматургии театральное выражение, по Р. Шехнеру, как «литературный артефакт» или по Р. Барту – «читаемый текст», основывается на телесности исполнителя текстов. Тело актера, в данном контексте, и «объект, несущий смысл», придающий тело письму и слову и «призма, через которую познаются внешние события» [7, с. 141]. Обратимся к исследованиям телесности теоретика перформанса П. Пави с позиции культурологических аспектов. Он рассматривает тело исполнителя, как «надпись культуры», где сам исполнитель принимает значение знака или артефакта [8, р. 3–4]. Однако Э. Барба утверждает телесные диалоги в театре, как «сознательное усилие извлечь тела из их специфических культур, абстрагировать их», тем самым определяя антропологический театр [9, р. 193]. Соответственно, движения тел, исполняемые актером, его пластические элементы являются неотъемлемой частью культурного феномена современности, формируя определенные эстетические ценности и призывая к новым переживаниям.

Пространство, в отличие от звукового аспекта и пластического эквивалента до современных характеристик не могло существовать отдельно, быть автономным, потому создавалось всевозможными театральными способами выразительности, в частности пластическими практиками тела. Диапазон способов, с которыми работает пространство – от практического расположения аудитории и дизайна театральной зоны до способности пространства и самой театральной архитектуры выполнять свои функции. От того, как организовано пространство, как расположены предметы, зависят движения актеров, амплитуда их движений, количество перформативных тел, взаимодействующих в этой зоне.

Не можем не согласиться с мантрой современного архитектора Б. Чуми, что «нет пространства без события» [10, р. 39]. Построенное и воображаемое «эвентуальное» пространство спектакля можно рассматривать, как «воплощенный опыт и развивающееся во времени событие, где сама сконструированная среда (сценография, архитектура) воспринимается не как статичный объект, а как изменчивый пространственный субъект» [11, р. 82]. Само понятие «эвентуальное пространство» возникло в результате пространственно-временных революций в сфере искусства, научной среде и коммуникаций XX века. Как следствие, статичность пространства и времени сменилась «динамичной темпорализацией», подчеркивающей движение, относительность и длительность [11, р. 83].

Действительно, современное понятие «пространство» в сценических событиях ассоциируется с понятием «перформативная среда», следовательно, сущность пространства приобретает самостоятельное значение в структуре формирования единого образа спектакля. Однако, благодаря событию, действиям актеров, их пластике пространство становится активным и действующим компонентом в контексте визуальной драматургии. Движение, обладающее особой драматурги-

ей, преобразовывает пространство и его восприятие через эмоциональную и физическую связь реципиента и исполнителя пластических образов. Само по себе сценическое пространство – это есть опыт, а тело в этом пространстве подвергается испытаниям, где взаимодействие физических возможностей и эмоциональных сил создает художественные метафоры. Сами актеры при помощи пластики организуют «собственный образ реального тела, занимают особую позицию по осмыслению телесности» [7, с. 150]. Иначе, взаимодействие телесных коннотаций и пространства, в котором разворачивается действие, рассматривает М. Сэтха через анализ работ Н. Манн (1996). Пространство приравнивается понятиям «основа действия» или «телесно-чувственное поле», в котором тело, «задуманное как дополнительно движущееся пространственное поле, занимает свое собственное место в мире» [12, р. 14]. Исходя из вышеупомянутого, можно определить, что исполнитель, а точнее его тело становится отдельным пространством, которое вступает в символическую связь взаимоотношений со сценическим пространством при помощи движения, пластического языка тела. В таком случае, в технике актерской пластики необходимым является воспитание обдуманного телесного существования, благодаря которому любой, даже инстинктивный жест приобретает глубину, а соответственно, преобразовывает пространство.

Пространство, не как фон для спектакля, а как окружающая среда и неотъемлемая часть самого действия приобретает значимость для своих обитателей и пользователей. Сценография, выполняя функции визуальной драматургии в спектакле, в русле современной практики выступает как взаимосвязь пространства, объекта, материала, света и звука, ориентированная на взаимодействие тел. Особая форма театрального пространства становится не просто пустой областью, отработанной зоной и местом для тел, которые будут существовать, и наблюдаться внутри него. Кроме того, сценография лежит в основе всех творческих процессов исполнения. Например, П. Говард сравнивает ее с «бесшовным синтезом пространства, текста, исследований, искусства, актеров, режиссеров и зрителей», который способствует оригинальному творчеству [13, р. 130]. Создание связи между пространством, исполнителем и зрителем и выявление новых способов в познании лежит в основе исследовательских принципов сценографа Л. Э. Уилсон, исследующей как театральные пространства, так и найденные места для будущего исполнения: «посмотрите по-новому на то, что здесь; свидетель поверхности вещей, а затем посмотрите еще раз, и вы увидите что-то более глубокое в этом месте и, возможно, о мире, о том, как мы его воспринимаем, о нашем месте в нем» [11, р. 81].

Композиционно выстроенный элемент вносит определенный вклад в эволюцию театрального события и оказывает влияние как на самого исполнителя (где он двигается, во что одет), так и на то, как нужно понимать спектакль. Прием по вовлечению аудитории в «чувственный и интеллектуальный опыт, эмоциональный и рациональный» [14, р. 4] составляет одну из главных задач современного спектакля. Динамические символы, соотносимые с актерской пластикой, являются одними из важнейших компонентов в структуре современной визуальной драматургии. Символические формы, живое присутствие актера, как «чувственно данная моторно-симпатическая форма экспрессивности» [15, с. 42] и его телесность «обеспечивают способ конструирования

смысла и утверждения индивидуальных и культурных ценностей» в сознании зрителя [1, р. 31]. В контексте пластического языка и сценографии преимущественным является сочетание визуального аспекта с вербальным опытом, которое испытывает зритель при наблюдении сложных физически-выразительных элементов в условиях организованного пространства. Дешифровка и «распознавание смыслов визуальных, эстетических и семиотических сигналов» спектакля определяют особенность пластических элементов при «чтении» [16, с. 146]. Здесь пространство драматического представления и его взаимоотношение с пластическим языком не могут игнорироваться зрителем в практике наблюдения, как «непрерывного процесса реагирования на другие физически присутствующие тела» [11, р. 194]. Коммуникативный контекст «архитектуры пространства, позиционируемый зрительским пространством и сценой или игровой площадкой», действиями исполнителей, их «говорящей» телесностью обуславливает восприятие и степень вовлеченности аудитории. Данный аспект диктует саму природу переживания, которую зрители будут испытывать во время выступления.

Исходя из вышеизложенного, взаимосвязь пластического языка и сценического пространства обуславливает единство, образность и целостность спектакля и играет определенную роль в развитии визуальной драматургии современных сценических перформансов. Набор театральных средств, передающих информацию и принципы их организации, обусловлены многоканальностью, пониманием и прочтением сценических высказываний и зависят напрямую от точности в выборе таких инструментов [17, с. 67]. Пространство современных драматических спектаклей становится не просто местом, сконструированным предметами, организованным объектами, зоной действия, выделенной акцентами, создающими определенное настроение, атмосферу действия, особый мир спектакля, но и одним из главных компонентов визуальной драматургии. Пространство преобразовывается, начинает «играть и говорить» при взаимодействии со звуковыми, материальными аспектами, действиями, в частности с актерской пластикой. Формируя структуру визуальной драматургии каждый отдельный элемент, и пластика и сценическое пространство, имея статусы важнейших, дополняют друг друга, обогащают театральное действие, выделяя, раскрываются, благодаря взаимодействию, создавая реальную действительность в конструировании определенных мыслей.

Литература:

1. Mckenzie J. *Perform or Else: From discipline to performance*. – Taylor & Francis e-Library, 2002. – 306 p.
2. Hillman R. *Acting on behalf of thought: thinking on how performative expression acts, in rehearsal, performance, and non-theatrical contexts*. – *How performance thinks*, Helen Julia Minors, an international conference co-organized by Psi Performance and Philosophy working group and Kingston's university practice, dec. 2012. – P. 77–86.
3. Goldberg R. *Performance Art: From Futurism to the Present*. – Thames and Hudson, 1979. – 216 p.

4. Hilevaara K. *Idle fancies, lucid dreams, startling memories: Remembering as a form of active spectatorship*. – *How performance thinks, Helen Julia Minors, an international conference co-organized by Psi Performance and Philosophy working group and Kingston's university practice, dec. 2012. How performance thinks, Helen Julia Minors, an international conference co-organized by Psi Performance and Philosophy working group and Kingston's university practice, dec. 2012.* – P. 70–76.
5. Григорьянц Т. Семиотика сценического текста. – *Вестн. Том. гос. ун-та.* – 2007. – №304. – С. 66–69.
6. Годер Д. *Художники, визионеры, циркачи: Очерки визуального театра.* – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 237 с.
7. Щеклеина А. *Взаимодействие тела и духа в современном танцтеатре. – Современный танец: дискурс и практики: сборник статей, под общ. ред. канд. культурологи Н. В. Курюмовой.* – Екатеринбург: Гуманитарный институт, 2017. – С. 136–151.
8. Pavis P. *Dictionnaire du theater.* – Paris: Dunod, 1996. – 72 p.
9. Shepherd S., Wallis M. *Drama/theatre/ performance.* – Taylor & Francis e-Library, 2004. – 263 p.
10. Tschumi B. *Architecture and Disjunction.* – The MIT Press, 1996. – 82 p.
11. Hannah D. *Performance Perspectives: A Critical (Introduction Editors: Jonathan Pitches and Sita Popat).* – Rice University Publication, 2009. – 244 p.
12. SETHA M. Low. *Embodied Space(s).* – *Anthropological Theories of Body, Space, and Culture*, 2003. – № 6(1). – P. 9–18.
13. Howard P. *What is the scenography?* – London: Routledge, 2002. – 200 p.
14. McKinney J., Butterworth P. *The Cambridge introduction to Scenography.* – Kindle Edition, 2015. – 238 p.
15. Штейнмиллер И. *Феномен театра в философии культуры Г. Г. Шпета.* – *Культура и цивилизация*, 2020. – том 10. – №1А. – С. 39–45.
16. Семьян Т. *Разрушение визуальных канонов в тексте современной драмы* – *Вестник ЮУрГТТУ*, 2016. – №1. – С. 142–146.

Д. Б. Аршабаева
Магистрант ФД КазГАСА
Алматы, Қазақстан
dariaarshabaeva@gmail.com

ҚАЗІРГІ КИІЗ – ЗАМАНАУИ МӘДЕНИЕТ ПЕН СӘНДІ ӨНЕР САЛАСЫНДА

Түйіндеме: Қазақтың халық шеберлері күнделікті өмірде халықтық өнерді жиі қолданды: тоқу, тігу, киіз басу, дизайн, бейнелеу өнері, мысалы: Киізден жасалған бұйымдар. Қолөнер түрлерінің әрқайсысы ұзақ тарихы бар. Бүгінгі таңда тұрғын үйлер мен қоғамдық интерьерлерде көркем киіз техникасын қолданып жасаған ерекше бұйымдар көбірек пайда болды. Шығармашылықтың осы түріне деген қызығушылықтың артуы, бірінші кезекте, жүн талшықтарын киіз басудың дәстүрлі процесін жеңілдеткен тоқыма емес тоқыма саласындағы технологияларды дамытумен және жетілдірумен байланысты. Көркем киіздердің алуан түрлілігі адам таңқаларлық өнер: тоқылған суреттер, монументальды панно, театр перделері, киім, сөмкелер мен зергерлік бұйымдар.

Кілт сөздер: киіз, Орталық Азия, Пазырық, киізден бұйымдар.

Аннотация: Казахские народные мастера часто использовали в повседневной жизни народное искусство: вязание, шитье, валяние, дизайн, изобразительное искусство. Каждый из видов ремесел имеет долгую историю. Сегодня в жилых и общественных интерьерах появилось все больше уникальных изделий, выполненных в технике художественного войлока. Повышенный интерес к этому виду творчества связан, в первую очередь, с развитием и совершенствованием технологий в сфере нетканого текстиля, что упростило традиционный процесс валяния шерстяных волокон. Многообразие художественных фетров поражает воображение: вязаные картины, монументальное панно, театральные занавески, одежда, сумки и украшения.

Ключевые слова: войлок, Центральная Азия, Пазырык, изделия из войлока.

Abstract: Kazakh folk craftsmen often used folk art in everyday life: knitting, sewing, felting, design, fine art, for example: felt products. Each of the types of crafts has a long history. Today, more and more unique products made in the technique of artistic felt have appeared in residential and public interiors. The increased interest in this type of creativity is primarily due to the development and improvement of technologies in the field of non-woven textiles, which simplified the traditional process of felting wool fibers. The variety of artistic felt is amazing: knitted paintings, monumental panels, theater curtains, clothes, bags and jewelry.

Keywords: felt, Central Asia, Pazyryk, felt products.

Қазақ халқының қолөнері халық тұрмысында жиі қолданылатын өру, тігу, тоқу, мүсіндеу, құрастыру, бейнелеу сияқты творчестволық өнер жиындығынан тұрады. Шын мәнінде қолөнер түрлерінің әрқайсысының талай ғасырлық тарихы бар. Қазақтың өрнекті әшекеймен жасалатын қолөнердің түрлері, де атаулары да өте көп. Солардың ішінде Киіз басу өнері бұрынғы және жаңа әдіспен қолдану, заманымызға сай интерьерге әсемдеп тарту. Төрт түлік малдың жүні қазақ халқының өмір тіршілігінде үлкен роль атқарған және оны ұқсатуды ел бұдан мыңдаған жылдар бұрын білген. Жүннен бау-шу, арқан-жіп, киім-кешек, қазақ үйдің киізін, әр түрлі төсеніштер мен қап, шекпен сияқты ең қажетті мүліктер жасаған. Қазақ

халқының шаруашылығында мал жүнінің ең асылы және бұйымдар жасауға ең көп қолданылатыны, ол - түйе және қой жүндері, ешкі түбіті, оның қылы пайдаланады. Киіз – қазақтың дәстүрлі әйелдер қолөнерінде қолданылатын материалдардың бірі. Материал ретінде киіз ежелгі Қазақстанның көшпелі тайпаларына б.з.д 1 мыңжылдықта-ақ белгілі болған. Киіз заттардың негізгі бөлігі киіз үйдің сыртқы және ішкі безендіруінде, сондай-ақ аяқ киім мен киім тігуде қолданылған. «Киіз – бұл бу, су және жылу арқылы ұсталатын жүннен жасалған немесе жасанды талшықтардан жасалған жіпсіз тығыз тоқыма материалы. Материалды жасаудың бұл қағидасы киіз деп аталады». Қазіргі адамның түсінігінде әжесінің етігі мен галошы сияқты архаикалық нәрселермен бірлестіктердің болуы таңқаларлық емес. Материал ретінде сезіну барлық жағынан ескірген және дұрыс болып қалады деу қисынды болып көрінер еді, бірақ бұлай емес! Киіз – бұл тек қана көне киіз етік емес, сонымен қатар қызықты, пайдалы дүниелердің таңғажайып әлемі. Киізден жасалған бұйымдар алуан түрлі, алуан түсті, жұмсақ және өте жайлы келеді. Сіз киізден көптеген заттар жасай аласыз, ең бастысы, ол сәнді болады! Киіз ежелгі заманнан бері белгілі және Инжілдегі аңыздарға сәйкес, оны кездейсоқ Нұх кемесінде ұзақ жүріп, қойларды бақылап жүрген кезде тапқан. Тарихта киізді Тибет, Кавказ, Алтай, Карпатия және Балқан аймақтарында өмір сүрген еуразиялық көшпенділер белсенді қолданған. Киіз өте жеңіл, қолдануға оңай, жылуды сақтайды және дыбыстарды оқшаулайды, бұл оны жан-жақты пайдалы етеді. «Киіз» сөзі бізге түрік диалектісінен шыққан және жануарлардың жүнінен – қой, ешкі немесе ламадан жасалған тығыз материалды білдіреді. Киіз – бұл көне жүн техникасы. Адам алыс уақытта тоқылған және тігу алдында жүннен киіз басу өнерін меңгерген. Малдың жүні балқыту кезінде мұқият жиналып, одан алғашқы қарабайыр киім тігілген. Адамдар мал өсіре бастағаннан-ақ, құрастыру процесі әлдеқайда жеңіл және өнімді бола бастады, өйткені жүнді малдан қырку арқылы жинауға болатын еді. Киіз – алғашқы жабындарды жасауға керемет материал болатын, содан кейін олар кілемдер, панно және көшпенділердің арнайы тұрағы – киіз үйдің әшекейлерін жасады. Бір қызығы, өндіріс процесі ерлердің бақылауында болды, өйткені өндіріс пен киіз басу физикалық күш салуды қажет етеді. Олар киізді безендіруді, бояуды, оюды және оюөрнекпен жүргізуді үйренді. Көшпелі өркениет әлемге көптеген қызықты бейімделулер әкелді. Көшпенділердің қоршаған әлемге бейімделуінде киіз өнері тіректердің бірі болған, Орталық Азия аймақтарына тән күрт континентальды климаттың қиындықтарын жеңуге көмектескен шын мәніндегі ерекше материал. Киіз сияқты материал өте ерекше. Пазырық қорғандарының қазба жұмыстары мен олардың табиғи мұздануының арқасында біздің дәуірімізге дейінгі 1-ші мыңжылдықтың ортасынан бастап киізден жасалған бұйымдар туралы мәліметтер оқуға болады. Алтайда табылған Пазырық қорғанда қазір Эрмитажға қойылған киізден жасалған кілем - нағыз өнер туындысы болып табылады. Бірақ біз ХІХ –шы ғасырдағы қазақтардың киізден жасалған бұйымдарына назар аударсақ, олар Қазақстанның да, Ресей Федерациясының да музейлерінде, атап айтқанда Санкт-Петербургтегі орыс этнографиялық музейінде мұқият сақталған, киізге деген қатынасты белгілі бір жоғары дәрежедегі мұра

еткен. Көшпенділердің тірі қалуы киізсіз мүмкін емес еді, ал киіздің пайда болуы қатал континентальды климаттың қиын жағдайларына бейімделудің қажетті факторы болып табылды, ол осы уақытқа дейін көптеген малдармен айналысатын отбасыларда өте маңызды рөл атқарды. Орыс этнографиялық музейінің Кавказ, Орталық Азия және Қазақстан этнография бөлімінің меңгерушісі Лариса Попованың қызықты әңгімесінде киіз қалай жасалғаны және көшпенділер өмірінде қандай орын алғаны туралы айтылған. Еуропа да шет қалмады, киіз басу және оны қолдану техникасы моңғол жаулаушыларымен пайда болды. Қатал климат пен ресурстардың жетіспеушілігі өз жұмысын атқарды, ал киіз басу мәдениеті солтүстік ашық жерлерде тамыр жайып, киізден етік, тұрмыстық мата, бас киімдер, дорбалар және тағы басқаларын жасады. Бүгінде киіз өнеркәсібімен ауқымды ірі кәсіпорындар мен фабрикалар айналысады. Заманауи технологиялар мен техникалар киізге түрлі-түсті бояулар беруге, оның құрылымын, тіпті икемділігін өзгертуге мүмкіндік береді. Киіздің жұмсақ түрлері үшін бояу сәтінде табиғи бояғыштар мен сығындылар қолданылады. Киіз өнеркәсібі даму және өркендеу кезеңін бастан кешуде. Еуропада Халықаралық киіз академиясы құрылды, оның студенттері жыл сайын осы ежелгі шеберліктің қыр-сырын зерттеуге қанығу үшін Орталық Азия елдеріне келіп тәжірибе алмасады.

Өндірістік материалдардан басқа, шығармашылық компонент туралы да ұмытпаған жөн. Заманауи шеберлер киізден барлық түрлі-түсті жұмсақ ойыншықтар жасайды! Егер сіз жануарларды немесе сәнді аксессуарларды қаласаңыз, ізденіңіз және таңдаңыз! Кішкентай қояндар, аюлар, мысықтар бүкіл әлемдегі балалар мен ересектердің жүректерін жаулап алуда. Киізден жасалған бұйымдар жаңа трендке айналды, оларды жинайды, құрастырады және сатады, ал ең қызықты және ерекше бұйымдар мұражайлар мен көрмелерге қойылады. Киізге арналған тағы бір жағымды қолдану - зергерлік бұйымдар: моншақтар, сырғалар, білезіктер мен алқалар. Киізден жасалған қолөнер шеберлерінің жарқын киіз шарларын (моншақтары) жинауға болады, тоқиды, түрлі материалдармен желімдей алады және клиенттерге шаш қыстырғыштарымен, серпімді белдеулерімен, сөмкелерімен, шарфтарымен, мұқабаларымен кең көлемде қуанта алады. Ең керемет зергерлік бұйымдардың тізімін ұзақ уақыт бойы санауға болады, бастысы мұндай бұйымдардың әрқайсысы ерекше, және оны дәл қайталау мүмкін емес! Өзіңізге киізден жасалған бұйым сатып алу арқылы сіз эксклюзивті авторлық шығарманың иесі болғаныңызға сенімді бола аласыз! Сонымен қатар, әмияндар, тиын ұстағыштар, көзілдірікке арналған қаптар және мобильді құрылғыларға арналған қаптар, сыртқы көрінісі мен сапасы көшеде кездесетін стандартты аксессуарлар аясында айтарлықтай ерекшеленіп, бірден көзге түседі. Әрине, сіз өзіңіздің жеке пәтеріңізді киізден жасалған бұйымдармен безендіре аласыз! Заманауи шеберлер «кілем» сызығынан әлдеқашан өтіп, экрандар, полотнолар, жабындар және тіпті картиналар жасай алады! Осындай сәндік элемент сіздің қонақтарыңыз бен достарыңыздың назарын аудара алады! Киіздің ерекше түрлерін тіпті сәндік ыдыс-аяқтар, вазалар, тостағандар немесе табақтар жасауда

қолдануға болады. Сондай-ақ, сіз өзіңіздің үйіңізді қатты ағаш қаңқаға отырғызылған және бірнеше қабатқа желімделген киізден жасалған түпнұсқа жиһазбен жабдықтай аласыз! Ал, Киіз орындық немесе киізден жасалған шам жайлы не айтар едіңіз? Киізді түпкілікті пайдалану – киізден киім жасау. Киіз табиғи өнім болып табылады және жылуды сақтайды, шляпалар, шарфтар, тәпішкелер және тағы басқалар үшін керемет материал болып табылады. Мұнда көркем киіз, нағыз өнер туындысы бар! Киізді қабаттастыруға, желімдеуге, кестелеуге және басқа материалдармен біріктіруге болады, киіз өнімін ала отырып, сіз өзіңізді ерекше-экслюзивті зат иесімін деп мақтанышпен айта аласыз. Киіз өндірісі бүгінгі күні өзінің тарихи маңыздылығын сақтай отырып, бағындырылған позицияларды сенімді ұстауда. Киізді - етік жасау үшін әлі күнге дейін қолданылады, бірақ жас таланттар оларды әр түрлі тәсілдермен безендіреді, сурет салады, тіпті сән көрсетілімдерін ұйымдастырады және дизайнерлердің коллекциясын әсерлі сомаларға сатып, жақсы табыс табады. Заманауи технологиялар мен дизайнерлердің осы материалға деген сүйіспеншілігінің арқасында киіз бізді көптеген жылдар бойы өзінің жаңа экологиялық тазалығымен, жұмсақтылығымен және жылулығымен қуантып келеді. Киізден жасалған бұйымдар қазіргі заманғы декор өнерінде де өзінің тартымдылығын жоғалтқан жоқ. Киіз басудың дәстүрлі техникасын қолдана отырып, сіз әртүрлі тұрмыстық заттарды – кілемшелерді, сөмкелерді, стенд жамылғыларын, моншақтарды немесе гүлдерді жасай аласыз, олар сөзсіз өзіндік ерекшелігімен ерекшеленеді. Ал шебердің қолында олар сәндік қолданбалы өнердің ерекше туындысы бола алады. Киіз тарихы туралы қысқаша айтар болсақ ... Киіз басу – бұл ұзақ тарихы бар қолөнер. Бұл жүн өңдеудің ежелгі тәсілдерінің бірі. Кейбір деректерге сүйенсек, шамамен 8 мың жыл бұрын адамдар қойларды қолға үйрете бастаған және сол кезден бастап киіз басу белсенді дами бастаған. Көшпелі халықтар үшін киіз тоқымасы негізгі және таптырмас түрі болып келді, одан тек кілемдер, сөмкелер, аяқ киімдер мен киім-кешектер ғана емес, тіпті үйлер де тігілді. Сонымен киіз қайдан пайда болды? Ғалымдардың ортақ пікірі жоқ. Мүмкін ол бір уақытта әр жерде пайда болған шығар. Киіз ежелгі шумерлерге жақсы таныс болған. Археологтар біздің дәуірімізге дейінгі 4–3 мың жыл бұрын ежелгі адамдарда киіз киімдер болған деседі. Ежелгі мысырлықтар киіз бас киімдерді, ал жапқыштарды сауыт ретінде қолданған. Киіз киімдер ежелгі Вавилон мен Ассирияда болған. Помпей (кейіннен Везувий тауының атқылауынан қираған) Ежелгі Италияда жүн өңдеу орталығы болды. Викингтерде, Алтайдың көшпенділерінде және Ресей тұрғындарында киізден жасалған бұйымдар болған. Ең көне киіз бөлігін археологтар Түркияның Анадолы аумағындағы Чатал-Хуюктан (б.з.д. 7-6 мыңжылдық) неолит дәуірінен тапқан. Орта ғасырларда киіз басу процесі ішінара диірмен механизмі арқылы механикаландырылды, алдымен Персияда (10 ғ.), Содан кейін Еуропада (1213). 19 ғасырда киізден жасалған және киіз басатын машиналар ойлап тапқан. Уақыт өте келе киіз басу аз танымал болды және негізінен бас киімдер, аяқ киімдер және басқа қалыпталған бұйымдар жасау үшін ғана қолданылды. Қазіргі таңда киіз өндірісі жаңа танымалдықты бастан кешу-

де. Дүние жүзіндегі қолөнершілер мен суретшілер ежелгі қолөнерге жаңа тыныс берді. Киім, бас киім, аяқ киім, бижутерия, картиналар, панно, кілемдер, жиһаздар, шамдар, ойыншықтар, мүсіндер, тұрмыстық және интерьер заттары, өнер заттары – шеберлердің өнерлі қолдарымен қалағанының бәрін жасауда!

Киізден жасалған бұйымдардың символдық рөлі киізден жасалған бұйымдардағы практикалық құндылықпен қатар, құрылымдық белгілер арқылы көрінетін олардың маңызды рөлі бар; олардың кейбіреулері (орындау техникасымен, ою-өрнекпен байланысты рәсімдер) тиісті бөлімдерде қарастырылған. Қазақ киіздерінің сыртқы келбеті бойынша белгілі бір ақпаратты оқуға болады. Көркем дизайнның күрделілігі, техника деңгейі, киіз материалдарының сапасы иесінің мүліктік және әлеуметтік деңгейін көрсетті; сәндік дизайн ерекшеліктері бойынша ру-тайпалық, аумақтық тиесілілігін дәл бағалауға болады. Қазіргі уақытта белсенді ішкі көші-қонға байланысты (бүкіл отбасының көшуі, Неке және т.б.) мұражай экспонатын өндірудің этнотерриториялық ортасын дәл анықтау қиынға соқты. Ауқатты адамдарда, әсіресе мереке күндері, киіз үйдің іші ғана емес, сырты да әдемі безендірілген, бұл киіздердің саны мен жарқын сәнділігімен көрсетілген Ш. Уәлиханов иесі қайтыс болғаннан кейін қырық-төрт күн ішінде үй шаруашылықтары оны қабылдағанына байланысты қызықты Қазақ әдет-ғұрпын сипаттайды. Ол үшін түнде есікті ашып, табалдырықтың оң жағына ақ киізді жайып, жанып тұрған Шам мен қымыз шыныаяғын қойды [36, 113 б.]. Бұл мысалда ақ киіз марқұмның рухына құрмет көрінісі ретінде түсіндірілді. Мейірімді табиғаттың ою-өрнектері бар ақ түсті Текемет нәрестені бірінші рет төсеу кезінде бесіктің астына жайылды. Бұл денсаулықты қорғауға және болашақта баланың өміріндегі өркендеуді, әлауқатты ынталандыруға, сондай-ақ оның әлеуметтік маңыздылығын арттыруға тиіс еді. Сонымен қатар, ақ киізден жасалған кілем басқа рәсімдерде, атап айтқанда үйлену тойларында да кездеседі. Ежелгі уақытта қалыңдық күйеу жігіттің үйіне кетер алдында кілемде, ақ китте киілетін, ал ол «есту арқылы жылап, шаштарын жыртып тастағанын елестетіп, қайғысын туыстарымен бөлісетінін дәлелдеуі керек еді. Қорытындылай келе, Қазақ халық шеберлері эстетикалық пайымға ие бола отырып, киіздің табиғи мүмкіндіктерін барынша пайдалануға тырысты. Олардың көркемдік түйсігі көптеген вариациялардың көріністерімен Канон түрінде бекітілген бірқатар керемет сәндік шешімдердің пайда болуына әкелді. Әр техникада, пән категориясында материалдың ықтимал қасиеттерін жеңудің арнайы әдістері жасалды. Киіз туындыларға жүргізілген талдау этноинтеграциялық және жергілікті қасиеттердің жарқын этноспецификалық көркемдік белгілерін анықтады, сондай-ақ орындаудың басым техникасына және бұйымның ою-өрнекті-колористік шешіміне байланысты қандай да бір бейнелі дыбысқа ие болатынын көрсетті. Қаралған шығармалардың сәндік ерекшеліктері олардың пішіндерінің, түсінің бай түрлілігімен және ою-өрнегімен үш ареалдық кешенге бөлінеді: Батыс Қазақстан, Солтүстік, Орталық және Шығыс Қазақстан, Оңтүстік Қазақстан және Жетісу. Көркем дауыстың анықталған ареалдық ерекшелігі

Қазақ киізінде башқұрт, татар, Алтай, тувин, хакас, якут және моңғол бұйымдарымен материал мен технологияның ұқсастығы кезінде композициялық байланыстар ерекше байқалмайды. Қазақтардың киіз бұйымдарының барынша жақындығы Орта Азия халықтарының, атап айтқанда қырғыздардың және Солтүстік Кавказдың бұйымдарымен белгіленеді, бұл ішінара ортақ этникалық компоненттердің болуымен, мәдени байланысымен шарттасқан. Белгіленген халықтардың киізден жасалған бұйымдарында өрнектерде, түс комбинацияларында, композициялық бөлшектерде ұқсастық анықталады. Алайда, әрбір этнос киіз кілемдердің бейнелі құрылысына өзінің ою-өрнекті-колористік ерекшелігін енгізді, осылайша жалпы көркемдік-техникалық базасы болған кезде көптеген шығармашылық көріністердің идеясын көрсетті. Осылайша, Қазақстанда құрғақ дала, күрт континенталды климат және экстенсивті мал шаруашылығы жағдайында көшпелі мәдениеттің көркемдік феномені, өнім ретінде қалыптасты деп айтуға болады.

Әдебиеттер:

1. Вамбери А. *Орта Азияға саяхат. Санкт-Петербург, 1865 XVIII–XIX ғасырлардағы қазақ-орыс қатынастары.* Алматы: Ғылым, 1964.
2. Геродот. *Тогыз кітаптағы тарих. Пер. және ескерту. Г. А. Стратановский. К. IV. Мелпомена. Л.: Ғылым. Ленинград бөлімшесі, 1972. – С. 187-239.*
3. *Қытайдағы көшпелі халықтардың тарихы туралы материалдар III–V ғғ. – М., 1989.*
4. Руденко С. И. *Скиф дәуіріндегі таулы Алтай халқының мәдениеті. М.-Л., 1953. – 401 б.*
5. Ақшыев, Г. А. *Кушаев Іле өзені аңғарындағы сақтар мен үйсіндердің ежелгі мәдениеті. АлмаАта, 1963. Руденко С. И. Хунн мәдениеті және Ноинулин қорғандары. М.-Л., 1962.*
6. Сорокин С. *Үлкен Берел қорғаны // Мемлекеттік жұмыстар. Эрмитаж. – Л., 1969. Т. 10. Б. 224 – 225.*
7. Киселёв С. В. *Оңтүстік Сібірдің ежелгі тарихы. – М., 1951.*
8. Гильом де Рубрук. *Шығыс елдеріне саяхат // Шығыс елдеріне саяхат. – Алматы: Ғылым, 1993. – Б. 76–173.*
9. Ибн Абд әл-Захирдің шығармасынан // *Араб деректеріндегі Қазақстан тарихы. – Т. 1. – Алматы: Дайк-Пресс, 2005. – С. 68–77.*
9. Әлидің ұлы Шафидің шежіресінен.

А. А. Аманғалиева

Абай атындағы қазақ ұлттық
педагогикалық университетінің

2 курс магистранты

Алматы, Қазақстан

Amangalieva_aida@mail.ru

ҰЛТТЫҚ НАҚЫШТАҒЫ КИІМДЕРДІҢ ЭТНОГРАФИЯЛЫҚ СИПАТТЫ

Түйіндеме: Бұл мақалада қазіргі ұлттық нақыштағы киім үлгілерінің элементтері мен өзіндік стиліндегі үйлесімділігі қарастырылды. Заманауи ұлттық нақыштағы киім үлгісінің этнографиялық сипатты халық тұрмысының мәдениеті мен эстетикасын киімнің перспективалық нысандарының сәні мен дизайнын көрсетеді. Көне дәуір киім үлгілеріндегі дереккөздерге сүйене отырып, олардың көркемдік композициялық шешімі, формасы мен эстетикалық құндылығын ескере отырып, оның қолдану принциптері беріледі.

Кілт сөздер: заманауи үлгідегі киім, ұлттық дәстүр, этнографиялық сипат, дизайн, сән.

Аннотация: В данной статье рассмотрена совместимость элементов и оригинальных фасонов одежды в современном национальном стиле. Этнографический характер одежды в современном национальном стиле отражает культуру и эстетику народного быта, моду и дизайн перспективных форм одежды. На основе источников в образцах одежды эпохи античности дается их художественное композиционное решение, принципы его применения с учетом формы и эстетической ценности.

Ключевые слова: одежда современного образца, национальные традиции, этнографический характер, дизайн, мода.

Abstract: This article discusses the elements and originality of the style of clothing models in the modern national style. The ethnographic nature of clothing in the modern national style reflects the culture and aesthetics of folk life, fashion and design of promising forms of clothing. Based on the sources in the samples of clothing of the antiquity era, their artistic compositional solution is given, the principles of its application taking into account the form and aesthetic value.

Keywords: Clothes of modern style, national traditions, ethnographic character, design, fashion.

Қазіргі заман ұлттық нақыштағы бұйымдардың ассортиментін кеңейтуге бағытталған, сондықтан олардың ғасырлар бойғы дәстүрлі үлгісін халық мәдениеті негізінде жүзеге асырған көркемдік мәнерлілік пен бірегейлікті көрсетеді.

Қазақстан Республикасының аумағында 100-ден астам ұлттар тұрады, олардың әрқайсысының өз тарихы, салт-дәстүрлері бар, олар дәстүрлі ұлттық киім элементтерінде ішінара сақталған. Соңғы онжылдықта ұлттық киім таусылмайтын көздердің біріне айналды, онда материал, пішін, дизайн, декор, техника және орындау тәсілі, дәстүрлі технология қазіргі заманғы киім модельдерінің мүлдем жаңа көркемдік және технологиялық шешімдерін жасау үшін шығармашылық идея болып табылады [1].

Қазіргі заманғы ұлттық нақыштағы киім үлгілерін бағыттаушы жинақта-

рында бай халық мұрасына бет бұру байқалады. Сонымен қатар, сол киім өнімдерінде әртүрлі халықтардың дәстүрлі киім элементтері мен өзіндік стиліндегі мәдениеттердің үйлесімі байқалады.

Жалпы өндіріс көлемінде ұлттық киім шығару үлесі айтарлықтай өсті, мұны еліміздегі киім үлгілерін әлемге танытып жүрген «Мақпал», «Ерке-Нұр» және тағы басқалары сияқты сән орталықтарының үлгілерінен көруге болады.

Киім ассортиментінің құрылымын кеңейтудің негізгі бағыттарының бірі дәстүрлі ұлттық киім негізінде жобалық шешімдерді құру болып табылады.

Бүгін күні қазақтың ұлттық киімдерін жобалау мәселелері жайында шетелдік және отандық ғалымдарымыз М. А. Нуржасарова [2], Р. О. Жилисбаева [3], Б. Асанова [4], А. С. Сманова [5], У. У. Смайлова [6] қарастырған.

Әлемдік тәжірибеде бірінші болып дәстүрлі ұлттық бағытта киімдерді үлгілеу принциптерін әзірлеген Н. М. Ламанова еңбегінен көруге болады.

Ф. М. Пармон бірқатар теориялық және эксперименттік зерттеулер жүргізді және заманауи модельдер мен коллекцияларды жасау кезінде ұлттық киімнің шығармашылық өзгеру жолдарын анықтады. Географиялық аймақ пен аймаққа байланысты халықтық киімдерінің дамыған классификациясы негізіне тән киімдер-суреттер анықталды [7].

Сән әлемі өте алуан түрлі, ол әсерлі және кейде ерекше формасымен толықтырылады, кең мағынада мәдениеттің әртүрлі формаларына қатысты белгілі бір талғамның бір ортасында бір уақытта үстемдік деп саналады. Сәннің басты белгісі тұрақсыздыққа байланысты оны көбінесе жеңіл деп атайды және маңызды зерттеулердің объектісі болып саналмайды. Бірақ бұл ұстаным дұрыс емес, өйткені оның тұрақсыздығының арқасында адамға монотондылықтан арылуға көмектеседі. Конвейер өндірісінің арқасында сатылымда киім көп, бірақ бәрі сұранысты талап етпейді. Жыл мезгілі мен сән үрдістеріне байланысты әртүрлі тігілген киімнің белгілі бір түрлерімен толтырылған, бірақ көбінесе бірін – бірі қайталауда.

Көптеген адамдар сәнге жауап береді, бұл кейіннен мінез-құлықты, өмір салтын, киім стилін анықтайды. Киімдегі сән қайталану қасиетіне ие, ал сәнді элементтер, әдетте, бұрын тікелей аналогтарға ие.

Бүгінгі таңда әйелдер үшін ең маңызды киім-бұл көйлек. Көптеген сән дизайнерлері өз коллекцияларын дамыта отырып, көйлектерді орындауға көп көңіл бөледі.

Әйел әртүрлі сәндік элементтермен безендіріп, киімнің көмегімен өзінің даралығын ерекше атап өтуге тырысады. Ең безендірудің әртүрлі түрлері бар тек мамандар жасай алатын күрделі, әркім жасай алатын ең қарапайымға дейін.

Көйлек бисермен өрілген шілтермен безендірілген. Шілтер киімді өзгерте алады, оны сәнді және сәнді етеді, ал бисермен кестелеу көлем мен ерекше үлгіні құрайды. Көйлектер белдері қиық көкірекше мен белдемшеден тұрады, белдемшелері кең етекте болып келеді. Көкірекшелеріне және тағы да басқа бөлшектерін шілтер элементтері толықтырады.

Заманауи сән әлеміндегі киімдерді модельдеудің дәстүрлі тәсілімен ғана

емес, сонымен қатар дәстүрлі емес. Кейбір дизайнерлер киімді сәнді және күнделікті деп бөлудің маңыздылығын мойындамайды. Дегенмен, дәстүрлер белгілі бір мақсаттағы сәнді киімде сақталады: үйлену тойы (қалыңдықтың ақ көйлектері әлі де басым, дегенмен бұл дәстүр ХІХ ғасырдың басында пайда болған), ресми мерекелер үшін – ұзын көйлек, ресми қабылдаулар үшін киімнің ерекшеліктері хаттамамен анықталады. Сәнді киімнің сән дәрежесі оның иесінің жеке таңдауына байланысты.

Бұрынғы киімдер өте айқын болған, олар сәнді және кездейсоқ киім: түрлі маталар, сәндік әрлеу, түстер, әшекейлер, мата құрылымы анық болған. Қазіргі уақытта мұндай бөлу жоқ, кездейсоқ киімдерде маталарды дәстүрлі емес қолдану жиі кездеседі (атласты және барқыт); көйлектерге былғары, кружевтік аппликация және т.б. керісінше, сәнді киімде біз бұрын тек сыртқы және кездейсоқ киімдерді модельдеуде қолданылған маталарды жиі көреміз: ұзын твид матадан көйлектер, белдемшелерді; дениммен стилінде тігілген кешкі көйлектер; классикалық былғары киім. Қазіргі заманғы сәнде әртүрлі ассортимент топтары арасындағы шекаралар бұлыңғыр немесе шартты түрде белгіленеді.

Содан кейін ең алдымен әшекейлеу үшін сәндік киім ойлап табылды адам өзінің сыртқы қасиеттерін ең қолайлы жарықта көрсетіп, басқалармен және иесінің өзінде салтанат, мереке, жақсы көңіл-күй, көтеріңкі көңіл-күй сезімін тудырады. Сонымен қатар, талғампаз киім мерекелік жағдайдың сипатына сәйкес келуі керек.

Сәндік киім алдымен ойлап табылды, адамның ішкі дүниесін, мерекелік көңіл – күйін білдіру үшін киімді түрлі кружевалармен, биссермен, гүлдермен әшекейлеген. Сонымен қатар, сәнді киім мерекелік жағдайдың сипатына сәйкес келуі керек. Сәнді киім киетін кез-келген маңызды мерекелер, әдетте, адамдар көп жиналатын үлкен бөлмелерде өтеді. Мұндай ортадағы әр адам жақын жерде де, алыс қашықтықта да айқын көрінеді, сондықтан мұндай киімдерді сапалы өңдеу керек. Сонымен қатар, мереке атмосферасында жиі назар аудару, киімнің өзіндік ерекшелігімен (асимметриялық кесу, материал, үлкен басып шығару, ерекше сәндік дизайн) таңдану ниеті бар. Мұның бәрі мерекелік киімнің дизайнын анықтайды. Мұнда жарқын қарама-қарсы түстер, пішіндер, үлкен экспрессивті әшекейлер және белсенді сәнді материалдарды қолдану текстуралар (барқыт, парча, мөлдір және жылтыр маталар және т.б.) және әр түрлі декорды қолдану орынды болуы мүмкін. Мерекелік киімде аксессуарларға – шляпаларға, сөмкелерге, әшекей бұйымдар мен зергерлік бұйымдарға, аяқ киімге, шарфтарға үлкен мән беріледі [8].

Мерекеге киім жасау кезінде оның не үшін арналған және қандай жағдайда қолданылатынын ескеру қажет. Әлбетте, кез-келген жағдайда өнімдердің безендірілуі өзіндік сипаттамаларға ие болады. Сәнді киімдешешуші және эстетикалық факторларға жатады. Олардың ішіндегі ең маңыздысы-заманауи сән талаптарына сәйкестік. Сән әр маусымда ұсынатын жаңалықтар, ең алдымен, талғампаз киімде көрінеді. Бірақ, талғампаз көйлектер мен киімдердің барлық түрлерімен, олар әдетте тыныш, «жабық», олар адам фигурасының құрылы-

мын қайталайды және динамикалық композицияны ұсынатын қиял, «ашық» болып бөлінеді. «Жабық» формалардың киімдері иесінің белсенділігі үшін жасалмаған. Сондықтан олар театрларға, концерт залдарына, презентацияларға және т. б. баруға ыңғайлы. Мұндай жиынтықтың негізінде көйлек, белдемше немесе шалбар бар көйлек немесе блузка болуы мүмкін, ол пиджак немесе куртқамен жақсы толықтырылған болуы мүмкін.

Сәнді киім жобалау кезінде дизайнер бұйымды эскизден бастайды. Көбіне ол үшін шабыт көзі әр түрлі дәуірлердің тарихи киімдері немесе табиғат мотивтері болуы мүмкін. Бірақ мерекелік киім оның бейнесіне, ең алдымен адамның жеке таңдауына байланысты. Бұл көбінесе жаппай өндіріс жағдайында сәнді киім жасауды қиындатады. Бірақ бұл мәселе белгілі бір дәрежеде шешіледі. Әрине, өнеркәсіптік өндіріс жүйесінде жасалған сәнді киім өте қарапайым формада және қарапайым пішінмен ерекшеленеді.

Қазіргі заманғы киімдерді дамытудың жаңа тәсілдерін табу және саланың барлық мамандарының, атап айтқанда сән дизайнерлерінің білімі мен дағдыларын жетілдіру қажеттілігі мыналарға байланысты: ХХ ғасырдың аяғы – ХХІ ғасырдың басында, әсіресе жастар сәнінде сән үрдістерінің өзгеруінің едәуір жеделдеуі; сәнді киімдерді жасау және жасау мүмкіндіктерін едәуір кеңейтетін сапалы жаңа технологиялардың алуан түрінің пайда болуы; ХХ–ХХІ ғасырдың басында сәнде болып жатқан процестерді зерттеу қажеттілігі; қоғамда болып жатқан әлеуметтік және демографиялық процестер.; халықтың өмір сүру деңгейінің жоғарылауы және киімнің әртүрлілігіне, сапасына, дизайнына және техникалық сипаттамаларына қойылатын талаптардың артуы; жаһандану процестерінің әсері және қоғамды ақпараттандыру.

Қазіргі дизайнерлер көбінесе көркемдік дизайнды білдіретін ағылшын тіліндегі дизайн сөзінің бастапқы мағынасын ұмытып кетеді, яғни дизайнер қойған мәселеге сәйкес келетін түбегейлі жаңа шешімдерді іздейді. Бастапқы көзге үстірт көзқарас және шамадан тыс сәнділік дизайнды дизайннан қолданбалы өнерге айналдыруы мүмкін. Дизайнердің шығармашылық қызметі тек эмпирикалық негізде ғана емес, оның бөлігі автордың жеке тәжірибесі мен тәжірибесі, сонымен қатар берік теориялық негізделеді. Осылайша, қазіргі заманғы киім дизайнында дизайнның негізгі категорияларын – өнімнің функциясын, бейнесін, морфологиясын, оның технологиялық формасы мен эстетикалық құндылығын ескере отырып, оның принциптері мен әдістерін қайта қараудың нақты қажеттілігі бар.

Бүгінгі таңда отандық киім дизайнерлері дәстүрлі мәдениеттің тән ерекшеліктерін заманауи сәннің өзекті ерекшеліктерімен үйлестіретін ерекше стильді іздеумен айналысады. Дәстүрлі және қазіргі заманның синтезі ұлттың өзін-өзі бағалау сезімін дамытуға, оның рухани бірлігін нығайтуға ықпал етуі керек. Бұл қазіргі әлемдік дизайнның негізгі тұжырымдамаларына сәйкестік мәселесімен, дәстүрлі рухани және эстетикалық негіздері бар көркемдік бейнені қалыптастыру арқылы дүниетанымдық көзқарастарды білдіру мәселесімен тікелей байланысты.

Кешкі көйлектер топтамасының көркем бейнесі өмірдің эфемералдылығын еске түсіретін қайта өрлеу үмітін көрсетеді. Кешкі көйлектерді безендір олардың сыртқы көрінісі арқылы адамның болмысын бейнелей алады, ондай топтамалар бостандық пен тәуелсіздікті білдіреді [7].

Көркемдік шешімде кешкі көйлектердің ассортимент тобы эстетикалық, утилитарлық, техникалық қасиеттердің әр түрлі арақатынасына ие. Эстетикалық қасиеттер басқаларға қарағанда жоғары, сондықтан өнімді жасау артықшылықтары шағын өндіріске шағын партиялармен және сериялармен берілуі керек. Кешкі әйелдер көйлегі өзінің мақсатына, жағдайына сәйкес келуі керек, жақсы көңіл-күй қалыптастыруға ықпал етуі керек. Әйелдің әшекейі бола отырып, кешкі көйлек, кез-келген басқа киімдерден гөрі, адамның сыртқы келбеті мен мінезінің жеке ерекшеліктеріне сәйкес келуі керек: ұстау, қарапайымдылық, қарапайымдылық немесе экстравагант. Айта кету керек, кешкі көйлек-бұл киім сапасының эстетикалық көрсеткіштері маңызды, ал маусымдық маңызды емес және киімнің ыңғайлылығы онша маңызды емес, өйткені әйел оны қысқа уақытқа киеді.

Маусымның әсері материалда, безендіруде, дәретхананы қажетті толықтыруда әсер етеді. Кешкі көйлек шұлықтың талаптарына сәйкес келмейді. Әр түрлі драперлер, кокильдер, шарфтар, орамалдар, кестелер әдетте тек ою-өрнек ретінде қызмет етеді. Маталар шикізат, өндіріс, түс, өрнек бойынша әр түрлі болуы мүмкін, бірақ күнделікті емес. Олар сондай-ақ жоғары эстетикалық көрсеткіштермен болуы керек. Кешкі көйлектердің даралығына екі жолмен қол жеткізуге болады: модельдердің әр түрлі дизайны мен түсі; әр түрлі толықтырулар мен аксессуарларды таңдау арқылы бір құрылымдық негізде коллекцияның дизайнын білдіреді.

Сонымен қатар киім формасы құрылымдық және сәндік сызықтармен жүзеге асырылады. Құрылымдық сызықтар-бөлшектердің негізгі пішінін құрайтын сызықтар және киімнің құрамдас бөліктерінің қосылу сызықтары: бүйір, алдыңғы, бел, иық тігістері, артқы жағының тігістері, жеңдер, тігістер және т. б.

Сәндік сызықтар – бұл тек сәндік мақсаттар үшін қолданылатын сызықтар. Әр түрлі әрлеу сызықтары сәндік болып табылады: көркемдік элементтер, қатпарлар, желбірлер, кестелер, әрлеу тігістері.

Өнімді жобалау үшін тік, көлденең, диагональды, өрнекті сызықтар қолданылады. Олардың көмегімен модельдерді құру кезінде үлкен әртүрлілікке қол жеткізуге болады; сондықтан тік сызық өнімнің ауырлығын, нақтылығын баса көрсетеді; сопақ жұмсақтық, тегістік; диагональ - қозғалыс, динамика; көлденең – статикалық, олар фигураны визуалды түрде азайтады.

Көйлекке іргелес силуэт алу үшін рельефтерді қолданған жөн. Киім бөлшектерінің сызбалары – бұл бөлшектердің дизайнын, формасы мен өлшемдерін, оларды өңдеу мен кесудің техникалық шарттарын анықтайтын техникалық құжат болып есептеледі. Киім бөлшектерінің үлгілерін жасау үшін бастапқы мәліметтер модельдік дизайнның сызбалары, өнім жасалатын материалдардың

технологиялық қасиеттері және технологиялық өңдеудің жобаланған әдістері болып табылады. Коллекция құрамындағы кешкі көйлек үлгілерге сәйкес өндіріс үшін жасалғандықтан, үлгілер тігістерге арналған, олардың мөлшері материалдардың қасиеттерімен және тігістердің дизайнымен анықталады.

Қорыта келе, көйлектің сыртқы келбетті сән бағытына сәйкесігі, қандай жағдайға болса да киюге ыңғайлы. Мүмкіндігінше стильдік бағытта да, конструктивті бағытта да жаңалықпен ерекшеленетін модельдер тобына және оны іске асыру осы талаптар шешуге болады.

Әдебиеттер:

1. Джалилиан Ф. Принципы трансформации национальных мотивов в стилистике современного дизайна одежды. Украина. Киевский национальный университет технологий и дизайна. – 2015. – №5 (90). – 679 б.
2. Нуржасарова М. А. Теоретические и методологические принципы проектирования современной одежды на основе традиционного казахского кийма. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора технических наук., – 2005.
3. Жилисбаева Р. О. докторлық диссертация «Методологические основы проектирования специальной одежды для работников металлургической и металлообрабатывающей промышленности». – Алматы, 2007. – 319 б.
4. Асанова Б. Казахский художественный войлок как феномен кочевой культуры.
5. Сманова А. С. Студенттердің ұлттық киім үлгісін әзірлеу арқылы еңбекке қызығушылығын қалыптастыру. Педагогика ғылымдарының кандидаты ғылыми дәрежесін алу үшін дайындалған диссертациясы. – Алматы, 2010.
6. Смайлова У. У. Қазақ ұлттық әйелдер киімін жобалау әдістемесін көркемдік-конструктивтік шешім негізінде дайындау. 6D072600 – Жеңіл өнеркәсіп бұйымдарының технологиясы және құрастырылуы. Философия докторы (PhD) дәрежесін алуға дайындалған диссертация. Алматы, 2021.
7. Пармон Ф. М. Русский народный костюм как художественно-конструкторский источник творчества. Монография. – М., Легпромбытиздат, 1994. – 272 с.
8. Бекболатова Қ. М. Экодизайн технологиялары арқылы болашақ бейнелеу өнері мамандарының кәсіби шеберлігін қалыптастыру 6D010700 – Бейнелеу өнері және сызу мамандығы бойынша Философия докторы (PhD) дәрежесін алу үшін дайындалған диссертациясы. – Алматы, 2018.

Ш. Ә. Ақбаева

Абай атындағы Қазақ ұлттық педагогикалық университетінің
өнер, мәдениет және спорт институтының
көркем білім беру кафедрасының доценті,
Алматы, Қазақстан
akbaeva_sholpan@mail.ru

А. Құсымжанов.

Абай атындағы Қазақ ұлттық педагогикалық
университетінің Өнер, мәдениет және спорт
институтының 1 курс магистранты.
Алматы, Қазақстан
argyntinecc@mail.ru

Р. С. Бакаиев

Абай атындағы Қазақ ұлттық педагогикалық университетінің өнер,
мәдениет және спорт институтының көркем
білім беру кафедрасының аға оқытушысы.
Алматы, Қазақстан
bakaiev_renat@mail.ru

РУХАНИ ҚҰНДЫЛЫҚТАРЫМЫЗДЫҢ ҚАЗІРГІ ЖАҢА БУЫН ОҚУЛЫҚТАРЫНДА АЛАТЫН ОРНЫ МЕН МАҢЫЗЫ

Түйіндеме: «Рухани құндылықтарымыздың қазіргі жаңа буын оқулықтарында ала-тын орны мен маңызы» мақаласында мәдени, рухани құндылықтарымызды оқу-тәрбие үрдісіне енгізу арқылы қазақ халқының тұнып тұрған асыл мұралық рухани байлығынан болашақта ел билейтін ұрпақтарды сусындатып, ұлтшылдық пен отаншылдыққа баулып, өз халқын, өз мемлекетін көздің қарашығындай қорғайтын, бойында ұлттық намысы, санасы жоғары дәрежеде қалыптасқан жеке тұлғаларды тәрбиелеп шығарудың маңыздылығы мен орны қарастырылған. Сонымен қатар мақалада авторлар оқушылардың рухани-адамгершілік қасиеттерін дамытуға бағытталған ізгілік, имандылық, мейірімділік, борышкерлік, адалдық, ар-намыс, еңбекқорлық қасиеттеріне де тәрбиелеу қажеттігі айтылады.

Кілт сөздер: рухани, құндылық, дәстүр, оқулық, мұра, мәдениет, халық, тұлға, оқушылар, тәрбие.

Аннотация: В статье рассматривается место и значение казахских духовных ценностей. В современных учебниках нового поколения говорится, что, внедряя в учебно-воспитательный процесс культурные, духовные ценности народа в будущем, из устоявшегося благородного наследия казахского народа будет наполняться национализмом и патриотизмом, защищать свой народ, свое государство, отстаивать свою национальную честь, свое личное сознание на высоком уровне. предусмотрено значение и место воспитания личности. Также в статье авторы подчеркивают необходимость воспитания у учащихся качеств доброты, нравственности, доброты, долголетия, честности, чести, трудолюбия, направленных на развитие духовно-нравственных качеств.

Ключевые слова: духовность, ценность, традиция, учебник, наследие, культура, народ, личность, ученики, воспитание.

Abstract: The article «The role and significance of our spiritual values in the textbooks of the new generation» introduces our cultural and spiritual values in the educational process, 172

the importance and place of educating individuals with a high level of national honor and consciousness. In addition, in the article, the authors emphasize the need to educate the qualities of kindness, morality, duty, honesty, and conscientiousness, diligence, aimed at developing the spiritual and moral qualities of students.

Keywords: Spiritual, values, traditions, textbook, heritage, culture, person, personality, students, upbringing.

Елбасы өзінің Қазақстан халқына арнаған Жолдауында «Мәңгілік Ел» идеясының тарихи негізіне тереңінен тоқталып өтті. «Мәңгілік Ел – ата-бабаларымыздың сан мың жылдан бергі асыл арманы. Ол арман әлем елдерімен терезесі тең қатынас құратын, әлем картасынан ойып тұрып орын алатын Тәуелсіз Мемлекет атану. Тұрмысы байқуатты, түгіні түзу шыққан, ұрпағы ертеңіне зор сеніммен қарайтын бақытты ел болу. Мәңгілік Ел ұғымын ұлтымыздың ұлы бағдары – «Қазақстан-2050» Стратегиясының түп қазығы етіп алдық. Біз үшін болашағымызға бағдар ұлтты ұйыстыратын ұлы мақсаттарға жетелейтін идея бар. Ол – мәңгілік ел идеясы. Тәуелсіздігіміз арқылы халқымыз мәңгілік мұраттарына қол жеткізді» – деп айтып өткен болатын [1, 2 б.].

«Мәңгілік ел» – идеясы елдің ұлы рухын, адамның адами қасиеттерін, еліміздің елдігін артыратын құндылықтарды біріктіретін идея. Елбасымыз көтерген ұлт болашағына негізделген «Мәңгілік Ел» идеясы – тарихи танымдық мұра, ұлттық деңгейдегі білім, ғылыми және мәдени құндылықтарға ие саяси бағыттағы терең ұғым. «Қазақстан – 2050» Стратегиясы – еліміздегі барлық саланы қамтитын үздіксіз білім мен ғылымның өркендеп өсу жолы және елдігіміз бен бірлігіміз, ерен еңбегіміз шыңдалатын үлкен өмірлік сынақ. Елдің тәуелсіздігі, тәуелсіздіктің мәңгі әрі баянды болуы адамның ұлттық қасиеттеріне негізделген құндылықтарда.

Ұлттық құндылықтар – қандай да бір этникалық қауым өкілдерінің өзіндік тарихи көрінісі бар рухани мұраттарының жиынтығы. Ұлттық құндылықтардың әрбір халықтың өмірінде алатын орны өзгеше екені белгілі. Сондықтан әрбір жаңа ұрпақ үшін мәнді тәрбие – ұлттық тұрғыдағы тәрбие үлгісі болып табылады [3].

Н. Назарбаев «Қазақстан жолы – 2050: Бір мақсат, бір мүдде, бір болашақ» атты Жолдауында: «Толық өркениетті ел болу үшін алдымен өз мәдениетімізді, өз тарихымызды бойымызға сіңіріп, содан кейін өзге дүниені игеруге ұмтылғанымыз жөн», деп бағытымызды айқындап берген [1]. Мәдениетімізде, ата тарихымызда қазақ бейнелеу, музыка өнерлеріндегі шығармашылық туындыларда дәстүрімізді, мәдениетімізді, ұлттық мұраларымызды дәріптейтін бағыттары көп. Демек, мектепте оқушыларға көркем білім беру арқылы ұлттық мәдени дәстүрімізді, ұлттық мұрамызды оқу үдерісіне кеңінен кіргізіп, негізгі пән ретінде оқыту қажеттігі туындайды. Егер мәдениет өзгеріске ұшыраса онда білім беру түсінігі де, мазмұны да өзгертін болады. Білім беру – мәдениеттің бөлінбес бөлігі, ол тек мәдениетке тәуелді болып қана қоймай оған бағыт беріп отырады. Сол арқылы әр ұрпақ жасаған көркем туындылар мәдени мұра ретінде келесі ұрпақтың еншісіне ауысып, жаңа қоғамдық-тарихи жағдайға сәйкес өзінің мазмұны мен формасын жетілдіріп отырады. Олай болса мектепте оқушыларға бірінші кезекте көркем білімді меңгертіп, сосын көркем еңбек жасауға оқытуды ұсынғанымыз жөн [4].

Қазақтың ұлттық құндылықтарын жаңғырту бүгінгі мемлекеттен өзінің

ішкі және сыртқы саясатын ұлттық сипатта жүргізуді талап етеді. Қазақи рухы биік ұлттық идеяның қалыптасуында ұлттық құндылықтардың маңызы зор. Ұлттық тәрбие туралы идея бүгінгі күн талабы мен өмірлік қажеттіліктен туындап отыр. Ұлттық идея – қазақ халқы тудырған моральдық нормаларда және ұлттық құндылықтарда бекітілген патриоттық тәжірибені меңгеру, ұлттық этномәдени дәстүрлер мен әдет-ғұрыптарды тану, тарихты құрметтеу арқылы іске асырылады.

Қазақ елінің тарихын насихаттап, өскелең ұрпақты ұлтжанды етіп тәрбиелейтін, әрқашан мемлекеттік мүддені көздеп, мемлекеттік тәуелсіздігіміздің мәңгі баянды болуын насихаттау жолында аянбай еңбек етуіміз керек. Тарихты оқу арқылы отаншылдыққа, өз халқына, басқа халықтарға деген сүйіспеншілікке, еңбек сүйгіштікке, Отаны үшін кез келген қиындыққа әзір тұруға, халықтар арасындағы достық пен ынтымақтастыққа, қоғам үшін, халық үшін, елі үшін қызмет етуге дайын болуға, адалдыққа, шыншылдыққа, тазалыққа, қарапайымдылыққа, кішіпейілділікке тәрбиеленеді. Ал, мектепте ерлікке, жауынгерлікке тәрбиелеп, ержүрек батырлар мен қолбасшылардың қаһармандығын, ерлігін көрсеткен шайқастары туралы толық нақтыланған материалдар болуы қажет. «Атамекен, туған жер» ұғымы – әрдайым қастерлі де қасиетті ұғым. Бұл қасиеттер ұрпақ бойына оқумен, біліммен, үйренумен, талпынумен бітеді.

Ата-бабаларымыз, халқымыз ғасырлар бойы жинақтаған өмір тәжірибесін, бай рухани қазынасын бала тәрбиесіне ерекше мән бере, үміт арта, сергек қараған. Жас ұрпақтың алдына асқарлы мақсат қойылып, келелі міндеттер жүктеген. «Болашақ ел қамқоры», «Отан қораушысы», «Шаңырақ иесі», – деп жақсы сөзін қазақ халқы баласына арнаған. Отанды сүю халық ауыз әдебиетінде, ақын жыраулардың шығармаларында, халықтың тәрбие-дәстүрлері, әдет-ғұрыптары, отбасындағы тәрбие, халық ойындары мен мерекелері, музыкалық шығармалары, бейнелеу өнері, қол өнері туындыларында тәрбиелік мазмұнда көрініс тапқан. Жас ұрпақты намысшылдыққа, ерлікке, отаншылыққа «Ер жігіт елі үшін туады» деп, кішіпейілдікке «Кішіпейіл болсаң, кішіреймейсің» деп, бауырмашылыққа, білімпаздылыққа, ақылдылыққа «Ақыл азбазды, бегім тозбайды» деген, тазалыққа «Тазалық - саулық кепілі», еңбекке «Еңбек түбі – береке» дей келе туған жер табиғатын, ерлік дәстүрін сүюге тәрбиелеген [5].

Ауыз әдебиеті шығармашылығы ұрпақ тәрбиелеуге үлес қосты және әлі де үлес қосып келеді. Сол бай құндылықтардың ішінде, отаншылдықты дәріптейтін мұра – батырлар жыры. Отанын сүйген, елін жаудан қорғау үшін қасық қаны қалғанша аянбай шайқасатын Қобыланды, Қамбар, Ер Тарғын, Алпамыс тұлғалары. Елін, жерін сырт жаулардан қорғаған Қабанбай, Бөгенбай, Наурызбай сияқты мыңдаған қазақ батырларына арналған көптеген дастандар, өз халқының мүддесі, арман-тілегі, туған жері үшін жан аямаған батырларға деген халықтың сүйіспеншілігі, азаматтарының рухани жан дүниесінің беріктігі, ерлігі мен отаншылдық қасиетін баяндайтын асыл қазыналары, ақын - жыраулардың, билердің татулыққа, адамгершілікке, елін сүюге шақырған өлең жырлары, шешендік сөздері оқушылардың бойында отаншылдық сезімді қалыптастыруда маңызы өте зор [6].

«Көркем еңбек» оқулығында бейнелеу өнері салалары – графика, сәндік қол өнері, зергерлік өнер, кескіндеме, дизайн, мүсін, т.б. жайындағы мәліметтерде Қазақстан бейнелеу өнері мәселелерін, музыканы зерттеген ғалымдар, атақты қазақ суретшілерінің шығармалары жайында мағлұматтар беру қажет. Қазақстан бейнелеу өнерінің негізін қалаған Ұлы даланың

тұңғыш суретшісі, Қазақстанның Халық суретшісі, әлем таныған Әбілхан Қастеевтің, Қазақстанның халық суретшілері, ұлттық бейнелеу өнерінің негізін қалаған, әлемге Қазақстанды танытқан, көркем еңбек шеберлері М. Кенбаев, С. Романов, А. Ғалымбаева, Г. Исмайлова, Н. Нұрмұханбетов, С. Мәмбеев, Х. Наурызбаев, Қ. Тельжанов шығармаларының арасынан жастарымызды отансүйгіштікке, елжандылыққа тәрбиелеудің алғашқы басқышы, құтты қадамы болатыны айдан анық.

Мектеп жасына дейінгі балалар тәрбиесіндегі ұлттық тіл дамытуындағы басты міндет - балалардың сөйлеу тілін жетілдіру. Тіл дамыту әдіс-тәсілдер арқылы жүзеге асыру. Ол сұрақ-жауап, сөздік қорды дамыту, сөйлесу, әңгімелесу, көрнекілік. Әр сабақ сайын тақырыпқа сай көрнекілік құралдар, түрлі суреттер, кестелер, сабақты көркемдеп отырса, балалардың сөздік қоры молаяды. Заман өзгерген сайын әдіс-тәсілдер көбейіп, жаңарып, толықтырылып отырады.

Ұлттық тәрбие беруде алдымен тіл үйрету барысына әрбір сабақта ойын түрлерін және өзара сөйлесу үлгілерін қолданған дұрыс. Ойын арқылы баланың бойына адамгершілік қасиеттерін, өмірге құштарлығын қалыптастыруға болады.

Ұлттық ойындар – сабақ өткізгенде бірінші орынға ойын және ойын түрлері қойылады. Ойын – балалар өмірінің нәрі, яғни оның рухани жетілуі мен табиғи өсуінің қажетті алғышарты және халықтың салтын үйренуде, табиғат құбылыстарын тануда олардың көру, есту, сезу қабілеттерін, зейінділікпен дамыту. Ойын арқылы балалар қандай да бір ақпаратты меңгереді, өзінің психологиялық ерекшеліктерін қалыптастырады. Ойын баланың жан-жақты дамуын көздейтін, оның тілін жаттықтыратын, қимыл-қозғалысын жетілдіретін, белсенділігін арттыратын, басқа адамдармен қарым-қатынасын реттеп, ұйымшылдығын арттыруға негіз болып табылады.

Қазақтың ұлттық ойындары ерлікті, батылдылықты, дененің шынығуын, байқағыштыққа, қырағылыққа, батылдыққа, ептілікке, шапшаңдыққа баулып отырады. «Айгөлек», «Санамақ», «Ұшты-ұшты», «Орамал ілу», «Асық ату», «Таяқ тастамақ», «Асық», «Ақ серек пен көк серек», «Айқыш-ұйқыш», «Түйілген орамал», «Тоғыз құмалақ», «Сақина жасыру», «Арқан тартыс», «Теңге алу», «Орамал тастамақ», т.б. ойындары баланың ойлауына, сөздік қорын молайтуына, өмір тәжірибесін кеңейтуіне ықпал етіп, шапшаңдық, ептілік қабілеттерін жетілдіруіне әсерін тигізеді.

Тәрбие жүйесін жаңғыртуды ұлттық құндылықтарға сүйене отырып жүргізу керек. Ал құндылықтарды ұлттық мерекелер кезінде көрсетілетін мәдениетіміз бен салт-дәстүрлеріміз. Дәстүр бойынша бұрын Наурыз мейрамында бүкіл ауыл, ел болып, тазаланған арықтарға су жіберуден, ағаш отырғызып, гүл егу рәсімін өткізуден бастаса, қазір Наурыз көже пісіріліп, ұлттық тағамдар әзірленіп, қазақтың салт-дәстүрлері көрсетіліп, ұлттық ойындар ойналып, ән салып, би билеумен, ақындар айтысымен, қазақша күреспен, ат жарысымен жалғасады. Осылай қасиетті Наурыз мерекесін көрсетумен баланың салт-дәстүрді білуіне, ұлттық құндылықтарымызды дәріптеуіне бағыт береміз [8].

Ұлттық өнер мен мәдени құндылықтарды дәріптеу, мемлекет, қоғам, отбасы және жеке тұлға алдындағы жауапкершілік сезімдерін тәрбиелеу мақсатындағы тапсырмалар, мәтіндер мен иллюстрациялық материалдар дұрыс таңдалуы керек. Мысалы, оқулық мазмұнына қазақ ертегілері арқылы «Ер Төстік», «Түлкі мен ешкі», «Арыстан мен түлкі», «Сауысқан мен көкек», «Бір үзім нан», «Ақылды етікші», «Кім күшті», «Екі дос», «Түлкі мен қырғауыл»

және т.б. ертегілері әр баланың бойында адамгершілік, батылдық, шыдамдылық, төзімділік қасиеттерін дамытып, жеке тұлғаны қалыптастыруға үлес қосу болып табылады.

Өз халқының мәдениетін, тарихын, өнерін сүю арқылы нағыз мәдениетті азамат қалыптасады. Жаңа кезеңдегі білім берудің өзекті мәселесі - жас ұрпаққа адамгершілік-рухани тәрбие беру. Қазақ халқының әлуметтік өмірінде үлкенді сыйлау ұлттық дәстүрге айналған. Отбасында, балабақшада, қоғамдық орындарда үлкенді сыйлау дәстүрін бұзбау және оны қастерлеу әрбір адамнан талап етіледі. Халқымыздың тәлім-тәрбиелік мұрасына үнілсек, ол адамгершілікті, қайырымдылықты, мейірбандықты дәріптейді [9].

Қорытындылай келе, Ұлы ағартушы Ахмет Байтұрсыновтың: «Балам деген жұрт болмаса, жұртым дейтін бала қайдан болсын» дегендей бірігіп ұрпақ тәрбиесін қолға алу маңызды. Тәрбие беруде ұлттық құндылықтарымыз арқылы жол көрсетер болсақ, жастарымыз қазақстан қоғамының әлеуметтік-мәдени өзгерістеріне жоғары мәдениетті деңгейде бейімделе алады.

Әдебиеттер:

1. «Нұрлы жол – болашаққа бастар жол». – Астана қаласы, 11 қараша 2014 жыл.
2. Қазақстан жаңа жаһандық нақты ахуалда: өсім, реформалар, даму Қазақстан Республикасының Президенті – Елбасы Н. Ә. Назарбаевтың Қазақстан халқына Жолдауы 2015 жыл, 30 қараша.
3. Жалпы адамзаттық және ұлттық құндылықтар мен педагогтердің жаңашыл тәсілдері негізінде тәрбие жүйесін жаңарту жолдары: әдістемелік құрал. – Астана: БІ. Алтынсарин атындағы Ұлттық білім академиясы, 2013. – 64 б.
4. Рухани жаңғыру – ұлттық білім беру мен ұлттық сананың жаңа белесі: Р87 Ғылыми-практикалық конференция материалдарының электрондық жинағы. – Алматы: «Өрлеу» БАҰО АҚФ ҚР ББЖҚБАРІ, 2018. – 380 б.
5. Қуанышбаева Ж. Ж. Қазақстан Республикасындағы жалпыадамзаттық және ұлттық құндылықтар: PhD философия докторы ғылыми дәрежесін алу үшін дайындалған диссертация. – Алматы, 2015.
6. Омарова Г. А. Духовно-нравственное воспитание студентов вузов на основе общечеловеческих ценностей: Автореф. дис... канд. пед. наук / Г. А. Омарова. – Алматы, 2010. – 25 с.
7. Жарықбаев Қ., Қалиев С. Қазақ тәлім-тәрбиесі. – Алматы, 1995. – 352 б.
8. Садуақасұлы Ә. Қазақ мектептерінің оқу-тәрбие үрдісін этнопедагогикалық дәстүрлер негізінде ұйымдастырудың шарттары. – Алматы, 2008. – 164 б.
9. Арын М. Бес анық. – Алматы, 1995. – 97 б.

4 СЕКЦИЯ. ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ПОРТРЕТ: ДЕРЕККӨЗДЕРІ, МАТЕРИАЛДАРЫ, КӨРКЕМДІК ОЙЛАУ ДИСКУРСЫНДАҒЫ ФОРМАЛАР

ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ: ИСТОКИ, ОБРАЗЫ, МАТЕРИАЛЫ, ФОРМЫ В ДИСКУРСЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ

Х. Х. Труспекова

ВНС ИЛИ им. М. Ауэзова АН МОН РК,
профессор КазНАИ им. Т. Жургенова

Алматы, Қазақстан
Khalima.17@mail.ru

ЮВЕЛИРНОЕ ИСКУССТВО КАЗАХСТАНА XXI ВЕКА: ТРАДИЦИИ И ЭКСПЕРИМЕНТЫ

Түйіндеме: Мақала посткеңестік Қазақстанның зергерлік өнеріндегі ұлттық көркемдік дәстүрлерді пайымдау тәжірибесіне арналған. Кейінгі кеңестік және посткеңестік кезеңдерде суретшілер этникалық мәдени жадтың жандануы аясында өздеріне белгілі барлық аймақтық және тарихи көркем материалдарды белсенді қолданады. Қазақстандық авторлардың шығармашылық ізденістері модернизм мен постмодернизм мұраттарының түйіскен жерінде қалатыны айтылады. Өнердегі ұлттық және заманауи сөйлеу тілдерінің синтезі негізінде авторлық туындылар жасау, сонымен қатар басқа жағдайларда дәстүрлерді толық ұстану көптеген заманауи суретшілердің жұмысына тән белгілер болып табылады. Мақаланың басты назарында Батыс Қазақстаннан келген Жас зергер Қ. Шапабаевтың шығармашылығы мысал бола алады.

Кілт сөздер: сәндік-қолданбалы өнер, зергерлік, модернизм, ұлттық.

Аннотация: Статья посвящена опыту осмысления национальных художественных традиций в ювелирном искусстве постсоветского Казахстана. Отмечается, что на протяжении позднего советского и постсоветского периодов художники активно используют весь известный им региональный и исторический художественный материал в контексте возрождения этнической культурной памяти. Утверждается, что творческие поиски казахстанских авторов остаются на стыке идеалов модернизма и постмодернизма. Создание авторских произведений на базе синтеза национального и современного языков выражения в искусстве, а также полное следование традициям в других случаях – характерные признаки работы многих современных художников. В качестве примера в фокусе внимания статьи творчество молодого мастера ювелирного дела из Западного Казахстана К. Шапабаева.

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство, ювелирное, модернизм, национальное.

Abstract: The article is devoted to the experience of understanding national artistic traditions in jewelry art of post-Soviet Kazakhstan. It is noted that during the late Soviet and post-Soviet periods, artists actively use all the regional and historical-artistic material known to them in the context of the revival of ethnic cultural memory. It is argued that the creative search of Kazakhstani authors remains at the junction of the ideals of modernism and postmodernism. The creation of copyrighted works based on the synthesis of national and modern languages of expression in art, as well as full adherence to traditions in other cases are characteristic features of the work of many contemporary artists. As an example, the article focuses on the creativity of a young jewelry master from western Kazakhstan K. Shapabayev.

Keywords: decorative and applied art, jewelry, modernism, national

Изучение декоративно-прикладного искусства Казахстана всегда было в фокусе внимания отечественных исследователей. Наиболее полное освещение разных его граней представлены в трудах признанных авторов, как: Ш. Тохтабаевой [1], С. Шкляевой [2], К. Муратаева [3] и многих других. Известно, что благодаря образу жизни, казахское народное творчество «законсервировало» в себе пласты художественной культуры тысячелетий. На данный момент именно этот арсенал является базой аутентичности всего национального в творчестве современных мастеров страны, а в ювелирном искусстве в особенности. На фоне глобальных перемен в мировой культуре и в отличие от других видов прикладного искусства казахов ювелирное дело демонстрирует бурную динамику развития в настоящем. В нем есть признаки всех тех процессов, что происходят в поле художественного пространства планеты XXI века, к примеру, то, что сегодня называется метамодернистскими гибридизациями образного решения форм.

Это свидетельство того, что художественное поле страны открыто современным трендам развития культуры. Если основу данного вида творчества составляет традиционное наследие, то современное прочтение его текста опирается на переплетения опыта модерна и постмодерна. Художники хорошо осведомлены о всем многообразии вариаций на народные мотивы, разработанные в свое время в стиле модерн; знают и умеют комбинировать старые тексты, различные материалы и формы, получая всевозможные их комбинации, в соответствии с идеями постмодернизма.

При этом следует отметить, что активное копирование имеющихся традиционных типов форм, использование элементов искусства древних кочевников (к примеру наскальных изображений или звериный стиль) никак не являются только «пустыми» симулякрами или чистыми композиционными приемами авторов в духе постмодернизма. Данное явление в творчестве казахских мастеров продиктовано желанием постичь всю глубину народного искусства от его истоков, до логического развития в последние столетия. В целом такая ситуация связана с восстановлением национальной исторической культурной памяти, так остро вставшей в связи с масштабными геополитическими переменами в жизни народа, начиная с событий XX века. Отсюда в большей степени романтический ореол вокруг всего национального и исторического как-то зафиксированного во времени.

Все поколения казахских мастеров советской и постсоветской поры отличает жажда знаний и искренность в поисках утраченного наследия, поскольку потери в области национальной культуры колоссальны. Поэтому до сих пор, наряду с профессиональной подготовкой в высших учебных заведениях, художники почтительно относятся к труду народных мастеров, поскольку только у них, по крупицам могут «добрать» остатки знаний и опыта из арсенала национального наследия. Параллельно почти все они собирают свои коллекции ювелирных изделий, что еще каким-то чудом хранятся в семьях.

Одним из таких молодых художников является представитель западной школы ювелирного искусства, мастер из Атырау Кайрат Шапабаев [4]. Ученик известного казахского художника Сержана Баширова, он один из тех, кто проявляет огромный интерес ко всему традиционному. Но при этом, как и его учитель, полностью открыт современным веяниям времени.

В целом ювелирное искусство Западного Казахстана сохраняет свою авторитетность, однако современные художники не замыкаются только рамками искусства своего региона. Как настоящие исследователи, они открывают для себя и своих почитателей творческое своеобразие искусства страны в целом.

В коллекции К. Шапабаева, к примеру, есть изделия, каждый из которых представляет интерес для заинтересованных исследователей. Это и традиционные огромные типы кудаги жузык (кольцо свахи, одевается на два пальца сразу; рис. 1), просто поражающие своей массивностью и исключительной завершенностью композиции, и удивительный по своему решению традиционный серебряный комплект наперстка с кольцом. Есть у художника целый набор казахских колец разных типов: традиционные, одеваемые на один палец; и уникальные национальные типы комплектов из двух или трех колец, соединенные цепочками с браслетом. Семантика такой композиции изделия сама по себе удивительна, а эстетика формы особо выразительна. Мастер с пиететом демонстрировал нам коллекцию, в которой действительно есть чему восхищаться и чему подражать.

В своем творчестве он работает в нескольких направлениях: использует и непосредственно повторяет художественные приемы изделий из своего собрания, в других – разрабатывает собственные композиции, опираясь на традиции и сохраняя общий национальный колорит. Но в большинстве случаев создает авторские произведения в духе современности, переосмысляя и синтезируя весь накопленный опыт. Именно последний вариант композиционных разработок и является местом метамодернистских «стишированных» (сопоставлений) [5] разновременных и разнородных элементов в единое целое. Подобный опыт известен и из модерна, и постмодерна при серьезном различии идейно-смысловых основ искусства двух эпох. Но развитие цивилизации эпохи постпостмодернизма привела к новому восприятию всего прошлого культурного опыта.

Согласно с утверждением современных исследователей «метамодернисты ничего не пытаются создать, они лишь наблюдают и систематизируют изменения в культуре всего человечества» [5, с. 10]. Ее отличие в том, что она конструктивна, в противовес диссоциативности постмодернистской версии стилизации.

Можно утверждать, что творческие поиски мастера К. Шапабаева не в полной мере вписываются в этот ряд. Он создает произведения, в которых наглядно присутствует любовь к национальному наследию и проявляется явный интерес к современным трендам развития ювелирного искусства. В его искусстве есть и «наблюдательность», и желание создавать нечто новое, не имеющее себе аналогов в прошлом. Если автор следует традициям, то композиции предельно завершенные, в зависимости от регионального контекста стилистика ювелирного изделия выдержана в строгих рамках. Например, геометрическая четкость композиции металла на поверхности утопленного в касты отполированного полудрагоценного камня в стиле традиции западно-казахстанской школы. Или лаконично замкнутая композиция ювелирного изделия, созданного в традициях Северного Казахстана.

В отличие от полного следования канонам народного искусства, в работах авторской интерпретации больше той свободы, что выражается в нарочитой небрежности, «случайности» сопоставления фактур материалов, равно как и стилистических контекстов. Так, традиционные браслеты, кольца, подвески, серьги могут иметь «рваные» грани, несимметричные и неправильной

формы вставки камня или различные виды напаяк, а также живописность поверхности серебряных изделий посредством использования эмали и полудрагоценных камней разных цветов.

Конечно, можно утверждать, что художник находится в плену у своих коллег старшего поколения. Такие тенденции присутствуют в творчестве целого ряда мастеров как у Сержана Баширова или Амангельды Мукажанова и Серика Рысбекова и многих других. Они давно зарекомендовали себя представителями нового направления в ювелирном искусстве страны еще в последней четверти и на исходе XX века. То есть подобная интерпретация появилась давно, именно поколение советских художников шестидесятых-девяностых годов XX века сформировали эти течения в искусстве в целом, когда опыт модернизма активно влиял на художественное сознание казахстанских мастеров.

Далее постмодернизм привел в действие новую систему видения мира сквозь призму конфликта, тотальной критики и иронии. Однако прикладные виды творчества мало располагают к таким формам выражения, во-первых. Во-вторых, безусловно есть примеры такого подхода и в ювелирном искусстве, тем не менее идеалы модернизма в целом оказали наибольшее влияние в казахстанском искусстве. Постмодернистские иронические типы композиций имели место, например, в творчестве С. Баширова или И. Казакова. Однако в подавляющем своем большинстве этнические темы приводили художников к нескрываемому восхищению, поэтому и работы создавались с позиции взгляда человека, стремящегося разглядеть сквозь толщу временных наслоений нечто непреходящее, подлинно ценное. Отсюда трепетное отношение к конструированию создаваемого образа на основе мотивов народного искусства.

Из постмодернистских позиций система напластований, слияний разнородного, несопоставимого активно используются всеми мастерами декоративно-прикладного искусства. Художественные тексты из разных контекстов, соединяясь в одной плоскости, создают совершенное новое поле. Его органичность, возникающая собственная композиционная логика и являются основой художественных поисков. Прямые цитаты из имеющихся аналогов и коллажный подход в решении композиции не приводят к созданию симулякра, это не копия копии. Это ее переосмысление, поэтому и произведения художников транслируют скорее мироощущение современности, когда все состоит из «обрывков» прошлого в настоящем, да и настоящее – фрагментировано. Особенно в этническом сознании, где потери и культурные травмы еще никак не отрефлексированы. Все это очень сильно влияет на современное культурное поле страны.

Итак, если казахстанские художники на протяжении последних сорока лет создали свою систему отражения национального и интернационального в творчестве, то молодые мастера, перенимая стилевые направления, создают собственные течения внутри данных художественных явлений. Отличает руку мастера не только детали, но и те находки, что создают авторский стиль каждого из них. У. К. Шапабаева это очень интересные неожиданные вариации с материалом и расположением декоративных деталей.

Например, на классической форме браслета или подвески-кулона (поверхность которых решена также в современном стиле хаотического заполнения поля с цвето-линейными вариациями композиции) – напайка большого объема с камнем.словно большой, неровных очертаний объем с камнем застыл на краю плоскости формы. Сопоставление классических

канонических типов композиции на одной из поверхностей изделия (либо вставки, либо основы в виде браслета или подвески) с асимметричностью и «случайностью» декоративных элементов на другой – создают неповторимую игру фактур материала формы. При этом художник сопоставляет в целом художественные стили классического народного образца, полностью копируя известные аналоги, с авангардными решениями композиционного поля других частей формы.

Несмотря на пиетет перед всем национальным, есть в коллекции мастера пример иронической трактовки классических традиций. Так, полностью повторяя структуру самого уникального комплекта казахских изделий: три кольца, соединенные цепочками с декоративным звеном и браслетом, художник нарушает канонической строй общей композиции. Прежде всего параллельно с ажурным декором серебряного покрытия поверхности камней, утопленных в глубокие касты, использует и их открытые плоскости. В результате сочетания вставок разных оттенков с цветными эмальями на поверхности браслета композиция изделия обретает китчевое колористическое решение. Есть несколько вариаций подобных наборов в коллекции мастера, комплект с одним кольцом, браслетом и подвеской (рис. 3).

Очень интересен и опыт с «обломками» классических типов композиционного строя. Например, кольцо в традиционном стиле казахских изделий северного Казахстана. Отполированная поверхность овальной формы камня сердолика, плотно вставленного в металлический каст, делится на две части двумя тонкими серебряными нитями. Изделие как бы случайно «обломано» почти пополам, сохраняя при этом легкие следы неровностей места облома. Форма изделия при всей своей видимой незавершенности, «оборванности» выглядит удивительно цельно, то есть «обломок» никак не теряет своей эстетической привлекательности. Напротив, именно облом придает ей свое очарование.

Вот такие прямые цитаты, словно дошедшие до нас в виде «осколков прошлого» в современных композициях, являются свидетельством активных поисков автора течениями творческой мысли настоящего времени. Отсюда внимание к постмодернистской вариативности, сопоставлениям несопоставимого, обрывкам деталей некогда целого.

Таким образом, К. Шапабаев – один из тех мастеров, кто не довольствуется только одним направлением в своем творчестве. Последнее может присутствовать только в творчестве современных ремесленников, полностью ориентированных на рынок этнической национальной продукции. Вместе с тем рядом с К. Шапабаевым работают и другие ювелиры, художники прикладного искусства в творчестве которых также можно обнаружить неординарные вариации на национальные мотивы.

Следует отметить, что успешные молодые художники имеют своих последователей и учеников среди своего окружения. Как показало наше поверхностное знакомство во время поездки в западный Казахстан, К. Шапабаев также организовал свой круг, однако лидерство остается за самим мастером.

Трансформации и эксперименты с элементами канонических композиционных структур народного искусства дают множество возможностей для автора в создании собственных произведений. Но все способы работы художника полностью встраиваются в современную систему видения мира прошлого в настоящем с одним акцентом: он явно с искренней любовью относится к творчеству всех предшественников.



Рис. 1. Из коллекции народного искусства
художника К. Шапабаева.
Кудағи жузық – кольцо свахи



Рис. 2. К. Шапабаев. Браслет



Рис. 3. К. Шапабаев. Комплект из кольца, браслета и подвески

Литература:

1. Тохтабаева Ш. Ж. Серебряный путь казахских мастеров. – Алматы: Дайк-пресс, 2005, – 472 с.
2. Шкляева С. А. Современная авторская керамика Южного Казахстана: тенденции развития. – URL: ghra.ru/docs/news/programma-konf-22-25.05.2018.pdf (обращение 12.04.2022).
3. Муратаев К. К. Халықтық және сәндік-қолданбалы өнер (Народное и декоративно-прикладное искусство). – 2-ой том издания «Казахское искусство», составитель альбома Муратаев К. К. Алматы: Полиграфкомбинат, 2013. – 176 с.
4. Kairat Shapabaev (@by.kairat) • Instagram photos and videos. – URL: <https://www.instagram.com/by.kairat/> (дата обращения 12.04.2022).
5. Берукашвили Л. Г. Все о метамодернизме. All about metamodernism: монография/ Л. Г. Берукашвили. – М.: РУСАЙНС, 2018. – 74 с. – URL: samizdat.net/?do=pdf&idf=88972010 (дата обращения 12.04.2022).

Н. С. Гуркина

Доцент, кандидат искусствоведения
Государственная Санкт-Петербургская
художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица
Санкт-Петербург, Россия
nsgurkina@gmail.com

АМЕРИКАНСКОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СТЕКЛО КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВВ.: ТРИ ПОКОЛЕНИЯ МАСТЕРОВ

Түйіндеме: XX ғасырдың 1970 жылдарынан бастап қазіргі уақытқа дейін американдық көркем әйнек ұлттық мектептің шеңберінен өтіп, әйнектің әлемдік тарихында ерекше орын алды. АҚШ-тың солтүстік-батысындағы Вашингтон штаты негізсіз көркем әйнектің маңызды орталығы ретінде танылмады. Мұнда Д. Чихули бастаған энтузиастар тобы құрған Пилчак көркем әйнек мектебін жетекші ұлттық және халықаралық шыны жасау орталығы ретінде қарастыруға болады. Пилчак мектебінен өткен үш буын суретшілерінің – Дейл Чихули, Уильям Моррис, Рэнди Уокердің шығармашылығына қысқаша шолу мысалын қолдана отырып, XX ғасырдың аяғы мен XXI ғасырдың басындағы американдық көркем шыны жасаудағы әр түрлі жеке тұлғалар туралы түсінік алуға болады.

Кілт сөздер: Халықаралық әйнек жылы, американдық көркем әйнек, Пилчак мектебі, Д. Чихули, У. Моррис, Р. Уокер.

Аннотация: Американское художественное стекло с 1970-х гг. XX в. по настоящее время по праву занимает особое место в мировой истории стекла, давно перешагнув рамки национальной школы. Важным центром художественного стекла не без основания признан штат Вашингтон на северо-западе США. Школа художественного стекла Пилчак, основанная здесь группой энтузиастов во главе с Д. Чихули, может рассматриваться как ведущий национальный и международный центр стеклоделия. На примере краткого обзора творчества художников трех поколений – Дейла Чихули, Уильяма Морриса, Рэнди Уокера, прошедших через Школу Пилчак, можно составить представление о многообразии индивидуальностей в американском художественном стеклоделии конца XX – начала XXI вв.

Ключевые слова: Международный год стекла, американское художественное стекло, школа Пилчак, Д. Чихули, У. Моррис, Р. Уокер.

Abstract: American art glass since the 1970s 20th century to the present, rightfully occupies a special place in the world history of glass, having long overstepped the boundaries of the national school. As a distinguished centre of art glass is regarded state of Washington in the US Northwest. The Pilchuk Art Glass School, founded by a group of enthusiasts led by D. Chihuly was opened here in the 1971 and since then may be considered as a leading national and world art school. By revealing a brief overview of the work of artists of three generations - Dale Chihuly, William Morris, Randy Walker, who passed through the Pilchuk School, one can imagine the diversity of individuals in the expression of artistic glassmaking of the late XX - early XXI centuries.

Keywords: International Year of Glass, American art glass, Pilchuck school, D. Chihuly, W. Morris, R. Walker.

Американское художественное стекло с 1970-х гг. XX в. по настоящее время по праву занимает особое место в мировой истории стекла, давно пе-

решагнув рамки национальной школы. Несколько поколений ярких мастеров, огромное число коллекционеров, специализированные музеи, многочисленные выставки в государственных музеях и частных галереях, внедрение предметов из стекла в городское пространство, в декор интерьеров жилых и общественных зданий свидетельствуют о необычайной популярности этого вида декоративно-прикладного искусства.

Важным центром художественного стекла на северо-западе США не без основания признан «вечнозеленый» штат Вашингтон, где эта деятельность протекала особенно активно благодаря ряду обстоятельств. В Сиэтле, столице штата, обосновался после нескольких лет учебы и стажировок, в том числе в Мурано в Венеции, Дейл Чихули (р.1941), ныне живущий всемирно известный мастер, через мастерскую которого прошло огромное число будущих художников стекла. В 1971 г. недалеко от Сиэтла в местечке Стэнвуд, в природном окружении, по его инициативе была основана Школа художественного стекла Пилчак (что на местном индейском наречии означает «красная вода»). В качестве экспериментальной площадки для группы энтузиастов школа первоначально существовала как небольшая коммуна единомышленников — два художника и шестнадцать студентов, собравшихся на летний период, чтобы осваивать еще малознакомые техники стеклоделия.

Основание Школы стало одной из составляющих широкого движения американского студийного стекла (American Studio Glass Movement) [1], развернувшегося в США в 1970–90-е гг. и ориентированного на индивидуальное творчество, скромные возможности небольших мастерских. Отсутствие единой программы, дух эксперимента, свободное самовыражение, наставничество, командная работа, заложенные в концепцию школы, позволило быстро превратить Пилчак в уникальный обучающий и творческий центр американского, и шире – международного стеклоделия, каковым он остается и до сих пор. Уникальное природное богатство северо-запада США с его протяженным, прихотливо изрезанным морским побережьем, лесами, озерами, национальными заповедниками, ледниками в горных вершинах, неисчерпаемой палитрой красок осенью и яркой зеленью летом объединяет и вдохновляет живущих здесь художников на необычные образные и технически разнообразные решения в стекле.

На примере краткого обзора творчества художников трех поколений, Дейла Чихули, Уильяма Морриса, Рэнди Уокера, прошедших через Школу Пилчак, можно составить представление о многообразии индивидуальностей в американском художественном стеклоделии конца XX – начала XXI вв.

Активно работая с 1960-х гг. сначала как стеклодув, а затем как художник и дизайнер во главе своей команды, Д. Чихули к середине 1990-х гг. создал собственный неповторимый словарь художественных форм в сочетании с пристрастием к ярким цветам, которые он будет варьировать в камерных сериях и монументальных композициях: это луковки-поплавки и морские организмы, корзины и цилиндры, «венетианцы» и «персы», цветы и «путти», «люстры» и «пятна», «копья» и «башни» (рис.1).

Начиная с середины 1990-х гг., Д. Чихули обратился к большим формам в стекле, разнообразно и изобретательно расширяя непривычные для скульптуры из стекла формы взаимодействия с окружающей средой – водой, зеленым покровом парков, оранжереями, городскими площадями. В основе художественных проектов Д. Чихули в США, Великобритании, Италии, Финляндии, Израиле лежит создание арт-пространства, построенного на неожиданном контрасте окружения и материала, возбуждение активного эстетического переживания, смелый эксперимент в области цвета и форм. Теперь предметы из стекла размещаются в оранжереях и вокзалах, плывут по воде в общественных парках и исторических поместьях, внедряются в природную среду, украшают городское пространство – современное и историческое. Одна из самых крупных монументальных форм Чихули – «люстра» – составляется из множества переплетающихся и сверкающих всеми цветами пластичных элементов, нанизанных на металлический стержень. Такого рода скульптуру можно увидеть в вестибюле музея Виктории и Альберта в Лондоне, 1999-2001, в здании железнодорожного вокзала в г. Такома, 2001 (рис. 2). Если эта форма предназначена не для потолка, а «растет», как дерево, снизу вверх, то она называется «башня». С 2006 г. в структуру «башни» могут включаться неоновые трубки, сообщая неожиданный эффект взаимодействия цвета и света.

Фантазия художника не ослабевает с годами. Не занимаясь непосредственно процессом выдувания стекла (следствие полученной травмы в 1976 г.), он стоит во главе большой команды мастеров и помощников, руководя выполнением работ по его рисункам, и больших проектов в Италии, Великобритании, Израиле, Финляндии, США.

С 2002 г. в городе Такома, штат Вашингтон, где родился Д. Чихули, действует Музей стекла, а в 2012 г. в Сиэтле открылся «Стекланный сад Чихули» – первый и единственный персональный музей на территории США, посвященный художнику-стеклоделу. В основе концепции музея лежит принцип уникальности художественного дарования Д. Чихули, который стал «самому себе школой, главой и единственным последователем» [2, с. 124].

По версии американских критиков Уильям Моррис (р. 1957) занимает второе место после Д. Чихули среди влиятельнейших ныне живущих мастеров художественного стекла. Он начинал как керамист еще во время учебы в Калифорнийском государственном университете, с 1978 г. работал в Школе художественного стекла Пилчак на протяжении 1980-х гг. в разных должностях – сначала как ассистент, затем как ведущий стеклодув в команде Чихули, позже основал собственную мастерскую. Моррису удалось избежать какой-либо подражательности или следования в русле своеобразного выразительного языка и мотивов Чихули и создать собственный оригинальный круг форм и образов в скульптуре из стекла. В отличие от витальных композиций Д. Чихули, У. Моррис вдохновлялся

древними памятниками, мифами и религиями мира, его вещи как будто принадлежат иным эпохам, не свойственно ему также и буйство ярких цветов, скорее сдержанная глубокая палитра синих, пурпурных, темно-зеленых, охристых оттенков.

Уже в 1980-х он выполнил несколько скульптурных серий в технике литого и выдувного стекла со сложной орнаментацией поверхности. Относительно простые по форме, ориентированные на природные или рукотворные объекты, серии «Камни», «Стоящие камни: скульптуры и сосуды» (рис. 3) навеяны впечатлениями от неолитических мегалитов – Камней Стеннеса и Кольца Бродгара на Оркнейских островах.

Тяга к археологическим артефактам, органично и тонко переработанные впечатления от древних культур – пещерных рисунков, египетской и древневосточной цивилизаций, американской индейской культуры – лежат в основе серий «Петроглифы», «Кости в сосудах».

В петроглифических сериях, как правило, представлены многоцветные сосуды крупного размера, обтекаемых плавных форм, с легкой неправильностью очертаний стенок и горлышка, украшенные свободно и динамично расположенными «примитивными» изображениями охоты «первобытных» людей, погонь, животных. Рисунки наносились при помощи стеклянного порошка. После нагревания на стальной пластине порошковые рисунки накатывались на сосуд в процессе выдувания. Таковы «двухслойные» сосуды 1980-х годов (рис. 4), насыщенных красных, синих, зеленых цветов, полученных посредством включения окислов различных металлов, в том числе золота и меди.

Оригинальность скульптур Морриса еще и в том, что в его вещах стекло преобразуется, приобретая видимость дерева, керамики, камня, кости, волокон и сухожилий как будто преодолевая характерный «узнаваемый стеклянный облик». В 1990-х гг. он переходит к более сложно организованным конструкциям в сериях «Подвешенные артефакты», «Канопические сосуды» и «Ритоны». «Канопические сосуды» (рис. 5) подражают древнеегипетским канопам – ритуальным сосудам с фигурной крышкой в форме головы человека, животных или птиц, предназначенных для захоронений. Они действительно выглядят как керамические изделия, хотя выполнены в технике выдувного и литого стекла в сочетании с напылением стеклянным порошком и цветными минералами на разных стадиях процесса, инкорпорирование изображения происходит в результате сплавления с горячей пластиной литого стекла. Этот метод позволяет «состарить» поверхность, создает эффект трещин-кракелюр и «нестеклянности» материала.

Активная деятельность Морриса, сначала как ведущего стеклодува в команде Д. Чихули, потом как самостоятельного мастера, в свою очередь имеющего учеников, продолжалась до 2007 года. Сейчас его работы находятся в ведущих музеях мира – Музее Метрополитен, музее Виктории и Альберта, Лувре. Как приветствие и форма участия в Международном годе стекла в январе 2022 г.

в студии Уильяма Морриса в Стэнвуде, штат Вашингтон, открылась ретроспективная выставка, охватывающая деятельность мастера с 1984 по 2007 год.

Живущий в г. Беллингхэм, штат Вашингтон, Рэнди Уокер (р.1959), впервые стал студентом школы Пилчак в 1989 г. В первой половине 1990-х гг. учился и ассистировал У. Моррису, позже каждое лето работал в качестве сотрудника, преподавателя или мастера, а в межсезонье подрабатывал в горячем цеху Пилчака. В течение шестнадцати лет он был главным членом команды стеклодувов Уильяма Морриса, затем, как и многие ставшие самостоятельными мастера, периодически возвращался преподавать в Пилчак, а также проводил практические семинары по всему миру.

Природа на протяжении всей жизни Р. Уокера являлась неотъемлемой частью и его образа жизни, и его творчества, не случайно он – обладатель степени в области экологии, исследователь дикой природы, испробовавший работу на земле – фермером, плотником. Р. Уокер занимается в основной скульптурой в стекле. Предпочитает, как и его учитель, гутное стекло, хотя иногда использует и способ литья в форму.

Его излюбленные мотивы заимствованы из природного мира – листья, деревья, части растений, птичьи гнезда, кора плоды, овощи, выполненные не реалистично, но вполне узнаваемо, с большой долей декоративности. Их размеры преувеличены, но не чрезмерны. Главным элементом выразительности выступает цвет – насыщенный зеленый, багряный, желтый, синий, рождая ощущение смены времен года, жизни и увядания. Таковы серии «Коряги», «Колючки», «Стручки», «Листья», «Птичьи гнезда» (рис. 6). Даже сосуды по своим стройным вытянутым формам уподоблены деревьям – ветви-сучья тянутся вверх, тела-стволы рожают ассоциации с поперечными срезами стволов деревьев с их концентрическими кругами или напоминают замысловатую поверхность коры. Степень условности, даже знаковости изображения («Коряги», «Колючки») соседствует с гипертрофированной натуралистичностью форм («Стручки», рис. 7), заставляющие вспомнить приемы гиперреализма. Их гладкая блестящая поверхность невероятно ярких цветов достигается при помощи напыления стекольного порошка на горячее стекло.

Техника выдувного стекла предоставляет поистине безграничные возможности для творчества и вариаций в области формы и цвета почти на каждом этапе процесса. Все три художника, обладая воображением и техническим мастерством, используют эти возможности сообразно своим представлениям о красоте, природе, культуре. Выдувное стекло предполагает индивидуальную ручную работу, непосредственное «столкновение» с материалом, выражение «вдохнуть жизнь» в произведение здесь приобретает почти буквальное значение.

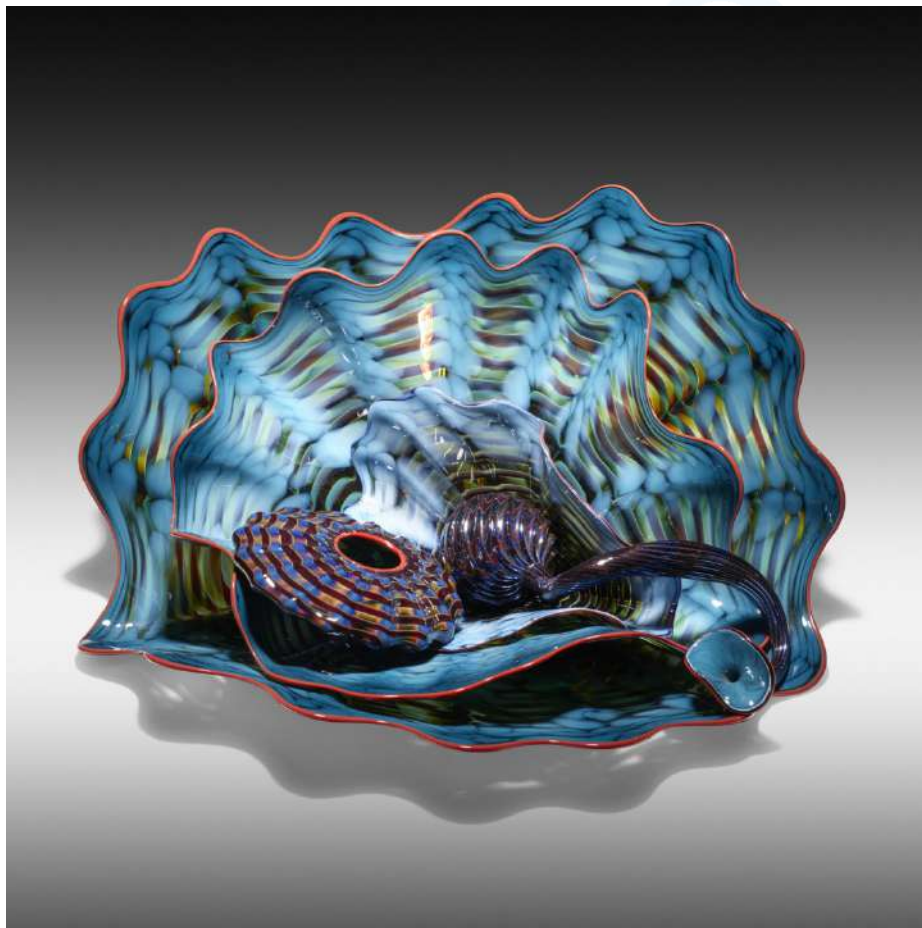


Рис. 1. Д. Чихули. Морские формы. Выдувное стекло. 2001

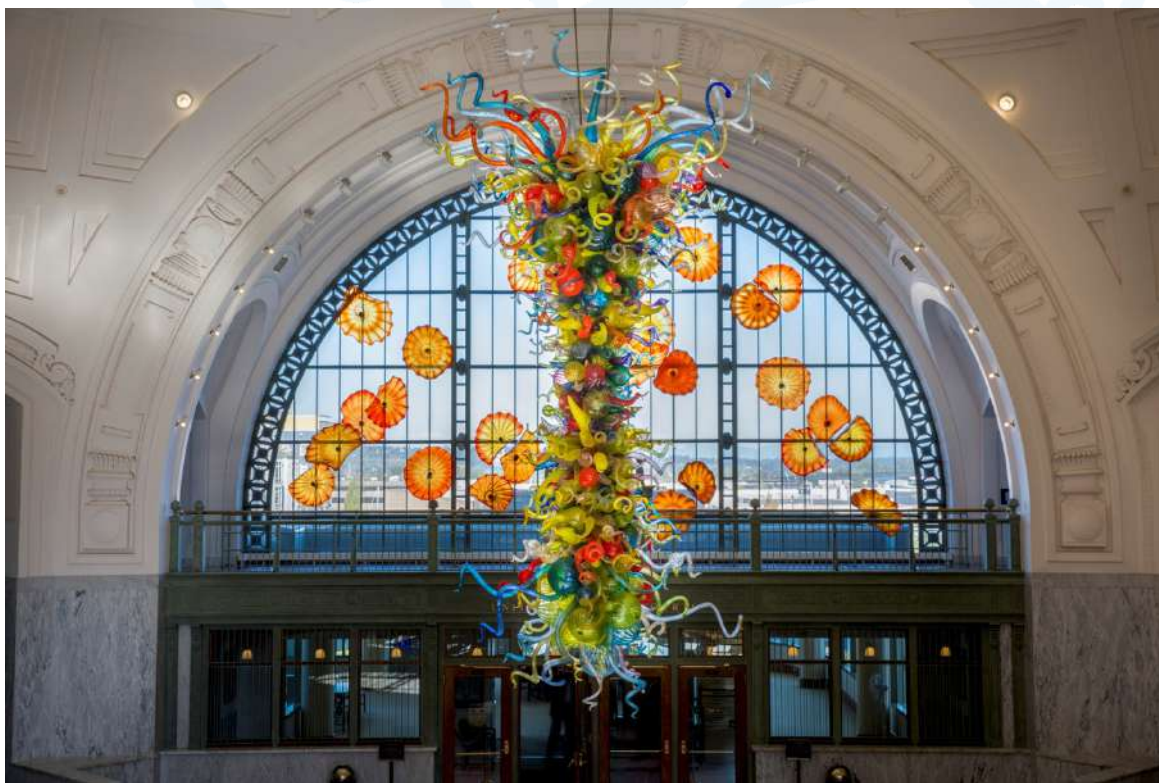


Рис. 2. Д. Чихули. Люстра. Вестибюль вокзала, Такома. 2001



Рис. 3. У. Моррис. Монолит. Выдувное стекло. Художественный музей, Портленд США. 1980-е



*Рис. 4. У. Моррис. Стеклянная ваза. Двухслойное выдувное стекло.
Художественный музей, Портленд, США. 1980-е*



*Рис. 5. У. Моррис. Ястреб. Канопиский сосуд. Выдувное стекло.
Музей искусств, Колумбус, США. 1995*



Рис. 6. Р. Уокер. Гнездо малиновки или Пребывание. Выдувное стекло. 2011



Рис. 7. Р. Уокер. Сосуды Коряги. Выдувное стекло. 2013

Литература:

1. *American Glass now. Exhibition. Toledo, Ohio. Catalogue.* – N.Y.:1972. 64 p.
2. Казакова Л. *Мировое художественное стекло XX века.* – М.: Пинакотекa, 2007. – 271 с.
3. Hawley H. *Glass today: American Studio Glass from Cleveland Collections. Exhibition Catalogue.* – Cleveland Museum of Art: 1997. – 118 p.
4. URL: <http://www.randywalkerglass.com/html/artwork.html> (дата обращения 05.04.2022).
5. URL: <https://www.chihuly.com> (дата обращения 05.04.2022).
6. URL: <https://www.wmorris.com> (дата обращения 05.04.2022).

Е. А. Малофиенко

Старший научный сотрудник научно-хранительского отдела,
хранитель коллекции керамики
Томский областной краеведческий музей им. М. Б. Шатилова
Томск, Россия
emalofienko@mail.ru

ВАЗА АЛМА-АТИНСКОЙ НАУЧНО-ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЙ КЕРАМИЧЕСКОЙ СТАНЦИИ В ТОМСКОМ МУЗЕЕ

Түйіндеме: 1971 жылдан бастап Томск облыстық өлкетану мұражайында сақталған ваза (түгендеу нөмірі ТОКМ 3751) 2018 жылы Алматы ғылыми-эксперименттік керамикалық станциясының өнімі ретінде атрибутикалды, бұл ХХ ғасырдың басындағы керамиканың екі тобымен – украиндық керамиканың шығу тегі мен оны жасау технологиясының жалпы ерекшеліктерін анықтауға мүмкіндік берді. Томск және 1920 жылы таратылғаннан кейін Томск мұражайына берілген Боготол оқу шеберханасының бұйымдары салыстырмалы талдау ХХ ғасырдың бірінші жартысындағы Сібір мен Қазақстандағы қыш өндірісінің қалыптасуы мен дамуына украин мектебінің қышшыларының әсерін анықтауға мүмкіндік берді.

Кілт сөздер: Томск мұражайы, Опошня, Боготол шеберханасы, Алматы керамикалық станциясы.

Аннотация: Хранящаяся с 1971 г. в Томском областном краеведческом музее ваза (инвентарный номер ТОКМ 3751) была атрибутирована в 2018 г. как изделие Алма-Атинской Научно-экспериментальной керамической станции, что позволило выявить общие черты в происхождении и технологии её изготовления с двумя группами керамики начала ХХ века – украинской керамики преимущественно из с. Опошни, бытовавшей в Томске, и изделий Боготольской учебно-показательной гончарной мастерской, переданных в Томский музей после ликвидации последней в 1920 г. Сравнительный анализ позволил выявить влияние гончаров украинской школы на становление и развитие керамических производств в Сибири и Казахстане в первой половине ХХ в.

Ключевые слова: Томский музей, Опошня, Боготольская мастерская, Алма-Атинская керамическая станция.

Abstract: The vase, kept since 1971 in the Tomsk Regional Museum of Local Lore (inventory number ТОКМ 3751), was attributed in 2018 as a product of the Alma-Ata Scientific and Experimental Ceramic Station, which made it possible to identify common features in the origin and technology of its manufacture with two groups of ceramics of the early XX century - Ukrainian ceramics mainly from the village of Oposhni, which existed in Tomsk, and the products of the Bogotol educational and demonstration pottery workshop, transferred to the Tomsk Museum after the its liquidation in 1920. Comparative analysis revealed the influence of Ukrainian school potters on the formation and development of ceramic production in Siberia and Kazakhstan in the first half of the XX century.

Keywords: Tomsk Museum, Oposhnya, Bogotol workshop, Almaty ceramic station.

В 1971 году в коллекцию Томского областного краеведческого музея (далее – ТОКМ) поступила ваза (инвентарный номер ТОКМ 3751), которая до недавнего времени вызывала некоторое недоумение и потому практически никогда не экспонировалась: её трудно было к чему-либо «привязать», настолько необычен был её вид – античная форма сосуда неожиданно сочеталась с псевдорусским стилем росписи.



Ваза декоративная. 1935–1952.

Казахская ССР, Алма-Атинская Научно-экспериментальная керамическая станция

Ваза была вручена в 1952 г. томичке С. М. Сдобновой – работнице связи за хорошую работу, передана ею в дар музею в 1971 году. Предыдущей истории предмета не сохранилось: вероятно, ваза была куплена в магазине.

Консультации с О. М. Миловановой (Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства) и С. А. Шкляевой (Казахская национальная академия искусств имени Т. К. Жургенова) позволили выявить место изготовления вазы – г. Алма-Ата и приблизительно датировку – 1935-1952 гг.¹ На любезно предоставленных С. А. Шкляевой фотографиях изделий Алма-Атинской Научно-экспериментальной керамической станции просматриваются почти полные аналоги вазы из томского музея.

В своей статье С. А. Шкляева отмечает: «В 1935-м году в Алма-Ате была организована Научно-экспериментальная керамическая станция Казпромсовета. Руководил станцией А. Н. Белоскурский, приглашенный специалист из Западной Украины» [1], что, несомненно, определило направление художественного развития нового производства, шедшего, конечно же, в струе общих тенденций развития отечественной художественной и утилитарной керамики.

В ходе изучения коллекции керамики были выявлены две группы предметов, связанных с заинтересовавшей нас вазой. Первая группа – опошнянские сосуды, бытовавшие в Томске в начале XX века.² Их довольно много – десять, большинство подписаны и датированы мастерами. Вторая – более сорока изделий Боготольской учебно-показательной гончарной мастерской³, переданных в Томск после ликвидации последней в 1920 году. В становлении Боготольской мастерской, развитии её художественных направлений огромное влияние оказали гончары из-под Полтавы, в большинстве из с. Опошни.

² Атрибуция даты: начальная – по дате основания станции – 1935 г., финальная – по времени вручения вазы С. М. Сдобновой в 1952 г.

³ Выявлено четыре источника поступления опошнянских сосудов: в 1920 году из Рабочего дворца в г. Томске (ТОКМ 2113, 2158, 2159, 2140, 2157), в 1956 г. из семьи томского художника Э. Мако, от О. Г. Мако-Тюменцевой (ТОКМ 2154, 2155), в 1975 г. от К. А. Воронина (ТОКМ 11717/2), в 1993 г. от В. М. Гладковой – вдовы художника В. М. Мизерова (ТОКМ 11061/65, 66).

⁴ Ст. Боготол тогда была в пределах Томской губернии, ныне – в Красноярском крае.



*В. В. Поросный. Кувшин (тыква – укр.). 1910-е гг.
Российская империя, Полтавская губ., Зиньковский уезд,
с. Опошня (Опішня – укр.)*



*П. Шумейко. Квасник (куманец, плескач – укр.)
Ок. 1910. Российская империя, Полтавская губ.,
артель Опошня либо Миргородская
художественно-промышленная школа им. Н. Гоголя*



*Э. Пакс. Горшок с крышкой. 1913–1920.
Томская губ., ст. Боготол. Боготольская учебно-
показательная гончарная мастерская*



*А. Золотарёв. Кувшин. 1917. Томская губ., ст. Боготол.
Боготольская учебно-показательная гончарная мастерская*



*Кофейный сервиз. 1913–1920. Томская губ.,
ст. Боготол. Боготольская учебно-
показательная гончарная мастерская*

В свете полученных знаний о происхождении вазы ТОКМ 3751 стали чётко видны общие черты её и двух других групп керамики: технологически – почти полное совпадение опошнянской керамики с изделиями боготольской и алма-атинской керамических школ, в стилистическом же отношении последние подверглись влиянию художественных тенденций начала и первой половины XX века.

Технология изготовления украинской, боготольской керамики и вазы Алма-Атинской керамической станции очень схожа: черепок толстый, покрыт цветным, чаще светлым ангобом, оконтуренная роспись ангобами глазуровалась. По предметам ТОКМ видно, что в отличие от исключительно народных традиций керамики южнорусских гончаров мастера Боготольской учебно-показательной гончарной мастерской прибегали и к «городским» художественным стилям – классическому и модерну. Боготольская мастерская так же, как и Алма-Атинская керамическая станция, экспериментировала с декоративными мотивами азиатских народов [2, 3]. Здесь примечателен кувшин со сценой битвы лосей (ТОКМ 9410) и кофейный сервиз из 8 предметов, украшенный похожим на алтайский орнаментом (ТОКМ 2123, др.).

Так случилось, что незадолго до 1985 г. сгорела деревянная Боготольская школа с готовым к открытию в ней музеем, посвящённым истории мастерской. Погибли архив учебного заведения и экспонаты (кроме одной вазы). Ныне коллекция боготольской керамики в Томском краеведческом музее, возможно, самая крупная в стране.

Ваза Алма-Атинской Научно-экспериментальной керамической станции примечательна тем, что имеет вид амфориска, расписанного в псевдорусском стиле. Тулово конусовидной формы, остродонное, вверху резко сужается к короткому, узкому горлу; венчик чашевидный. Ручки С-образные, плоские, смонтированы нижними концами на плечиках, верхними примыкают к основанию венчика. Основание в виде кольцевидной подставки (вверху широкое опорное кольцо, в которое помещено острое дно сосуда, внизу узкое кольцо со скруглённым профилем, между ними 4 вертикально-изогнутые плоские перемычки).

Роспись вазы: на белом фоне поясовой цветочно-геометрический орнамент, цвета росписи – зелёный, синий, голубой, тёмно- и светло-коричневый:

на плечиках тулова широкий штрихованный (процарапана плотная косая решётка) зелёный пояс с арочным нижним краем, в арках розетки – 8-лепестковые сине-коричневые цветки, с концов арок свисают цветы-колокольчики. На подставке, выше плечиков, на венчике, ручках цветочные гирлянды и орнаментальные пояса. Внутри ваза глазурована, терракотового цвета (цвета черепка).

В литературе упоминается, что «некоторые вазы керамической станции выполнялись и по эскизам Н. Рериха» [4], это позволяет надеяться, что орнаментика вазы несет на себе отпечаток творчества великого художника. Это уже предмет для будущего исследования.

В заключении с удовлетворением отметим, что совместная работа музейщиков и искусствоведов позволила не только атрибутировать изделие Алма-Атинской Научно-экспериментальной керамической станции, но и ознакомить с ней широкую аудиторию профессионалов и любителей художеств. Для нас также важно явить культурному сообществу факт существования в Томском областном краеведческом музее примечательных коллекций опошнянской и боготольской керамики начала XX века.

Литература:

1. Шкляева С. А. Проблемы развития прикладного искусства Казахстана: советская эпоха – период независимости (XX – начало XXI вв.): автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.04. – Алматы, 2010. – 30 с.
2. В поисках народного духа и мастерства // 100 историй. Предметы. Люди. Сибирь. Томск (готовится к изданию на сайте ТОКМ).
3. Государственный каталог музейного фонда Российской Федерации // – URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?typologyId=13> (дата обращения 05.01.2022).
4. Шкляева С. А. Некоторые аспекты деятельности артелей в Казахстане периода Второй мировой войны // «ВОЙНА, БЕДА, МЕЧТА И ЮНОСТЬ!» ИСКУССТВО И ВОЙНА. К 70-летию Победы в Великой Отечественной войне: Сборник статей. По материалам международной научной конференции (Санкт-Петербург, 2015) / Отв. ред. С. М. Грачева. – М.: БуксМАрт, 2015. – С. 168–176.

А. И. Туленова

Концертмейстер кафедры «Сценическая пластика и
физическое воспитание»

Казахская национальная академия искусств имени Т. К. Жургенова

Алматы, Казахстан

aliya-isabaeva@mail.ru

ПРОБЛЕМА ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТИ В ГРАФИКЕ: ИНТЕРПРЕТАЦИЯ СЮЖЕТА «АЙТЫС» В ИЛЛЮСТРАЦИЯХ ИСАТАЯ ИСАБАЕВА

Түйіндеме: Мақала Қазақстанның көрнекті графигі Исатай Исабаевтың шығармашылығындағы қазақтың халық ауыз «Айтыс» дәстүрін көрнекі түрде түсіндіруге арналған. Шебердің дүниетанымы мен көркемдік бағдарының қалыптасуы қарастырылып, оның негізгі ұстанымы – халық шығармашылығының көне түрлерін қазіргі заман аспектісінде талдауы байқалады. Музыкалық эпос тақырыбы арқылы шебердің дәстүрлі мәдениет принциптері мен құндылықтары туралы танымы түсіндіріледі. И.Исабаев графика бейнелері арқылы ән фольклорын ұғынуда көрсететін интермедиялдық тәсілдің мүмкіндіктері зерттеледі.

Кілт сөздер: дәстүрлі мәдениет, айтыс, интерпретация, графика, иллюстрация, интермедиялдық

Аннотация: Статья посвящена визуальной интерпретации казахской устной народной традиции «Айтыс» в творчестве выдающегося графика Казахстана Исатая Исабаева. Рассматривается становление мировоззренческих и художественных ориентиров мастера, выявляется его принципиальная позиция – преломление древних форм народного творчества в аспекте современности. Раскрывается приобщение мастера к принципам и ценностям традиционной культуры через обращение к теме музыкального эпоса. Исследуются возможности интермедияльного подхода, который И.Исабаев демонстрирует в осмыслении песенного фольклора посредством образов графики.

Ключевые слова: традиционная культура, айтыс, интерпретация, графика, иллюстрация, интермедияльность.

Abstract: The article is devoted to the visual interpretation of the Kazakh oral folk tradition «Aitys» in the work of the outstanding graphic artist of Kazakhstan Issatai Issabayev.

The formation of the master's ideological and artistic orientations is considered, his principled position is revealed – the refraction of ancient forms of folk art in the aspect of modernity. The introduction of the master to the principles and values of traditional culture through an appeal to the theme of the musical epic is revealed. The possibilities of the intermedial approach, which I.Issabaev demonstrates in the interpretation of song folklore through graphic images, are investigated.

Keywords: traditional culture, aitys, interpretation, graphics, illustration, intermediality.

Любое общество не может существовать без своей культуры и духовных ценностей, которые обогащают человека и совершенствуют его внутренний мир. Многовековая история казахского народа и своеобразная его культура оставила нам богатейший пласт, связанный с поэзией, музыкой и не только. Среди многообразия развития различных направлений в казахстанском искусстве можно выделить традиционный песенный фольклор, имеющий свои исто-

ки, особенности и историю развития. Обращение графика Исатая Исабаева к этой тематике, а именно к жанру айтыс, как одному из ярких форм народного достояния, не случаен. Художнику был интересен не только сам вид устного творчества, но через призму своего мировоззрения он хотел донести до своего зрителя красоту и традиции казахского народа.

Айтыс представляет собой поэтический жанр, издавна сложившийся в устной традиции и уходящий корнями в древнюю историю казахского кочевого народа. Устное народное творчество – это бесспорно величайшая сокровищница, олицетворяющая характер и особенности той или иной нации. Жанр айтыса был распространен у многих тюркских народов, но у казахов он приобретает особое значение. Народ вел кочевой образ жизни, поэтому песенная форма «из уст в уста» долгое время оставалась основным источником новостей, где главными сказителями были певцы-акыны со своими инструментами. Они ездили из аула в аул и состязались не только в мастерстве игры на домбре и в вокальном искусстве, но и передавали в своих музыкальных рассказах все разнообразие жизни их народа: от бытовых тем до мировых вопросов.

Изучение песенных истоков народа в музыкально-литературных проявлениях стал ключевым моментом в выборе темы для дипломной работы студента-выпускника. Окончив в 1965 году Московский полиграфический институт, Исатай Исабаев привез в столицу результат своей защиты – иллюстрации к трехтомнику «Айтыс». В каждом из томов представлены лучшие словесные поединки известных айтыскеров, начиная с дореволюционного времени, а также айтысы, относящиеся к разным музыкально-поэтическим жанрам. По масштабу и полиграфической интерпретации, это издание стало беспрецедентным событием в истории казахстанской печати и серьезной заявкой начинающего художника в мире графики. Трехтомник «Айтыс» насчитывает более сорока иллюстраций графика и три развернутых, многофигурных композиций на суперобложках. Несмотря на молодость того времени, страстное стремление Исатая Исабаева познать мудрость словесных высказываний известных мастеров-импровизаторов прошлого и щедрой фантазии современных акынов послужило серьезным аргументом в обращении к языку рисунка через графическую технику линогравюры



Рис. 1. И. Исабаев. Суперобложка к первому тому «Айтыс». Бумага, линогравюра

Проблема интермедиальности как воплощение одного вида искусств средствами другого, «наличие в художественном произведении таких образных структур, которые заключают информацию о другом виде искусства» [1, с. 149] была глубоко осознана молодым графиком. Для него значимой стала идея прийти через взаимодействие искусств к расширению ряда смысловых ассоциаций. Это определяет выбор определенных композиционных решений, монументальное осмысление изображений быта, доминирование диалогических сцен.

Перед нами панорама многофигурной композиции в момент состязания двух айтыскеров, окруженных зрителями, где художником передан накал эмоций между двумя певцами-импровизаторами. Один из участников чувственно поднял руку для очередного взмаха игры на домбре, его оппонент – второй акын, чутко внимает каждому слову противника и готовится к ответному выступлению. К словам айтыскеров прислушивается толпа зрителей, поддавшиеся всем телом к главным героям действия и готовые в любой момент возгласом поддержать своего кумира. Художник здесь тщательно прописывает каждую фигуру персонажей картины, не оставляя без внимания любую мелочь или штрих: от богато украшенной юрты до традиционной национальной одежды (рис. 1).

По своей сложности жанр айтыса – песенного состязания певцов-акынов, требует от исполнителей необычайно развитой памяти, поэтических и музыкальных способностей, а самое главное – умение импровизировать. Айтыскер в любой момент должен быстро отреагировать на выпады соперника, найти и вставить нужное слово. Вступая в состязание без предварительной подготовки и обдумывания, импровизируя поочередно, акыны соревнуются в остроумной находчивости, в глубине знаний, в блеске мыслей, в умении сочинять стихи экспромтом. Вдохновенные импровизации исполнялись под аккомпанемент домбры, баяна, или под звуки других инструментов, сопровождая пение выразительными жестами. Так, «Айтыс» представляет собой сложный синтез ряда искусств – поэзии, музыки, драматического представления, исполнительского мастерства [2].

В подготовке к оформлению трехтомника «Айтыс» график проделал огромную работу (более сотни эскизов и набросков) в поисках самых запоминающихся моментов в литературном повествовании о состязаниях. К отдельной, даже небольшой работе художник подходил очень внимательно, вдумчиво, прописывая каждую деталь. Герои его картин – сложный синтез простого кочевника и богатой внутренним содержанием личности. Исатай Исабаев словно рентгеновскими лучами проникал во внутреннее состояние музыкантов-импровизаторов: под его графическим взглядом акыны оказываются глубоко серьезными и сосредоточенными, в их лицах просматриваются сложные размышления о судьбе своего народа, а поэтические строки готовы вот-вот вырваться из-под пера (две иллюстрации с акынами: слева рисунок – 2, справа рисунок – 3).



Рис. 2, 3. И. Исабаев. Акыны. Бумага, линогравюра

Айтыскеры были представителями каждый своего рода, и конечно же, во время поединка они восхваляли себя и свое происхождение. Одновременно, каждый из них мог указать на недостатки своего соперника, тем самым давая возможность оппоненту быть осторожным в своих словах. Все это сопровождалось острыми репликами, полные тонкого юмора. Такого рода музыкально-поэтические встречи становились образцами подражания и носили воспитательное значение для подрастающего поколения.

Вовремя вставленное слово высоко ценилось зрителями, также как признание своего поражения. Поэтому, для достижения высокого мастерства акыны изучали историю, традиции своей страны, должны были обладать большими познаниями в народной литературе – поэмах и сказаниях, разбираться в разновидностях музыки [3, с. 9]. С участием в таких поэтических спорах акыны и сами росли духовно, обтачивая с каждым разом свои навыки, талант и художественное воображение. «Нет более достойной профессии, чем бродить по миру и рассказывать легенды» - так говорил о них казахский народ, встречая их как самого дорогого гостя и усаживая на лучшие места в своих домах.

Искусство Айтыса имеет много разновидностей. Наиболее древними формами казахского айтыса являются фольклорно-обрядовые песни: бәдік и жар-жар. Одним из традиций, ныне устаревшим, был «Бәдік» – поклонение природным стихиям, исполнявшийся женской и мужской группой людей. Что касается «Жар-Жар», то это жанр до сих пор существует и сопровождается во время проводов невесты в дом жениха. Здесь опять-таки общество делилось на две группы: мужской и женский, где женщины сочувствовали и даже оплакивали уходящей в другой род невесте, а мужчины подбадривали и говорили, что в новой жизни ей будет еще лучше. По мнению ученых жар-жар является групповой формой айтыса.



Рис. 4. И. Исабаев. Суперобложка ко второму тому «Айтыс». Бумага, линогравюра

И вновь, панорамная сцена обряда «Сватовство невесты» с обложки ко второму тому «Айтыс». В центре композиции, на фоне гор, мы видим сводчатую часть юрты – символ отчего дома. Народ, от мала до велика, собрался на радостное для сельчан событие. В казанах уже варится угощение, гости с подарками стоят наготове, чтобы поздравить молодых. Невеста в красивом головном уборе «сәукеле» скромно потупила свой взор, тогда как жених настроен очень решительно, что передано в его жестах. Два акына, мужчина и женщина, уже начали свое выступление, задавая торжественный тон всему происходящему. Общее радостное настроение передано художником через традиционную нарядную одежду, позы и мимику людей, через выразительные графические штрихи линогравюры. Вся картина окутана ощущением праздника (иллюстрация ко 2-му тому обложки).

Самыми распространенными видами айтыса принято считать «Қайым-айтыс» и «Сүре-айтыс». На один из несложных форм бытового кайым-айтыса девушки и юноши собирались вечерами и устраивали песенные состязания. Это самый доступный айтыс, где начинающие акыны пробовали себя, перекидываясь короткими, полными искрящим юмором репликами.

Тогда как профессиональный суре-айтыс требовал от признанных народом соревнующих акынов высокого мастерства и непревзойденной импровизации. Богатая история нашего народа оставила известнейшие имена казахских певцов, прославившиеся в мастерстве айтыса: Махамбет Утемисов, Суюнбай Аронулы, Жаяу Муса Байжанов, Акан Серэ Корамсаулы, Жамбыл Жабаев, Кенен Азербаетов и многие другие [4].

В трехтомник «Айтыс» не вошли некоторые портреты и наброски как, например, образ известного акына-импровизатора Жамбыл Жабаева, выполненный в технике автолитографии. В графическом листе художник передает не только сходство с оригиналом, но и раскрывает внутренний мир личности. Великий айтыскер выступал со многими известными казахскими и кыргызскими акынами и внес большой вклад в развитие поэтического искусства казахского народа (портрет Джамбула, рисунок 5).

Еще один портрет выдающего казахского акына-импровизатора Нурпеиса Байганина, оставшийся лишь карандашным наброском, дает представление о необычайной личности, глубоко мыслящего и яркого певца, черпавшего темы для своих песен из окружающей его действительности: от перепевов народных эпосов и героических тем до повседневной бытовой казахской жизни (карандашный портрет Н. Байганина, рисунок б).



Рис. 5, 6. И. Исабаев. Портреты Жамбыла и Н. Байганина

Все иллюстрации к книге «Айтыс» выполнены в графической технике линогравюры, которая занимала в художественной деятельности Исатая Исабаева главенствующее положение. На протяжении своего творческого пути художник пробовал практически все виды графического письма, но к линогравюре он всегда относился с особым трепетом, так как именно эта техника придавала его линиям и штрихам нежнейшую плавность и поэтическую напевность.

Тема айтыса была интересна многим исследователям устной народной поэзии. Начиная с Ч. Валиханова, В. Радлова, М. Ауэзова и других, целая плеяда ученых по крупицам собирали со всех уголков необъятной казахской степи ценнейшие материалы об известных поэтических соревнованиях. Книга «Айтыс» в трех томах вышла в свет в 1965 году, под издательством «Жазушы», в Алматы. Любопытна по своему содержанию вступительная статья писателя Сабита Муканова – основоположника современной казахской литературы, где он объясняет этимологию происхождения слова «айтыс»: от слова «айт» – «говори» и, соответственно «айтыс» - диалог двух певцов, а также приводит интереснейшие факты об известных акынах и запоминающихся с ними музыкальных дуэтах [3, с. 12].

Надо отметить, что в отличие от других жанров устной литературы, в айтысе принимали активное участие много поэтесс-женщин. В XIX веке, несмотря на старые феодальные традиции, свободное пение представителей слабого пола была прогрессивной идеей. Они могли смело вступать в поэтические соревнования с мужчинами и не раз оказывались победительницами.



Рис. 7. И. Исабаев. Музыкально-поэтический дуэт. Бумага, линогравюра

В трехтомнике «Айтыс» собрано немало словесных дуэтов, но особое место занимает состязание между акыном Биржаном и поэтессой Сарой, являющееся лучшим образцом литературно-поэтического жанра. Сабит Муканов замечает, что несмотря на профессиональное владение Биржаном искусностью речи, Сара была ему достойной соперницей. Ритм ее стиха, яркая выразительность, остроумие и находчивость изумляли народ

Ты как белый месяц в небе
сладко поешь свои песни, Биржан,
Но не угнаться тебе – жеребенку
за моим прекрасным как ветер конем (рисунок 7).

Женская тема всегда находила отклик в творчестве художника Исатая Исабаева, но в книге «Айтыс» это проявилась с особой взволнованностью. Под его пером облик женщины приобрел изящество, женственность и это несмотря на ту роль, которую она выполняла: роль героини певческого поединка или любимой. Он бережно выписывал каждую из них, во всех их проявлениях в жизни и стремился передать не только сам образ, но и отразить ее сущность. Девушка, мать, бабушка – все эти представительницы прекрасного пола в руках художника превращались в икону женственности, с тщательно выписанными фигурами, позами, жестами и одеяниями (иллюстрации с женскими образами, слева рисунок 8, справа рисунок 9).



Рис. 8, 9. И. Исабаев. Женские образы. Бумага, линогравюра

Говоря об эффекте выступления айтыскеров перед зрителем, можно только удивляться искрометностью их импровизаций в высказывании эпитетов и метафор, «вылетающих прямо из уст». Зачастую, подобные поэтические строки, почерпнутые из богатейших недр казахского языка, превращались в крылатые выражения и разносились по всей степи. «В казахских степях нет слов для обозначения «театр», «драма», – говорил казахский поэт и драматург Абдильда Тажибаев, – но есть прекрасные образцы исполнительского искусства для публики, которые дают правдивую картину национальных традиций и быта» [5, с. 354]. А писатель М. О. Ауэзов в состязаниях акынов, несущих элементы драматизма и сценического эффекта, видел «театр двух актеров».



Рис. 10. И. Исабаев. Суперобложка к третьему тому «Айтыс». Бумага, линогравюра

Жанр айтыса как уникальная форма устного творчества сохраняет популярность и в наше время, вызывая неподдельный интерес у казахского народа. На лучших образцах поэтических диалогов учится современная молодежь, подражая известным исполнителям народной поэзии. Сегодняшний «Айтыс»

включен в список культурного наследия ЮНЕСКО и до сих пор не утратил своей значимости и злободневности. Поэтому обращение к традиционному песенному творчеству может стать благодатной почвой для исследователей и художников, как современных, так и будущих поколений.

Самобытный, древний, уникальный, аутентичный – все эти определения можно отнести к айтысу, но это еще и динамично-развивающийся жанр современной культуры как степной, так и городской. Такая ситуация практически не имеет аналогов мировой истории, когда древний вид устного поэтического искусства вдруг оказывается востребован современностью, вырастает в нее и живет, привнося людям знания, транслируя традиции, обучая этическим нормам и показывая красоту языка и родной литературы.

Листая страницы книги «Айтыс», читая поэтические строки акынов, мы представляем их образы и широкоформатную картинку через призму воображения Исатая Исабаева. Художником проделана титаническая работа по изучению и оформлению трехтомного сборника «Айтыс». Анализирую это издание, мы приходим к выводу: певцы-акыны оставили нам поэтический слог, собиратели устного народного творчества записали эти материалы, а художник сумел визуализировать айтыс на своих полотнах. Так произошла цепочка передачи ценностей, где каждый встал на свое место и сыграл свою роль. Исатай Исабаев с успехом выполнил свою миссию, сделав личный вклад в развитие изобразительного искусства Казахстана.

Литература:

1. Тишунина Н. В. *Методика интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарных знаний в перспективе XXI века. Серия «Symposium». – Вып. 12. К 80-летию профессора М. С. Кагана. Материалы международной научной конференции. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С. – 149–154.*
2. *Айтыс, как направление культурной политики Казахстана // – URL: https://www.inform.kz/ru/aytys-kak-napravlenie-kul-turnoy-politiki-kazahstana_a2933037 (дата обращения 23.01.2022)*
3. *Айтыс / вступ. ст. С. Муқанова. – Алматы: Жазушы, 1965. – Том 1. – 556 с.*
4. *Мухтар Ауэзов: Айтыс өлеңдер // – URL: <https://bilim-all.kz/article/6866-Aityys-olender> (дата обращения 23.01.2022).*
5. *Тәжібаев Ә. Бес томдық шығармалар жинағы. 20 т. – Алматы: Жазушы, 1985. – 496 с.*

Қ. О. Жеделов

Педагогика ғылымдарының докторы, профессор,
Т. К. Жүргенов ат. ҚазҰӨА
Алматы, Қазақстан
zhedelov61@mail.ru

СЫМБАТТЫ ӨНЕР ТҮРЛЕРІ БОЛМАҒАН ЕЛДЕ МАҒЫНАЛЫ ТІРШІЛІК ЖОҚ

Түйіндеме: Бұл мақалада айтылып отырған «сымбатты өнер түрлері» әр елдің көркемдік өнер шеберлерінің шығармашылық жұмыстарынан берілетін тіршіліктің шырағы десек кездейсоқтық емес. Сымбатты өнер түрлері ол қоғамдық сананың көркемдік ойлау тәсіліне негізделетін үлкен бір саласы, өмір құбылыстарындағы сұлулықты бейнелеп көрсету құралы. Жалпы жер шарын мекендеген бүкіл адамзатты толғандыратын, терең ойға түсіретін көкейкесті мәселе. Сымбатты өнер түрлері арқылы адамға түрлі образдарды қабылдатып дүниетанымын, ішкі сезімін, жан дүниесіндегі құбылыстардың табиғи жаратылыстан тыс өзгеше мағыналы тіршілікпен өмір сүруіне бағыт беру.

Ал, М. Әуезовтың «Мәдениет һәм ұлт» деген мақаласында, «сымбатты өнер болмаған елде мағыналы тіршілік жоқ» - деген сөзіне көңіл бөлсек, көркемдік өнер шеберлері өздерінің сымбатты өнер түрлері арқылы орындайтын шығармашылық жұмыстарында қоғамда жүріп жатқан көкейкесті мәселені көтеріп елінің тарихын, этномәдениетін әлемге танытып мойындатуы халықтың болашаққа деген үміт отын тұтататын тіршіліктің шырағы деп жазып отырғаны сымбатты өнер түрлерінің иелеріне түсінікті.

Ал, осынау дүбірлі дүниеде алыс - жақындағы мемлекеттерге елімізді танытып, сыйлату, мойындату үшін экономикалық мүделердің дұрыс шешілуі мен қатар – тағылымды тарих, озық ғылым, әлемдік мәдениет тарихының алтын қорына қосылған тәжірибеден үлгі алып жан-жақты дамып жетілуге және эмоционалды күйден интеллектуалды азамат қалыптастыруға, олардың шешім қабылдау процесіне қатысуын белсендіруге, адам мен қоғам арасындағы сенімді арттырып өсуіне ықпал ету мағыналы тіршілік шырағының тұтануына мүмкіндік беретін бағыттарды қарастыру керектігі айтылады.

Кілт сөздер: Сымбатты өнер, интеллектуал, қуат, тіршілік, шырақ, ерлік, ұлт, тұлға, құндылық, өркениет, этномәдениет.

Аннотация: Неслучайно «изящные виды искусства», о которых идет речь в этой статье, являются факелом жизни, передаваемым из творческих работ мастеров художественного искусства разных стран. Изящные виды искусства это большая область общественного сознания, опирающаяся на художественный образ мышления, средство воплощения красоты в явлениях жизни. Насущная проблема, которая волнует, глубоко волнует все человечество, населяющее весь земной шар в целом. Через различные виды искусства дать человеку возможность воспринимать различные образы, ориентироваться на свое мировоззрение, внутреннее чувство, на то, что явления в его душе живут иным осмысленным существованием, выходящим за пределы естественного творения.

В статье М. Ауэзова «культура һәм ұлт» подчеркивается, что «в стране, где нет прекрасного искусства, нет осмысленной жизни», мастера художественного искусства в своей творческой работе, проводимой в обществе, поднимают актуальную проблему, раскрывают историю своей страны, ее этнокультуру. Это понятно владельцам изящных видов искусства.

В этом мире для того, чтобы показать, уважать и признавать нашу страну, необходи-

мо правильно решать экономические интересы, всесторонне развиваться и развиваться на примере опыта, включенного в золотой фонд истории, передовой науки, мировой культуры и формировать интеллектуального гражданина из эмоционального состояния, активизировать их участие в процессе принятия решений, способствовать развитию личности и общества необходимо рассмотреть направления, способствующие повышению доверия между ними и воспламенению светила смысловой жизни.

Ключевые слова: Искусство, Интеллект, энергия, жизнь, свет, мужество, нация, личность, ценность, цивилизация, этнокультура.

Abstract: it is no coincidence that the «types of beautiful art» mentioned in this article are the light of life, which is given by the creative works of masters of art from different countries. Artistic forms of art are a large branch of public consciousness, which is based on an artistic way of thinking, a means of depicting beauty in the phenomena of life. In general, this is an urgent problem that concerns all mankind living on the planet. Through art forms, a person perceives various images and directs his worldview, inner feelings, and the existence of phenomena in the soul with a different meaning beyond natural creation.

«In the article of M. Auezov» «culture and nation», «there is no meaningful life in a country where there is no beautiful art», it is clear to the owners of beautiful art that the Masters of Fine Arts, in their creative works through beautiful art, raise the current problem in society and show the history of their country, ethno - culture to the world, are the light of life that ignites the hope of the people for the future.

In this world, it is necessary to consider the correct solution of economic interests, as well as the directions that allow us to develop comprehensively and develop from an emotional state to the formation of an intellectual citizen, to activate their participation in decision - making, to increase trust between people and society in order to promote the recognition, respect and recognition of our country to the countries of the near and far abroad, as well as to follow the example of experience included in the Golden fund of history, advanced science, world culture history.

Keywords: beautiful art, intellectual, power, Life, light, courage, nation, personality, value, civilization, ethno-culture.

Кіріспе. Алып отырған тақырыбымыздың маңыздылығын айтар болсақ, әр елдің көркем өнер шеберлері сымбатты өнер түрлері арқылы жеке тұлғаның жан-жақты дамып жетілуіне, оның эмоционалды күйіне, интеллектуалды өсуіне ықпал етіп, сан ғасырлық мәдениет тәжірибесінен сусындатып тіршілік шырағын тұтануына мүмкіндік беретіндігі. Бұл мәселені кім қалай шешпек болып талпынса да - ол міндетті түрде тікелей немесе жанама сипатта ғана емес, жалпы жер шарын мекендеген бүкіл адамзатты толғандыратын, терең ойға түсіретін мәселе екендігін зертеуші ғалымдар, ақын, жазушылар солардың ішінде сымбатты өнер түрлерінің иелеріде түсінеді.

Сымбатты өнер түрлерінің қызметін, қоғамдық сананың, адам танымының айрықша формасы ретіндегі ерекшелігін айқындайтын белгілі бір анықтама беру немесе оның адам өміріндегі маңызы мен мәнін анықтау жайлы тартыстар бүкіл мәдениет тарихында тоқталған жоқ.

Қарастырып отырған тақырыбымыздың мазмұнында, бір елдің немесе халықтың мәдениеті мен дәстүрінде «сымбатты өнер түрлері болмаса, елде мағынаны тіршіліктің жоқтығы болатынын» айтылып тұрғанынан түсінуге болатындығы.

Қазіргі дүбірлі дүниеде сымбатты өнер түрлерімен елін танытып, тарихын, этномәдениетін халыққа мойындату ақын, жазушы, суретші шығармаларындағы көкейкестілік басты мақсат болып саналатынын көпшілік түсіне бермейді.

Соған байланысты Егеменді еліміздің экспрезиденті «Интеллектуалды ұлт – 2020» ұлттық жобасы идеясының негізгі мақсаты - қазақстандықтарды жаңа формацияға тәрбиелеу, Қазақстанды бәсекелестікке қабілетті адам капиталына бай елге айналдыру», - деген еді. Бүгін де осы мақсатқа жету үшін еліміздің ғылыми элитасы қоғамды зерттеп, оның интеллектуалды әлеуетін арттыру жолында еңбек етіп отырған саяси ғылымдарының докторы, профессор Гүлмира Сұлтанбаеваның пікірін білген едік.

Өркениетті мәдениетке өрелі шығармашылық иелерін сабақтастырудың қажеттігін баса көрсетіп айтты.

Негізгі бөлім. Бүгінде сымбатты өнер шеберлері мен қазақ суретшілерінің шығармаларындағы өзіне аса назар аудартып және терең қызығушылық тудыратын көкейкесті мәселенің бірі көпшілікке берілетін әдеби мәтіндер, мүсін, сәулет туындылары, суреттер, әуен, би және тағы сол сияқты сымбатты өнер түрлерінің қоғамдағы жағдайды шынайылықпен қарастырып көрерменге ұсынылуы. Әсемдік, әдемілік, сұлулық сынды бірдеңгейлік ұғымдар мазмұнына негізделген сымбатты өнер туындысы адам мен қоғамның еркіндік туралы түсінігінің мәні. Өнерді көп ойшылдар өз ләззаты, өз рахаты өзінде, ешнәрсеге тәуелсіз, «мақсатсыз» мақсат көздегіштік деп анықтайды. Бірақ, бұл сипаттамалардан өнерді беталды, тізгінсіз әрекет деп түсінуге болмайды. Бұл тұста таза өнер мен кәсіби өнерді ажырата білген абзал. Мысалы, неміс философы И. Кант таза өнер мен кәсіби өнерді ажыратып қарастырды да, біріншісін – еркіндік өнері, екіншісін – табыс үшін жасалатын өнер дейді [2, 339 б.]. И. Кант бұл жерде еркін өнер деп адамның өзінің рухани болмысынан шыққан бейнелі шешімдермен байланысты өнерді айтып отыр. Ал, табыс үшін, сауда-саттық мақсатында жасалған өнер өзіне емес, өзгеге ұнау үшін, сатып алушы талғамына, сұранысына ыңғайластырып жасалынады деп түсіндіреді. И. Канттың айтқан сөздерінен «таза өнер мен кәсіби өнерге» арналған ерекше орыны бар көкейкесті мәселенің аражігінен туындайтынын қазіргі заманауи өмірде сымбатты өнер түрлері шеберлеріне қажет екі нәрсені түсінуге болады.

Ал, Қазақстан ғылым академиясының академигі, филология ғылымдарының докторы, профессор М. Әуезов «Мәдениет һәм ұлт» деген мақаласында, «сымбатты өнер болмаған елде мағыналы тіршілік жоқ. Қандай қауым, қандай тапты алсақ та қаны мен жанының суретін өнер айнасына түсірмей отыра алмайды. Өнерден қуат алмаса, тіршілік шырағы өшеді» – деп нақтылап айтқанды [3, 333 б.].

Егемендік алғанға дейін сымбатты өнер түрлерінің шеберлері және суретшілердің жазған жұмыстарындағы шығармашылық портрет: дереккөздері, материалдары, көркемдік ойлау дискурсындағы формалар социалистік реализм бағытына мойынсұну ықпалында болды.

Осы бір кезеңде сымбатты өнер түрлері тобының шығармашылық ерекшеліктерінің бәрі публицистикалық жанрда бүкіл қоғам мүшелерінің назарын аударатын оқиғалар, мысалдар, типтік фактілерді талдау, сипаттау әдісімен түсіндіріліп өнерге тән ауызша сөйлеу немесе полемикалық ресмиліктен қатты ерекшеленетін жалпыға ортақ жасампаз шабыт болып табылғандығын өнерді ғылыми тұрғыда зерттеушілер және өнертанушылар айтып және жазып отырды.

Заманауи қоғамның сымбатты өнер шығармаларын талдау.

Егемендік алғаннан кейін сымбатты өнер түрлері шеберлерінің бірі Қазақстанның Еңбек сіңірген қайраткері, Қазақстан Республикасының әде-

биет және өнер саласындағы мемлекеттік сыйлығының лауреаты, кескіндемеші Амандос Әтибекұлы Ақанаевтың өмірімен шығармашылық жолынан айтуға болады. Тәуелсіздіктің 30 жылдығы мен Суретшілер академиясының 15 жылдығына орай ұйымдастырылған әулеттің шығармалары ұсынылған көрме де қылқалам шеберлерінің 60-тан астам «Негізгі бағыт ежелгі қазақ тарихына арналған» теңдесіз туындысы қойылды. Суретші Амандос Ақанаев сөзінде, кескіндеме өнерінің тарихы тереңде жатқандығын және археологтарымыз Тарбағытай жерінде 2700 жыл бойы сақталған үлгісін тапқанын айта келіп қазақ жерінде өнердің дәуірлеуі «Жалпақ тастар мен балбал тастарға қашалған тотемдік бейнелерде айғақтайды» – деген пікірін білдірген еді [4].

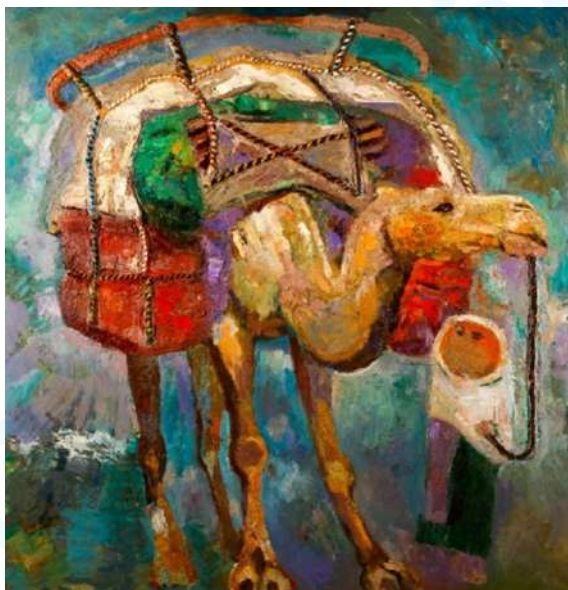
Егемендік алғаннан кейін Кеңес Одағы ыдырап, түрлі өнердегі жаңалықтар бір сәтте бізге қарай ағылған кезде өмірдің күрделі шиеленісін толығымен білдіру үшін, сымбатты өнер түрлерін қолданып адамдарды ортақ эмоционалды ортада біріктіретін Ренато Гуттузонның шығармашылығына әуестенген Амандос Ақанаев кейіннен, өз шығармашылығында ізденістер жүргізіп жаңа бағыт алып кескіндеме аясында рельефтік сурет технологиясын жасады. Кенепке, металл, тоқыма, ағаш және басқа да материалдарды органикалық түрде енгізе отырып, композициялық шешімнің табиғилығына қол жеткізеді. Амандостың түс, фактура, металл мен өнердің мәнін шиеленістіре отырып көшпенді Азия мәдениетінің орасан зор көркемдік шежіресінің бағытын нақтылайды.

Әулеттің шығармалары ұсынылған көрмеде «Сәукеле», «Көшпенділер-III» [5, тағы басқа да тақырыптарға арналған картиналары ұсынылып колористік гаммасы әдеттегідей өте нәзік және дәл қойылып тарихи жанрда орындалған шығармашылық жұмыстарын сымбатты өнер арқылы қазақ халқының бойына қалыптасқан тарихи, этномәдени сезімді оятатын қуатты күшті көрсетумен қатар, дәстүрлі кескіндеме өнеріне металл, тоқыма, ағаш және басқа да материалдарды органикалық түрде кескіндемеге енгізе отырып жаңа заманауи өнер мәдениетінің орасан зор көркемдік шежіресінің бағытын нақтылай ұлы дала мәдениетінің өзіндік тарихын дамытып жалғастыруға деген жас ұрпақтың ой-өрісін, рухын көтеріп талаптандыру бағытында жастарға жол ашқаны анық.

Сонымен қатар, Оңтүстік Қазақстанан Шымкет қаласынан шыққан «Қызыл Трактор» көркем тобының ерекшелігі туралы айтар болсақ, шындығында да топтың жұмысы өте «Ұлттық». Былғары, киіз, ағаш және басқа да



Сурет 1. А. Ақанаев. Сәукеле. 1992.



Сурет 2. А. Ақанаев. Көшпенділер – III. 1989.

«экологиялық бейбіт» материалдарды пайдалану мен орындалады. Сымбатты өнер суретшілері бақсылар мен адасқан сопыларға айналып таңғажайып қойылымдар мен дәстүрлі аспаптарда – домбырада, қобызда, бубнада, барабанда музыка ойнау арқылы, әр суретшілердің өздері жасаған аспаптары көне формаларды иеленіп ұлттық өнердің барлық белгілерін айқын көрсете білді.

«Қызыл Трактор» тобы-бұл шын мәнінде, түрлі өнердегі жаңалықтар бір сәтте елімізге қарай ағылған шетелдік алуан мектептерге қарсы, Еуразиялық өнердегі танымының айрықша формасы ретінде, ерекше құбылысты көрсету болып саналды.

1990 жылы Шымкентте құрылған топ елде және шетелде сансыз акциялар өткізіп, Орталық Азия да «өзекті өнер» флагмандарының бірі бола отырып, он жыл жемісті еңбек етті. Шымкент «Фонкор» галереясының сайтында, «Біз жасағанның бәрі Қазақстанның қазіргі заманғы өнерінің тарихына айналды», – делінген [6].

«Тоғыз суретші... мұражай залдарында керемет бір нәрсе жасады... көрме ... біздің заманымыздың өнерінің қуатты өмір құбылысына айналды» - деп жазды өнертанушы Р.Ерғалиева, «Вечерний Алматы» газетінде [7].

Қазір «Қызыл тракторға» қатысушылардың үшеуі қазіргі заманғы өнермен белсенді айналысуды жалғастыруда. Біріншіден, Бұл Қызыл тракторлық «шамандық» эстетиканы дәріптеген Молдақұл Нарымбетов. Оған Арыстанбек Шалбаев жиі қосылды. Топтың үшінші мүшесі Саид Атабеков шығармашылық форматын өзгертті және қазір жаңа медианы жиі қолданады – «Дервиш» бейнесінен қоштаспады» (дервиш – оның бейнефильмдерінің кейіпкері).

Алайда, топ мүшелерінің бірі заманауи суретші Т. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының аға оқытушысы Арыстанбек Шалбаевтың шығармаларна көрермен назарын аударғмыз келеді. Автордың шығармашылық жұмысына қарап, кейбір қазақ қоғамында болып жатқан маңызды мәселелерді көресің. Суретші әлі күнге дейін заманауи өнер арқылы қоғамдағы көрністерді сынмен баса айтуды қарастырып келеді.

Суретші Арыстанбектің шығармашылық жұмыстары сынның назарынан ешқашан шықпады. Оның шығармашылық тактикасы әдетте көркемдік реставрация, яғни ұлттық бейнелеудің ең тура және қарапайым тәсілі ретінде түсіндіріледі. Кейде бұл анықтама бейтарап, кейде комплиментті болып көрінді – әдетте шетелдік зерттеушілердің мақалаларында – кейде басқаша айтқанда, үстірт, экспорттық мақсаттағы, этнографизм деп айтады.

Алайда, Арыстанбек Шалбаевтың заманауи бағыттағы шығармалары туралы айтар болсақ көрерменге беріліп отырған ерекше көрністердің бірі 3-суреттегі «Жаңа батыр Махамбет» шығармасы. Бұл шығармада «казіргі қазақ елінің бетке ұстаған азаматтары халықымыздың сымбатты өнерін, білімін әлемге танытудың орнына алыс - жақын мемлекеттерге жеріміздегі қазба-байлықты минералдарды сатып бетперде тағып халықтың батыры болғандығын не керек», – деген ойды айтқызып тұрғанын көресің.

Ал, екінші фотосериялық 4-суретте «Кумирлар» немесе «Шабыт алушылар» тақырыбында беріліп отырған шығармашылық жұмысынан сымбатты өнер түрлерінің нұсқаларын пайдаланып өндірістен шыққан заттарға қолану арқылы Қанттың айтқан «еркіндік өнері мен табыс үшін жасалатын өнер» түрлері деген сөзінің шынайылығын шетелдіктердің табыс көзіне айналдырып отырған мағыналы тіршілікті көруге болады.



Сурет 3. А. Шалбаев. Жаңа батыр. Махамбет



Сурет 3. А. Шалбаев. Кумирлар немесе Шабыт алушылар

Қазақстан суретшілері А. Ақанаев пен А. Шалбаевтың заманауи тұрғысында орындалған картиналарында берілген шығарма мазмұны – көрерменді үнсіз әрі таңырқата мойындату мен қатар әрбір адамның бойында табылатын тамаша сезімнің рухын оятатыны белгілі.

Бұл шығармашылық жұмыстар «Мәңгілік ел» ұлттық идеясының контекстінде еліміздің біртұтас мәдени кеңістігін қалыптастыруда және халықтың рухын, санасын оятуға қосқан зор үлесі болатындығын айғақтайды.

Қорытынды. Қорыта айтқанда, әр халық өз тарихы мен этномәдениетін сымбатты өнер түрлері арқылы әлемге танытып ұрпағын рухтандыра алмаса, мағыналы тіршілік жоқ болатындығын әрбір қазақ азаматы түсінуі керек. Сондай-ақ, қай ғасырда, қай қоғамда болсын сымбатты өнер түрлері шеберлерінің шығармасында халық даналығы, мінез-құлқы, өмір сүру тәсілі, шаруашылық әдістері, ой-сезімі, нақтылы, күнделікті тұрмыс-тіршілігі, қазіргі жаһанданған заман жас мемлекеттің азаматтарына жаңа талаптар қойып, бәсекелестіктің бәйгесінен қалмау үшін де интеллектуалдық қажеттілігі жоғары жаңа талаптар мен міндеттерді ұсыну басты міндет.

«Сондықтан да мындаған жылдар бұрын туындаған халықтың қолөнері сол өнерді тудырған және сақтаушысы халықпен мәңгілік бірге жасайтыны даусыз» - деген пікір жазылған «Ғұндардың ою-өрнектері: қазақ қолөнеріндегі іздері» деген шешіреде [8].

Қазіргі Қазақстанның сымбатты өнер түрлері ол ұлт санасын қалыптастыру үшін адам бойындағы ұлттық сезімді оятып, өз елінің тарихына, этномәдениетіне деген сүйіспеншілік қуатын тудыруы қажет.

Қазақ халқының зиялы, өнерлі азаматтары қай қоғам алдында да сымбатты өнердің түрлерінен қазақ мәдениетін бірегей өркениетті ғарыш ретінде дамытып, әлемдік мәдени кеңістікке еніп халықымыздың бойындағы интеллектуалды әлеуетін арттыру жолында тіршіліктің көзін ашу.

Әдебиеттер:

1. Сұлтанбаева Г. – URL: <https://www.inform.kz/kz/intellektualdy-azamat-kalyptastyru-gylymikaumga-zhukteledi-g-sultanba-eva> 2853445 (дата обращения 05.04.2022).
2. Кант И. Критика способности суждения // Кант И. Сочинения: в 6 т. – М.: Мысль, 1966. – Т. 5. – 337–341 бб.
3. Әуезов М. Мәдениет һәм ұлт // Әуезов М. Таңдамалы. – Алматы: Қазақ энцикл., 1997. – 332-334 бб.
4. Алматыда әйгілі суретші Ақанаевтар әулетінің көрмесі. – URL: <https://almaty.tv> (дата обращения 05.04.2022).
5. Ақанаев А. «Сәукеле», «Көшпенділер-III». – URL: <https://www.oner.kz/visual-arts/view/7629-akanaevtar-auleti> (дата обращения 05.04.2022)
6. – URL: www.fonkor.com (дата обращения 05.04.2022).
7. Ергалиева Р. «Вечерний Алматы» 1995.
8. by erjanibek × 2019 ж. Тамыз 12.

Г. Б. Қосанова
өнертану магистрі
«Шабыт» Қазақ Ұлттық Өнер университеті
Алматы, Қазақстан
a.n.gul@mail.ru

ҚАЗАҚСТАН ТЕРРИТОРИЯСЫНДАҒЫ ТАРИХИ- МЕМОРИАЛДЫ ДІНИ ҚҰРЫЛЫСТАР ҚАБЫРҒАЛАРЫНДАҒЫ КӨРКЕМДІК БЕЗЕНДІРУ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ

Түйіндеме: Мақалада Қазақстан территориясындағы көне мұсылмандық тарихи - мемориалды діни құрылыстардың қабырғаларындағы көркемдік безендірудің өзіндік ерекшелігі мен маңызы қарастырылады. Негізге алынған тарихи- мемориалды құрылыстар қатарына Алаша хан кесенесінен бастау алып Түркістанның көркем безендіруімен көзге түскен зәулім құрылыс Қожа Ахмет Яссауи кесенесіне дейін талқыланады. Әсіресе бұл құрылыстардың көнелігімен ондағы көркем безендірудің өміршең болуындағы құпиясы ашылады. Тарихи құрылыстардың шығу тарихына тоқтала отырып, оның қабырғаларындағы ою үлгілерінің өз мән- мағынасымен алынғаны сипатталады. Көркем безендірудегі әр- бір алынған ою үлгісінің мәні мен қасиеті, бояу реңінің ерекшелігі мен сипаты айқындалады. Бой көтерген уақыттарының айырмашылығына қарамастан тарихи- мемориалды құрылыс болып қалыптасуы және бір бірінен айырмашылығы мен ұқсастықтары ашылады. Сонымен қатар, Қазақстан сәулетіне көне заманнан-ақ ортаазиялық аймақтың безендіруі айтарлықтай әсерін тигізгені айтылады, әсіресе бұл Орта Азиямен тығыз байланыста болған оңтүстік аудандарға және исламдандыруға ұшырағандарға қатысты аймақтар екені анық баяндалады. Атап айтқанда, көне мұсылмандық ескерткіштердің халыққа маңызды тарихи оқиғалары мен бой көтерген мекен-жайының қасиеті, бүгінде тарихи құндылыққа айналып отырғаны анықталады.

Кілт сөздер: діни құрылыстар, мемориалды кесене, ою-өрнек, көркем безендіру, тарихы, каллиграфия, семантика, түс.

Аннотация: В статье рассматривается самобытность и значение художественного оформления на стенах старейших мусульманских историко – мемориальных религиозных сооружений на территории Казахстана. В основу историко – мемориальных сооружений положена грандиозная стройка, которая берет своё начало от Мавзолея Алаша хана и украшает Туркестан до мавзолея Ходжи Ахмеда Яссауи. Особенно с древностью этих сооружений раскрывается секрет жизнеспособности художественного оформления в них. Обращаясь к истории происхождения исторических сооружений, описывается, что образцы орнамента на его стенах определены своим смыслом. В художественном оформлении определяются сущность и свойства каждого полученного орнамента, специфика и характер оттенка краски. Несмотря на разницу во времени, оно становится историко – мемориальным сооружением и обнаруживает различия и сходства друг с другом. Кроме того, подчёркивается, что архитектура Казахстана оказала значительное влияние на оформление среднеазиатского региона с древних времён, особенно это касается южных районов, тесно связанных со Средней Азией, и тех, кто подвергся исламизации. В частности, установлено, что древне мусульманские памятники являются достоянием народа, значимыми историческими событиями и достопримечательностями, которые сегодня становятся исторической ценностью.

Ключевые слова: религиозные сооружения, мемориальный мавзолей, орнамент, художественное оформление, история, каллиграфия, семантика, цвет.

Abstract: The article examines the identity and significance of the decoration on the walls of the oldest Muslim historical and memorial religious buildings on the territory of Kazakhstan. The basis of historical and memorial structures is a grandiose construction, which originates from the Mausoleum of Alash Khan and to the mausoleum of Khoja Ahmed Yasawi, which adorns Turkestan. Especially since antiquity, these structures reveal the secret of the viability of the artistic design of that time. Turning to the history of the origin of historical buildings, it is described that the patterns of ornament on its walls are borrowed with their own peculiar meaning. The artistic design determines the essence and properties of each received ornament, the specifics and character of the shade of paint. Despite the time difference, it becomes a historical and memorial structure and reveals differences and similarities with each other. In addition, it is emphasized that the architecture of Kazakhstan has been significantly influenced by the design of the Central Asian region since ancient times, especially in the southern regions, closely connected with Central Asia, and those who have undergone Islamization. In particular, it has been established that ancient Muslim monuments are the property of the people, significant historical events and sights that are becoming historical value today.

Keywords: religious buildings, memorial mausoleum, ornament, decoration, history, calligraphy, semantics, color.

Қазақстан территориясындағы тарихи-мәдени мұра болып сақталған көне ескерткіштердің бүгінгі қоғамдық өмірінде ерекше маңызға ие бола алатын орны бар. Олар халық, ел арасында үлкен құрметке ие болып, өзінің ерекше көркемдік безендіруімен көзге түскен мәдени мұра ескерткіштері болып табылады. Атап айтқанда, көне ескерткіштердің халыққа маңызды тарихи оқиғалары, бой көтерген жерінің қасиеті, бүгінде тарихи құндылыққа айналып отырғаны ақиқат. Қазақ жерінде көне заманнан бой көтерген тарихи - мемориалды діни құрылыстар жетерлік. Олардың барлығын түбегейлі тізіп шығу мүмкін емес-ау. Өзінің көркемдік безендірумен, ою өрнек үлгілерімен әлі де таң қалдыратын бірегей діни құрылыстардың оншақтысын жіктеп алып қарастыруға болады. Аталмыш ескерткіштер өзгеге ұқсамас тарихымен, қасиетті орынымен, ою-өрнектеу дәстүрімен ерекшеленеді.

Қазақстан сәулетіне ортаазиялық аймақтың безендіруі айтарлықтай әсерін тигізді, әсіресе бұл Орта Азиямен тығыз байланыста болған оңтүстік облыстарға және исламдандыруға ұшырағандарға қатысты аймақтар еді.

Одан кейінгі жылдары ислам Қазақстан аумағында христиандық, зороастризм, тілдік сенімдер (аспанға, жерге және суға табынуы) сияқты діндермен ымыраға келе бастады. Адамдар ата-бабалардың рухтарымен, ал бақсы (шаман) аруақтарпен байланысады және олардан көмек сұрай алады деп сенді. Ата-бабалардың аруағы өз көрінісін исламда тапты, осыған байланысты Қазақстан аумағындағы көптеген көне сәулет ескерткіштері белгілі адамдардың өлімінен кейін салынып, аруақтарға арналды деуге болады. Бұған Қожа Ахмет Яссауи, Алаша хан, Арыстан-Баб, Айша-бیبі және т.б. қазақ жерінде бой көтерген кесенелері мысал бола алады (сурет 1, 2, 3, 4).

Түркілер арасында ислам діні Х ғасырдың екінші жартысынан бастап жылдам жайылып, моңғол-татар шапқыншылығынан кейін де біраз түркілер ислам дінін қабылдаған [1].

Сол кезде еуропалықтар Темірдің өнер туындыларына, қалалары мен медреселеріне, мешіттеріне таң қалды. Ол, оның алғашқы билеушілері сияқты мұсылман сәулетін, парсы немесе араб құрылыстарына ұқсатпай жасады. Сәулеттік құрылыстардың қабырғаларындағы ою үлгілері сан алуан, мағнасы өзіндік дара болды. «Бұл мұсылмандық семантикалық көркем әдістің екі сатылы мағынада құрылуында болды. Мұндағы сыр - суретшінің көркемдік әдісінде негізгі басшылыққа алып отырғаны «бейненің» мәдениет аясы мен табиғат аясында берілуі. Кейінгі мұсылман ойшылдарының әлем жаратылысы туралы космогониялық түсініктерінде ол жалғасын тапқандығын көруге болады. Осы негіз бойынша ежелгі ою-өрнектердің семантикасы көзге ілініп талқылана бастады.

Қазақстан территориясындағы Темірдің ең үздік шығармасы Қожа Ахмет Яссауи кесенесі болып табылады. Кесененің үш қабырғасынан өткен эпиграфты фризде Құран Кәрім сүрелері мен аяттары жазылған. Қабірдің есіктері жұқа темірмен көмкерілген, оған алтын жазулар жазылған. Мешіттің батыс қабырғасында Меккедегі Қағбаға ұқсас мозаикалық михраб орнатылған, 3,5-2,5 метр көлеммен белгіленген (сурет 1) [2].

Діни құрылыстардың қабырғаларындағы көркемдік безендіру түстерімен де ерекшеленді. Осы жөнінде «Воздействие среднеазиатских регионов на архитектуру Казахстана» атты еңбекте: Ал қызыл бояу, таза ақ фонда таңқаларлық және өміршең дыбысталатын болады. Қызыл түстің жарықтығын сары және жарқыраған реңктер жұмсартады, олар қызыл түстермен бірге жалпы жылы (тіпті «ыстық») түс береді, ал суық көк және жасыл көк бөлшектері қызыл түстің «жарқырауын» және «ағаш бұтақтарының» бүршіктенуін меңзейді. Бізге бұл мемориалдық құрылыстардағы басым ақ-қызыл түсті бояу реңі, басқа түстердің қосылуымен ерекшеленіп, бай кездейсоқ түс емес, арнайы ойластырылған екендігін аңғартады. Қазақ мәдениетінде екі түрлі түстер белгілі деуге болады және олар бір символға иелік етеді. Ақ түстің көмегімен қасиетті тазалық, жарық, асылдық, үйлесім, сәттілік, заңдылық туралы ұғымдар байланысты. Қызыл түс арқылы ол құмарлықты, өмірді, энергияны және қан мен соғысты бейнелейді. Бірақ ақ түс бір жұпта қос жүйені құрайды, оның жалпы мағынасы «өмір» түсінігімен айқындалады [3].

Мешітке кіргенде, ішкі қабырға кеңістігінің бос болмауы үшін әсіресе өрнектерге назар аудару мақсатында көркемдік безендірумен көмкерілген. Арнайы орындалған ерекше өрнек үлгілері ең керемет жаратылыстардың әрекеті барысында жердегі киеліліктің сезімін тудырады. Мұсылмандық мәдениет антикалық кезең өнеріндегі секілді сурет немесе мүсін тәріздес пластикалық өнер туындыларын тудырмады. Оның себебі, Ислам сурет немесе мүсін кейпіндегі тірі жан бейнесіне қарсы, сондықтан олар өрнектер кейпінде берілген. Өзге түсінікке сүйенсек, арабтың – мұсылмандық мәдениеттегі пластикалық өнер эквиваленті – каллиграфия мен миниатюра болып табылады. Ислам әлемінде каллиграфия жоғары бағаланып, каллиграфтар жоғары мадақтауларға ие болған. Осыған орай, Қожа Ахмет Яссауи кесенесінің исламмен байланысы араб каллиграфиясындағы сульс жазуымен жазылған үлгіні Тайқазаннан бақылауға болады. Мұндай жазу үлгілері Қағба қабырғаларынан көрінеді. Табиғат әлемі мен адамдар әлемін игеру мұсылман бейнелеу өнерінде қарапайымнан

күрделіге, табиғаттан Адамға сатылы өзгеру арқылы келеді. Әрбір бейнелеу формасы өз кезегінде көркемдік санамен озық араб графикасының негізінде қиылыстырылып отырады (сурет 5) [4].

Сонымен қатар мұсылман діни ғимараттарының қабырғаларындағы ежелгі ою-өрнектер, өз уақытының ағымымен керемет орындаған шеберлер әдіс тәсілдерінің өміршендігімен сәйкес келеді. Оның негізінде халқымыздың көне бұйымдарындағы ою-өрнектер үлгілері айқын көрсетілгендігі көрінеді. Мұндағы ою-өрнектер бедері сәулеттік құрылыс қабырғаларында өзіндік мәнін аша білгені үлкен талғаммен шешілді. Әрбір жануар мен өсімдік қасиеттеріне байланысты тақырыптық мәні бар, композициясы сәйкес, симметриялы, асимметриялы, колоритке бай, ырғаққа толы және философиялық мәні басым көріністер пайда болды. Әр құрылыс безендіруде ұстамды композиция бар екенін байқауға болады. Берілген әр композицияда ою-өрнек жасау барысында симметрияның маңызы зор. Оның екі жағы симметрия заңын ұстануы керек. Кез келген ою-өрнек симметриялы болуы шартты. Сонымен қатар ол жүйенің құрылымы символдардың тарихнамасын баяндайды. Ою-өрнек және оның бедерленген ғимаратының өзара ажырамайтын байланысы болады. Безендіру белгілі бір мәні бар, мағнасы терең көрініс жасайды. Жалпылама қарастыратын болсақ әлемдік ою-өрнектің басы белгілері, негізінен геометриялық символдардан тұрады. Олардың қатарында нүкте, сызық, шаршы, шеңбер, эллипс және т.б. фигуралардан тұратын пішіндер орын алады. Осы пішіндер меандр, свастика сияқты ою-өрнектермен алмастырылып өзгеріске ұшырап отырады (сурет 6).

Қазақстан территориясындағы тарихи-мемориалды кешендерін ою-өрнектеу дәстүрінде кең таралған ою-өрнекті сарындары арасында көбінесе үш-жапырақтар, жүрек тәрізді жиектелген пальметтер, жартылай белгілері бар толқынды сабақтар, солярлық белгілер, S-тәрізді бұйралар және мүйіз тәрізді спираль кездеседі. Осы сарындардың көмегімен бай ою-өрнекті декор жасалады. Барлық аталған элементтен – мүйіздік бұйра дамиды. Ол қошқар мүйізін де, өсімдік жапырағын да, су ағынын да, құс қанатын да көрсете алады деген түсінік туындайды.

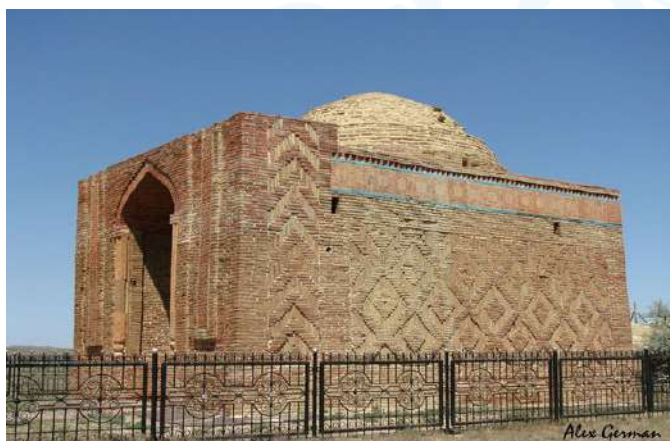
Сонымен қатар осылай гүлдену кезеңі көбіне ортағасырлық Қазақстан еншісінде деуге болады. Көне ғимараттардың көпшілігі дерлік осы кезеңмен тұспа-тұстығы анық. Көрнекті сәулет кешендерінің даму үрдісі өзіндік сатымен жүріп отырғанын бақылауға болады. Олардың орындалу тәртібі тек интерьері мен экстерьерін безендірумен ғана шектеліп қоймағаны байқалады. Кесенелердің тек келбеті ғана емес, рухани дәрежесі де мағналы екендігі көрінеді. Күні бүгінге дейін қасиетін жоғалтпағаны белгілі. Қазақстанның ортағасыр тұсында тарихи-мемориалды діни құрылыстарды көркем безендіру арқылы өз елінің көркемдігін асқақтатып, беделін айшықтай білген.

Әдебиеттер:

1. Қолжазба – Әл-Фараби Қазақ ұлттық университеті. – URL: [www.kaznu.kz › content › files › pages › folder17928](http://www.kaznu.kz/content/files/pages/folder17928) (дата обращения 08.01.2022).
2. Художественная культура. – URL: <http://bibliotekar.ru/culturologia/31.htm> (дата обращения 08.01.2022).
3. Воздействие среднеазиатских регионов на архитектуру Казахстана 2010.
4. Таня ал-Харира-Вендель. Символы ислама / пер. с нем. – СПб.: Издательство ДИЛЯ, 2005. – 188 с.



Сурет 1. Қожа Ахмет Йассауи сәулеті. XII–XIV. Түркістан



Сурет 2. Алаша-хан мөвзoleyі. X–XI. Орт. Қазақстан



Сурет 3. Арыстан баб кесенесі, XII–XIII ғ.ғ. Түркістан



Сурет 4. Айша бибі мавзолейі XI–XII. Жамбыл областы



Сурет 5. Қожа Ахмет Йассауи сәулеті. Тайқазан



Сурет 6. Ою-өрнектер үлгісі

Л. А. Кенжебаева

өнертану магистрі

Т. Қ. Жүргенов атындағы ҚазҰӨА-сының

аға оқытушысы

Алматы, Қазақстан

Leyla.abdygani@mail.ru

ЕСТАЙ ДАУБАЕВ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДАҒЫ ҰЛТТЫҚ НАҚЫШТАР

Түйіндеме: Мақалада ҚР еңбек сіңірген мәдениет қайраткері, белгілі суретші-зергер Естай Даубаевтың қазіргі таңдағы ұлттық қолөнер тарихының дамуына қосқан үлесі жайлы айтылады. Сонымен қатар суретшінің бірқатар шығармашылық еңбектері мен кәсіби зергерлік өнері саласындағы жетістіктері жан-жақты қамтылады. Шебердің жасаған қолөнер бұйымдарындағы композициялық ізденістері мен қолтаңбалық мәнеріне, көркемдеу тәсіліне кеңінен ден қойылады. Естай Даубаевтың жек шығармашылық көрмерлеріндегі жұмыстарына өнертану тұрғысынан талдаулар жасалынады.

Кілт сөздер: қолөнер, зергерлік өнері, әшекей бұйымдары, нақыш, композиция, суретші, инкрустация, дәстүр, шығармашылық, стиль.

Аннотация: В статье рассказывается о вкладе заслуженного деятеля культуры РК, известного художника-ювелира Естай Даубаева в развитие истории современных национальных ремёсел. Также будет освещён ряд творческих работ и достижений художника в области профессионального ювелирного искусства. Большое внимание уделяется композиционным изысканиям и творческой манере. Работы Естай Даубаева на частных творческих выставках анализируются с искусствоведческой точки зрения.

Ключевые слова: ремесло, ювелирное искусство, украшения, гравюра, композиция, художник, инкрустация, традиция, творчество, стиль.

Abstract: The article describes the contribution of the Honored Worker of Culture of the Republic of Kazakhstan, the famous jeweler artist Estai Daubayev to the development of the history of modern national craft. A number of creative works and achievements of the artist in the field of professional jewelry art will also be highlighted. Much attention is paid to compositional research and corporate style, the manner of artistic design in the works of needlework created by the master. The works of Estai Daubayev at private creative exhibitions are analyzed from an art criticism point of view.

Keywords: craft, jewelry, engraving, composition, artist, inlay, tradition, creativity, style.

Ел ішінде «Бүгінгі болашаққа кешегінің көзімен қарама, бүгіннің биігінен үңіл», – деген нақыл сөздер бар. Ұлттық мәдениетіміздің дәстүрлі зергерлік өнері халқымыздың тарихымен, дүниетанымымен үндесе дамып келеді. Тамырын тереңнен алатын бұл өнер атадан-балаға, ұстаздан шәкіртке ауысып ғұмырын жалғастыруда. Заман ағымына қарай зергерлік кәсіппен айналысып жүрген суретшілер өзіндік идеялық ізденістерінде ұлттық мәдениетті, өнерді, дүниетанымды, дәстүрді тануға ауқымды тәжірибелер жасауда. Осындай ізденіспен ұлттық деңгейдегі қазақ зергерлік өнерінің ерекшелігін танымал суретші Естай Даубай өзінің шығармашылық туындыларымен дәлелдеп келеді.

Естай Даубаев – ҚР еңбек сіңірген мәдениет қайраткері, Карл Фаберже

халықаралық қоры орденінің кавалері, М. Перхин атындағы орденнің кавалері, 1999 ж. «Жігер» сыйлығының лауреаты.

Суретші алғашқы шығармшылық жолын Алматы қаласындағы Гоголь атындағы көркемсурет училищесіне оқуға түсуден бастайды. Кейіннен Алматы Театр көркемсурет институты мен Абай атындағы мемлекеттік институтында жалғастырады. Оқуды ойдағыдай тәмамдаған жас маман 1993 жылы алғашқы еңбек жолын ҚР Орталық мемлекеттік мұражайында суретші-рестовратор маманы ретінде бастайды. Бұл суретшіге берілген тарихи жәдігерлерді зерттеп-зерделеуге деген таптырмас мүмкіндіктердің бірі болды. Естай мұражай қорындағы зергерлік бұйымдардың өңірлік ерекшеліктерін жете зерттей жүріп, тәжірибе жинақтай бастайды.

2010 жылдан бастап Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық өнер академиясының «Сәндік-қолданбалы өнер» факультеті, «Көркем металл» кафедрасында ұстаздық қызметін атқаруда.

1999 жылы Естай Даубаевтың «Жігер» атты халықаралық байқауда шағын пластикада орындаған қоладан жасалған «Жеңіліс тапқан жауынгер» атты туындысы бірінші орынды иеленді. Бұл жұмыста суретші өзін тек зергер ғана емес мүсіншілік қырынан да танытты.

Естай Даубаев – қазақ қолданбалы өнеріндегі тері мен металдан жасалған бұйымдардың дәстүрлі үлгілерін (қару-жарақ, әйелдер зергерлік әшекей бұйымдары, әйелдер мен ерлер белдіктері, ат әбзелдері, ер-тоқыманың әр түрлі үлгілерін, айбалта, асатаяқ, ақинақ, қылыштар) сақтауға және қайта қалпына келтіруге ұмтылатын мұрагер. Оның жұмыстарында бұйымдарды безендірудің дәстүрлі пішіндері мен тәсілдері мұқият сақтала отыра, ою-өрнек мазмұнды талғаммен таңдалып, күміс пен алтынды біріктіре отыра, жарық пен көлеңкенің ойнақы үйлесімділігі қолданылады. Зергерлік бұйымдар жасауда күміс пен алтын, асыл тастар, жартылай асыл тастармен әрлеуде шеберлердің көне әдіс-тәсілдерін заман талабына сай қолданады. Суретшінің барлық шығармалары үшін формалардың айқындылығына, эстетикалық мәнерлілікке, монументалды тұтастыққа ұмтылу тән.

Естайдың ең танымал шығармаларының бірі – «Қалыңдық сәукелесі» 2013 ж. (сурет 1). Суретшінің айтуына қарағанда бұл шығарманы жасауда шебер бес жылдай уақыт тер төккен. Бұнда үш жүзге жуық әшекейлі бөлшектер қолданылған. Әр бөлшекке жете көңіл бөлінген. Күмістен құйылған жапсырмалар ортақ композицияға біріге бас киімге жиналып орналастырылған. Сәукеленің негізгі бөліктері – тәж, төбе, құлақбау және артқы бойы. Бас киімнің төбесі қиық конус тәрізді болып келген. Оның төбесінде «Тәж» деп аталатын жартылай дөңгелек айдары бар. Түсі дәстүрлі қызыл барқыт матадан тігілген. Салтанатты бас киімге ақықтан көз орнатылып, қосымша маржан тастардан құралған әшекей жапсырмалар тағылған. Қалыңдық бас киімінің биіктігі екі сүйем, төменгі бөлігі құндыз терісімен әдіптеліп, күмістен құйылған шашақ баулармен көркемделген. Жоғарғы жағы жіңішкеріп, төбесіне тәж айдары орнатылғын. Сәукеленің екі жақ тұсына жас келінді тіл-көзден сақтайтын үкі қауырсыны тағылған.

Зергерге аса қажетті қасиет-суретшілік дәлділік, икемділік, ептілік және

талғампаздық. Сондықтан Естай өзінің болашақ жұмыстарын жасауда көп ізденіп, тәжірибе жасаудан жалықпайды. Әр бұйымның дәстүрлі үлгісін жасауда оның маңыздылығы мен қызметіне аса мән береді. Ол өз еңбектерінде ұлттық нақыштардың жоғалып кетпей қайта жаңғыруына барынша үлес қосуда.

Суретші үнемі ізденіс үстінде жүреді. Оның тәжірибесінде сәукеленің саф күмістен зерлеп жасалған шағын үлгісін де кездестіруге болады. Соның бірі «Күміс сәукеле» 2013 (сурет 3) алғашқы сәукеле үлгісінен едәуір шағын әрі заманауи сәнді етіліп жасалған. Сыртқы пішіні конус тәрізді болып келген бас киім жапсырмалы сегіз бөліктен құралған. Әр бөлік кесте өрнегіне ұқсас өсімдік мәнердегі ою-өрнектермен көркемделген. Сәукеленің төбесіне күмістен өте нәзік етіп жасалған құстың қауырсынын таққан. Суретші Естай Даубаевтың айтуына қарағанда сәукеленің бұл үлгісін бүгінгі дәуірдің сәнқой қалыңдықтарына арнап жасаған екен.

Бүгін де суретшінің қазақ ұлттық қолөнерінде бейнеленген көркем туындылары дүниежүзілік мәдениетпен ұштасуға ықпал жасады. Ескіріп естен шыққан көне бұйымдарды қайта тірілтіп кейінгі ұрпаққа насихаттауда Естай Даубаевтың еңбектерінің үлесі аса зор. Скипитер-перғауындар заманынан бергі биліктің ежелгі символдарының бірі. Оның прототипі әл-ауқат пен байлықты нышаны болды (оның қазақ мәдениетіндегі аналогы «Аса таяқ» деп аталады). Кейінгі дәуірлерде еуропалық билеушілер оны патша билігінің атрибуты ретінде қолдана бастады. Қазақтар бұл ежелгі дәстүрді ұрпақтан-ұрпаққа жалғастырып келеді. Сондай ерекше туындылардың қатарын шебердің қайта жаңғыртқан кезекті шығармасы хандар ұстайтын асатаяқ. Биіктігі 1 метр 80 см. Асатаяқ «Бірлік» деп аталады 2015 ж. (сурет 5). Асатаяқ үш бөліктен құралған. Әр бөлік ерекше сәнді ою-өрнектермен өрнектеліп көк және ақық тастармен көркемделген. Асатаяқтың жоғарғы бөлігіндегі күмбезді композициядан киіз үйдің шаңырағын көреміз. Бұл асатаяқтың үлкен түріне жататын үлгісі. Әдетте үлкен асатаяқты хандар халықтың алдында өкім шығарғанда қолдарына ұстаған екен.

Шебердің кезекті туындыларынан асатаяқтың шағын үлгісін де кездестіруге болады (сурет 4). Оның алғашқы нұсқасынан ерекшелігі салмағы жеңіл әрі өте сәнді етіліп жасалған. Екіншіден оның суық қару ретінде жасалған үшкір жүзі бар, сондықтан арнайы қабымен жасалған. Мұнда зергерлік өнерінде қолданылатын ең күрделі технологиялық әдістерді байқауға болады. Олар қалыпқа салу, өрнек жүргізу, тас салып құрастыру, қарайту, металды бұрап тоқып жапсыру, ою ойып жапсыру балқыту және зерлеу. Шебер әр шығармасын орындамастан бұрын оның атқаратын міндетін, мағынасын, ерекшеліктерін қатаң қадағалап отырған.

Естай Даубаевтың жасап шығарған қолөнер бұйымдарын 18 ғасырда кездесетін құнды дүниелерімізге өте ұқсас екенін көреміз. Бұл суретшінің бойындағы зерттеушілік қабілетін байқатады. Мұнда суретшінің шығармашылық талпынысы ұлттық өнердің мазмұнын байытуда тынымсыз ізденуімен бірлесіп жатыр.

Орталық Азияның басқа халықтарының дәстүрлерімен көп ұқсастығы бар қазақ зергерлік өнері бүгінде ерекше және танымал болып қала береді. Ол мүсіндік экспрессивтілікпен, пішіннің айқындығымен, кеңістік пен симметрия сезімімен, металдың күші мен тектілігін, тастардың сұлулығы мен сиқырын

баса көрсететін ойластырылған символизммен ерекшеленеді. Күміс-асыл ғана емес, сонымен қатар иілгіш материал. Кәсіби маман иесі әртүрлі әдістерді біріктіреді, металл, былғары, тастарды өңдеудің дәстүрлі әдістерін қолданады. Естай Даубаев зергерлік өнер жауһарларының авторы ретінде ғана емес, сондай-ақ халықаралық көрмелердің, жәрмеңкелердің қатысушысы, безендірушісі және ұйымдастырушысы ретінде өнер зерттеушілері арасында үлкен қызығушылық тудырды. Ол Астанадағы Президенттік мәдениет орталығының, Оралдағы Алтын Орданың мұражайларында сәндік-қолданбалы өнер экспозициясын безендіруге және Петропавлдағы «Абылай Хан Ордасы» жұмысына қатысты.

Айта кету керек, суретшінің бірқатар жұмыстары ҚР Тұңғыш Президенті Музейінің коллекциясына енген. Шебердің алғашқы жеке көрмесі 2013 жылы мұражаймен серіктестік жоба аясында ұйымдастырылған. Экспозицияда «Алтын және күміс істер» арасында танылған шебердің үздік жұмыстары ұсынылған: қару-жарак, билік рәміздері, әйелдердің зергерлік бұйымдары, ат әбзелдері және т. б.

Автордың айтуынша, бірегей туындылар ұзақ, қажырлы шығармашылық ізденістердің нәтижесінде туады. Көп саяхаттауға, тарихи және мұражай материалдарын, археологиялық олжаларды, халық шеберлері – қолөнершілердің бұйымдарын зерттеуге тура келеді. Көркемдігімен таң қалдыратын сәукеле дәл осылай туған және көрме экспозициясынан лайықты орын алған. Қазіргі заманғы қазақстандық суретші-зергер, мүсінші Естай Даубаевтің бұйымдары баршаға түсінікті үйлесім мен кемелділік тілінде сөйлейді. Сондықтан да оның қолынан шыққан не бір көне үлгідегі бұйымдар жаңғырып, жасарып, көненің көзіндей болып еліміздің орталық мұражайлар төрінен орын алып отыр.

Әдебиеттер:

1. Айтуарова А., Мұсаханова М., «Қазақ халқының дәстүрлі өнерін дамытудың бүгінгі таңдағы өзекті мәселелері» [Мәтін]: Дөңгелек үстел /.- Алматы: Қаз ҰОА, 2006.– 108 с.
2. Тохтабаева Ш. Ж. Этикет казахов / Тохтабаева Ш. Ж.- Алматы: Дайк-Пресс, 2013.
3. Кенжебаев А. А., Кенжебаева Л. А. Кенжебаев Н. А. Өнертану сөздігі. Словарь искусствоведических терминов: Қытайша/ ағылшынша/ орысша/ қазақша / – Алматы: Қазақ университеті, 2018. – 240 б.
4. Әденова Л., Қожағұлова Т. Зергерлік өнер нақыштары. Кітап – альбом. / – Алматы: Аспантау, 2018. — 209 с.
5. Мұсаханова М. З. Қазақ халқының қолданбалы өнері: Жоғары оқу орындарына арналған оқу құралы. – Алматы: Әрекет-Принт, 2012.
6. Галимжанова А. С., Глаудинова М. Б., Кишкашбаев Т. А., Шкляева С. А., Муратаев К., Елеуқенова Г. Ш., Барманкулова Б. К. История искусств Казахстана. – Алматы, 2006.



Сурет 1. Сәукеле. 2013



Сурет 2. Бес білезік. Күміс,
алтын жалату, ақық тас (сердолик),
мәр (штамп)



Сурет 3. Сәукеле.
Күмістеу, егеу, зерлеу



Сурет 4. Скипетр. Күміс, алтын жалату, зерлеу, мүйіз, ақық, болат



Сурет 5. Асатаяқ «Бірлік». Күміс, алтын жалату, зерлеу, мүйіз, ақық, болат. 2012 ж



Сурет 6. Күміс түйме



Сурет 7. Суық қару түріндегі аса-таяқ. Күміс, алтын жалату, көгілдір тас, болат, балқыту



Сурет 8. Белдік, күміс, ақық тас, былғары



Сурет 9. Білезік. Күміс, алтын жалату, зерлеу



Сурет 10. Ерлер белдігі. Күміс, ақық, былғары

З. А. Ыдырыс

Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер

Академиясының аға оқытушысы

Алматы, Қазақстан

zukhraydyrys@gmail.com

ЖАҢАТАЙ ШАРДЕНОВ КЕСКІНДЕМЕСІНДЕГІ ИМПРЕССИОНИСТІК ІЗДЕНІСТЕР

Түйіндеме: Мақалада қазақ кескіндемесіндегі импрессионистік мәнердің негізін қалаған Жаңатай Шарденов шығармашылығы қарастырылады. Биыл 95 жылдық мерейтойы қарсаңында суретші шығармашылығына тағы да бір көз жүгіртіп, шығармашылық қолтаңбасын саралауды қажет етті. Көбінде этюдтік мәнерде жұмыс жасайтын суретші табиғат көріністеріне өзіндік философиясы тұрғысынан «шарденовтік көзқараста» қарай отырып, әлем мойындаған танымды өзіндік қолтаңбасын қалыптастырды. Пастозды жазу мәнері мен «рельефті» кескіндемесі динамикаға толы ішкі толғанысты көркемдеп мәнерлі жеткізудің шеберіне айналады. Бүгінгі таңда Жаңатай Шарденовтың көркемдік қолтаңбасының отандық кескіндеменің дамуына қосқан үлесі мен жазу мәнерінің бүгінгі заманауи кескіндемедегі маңыздылығын айқындауға бағытталған.

Кілт сөздер: кескіндеме, пастозды кескіндеме, этюд, пленер, импрессионизм.

Аннотация: В статье рассматривается творчество Жанатая Шарденова, как личности, положившей начало импрессионистической манере в казахской живописи. В 2022 году отмечается 95 лет со дня рождения художника и стоит заново рассмотреть творчество художника и переосмыслить его живописные приемы. Часто работавший на этюдах художник приходит к изображению природы с собственной философской точки зрения. Он сформировал свой, признанный всеми почерк «шарденовского взгляда» через пастозную манеру письма и «рельефную» живопись, и стал мастером художественной выразительной передачи внутренне наполненной динамики. В статье выявляются художественные особенности Шарденова, значимость его почерка в современной живописи и вклад в развитие отечественного искусства.

Ключевые слова: живопись, пастозная живопись, этюд, пленер, импрессионизм.

Abstract: This article examines the work of Zhanatay Shardenov, who pioneered the Impressionist style in Kazakh painting. This year, on the eve of his 95th birthday, the artist took another look at his oeuvre and demanded to differentiate his creative signature. The artist, who often works in a sketching style, a «Chardinist approach» to the manifestations of nature in terms of his own philosophy, has formed his own autograph of internationally recognised cognition. The pastose manner of painting and «relief» painting become masters of the artistic expression of the inner filling with dynamics. At the present time the artistic handwriting of Zhanatay Shardenov aims at identifying the contribution to the development of national painting and the significance of the lettering style in modern painting.

Keywords: painting, paztos, sketch, panorama, impressionism.

Қазақ бейнелеу өнерінде өзінің дара қолтаңбасымен ерекшеленген суретшілер аз емес. Біз қайсыбір суретшіні еске алсақ та оны өзіне тән айқын мәнерімен айшықтауға тырысамыз. Шығармашылығы шырдалып, халық тара-

пынан қолдау тапқан суретшілердің де соңынан ерер ізбасарлары көп болмақ. Алайда бүгін тілге тиек етіп отырған суретшіміз талантымен, дарынымен халық ықыласына бөленгенімен бүгінгі таңда оның мол мұрасын, дара қолтаңбасын, көркемдік дүниесін өз шығармашылығына арқау етіп, ізін жалғаған жас өрендер жоқтың қасы.

Жаңатай Шарденов жастайынан өмірдің кермек дәмін ерте тартқандықтан болар еңбекке ерте бейімделіп, жан-дүниесінің шерін табиғатқа тарқатып, табиғатпен ғана сырласып үйренеді. Тұмса табиғатқа тумысынан жақын болуы оның кейінгі шығармашылық бағытын, негізгі көркемдік нысанын анықтап берді. Жаңатай Шарденов 1927 жылы қазіргі Ақмола бұрынғы Целининград облысының Ковыленко ауылында дүниеге келген. Жасы он үшке жеткенде әкесі, енді бір жылдан кейін анасы дүниеден озып оң-солын тани бастағанда тұл жетім қалады. Ер жеткенше болашақ суретші көкесінің қолында тәрбиеленеді. Суретшінің ұлы Бақыт Шарденовтың айтуынша оның суретші болуына сол кездегі республика бойынша сауатсыздықпен күрес үшін жүргізілген ең үздік сурет конкурсы тікелей себепші болған екен. Осындай іс-шараға қатысқан Жаңатай Шарденов Чапаевтың суретін салып, қызыл түсті матамен марапатталады. Аталмыш комиссияның мүшелері оған білімін кәсіби түрде жалғастыру үшін Алматы қаласындағы Гоголь атындағы көркемсурет училищесіне жолдама береді. Ауылда өскен қара долмалақ бала орыс тілін жетік білмегендіктен бір жыл ерікті тыңдаушы болып жүреді. Дегенмен, еңбекқорлығының, ізденімпаздығының арқасында 1949 жылы осы оқу орнын үздік бітіріп, Ленинградтағы И. Е. Репин атындағы кескіндеме, мүсін және сәулет өнері институтына жолдамаға қол жеткізеді. Осы жолдаманың арқасында екі жыл тыңдаушы болып білім алған ол кәсіби шеберлігін арттырып Эрмитажда орналасқан жауһар туындылармен сусындап өресін кеңейтіп, 1955 жылы елге оралады.

Алматыға оралған сәттен бастап Жаңатай Шарденов шығармашылықпен қызу айналысады. Бұл Кеңес Үкіметі билігінің дәурендеп тұрған шағы. Өнер мен әдебиет осы саясатты насихаттаудың ең тамаша құралы болатын. Сондықтан мәдениеттің барлық саласына цензура мықтап бекіген еді. Ал, бейнелеу өнері «формасында ұлттық, мазмұнында соцреалистік» деген ұранды желеу ете отырып, көптеген суретшілердің шығармашылығына ашық түрде нұсқау жасады. Кескіндеме мен мүсін саясаттың осындай құйтырқы амалдарынан тыс қалған жоқ. Тек Ж.Шарденов өз шығармашылығын осындай саясаттан тыс дамыту жолында пейзаж жанрына басымдық беріп, туған жерінің көркем табиғатын, тамаша көріністерін үлкен махаббатпен, кең жүрекпен кенеп бетіне түсіре бастайды.

Бұл туралы суретшінің ұлы Батқыт Шарденов былай еске алады: «Оны алған бетінен ешнәрсе қайтара алмайтын. Өмір бойы ол тек туынды жазумен болды, басқа еш жерде жұмыс істемеді. Әкем демалыс дегенді білмейтін, керісінше сурет салсам демалам дейтін. Тауға шыққанды жаны сүйетін, үнемі жаяу баратын және жолындағы әрбір соқпаққа дейін байқап, алдында қандай көрініс күтіп тұрғанына дейін біліп отыратын. Әкемнің, ішіне барлық бояула-

ры мен кенептері сыйып кететін үлкен әрі ауыр арқа қапшығы болатын. Ал, қыста осы ауыр жүгіне қосымша құлақшынын, қолғабы мен мықты етігін киіп өзінің шабытының жолында ізденіске аттанатын [1]. Суретші үнемі өзінің дара қолтаңбасын іздену үстінде болды. Сол жазу мәнерін тапқаннан кейін бүкіл саналы ғұмырын соны жүзеге асыруға арналған шығармашылыққа бағыштады. Көп сөзі жоқ, қарапайым, әдетте көңілді жүретін суретшіні замандастары мен ұрпағы осылай еске алады.

Жаңатай Шарденов қылқаламы сырлы бояуға тұнған теңдессіз пейзажист суретші. Ел тарихында есімі ерекше аталатын дара тұлға. Шығармашылығының алғашқы кезеңінде ол кенептеріне «Шарден» деп қолтаңба қалдыратын дейді көзі көрген қатарластары. Бұған себеп суретші тегінің Француздардың ұлы суретшісі Симон Шарденмен ұқсастық табуында еді. Аттары ұқсас болғанымен олардың шығармашылықтары мүлде дара қалыптасады. Ж.Шарденов шығармашылығы өз кезінде қоғамнан лайықты қолдау таппағанымен кейінгі ұрпақ мойындап әділ бағасын берген болатын. Біршамасы батысшыл деп кінә артса, енді бірі академиялық мектептің дәстүрлерін сақтамағанын сынға алды [2]. Замандастары Жаңатайды бірде постимпрессионист Ван Гогке теңеп жататын. Бұған оның ерекше жазу мәнері себепкер еді. Бояуды кенепке өте қалың етіп жаға отырып (қою әрі қалың жағылуы үшін майлы бояуға гипс ұнтағын қосу арқылы эксперименттер жүргізді. Бұл отандық бейнелеу өнерінде эксперимент жасап, батылдық танытқан алғашқы суретші болатын), онда қылқаламның айқын іздерін түсіру арқылы рельефті кескіндеме жасап, жарық пен көлеңкенің үйлесуінен оларға үздіксіз динамикалы қозғалыстың әсерін беретін. Пастозды бейнелеу мәнері және фактуралы бедерлі кескіндемесі оны постимпрессионист суретшілермен осылайша жақындастырады.

Бүгінгі өнертанушы ғалымдар суретші шығармашылығын тұстану, табиғатты етене зерттеу ерекшелігіне қарай импрессионист суретшілер қатарына жатқызады. Пастозды жазу мәнері болмаса Шарденов табиғаты импрессионист суретшілерге біртабан жақын. Өйткені оның кенептеріне этюдтік, пләнерлік сипат тән. Суретші тіпті өз кенептерінде кеңістікті, тереңдікті зерттеуге айтарлықтай құмартпайды. Тереңдікті көрерменнің туынды алдында тұрып қабылдау ерекшелігін есепке ала отырып шешеді. Ол үшін түс, жарықтың әсерінен құбылған түстің мың түрлі реңктерін зерттеу жақын болды. Кенептерінің көлемі пләнерлік этюдтерге арналып шағын етіп алынатын. Яғни, суретші үшін сюжет, оқиға желісіне қарағанда осы шағын көлемдегі этюдтік сипаттағы пейзаждар арқылы үздіксіз қозғалыстың, шексіздіктің әсерін жеткізу маңыздырақ еді.

Табиғатпен етене сырласқанды жаны сүйетін суретші оның тылсым тілін білетін сияқты еді. Күнделікті табиғаттың сырға толы сұлу келбетін бейнелеу арқылы оның шексіз құдіретін мойындай түседі. Шарденов керептеріндегі басын ақ қар жапқан таулар әрқашан ұлы, тәңірдің өзіндей асқақ болса, аспан тұңғыық тереңнің өзіндей мұнарланып тұратын. Ағаштарыда бір-бірімен аста-сып Жетісудың сұлу сымбатын аша түсетін. Жанына жұмақ сыйлайтын тамаша табиғатты кескіндеу арқылы пейзаж жанрында өз шеберлігін шындаған суретші,

енді тақырыптық туындыларға аса қалам тарта қоймайды. Мұндай жұмыстар жаза қалса, кескіндемеші туындыны құлықсыз бастап, олар әдетте ұзақ уақытқа созылып кететін. Суретшінің жанынан жылу алмаған, тек шеберлігінің көрінісі болатын осындай жұмыстар сондықтан да оның шығармашылығында тым аз. Мұндай тақырыптық туындылардың орнын Жанатай Шарденов әдетте тағы да пейзажбен, соның ішінде өндірістік пейзаждармен толықтырып отырған. «Кемежай», «Трактор К-700», «Өндіріс кезіндегі пейзаж», «Павлодар алюминий зауыты» атты өндірістік тақырыпта жазылған туындылары суретшінің 1960-70 жылдардағы шығармашылығына сәйкес келеді.

Жанатай Шарденов кенептеріне жалпы этюдтік сипат тән екенін атап, кеттік. Дегенмен, 1970 жылдарға дейінгі және кейінгі кенептерінен суретшінің жазу мәнерінде, түстік шешімінде айтарлықтай айырмашылықтар бар. Мысалы 1960 жылдары ол С. Мамбеев секілді ашық түстерді жиі пайдаланып, көп фигура-лы этюдтік характердегі кеңістікті анықтауға арналған туындылар жазады. Бұл кенептерінің басым көпшілігі Алматы қаласы орталықтары мен көшелерінің көктем және жаз мезгілдеріндегі көрінісін кескіндеуімен ерекшеленеді. «Қала пейзажы», «Өндірістік пейзаж», «Қысқы пейзаж», «Алматы. Абай ескерткіші» және т.б. жұмыстары осы кезеңдегі көркемдік мәнерімен айшықталған. Суретші қаланың тыныс-тіршілігін, табиғаттың сұлулығын кескіндемеде түс арқылы жеткізуді басты мақсат етеді.

1970 жылдары суретші кенептерінде қолтаңбалық мәнері өзгеріп, пастозды жазу ерекшелігімен айқындала бастайды. Бұл жылдардағы туындылары Шарденовтың замандастары тұрғысынан да қабылданбай, туындылар мен қолтаңбалық мәнеріне «бояуды тым көп жаққан», «кәсіби емес» [2, 6 б.] деп мін тағатын. Дүниені көруі мен сезінуі, оны көркем шығармашылықта беруі жағынан суретші өз заманынан бұрын туғандай әсер қалдырады. Ленинградта білім алып жүргенде ол музейлер мен көрмелерге жиі баратын. Солардың бірінде импрессионист суретшілердің шығармашылығын тамашалап, туындыларына тәнті болған еді. Елге оралғаннан кейін шығармашылық ізденіс жолында көп ұзамай импрессионисттердің жазу, тұстану мәнеріне қайта оралып, оларды өзінше «шарденовтік» көзқарас пен мәнерде кескіндейді. Нәтижесінде, суретшінің Алатаудың әсем келбетін мейлінше әсерлі бейнелеген кенеп пен картонға кескінделген «Биік тауда», «Алатау көрінісі», «Медеуге барар жол», «Көк төбе», «Тау пейзажы», «Таудағы жылымық», «Қайыңдар» сынды пейзаждары импрессионистік еркін жазу мәнері мен этюдтік сипатында және постимпрессионистік пастозды жазу ерекшелігімен және түстік шешімінде үндестік тауып жазылды. Бұлардың барлығынан біз пастозды бедерлеп жазу мәнерімен бірге шынайы реалистік табиғатты, негізінен суық түстерде шешім тапқан үндестікті көреміз. Аталған пейзаждарында жағыс іздері кенеп бетінде шимайланып, бейнеленген табиғи ортаның пішініне ыңғайлана бедер қалдырып динамика әсерін беретін болса, кеңістіктік, пландық шешім ауалық перспектива заңдылықтарына бағына шешіледі. Туындыны тамашалап тұрған көрермен үшін олар әлі де дәстүрлік мәнерінен аса ажырамай-ақ қабылдауына қолжетімді еді.

Ал, 1980 жылдардан бастап кескіндемеші көпшілікке танымал болған өзінің дара қолтаңбасына жетілдіре түседі. Мұнда бірінші байқайтынымыз түстік шешім мен бояуды кенепке жағу мәнері күрт өзгереді. Бұрында пастозды жағу мәнерімен ерекшеленетін Шарденов қолтаңбасы енді рельефті сипат алып, құдды бір мүсінделген кескіндеме секілді көріне бастайды. Түстері де қоюланып, қарая түскендей. Алдыңғы пейзаждарындағы ақ, ақшыл-көк, көгілдір, көк түстеріне енді қоңыр, күрең қызыл және сарғыш түстер қосылып жылы шырай таныта бастайды. Енді ол пейзаждарында кеңістікке, ауалық перспективаға, табиғат жағдайына қарағанда бір түстің өзара әрекеттесу барысында бірнеше реңкке құбылу ерекшелігін, қою әрі қараңғы түстердің тылсым құпиясын зерттеуге көшеді. Этюдтерді фрагментке айналдырған ол бедерлі қалың жағу мәнеріне ауысады. Сол фрагменттердің өзін бояу жағыстарының ізінен пайда болған белгілі бір формаға айналдыра отырып, үздіксіз шексіз қозғалысқа түсіреді. Оның «Қысқы пейзаж», «Алқаптағы заводтар», «Алатаудың әсем таулары», «Сирень», «Кешкі Медеу», «Горький паркіндегі кафе», «Қысқы шыршалар» және т.б. жұмыстары осы кезеңге жатады. Әсіресе Жаңатай Шарденовтың осы уақыттағы жұмыстары бір түстің реңктік қатынасындағы үндестікке бағына жазыла бастайды. Мысалы, «Гүлденген сирень» күлгін қаракөк түсінің, «Медеу» көк түстің, «Алматы маңындағы кешкі мезгіл» қою жасыл түстің реңктік қатынасында шешім тапқан болатын. 1970 жылдардың соңына қарай жазылған «Сирень», «Гүлденген сирень», «Гүлдер» және т.б. туындыларында суретші жағыс мәнерімен қоса заттардың да танымды сипатын жоғалтып өзгеріске ұшыратады. Мұндай туындылары жақыннан көруге арналмаған. Сәл шегініс жасап, алысырақ тұрып көтеретін болсақ қана қою жағылған бояу мен оған батырылып түскен қылқалам мен мастихин іздерінің шимайынан және бедерлі динамикалық іздерінен зат пен кеңістіктің арасындағы ауалық байланысты план аралық шешімді байқаймыз. Бір қарағанда айқыш-ұйқыш бояулардың ретсіз бейберекет жағысы секілді көрінген картина енді табиғаттың тамаша көрінісіне айналып, көз алдымызда кеңістікке қарай тереңдеп шыға келеді. Бұл суретшінің туынды мен көременнің, көрермен мен табиғаттың, табиғат мен туындының арасында диалог орнатуының ерекше әдісі еді. Осылайша біз туынды арқылы табиғатпен, табиғат арқылы суретшінің сырлы әлемімен тілдесіп, туындыдағы табиғат әлеміне бойлау арқылы өзіміздің ішкі әлемімізге де үңілгендей болады. Әрбір туындысында табиғат көрінісін кескіндеу үшін таңдаған суретшінің түстік шешімі де табиғаттың белгілі бір уақыты мен мезгілінің көрінісі емес. Ол суретшінің дүниетанымы мен өмірлік философиясының көрінісі болмақ. Суретші табиғат арқылы түсті таныса, түс арқылы дүниені тануға, оған деген өзінің барлық сезімі мен толғаныстарын кескіндемелік туындылары арқылы жеткізуге тырысады.

«Ұлар» галереясының директоры Юрий Маркович өзінің баспасөз басылымдарына берген сұхбаттарында үнемі Жаңатай Шарденов шығармашылығын жоғары бағалайтынын, өзінің галереясының алтын қорында суретшінің жауһар туындыларының сақталғанын мақтан тұтатынын айтып жүреді. «Туындыдан алыстаған сайын оны қабылдау күшейіп, композиция айқында-ла түседі. Бұл суретшінің туындыны көруден одан әртүрлі қашықтықта орна-

ласқан көрерменнің оны қабылдауын қаншалықты нәзік әрі дәл сезіне білгендігі туралы айтады. Көрерменденді ынтықтыратын фантастикалық әсер бар. Өзім үшін әлі күнге дейін Шарденовтың құпияларын ашу өте қызықты. Кейбір жұмыстарында әрбір жағысы сәулеттік туындыны, металдың бедерлі бұжыр беті сияқты әсер қалдырады» – деп өз пікірін білдіреді [3].

Жаңатай Шарденов осындай ерекше қолтаңбасы арқылы өзіндік танымын, философиясын ұсынады. Ол табиғатты ондағы жарықтың қатынасынан өзгеріске түсіп құбылған түстерді немесе табиғаттағы әртүрлі жағдайды жеткізу емес. Тынымсыз ұдайы қозғалыста болатын тіршіліктің, өмірдің табиғатын кескіндеу еді. Бір ғана түстің бірнеше реңктері арқылы өмірдің жағдайын бейнелеу болатын. Бедерлі жағыстары арқылы өмірдің жарқын және көлеңке тұстарын айқындау деп түсінуге де болады. Теориялық тұрғыдан қарағанда осы экспрессия, мазасыз жағыстар, бедерлі іздердің көлеңкесі арқылы тіршіліктегі қозғалыстың имитациясын жасауға тырысса керек. Жаңатай Шарденов шығармашылығы бүгінгі ұрпаққа тек қана дара қолтаңбасымен емес, туындыларының ішкі энергиясымен, түстік және дүниетанымдық көзқарасымен құнды. Жаңатай Шарденовтың шығармашылық мұрасы қазақ кескіндемесіндегі жауһарлар қатарына еніп, суретшіге дейінгі де, кейінгі де кезеңнен ұқсас мәнрде шешім таппаған феномен. Оның дара қолтаңбасы отандық өнермен қатар әлемдік деңгейдеде өте жоғры бағаланады. Оған кейінгі жылдары әлемдік аукциондарда суретші қолтаңбасына тиесілі кескіндемелік жұмыстардың Қазақ бейнелеу өнеріндегі ұлттық мектеп суретшілерінің ішінде көш бастап өте жоғары құн сұрап тұрғаны дәлел бола алады.

Әдебиеттер:

1. «Писал картины в горах камчой». Как мальчик-пастух стал казахским Ван Гогом. – URL: <https://tengrinews.kz/mixnews/pisal-kartinyi-gorah-kamchoy-malchik-pastuh-stal-kazahskim-417456/> (дата обращения 25.02. 2022).
2. Жаңатай Шарденов. Альбом. – Алматы, 2002. – 56 б.
3. Шарденов – это подлинное искусство секретов казахского гения. – URL: <https://mk-kz.kz/culture/2021/03/17/shardenov-eto-podlinnoe-iskusstvo-sekretov-kazahskogo-geniya.html> (дата обращения 08.03.2022).

М. М. Келсінбек

М. О. Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институты
Өнертану ғылымдарының магистрі
Алматы, Қазақстан
moldir_18-95@mail.ru

СУРЕТШІ ЗАРИНА ЧУКЕТАЕВАНЫҢ НАТЮРМОРТТАРЫНДАҒЫ ҰЛТТЫҚ НАҚЫШТАРДЫ КӨРКЕМДЕУДІҢ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ

Түйіндеме: Мақалада натюрморт жанрында жазған жас суретші Зарина Чукетаеваның картиналарын мысалға ала отырып, Қазақстанның кескіндеме саласындағы ұлттық ерекшеліктері зерттеледі. Картиналарды талдау барысында қазақ халқының тұрмыстағы заттарын бейнелеу натюрморт жанрының маңызды екенін анықтауға мүмкіндік береді. Автор натюрморт композицияларын құру кезінде ұлттық тұрмыс заттары мен ою-өрнектер сияқты элементтерді пайдаланудың ерекшеліктерін атап өтеді. Натюрморттағы ұлттық модельдерді кеңістіктегі көріністерінде ұлттық нақыштағы заттар әлемі алдыңғы планға шығарылып, матаның композициялық және мағыналық құрылысын айқындаған. Суретші заттардың арқасында қазақ тұрмысын көрсетіп, сондай-ақ ұлттық өнерді іздеу ретінде анықтауға мүмкіндік береді. Мысалы картиналарда түстік үйлесіміндегі ерекшеліктер қарастырылады.

Кілт сөздер: натюрморт, композиция, мата, динамика, сурет, фон.

Аннотация: В статье на примере картин молодой художницы Зарины Чукетаевой, написанной в жанре натюрморта, исследуются национальные особенности Казахстана в области живописи. Анализ картин позволяет определить значение жанра натюрморта в изображении предметов быта казахского народа. Автор отмечает особенности использования таких элементов, как предметы национального быта и орнаменты, при создании натюрмортных композиций. В пространственных представлениях национальных моделей в натюрморте мир предметов национального колорита выводился на передний план, определяя композиционное и смысловое построение ткани. Художник, благодаря вещам, показывает казахский быт, а также позволяет определить его как поиск национального искусства. Например, в картинах рассматриваются особенности цветового сочетания.

Ключевые слова: натюрморт, композиция, ткань, динамика, рисунок, фон.

Abstract: The article examines the national peculiarities of Kazakh painting on the example of paintings by the young artist Zarina Chuketayeva, painted in the genre of still life. The analysis of the paintings allowed us to determine the special significance of the genre of still life in the image of the life of the Kazakh people. When creating still-life compositions, the author notes the peculiarities of using elements such as objects of national life and ornament. In the spatial representations of the national model in the still life, the world of objects of traditional culture is brought to the fore, determining the compositional structure of compositions, their semantic content. The artist uses the image of objects to reveal the integrity of the Kazakh way of life, which makes it possible to understand the ways of searching for the national in the visual arts. At the same time, the analysis of the paintings reveals the peculiarities of the color combination of the national color and the semantics of color.

Keywords: still life, composition, drape, dynamics, painting, background.

Елбасы Нұрсұлтан Назарбаевтың «Болашаққа бағдар: рухани жаңғыру» атты мақаласының «Ұлттық бірегейлікті сақтау» атты үшінші бағытында:

«Ұлттық жаңғыру деген ұғымның өзі ұлттық сананың кемелденуін білдіреді. Оның екі қыры бар. Біріншіден, ұлттық сана-сезімнің көкжиегін кеңейту. Екіншіден, ұлттық болмыстың өзегін сақтай отырып, оның бірқатар сипаттарын өзгерту. Қазір салтанат құрып тұрған жаңғыру үлгілерінің қандай қатері болуы мүмкін? Қатер жаңғыруды әркімнің ұлттық даму үлгісін бәріне ортақ, әмбебап үлгіге алмастыру ретінде қарастыруда болып отыр. Алайда, өмірдің өзі бұл пайымның түбірімен қате екенін көрсетіп берді. Іс жүзінде әрбір өңір мен әрбір мемлекет өзінің дербес даму үлгісін қалыптастыруда» [1, 20 б.] – деген.

Бейнелеу өнеріндегі ұлттық идея көріністерін танып-білуді өнер туындыларын зерттеуші отандық ғалымдарымыз, өнертанушыларымыз өздерінің ізденістерінде жүзеге асырып келеді. Сондықтан да бұл рухани сұраныстардың бірі ретінде ұлттық сананың кемелденуіне қарай бет түзеген қоғамымыздағы маңызды мәселелердің қатарында деп айта аламыз. Себебі, бейнелеу өнерінің салаларындағыдай натюрморт жанрында да ұлттық идея мен ұлттық нақыштағы нышандар уақыт өте келе кезең-кезеңмен үздіксіз көрініс тауып отырады.

Бүгінгі таңда ізденіс үстінде жүрген суретшілеріміздің шығармаларынан заттар әлеміне деген көзқарастарының ерекше екенін аңғаруға болады. Олар туындыларында шағын нысандар арқылы ұлттық идеяны беруде композициялық шешімдерді жан-жақты ойлап құрастырған. Елімізде соңғы жылдар аралығында заманауи кескіндемедегі натюрморт жанрында жазылған ұлттық тақырыптағы туындыларды қарастырғанда мысалы, бейнелеу өнерінде өзіндік қолтаңбасын қалыптастырып, дамыту үстінде жүрген жас суретші Зарина Чукетаеваны атауға болады. Бүгінгі таңдағы бұл суретші натюрморт жанрын майлы бояу техникасы арқылы жазып, ұлттық тақырыпты негізге ала отырып кенептерінен ұтымды композицияның көрініс табуымен ерекшеленеді.

Өлі табиғаттан идея іздеуші, ерекше өзіндік қолтаңбасы бар, натюрморт жанрында үздіксіз жұмыс жазатын қылқалам шебері – Зарина Чукетаева. Ол 2012 жылы Қазақстан Республикасы Суретшілер одағының мүшелігіне қабылданады.

Суретшінің шығармашылық жолында елеулі жетістіктерін атап өтсек: 2008 жылы Чехия мемлекетінің Теплице қаласындағы ТМД елдерінің жас суретшілерінің Халықаралық «Саксон пленэрі – 2008» дипломының иегері болды. Сондай-ақ 2017 жылы 28-қысқы Дүниежүзілік универсиадаға арналған «Спорт әлемді біріктіреді» атты бірінші қысқы республикалық конкурста «Шығармашылық әлеует пен батылдық» номинациясының жеңімпазы атанды.

2012 жылы Ұлыбританияның астанасы Лондонда Равенсборн университетінде жеке вернисаж өткізді. Бұл суретші үшін шығармашылық жолында үлкен жеңістерінің бірі болып есептелінді. Натюрморт жанрынан басқа бейнелеу өнеріндегі пейзаж, тұрмыстық жанрларда да жұмыс жазады.

Оның жұмыстары Англия, Жапония, Біріккен Араб Әмірліктерінің Абу-Даби қаласы, Израиль, Қырғызстан, Қазақстанның жеке кол- лекциясында, Талдықорған қаласындағы «Атамекен» галереясында, Қазақстан Республикасы Тұңғыш Президентінің қорында, ҚРСО қорында, Семей қаласындағы Невзоровтар отбасы көркемөнер мұражайында, Павлодар облыстық көркемөнер мұражайында, Павлодар қаласының Суретшілер одағының қорында сақтаулы тұр.

Қылқалам шебері шынайы өмірдегі заттарды, ежелден келе жатқан қа-

зақ халқының тұрмысындағы шағын нысандарды суреттеуді кенептеріне арқау етеді. Натюрморт жанрындағы еңбектері: «Құмырамен натюрморт» (2014), «Ұлттық натюрморт» (2015), «Бауырсақпен натюрморт» (2018), «Көрпе» (2015) сияқты жұмыстары сөзімізге айқын дәлел бола алады.

Мәселен, З. Чукетаеваның «Құмырамен натюрморт» (2014) атты картинасына тоқталайық. Бұл туындыда композициясының негізгі объектісі – алмалар. Алдыңғы планға гүл мен алмалар орналасқан. Ортаңғы планда қазақ халқының ұлттық нақыштағы кілемдері мен ертоқым бейнеленген. Ертоқым үстінен төгілген алмалар молшылықтың нышанын білдіреді. Артқы пландағы фонда ілінген кілемді жартылай жауып тұрған ақ драпировка жоғарыдан төмен қарай арнайы орналастырылған. Картинаның оң жағында қыштан жасалған құмыра мен жоғарыда ағаштың бұтақтарындағы сары түстес жапырақтар күз мезгілінен хабар береді. Себебі күзде жапырақтар сарғайып, жеміс-жидектердің пісетін уақыты. Заттардың формасын көрсетудегі әдіс түрі – ол түстер үйлесімділігі. Автор заттар әлемінің өзара үйлесімділігін ақ түсті драпировка арқылы байланыстырған. Туындының композициялық шешімін өте қызықты орналастыруы, суретшінің заттар әлеміне деген ерекше көзқарасын білдіреді. Жас суретшінің қозғалыссыз заттарды шынайы әрі шығармашылықпен бейнелеуді бірінші орынға қоятынын көреміз.

Түстер әлеміне келетін болсақ, автор қызыл, жасыл алмаларды ақ түсті драпировкаға орналастыру арқылы алманы негізгі объекті ретінде алдыңғы планға шығарады. Ақ түс тазалықтың нышаны. Картинадағы бояулар жылы түстер қатарына жатады. Бұл дегеніміз автор түстер әлемінің үйлесімділігін сезіне білген. Картинаның сол жағындағы алдыңғы планда бейнеленген бір ғана раушан гүлін алмалармен топтастыруы композицияны құрастыруда автордың жіті дайындалғанын аңғартады. Оған негіз болу себебі, натюрмортта кездесетін әрбір жансыз заттардың табиғи элементтерін жинақтағаны суретші қиялына ерік бергендей. Туындының сол жағында ақ драпировкаға жартылай оратылған тағы бір ұзыннан жатқан зат – қамшының сабы болуы мүмкін. Ол заттың сәнді бейнеленуі тегін емес, ертоқымның суреттелуіне орай қамшы екенін сездіріп тұр.

Кілемнің астындағы ат әбзелдерінің бірі ертоқым бейнеленген.

«XIX ғасырдағы Шығыс Қазақстанда кездесетін сәнді көмкерілген ертоқымға суретші бейнелеген ер тоқым формасы сәйкес келеді. Ер ақ түсті темір, ағаш, былғарыдан тұрады» [2, 190 б.].

Картинаның ортаңғы сол жақ және оң жақ бөлігінен кілемнің жартылай көрінісінде теңіз ою-өрнегі байқалады. Ақ матаны бөліп тұрған кілемде кездесетін бірқатар қазақ халқының ою-өрнектері. Атап айтсақ: тау, суөрнек, теңіз. Картинаның артқы фонындағы кілемде кездесетін қазақтың геометриялық ою-өрнегін шаршы түрін көреміз. Суретшінің фон мен ою-өрнек арасындағы тепе-теңдікті сақтай отырып, кілемнің материалын ажыратып, майлы бояумен жазуы үлкен шеберлігін көрсетеді.

«Табиғи ою-өрнек – қазақ ою-өрнек өнерінде ең көп таралған. Онда табиғи құбылыстар мен құрылымдар, мысалы, толқындар, тау, ағаштар кездеседі» [2, 113 б.]. Көптеген заттардың бейнеленуіне орай күрделі натюрмортқа жатқызамыз. Автор картинаның композициясын ойластырумен қатар толық аяқталуымен натюрморт жанрына ерекше ықыласының бар екенін аңғартады.



3. Чукетаева. Құмырамен натюрморт. 2014 ж

Суретшінің натюрморт жанрында 2015 жылы жазған шығармасы «Ұлттық натюрморт». Картинаның форматы төртбұрышты, ал суретші композицияны құрастыруда ракурсты алуда заттардың төбесінен қараған көрінісін бейнелеген. Қазақ халқының ұлттық нақыштағы ыдыс-аяқтары және артқы фондағы матада ою-өрнектер көрініс тапқан. Алма толы қазан, қазанға сүйеп қойған қақпақ және оның айналасындағы кеселер мен ожауды топтастырғанына қарап, бұл ыдыстар халықтық қолөнер туындылары екені көзге шоқтай басылады. Бұлар ағаштан жасалған қымыз немесе шұбат құятын ыдыстар топтамасына жатады.

Композицияны құрастыруда қылқалам шеберінің өзіне ғана тән ерекшелігі байқалады. Жиі кездесетін жапырақтардың элементтері басқа натюрморттарында бар. Заттар әлемінің формасын суреттеп қана қоймай, тіпті артқы фондағы драпировканың көрінісін кескіндеуге басымдық берген. Артқы фонда қазақ халқының ұлттық ою-өрнектерінің көптеп кездесуі, тұтас ұлттық нақыштағы туындыға айналдыруға деген талпынысын көріп, жұмыстарына деген қызығушылығымыз артты. Суретшінің бояулармен жұмыс жасауынан әсіресе артқы фондағы кілемдерінен батыл жағыстарының көзтартар іздері көрінеді. Бұдан автордың болуының нәтижесінде қылқаламмен жұмыс істеу тәсілдеріндегі өзіндік стильі айқын байқалады.

Туындыдағы ең негізгі түс – қызыл түс. Қызыл түс – алмаларда және туындының сол жақтағы орналасқан драпировкасында да кездеседі. Алайда екеу ара бөліп тұрған күлгін түстес және ақ түспен боялған ою-өрнектері матада нәзік бейнеленген. Ағаштан жасалынған керсен, кеселер, ожаудың түстері қоңыр түспен боялған бұл тұста автор мейлінше тақырыптың мәнін ашуда шынайылыққа көңіл аударған. Керсеннің жанында және қақпағында бейнеленген қошқар мүйіз оюы іспеттес. Алмалардың ыдыстан төгіле бейнелеуі молшылықтың белгісі. «Ұлттық натюрморт» деп аталатын картинасынан автордың байқампаздығын, әрбір детальға жіті мән беретіндігі көрінеді. Нәтижесінде туындыны аяқталған жұмысқа жатқызамыз.

Өлі табиғаттың әсіресе, жеміс-жидектердің, тұрмыстық қолданыста пайланылатын ыдыс-аяқтардың, қазақтың ою-өрнектері түскен драпировкалардың бәрі суретші Чукетаева Заринаның натюрморттарында нақты әрі шынайы бейнеленген. Қазақ халқының құндылығын бүгінде тек Қазақстанда ғана емес, шетелдерге де танытып жүрген рухы асқақ кескіндемешінің әлі талай қазақ бейнелеу өнерін көркейтуге үлес қосатынына сеніміміз мол.

Суретшінің натюрморт жанрына деген көзқарасы мен кәсіби шеберлігінде сөз жоқ. Күнделікті өмірде кездесетін қарапайым заттарды картинадан көргенде назар аударып тамсанасың, әсіресе ондағы түстер гаммасы қуанышты көңіл күйді білдіреді. Картинадағы қызыл, қоңыр, сары, жасыл, күлгін, ақшыл түстер үйлесім бере отырып, жылы түстер гаммасын құрайды. Суретші заттар әлеміне деген қызығушылығын әрбір заттың көлемін, фактурасын бояумен бағыл жағыстар арқылы жеткізген.

Автор өз көрерменіне мақсаты қазақ бейнелеу өнерін әлемге танытып, ұлтымыздың ұлттық құндылықтарын насихаттау екенін ұқтырмақ. Автордың молшылықтың нышанын тереңірек ұғынуға, заттың сұлулығына ғана емес, мазмұнына да көңіл бөлуді басты назарда ұстағанын байқамау мүмкін емес. Натюрмортта алманы бейнелеуі адамның ағзасына келтіретін пайдасын да ескерсе керек.



3. Чукетаева. Ұлттық натюрморт. 2015.

Ең қызығы суретші кенептерінен қазақ халқының тұрмысында қолданылған бұйымдарды алма мен тығыз байланыстыра отырып, неше түрлі жансыз заттарға ерекше мән береді. Суретші натюрморттарында қазақ халқының ұлттық нақыштағы элементтерін үйлестіріп, сонымен қатар оның композициялық құрылымына байланысты тақырыптың мазмұнын да аша білген. Алмалардың көп бейнеленуі автордың Алматы шаһарының тумасы екендігін, оның апорт алмаларына деген сүйіспеншілігін көрсетеді. Сондықтан туып-өскен жерінің символы апорт алмасын дәріптеуі, суретшінің рухани жаңғыруына себепкер болған алмалар оның кенептерінде ерекше мәнге ие екеніне куә боламыз.

Кескіндемешінің натюрморт жанрындағы туындыларын талдай келе, оның өзіндік қолтаңбасы бар қылқалам шебері екенін байқаймыз. Суретші үнемі алдыңғы планға алмаларды топтасты- румен қатар, артқы фондарға ұлттық нақыштағы заттарды немесе ою-өрнек бейнеленген кілемдерді қолданады. Бұл арқылы идеяларының ұлттық дүниемен үндестігін заманауи кескіндемесінің үлгісі ретінде беруге тырысады. Барлық натюрморт жанрындағы туындыларында суретші қолтаңбасын бірден ажыратуға болады. Түстер үйлесімдігілі суретші үшін тысқары қалған емес. Керісінше түстер гаммасының ашық болуы бірден көз тартады. Жас суретші натюрморттарында көңіл күйді бейнелеу, көрерменіне қуанышты әсер сыйлауды мақсат етеді.

Ойымызды қорытындыласақ, суретші Чукетаева Зарина натюрморттарын әртүрлі ракурстан алу арқылы эксперимент жасаған. Әрбір картинасындағы бояуларынан өзіндік қолтаңбасын қалыптастырып жүрген кескіндемеші ретінде танылып келеді. Қазақ халқының ою-өрнектерінен, ұлттық нақыштағы бұйымдарынан, алмаларынан топтастырылған натюрморттар жас суретші Заринаға тән екенін бірден байқаймыз. Ал апорт алмасы Алматы шаһарының белгісі ретінде баршаға мәлім. Барлық туындыларындағы ең негізгі әсерлету құралы түстер болып табылады. Мысал келтірілген бірқатар натюрморт жанрындағы көркем туындылары қозғалыссыз заттарға драпировкаларды түрлендіріп орналастырудың нәтижесінде өте сәтті шыққан. Суретші Зарина натюрморт жанрымен үздіксіз жұмыс жасап, қазақ кескіндеме саласының маңыздылығын арттырады деп ойлаймыз.

Әдебиеттер:

1. Назарбаев Н. *Болашаққа бағдар: рухани жаңғыру (статьи, интервью, выступления, экспертные комментарии и справочноаналитические материалы)* // Астана: Казахстанский институт стратегических исследований при Президенте Республики Казахстан, 2017. – 512 б.
2. Солтанбаева Г. *Мәңгілік өнер: Ою-өрнек тарихы.* – Алматы: Таймас баспа үйі, 2016. – 128 б.

А. Б. Абдрахманова

Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық

Өнер Академиясының оқытушысы

Алматы, Қазақстан

Ako.kz_87@mail.ru

КЕСКІНДЕМЕДЕГІ ТАРИХИ ОБРАЗДАР Т. ТІЛЕУЖАНОВ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫ

Түйіндеме: Бұл мақалада суретші Т. Тілеужанов шығармашылығындағы тарихи образдар қарастырылған. Талғат Тілеужанов өткен ғасырдың тарихын, бүгінгі кескіндеменің кемеліне келтіріп орындайтын жас суретшілер арасындағы талантты тұлғалардың бірі. Мақалада тарихи жанрдағы туындылары «Отырардағы шайқас» және Аңырақай шайқасына арналған – «Әбілқайыр-хан», «Қарасай батыр», «Шайқас» сияқты шығармаларына талдау жасалды.

Кілт сөздер: салт-дәстүр, хандық, тарихи жанр, кескіндеме, батальдық жанр.

Аннотация: В этой статье представлены исторические изображения в работе художника Тлеужанова. Талгат Тлеужанов – один из талантливых людей среди молодых художников, которые исполняют историю прошлого века, сегодняшней картины. В статье проанализировались произведения исторических жанров «Битва за Оtrar» и «Битва при Анрихарке» - «Абулхайр-Хан», «Карасай Батыр», «Битва».

Ключевые слова: традиция, ханство, исторический жанр, живопись, батальный жанр.

Summary: The article izlogatsya historical images in the artist T.Tileuzhanova and images in the history of Kazakh Khanate. Talgat Tleuzhanov is one of the talented people among young artists who perform the history of the last century, today's picture. The article analyzed the works of historical genres «Battle for Otrar» and «Battle of Henrikharke» - «Abulkhair -Khan», «Karasai Batir», «Battle».

Keywords: tradition, khanate, historical genre, painting, battle genre.

Қазақ тарихының өткені мен бүгінгісін саралап ұрпаққа дәріптеу өлең жырлармен қатар қазақ бейнелеу өнерінен де өзіндік көрінісін тапқан. Жалпы бейнелеу өнері әр түрлі жанрларда, түрлі тақырыптарда бейнеленіп тарихымызды көрсететін ғажайып туындылардың бірі болып табылады. Тамыры тереңге тараған кескіндеме өнері мұраларының өткені мен бүгінгісін анықтап, оны келешек ұрпаққа, ұлт санасына жеткізу арқылы өнерлі азаматтарды тәрбиелеу біздің басты міндетіміз. Осындай бағытпен кескіндеме өнерінде тарихи тұлғалардың образдарын кенеп бетіне түсіріп, насихаттап жүрген жас таланттардың бірі Талғат Тілеужанов. Қазақ бейнелеу өнерінде орны ерекше өзіндік өрнегін қалыптастырып үлгерген суретші Талғат Тілеужанов шығармашылығы өнер сүйер қауымды қызықтырмай қоймасы анық. Өткен ғасырдың тарихын, бүгінгі кескіндеменің кемеліне келтіріп орындайтын жас суретшілер арасындағы ерекше орны қалыптасқан, талантты тұлғалардың бірі.

Суретші «Тарих пен заманауилық» атты көрмесін ұйымдастырып өзінің төл

туындысын жарыққа шығарды. Бұл өнердегі үлкен жетістіктердің бірі десек болады. Т. Тілеужанов Алматы көркемсурет училищесінің түлегі, оның картиналары елімізден басқа шет елдерде, Ресей, Германия, Франция, Норвегия, Жапония, т.б. мемлекеттердің орталық мұражайларына қойылған. АҚШ-тың NEW YORK REALISM Fine Art атты Нью-Йорк Суретшілер одағының ұйымдастыруымен өткен «LYRICAL INSPIRATION» («Лирикалық шабыт») халықаралық Арт-жобасында біздің Талғат Тілеужанов «realism» санатында «Golden eagle» («Алтын қыран») алтын медалін жеңіп алды. Бұл жүлде қазақ суретшісіне «Биік шыңда» атты туындысы үшін табыс етілді. Мұндай жүлде АҚШ-та бірнеше жылдан бері «MFA» арнайы бағдарламасы бойынша қолданбалы өнер саласында еңбегі сіңген азаматтарға тапсырылып келеді екен. 2020 ж. «TURAN» Халықаралық сыйлығының иегері (медаль) болды. Суретшінің шығармалары қазіргі таңда Қазақстанмен қатар Мәскеу, Италия, Корея, Малайзия, АҚШ және әлемнің басқа да елдерінің жеке коллекцияларында бар. Рәсімде әлемге танымал суретшілердің бірі М.Приттиман Нью-Йорк Өнер академиясының төрағасы ретінде қазақ суретшісінің өнеріне жоғары баға беріп, оның суреттері әлі де талай адамдардың қызығушылығын тудыратынын айтты. Бүгінгі таңда осындай талантты суретшіден білім алуға құштар жастар өте көп. Суретшінің шығармашылығы бүгінгі жас ұрпаққа тән сипатымен шеберлігімен ерекшеленетін батальдық, тарихи жанрларға толы. Әр түрлі тақырыптарда картиналарды өзіндік нақышына салып, айқын әрі әсерлі етіп бейнелейтін суретшінің туындылары айқын сипатқа ие. Бұл жанрда жазылған картиналар ата-бабаларымыздың тарихын, хандық кезеңдегі оқиғаларды көрсете отырып, адамның дүниетанымынан мағлұмат беріп, шығармалардың психологиялық, физиологиялық құрылымын да ашады. Өз шығармашылығында суретші көңіл күй иірімдерінің нәзік астарын, күрделі құрылған кеңістікті, түрлі түсті бояулардың сырын аша түсетін форманы дәл қоя білетін шебер кескіндемеші. Оның туындылары нәзік, әсерлі, рухани тұтас болып бейнеленген. Өзінің шығармаларының арқасында «Қазақтың Лувры» атанған жас қылқалам шеберлерінің бірі. Суретшінің әрбір шығармасы тарихи образда болғандықтан хандарымыз бен батырларымызды, жақсылар мен жайсаңдарымызды, ел болып бірігу, халық болып тұтасу жолында қанын да, жанын да аямаған арыстарымызды ұлықтау болды. Қазақ бейнелеу өнеріндегі тарихи тақырыпқа жазылған қандай да бір көркем туындыны алып қарамайық, олардың әрбірінен тәуелсіздік сарынын байқаймыз. Бүгінде қазақстандық өнердегі тарихи көрініс талап етіліп отырған мәселеге айналды. Суретшілер өздерінің туындыларында қазақ ұлтының салт-дәстүрлері мен әдет-ғұрыптарымен байланысты кейіпкерлерді бейнелеп, өткен тарихты көркемдеп суреттейді. Ел басына күн туған зауал шақта халқын қырғыннан аман алып қалудың небір озық үлгісін көрсеткен даңқты хан портретінің варианттары дүниеге әкелді. Суретшінің жанын жай таптырмаған хан образы, тарихи образдар жылдармен жылжи келе, кеңейіп, шарықтап, көп тұлғалы, кескіндеменің кемел тілімен, композицияның ұтқыр шешімімен жазылып келеді. Тілеужанов өзінің жұмыстарында бейнелеу өнеріндегі көптеген

жанрларда жұмыс жасайды, ол эпикалық шығармаларының басты назарын қазақ халқының тарихына азаттық жолындағы күреске және ауызбіршілікке арнайтын суретшілердің бірі. Өткен ғасырдағы тарихымыздың қазіргі қоғамдағы маңыздылығын жастарға үлгі өнеге ретінде өзінің шығармаларында көрсетуге тырысады. Ол тарихи тұлғалардың портретін олардың қоғамдағы орны мен көз қарасын, орбаздарын дәл бейнелеп суреттей білген суретші. Осы бағытта қазақ бейнелеу өнеріндегі тарихи жанрға жаңа қабылдау, жаңа көзқарас әкелді. Оның тарихи жанрдағы туындылары «Отырардағы шайқас» және Аңырақай шайқасына арналған – «Әбілқайыр-хан», «Қарасай батыр», «Шайқас» сияқты шығармаларынан көруге болады. Көшпелі қазақ халқының рухани мәдениетін, батырлардың аллегориялық бейнелерін сезіне отырып полотнода көрсеткен. Суретші шығармаларында басты кейіпкер ежелгі тарихтағы батыр бейнесін бүгінгі таңдағы және болашақтағы көз қараспен бейнелеп салыстыра көрсеткен. Осындай тақырыптағы туындылары «Томирис патшайым», «Райымбек I, II», «Қыз-аламан», «Ханзада», «Шың басында», «Мерген», «Қоштасу», сияқты жұмыстарынан тарихтағы ата-бабаларымыздың қолданған заттарын, қару-жарақтарын декоративті бұйымдарды да көрсетіп бүгінгі ұрпаққа жеткізуге ой салатын суретшілердің бірі екенін көруге болады. Аталған тақырыптағы шығармаларындағы бейнеленген кейіпкерлер мінезі нақты бір тірі тұлғамен кездесіп оның жан дүниесін түсінгендей дәл образдарын, көз қарасын анықтап көрсеткен. Түркістан қаласының 1500 жылдығына арналған Ахмет Яссауи кесенесі туралы этюдтар жазады. Алып полотноға ұласқан картинасы тарихымыздағы батыр жауынгер образдарын бейнелеуде классикалық академизмдегі жауыздылық пен қатыгездікті, жұмсақтық пен нақтылықты қарастырған. Суретші көзге көрінбейтін әлемді ғажайыпты тудырушы талант иесі, тарихи тақырыптарды жаны сүйіп бейнелейтін алғыр, шебер кескіндемеші. Суретшінің шығармасы туралы бірнеше атақты суретшілер өз пікірлерін айтты, «Талғат Тілеужанов Қазақстанның дарынды суретшілерінің бірі. Ол жас кезінен көркем шығармалар жасады. Оның шығармасы дарынды, тамаша қазақ бейнелеу өнерінің элитасына кірген жас суретші» деп ҚР мемлекеттік сыйлықтың иегері А.Дузельханов өз пікірін білдірді. Шынымен де суретшінің шығармашылығын екі ұғымды біртұтас ойда қабылдауға болады. Ол академиялық мәнде реализмге айналып романтизммен бірігіп кетеді бірақ импрессионисттің мақамын пайдалана отырып шығармалары туындайтын сияқты ой қалыптасады. Өнерде екі маңызды түсінік бар «әдемілік» және «көркем образ», олар суретшінің туындысында тұтас бүтіндікте түйіседі.

Суретшінің полотнодағы әр қойылған жағыстары өз орнымен сәйкестік тауып бүтін бір формада ой қалыптастырады. Тілеужанов табиғаттағы затты керемет әрі нақтырақ бейнелеп сезіне білетін қасиеті бар суретші. Суретші өзінің туындыларында кеңістіктегі жартылай жарықты сезіне біледі сондықтан оның шынайы бағыттағы жұмыстары көптеген көрерменге өзгеше әсер қалдырып қызықтырады. Қылқалам шебері Т. Тілеужановтың шығармашылығы терең философиялық оймен суарылған және күрделі сезімдік психологиялық күйге

толы болып келеді. Ертедегі көшпелі бабаларымыздың бейнелі теңеулермен астарлап сөйлеген тәрізді полотноға түскен бояулар іштей үйлесіп, әсем үндесіп, бөлекше кескіндік колорит құрайды. «Отырардағы шайқас», «Әбілқайыр-хан», «Қарасай батыр», «Шайқас» сияқты шығармаларындағы образдар әр қилы динамикалық қозғалысқа толы, хан образдары жауына сұстана қараған ой үстіндегі батырлар мен хан бейнелерін кеңістіктегі бояулар арқылы, әр бейнеге өзіндік түс беріп жан дүниесіндегі өшпенділікті, тектілікті, батырықты ұтымды көрсете білген. Осы кісілердің ішінен Төле би, Қазыбек би, Әйтеке билер көш бастап қызыл, көк, сары түстегі шапандарымен ерекшелініп тұр. Одан арғы тұста ауыздығымен алыстырып қазанат мінген, алаш туын көкке тіреген батырлар тұтасып келеді. Картинада кеңістік, кең дала, шайқасқа дайындалып тұрған жауынгерлердің әрбір қаруы, аттардың динамикасы, жауынгерлер киімі нақтылай бейнеленген. Ханның тақымындағы сұлу сәйгүлік, картинаның салтанатты қалпын үдете түсіп, іші пысып, ытырылып келген сұлу бейнедегі динамика, кенепте еркіндікке ұмтылған бабалар ерлігінің іздері сайрап жатыр. Қазақтың жануары сәйгүлік, қолбасшының қызыл, зерлі шапанымен астасып-тұтасып кеткен. Бипаз қолды шеберден шыққан ер-тұрман мен шылбыр-тізгін, үзенгі, өмілдірік біткен әлгі салтанатты күшейте түсіп, иесінің белдігі мен басына киген қалпағы, құндызбен жиектелген қызыл шапаны, бет әлпеті хан образын аша түскендей. Бұл да болса суретшінің қазақ халқының этнографиясын, ғасыр мөлшеріндегі қандай құрал-жабдықпен тұтынғанын дәл білетін сұңғылалығынан хабар береді деп ойлаймын.

Дегенмен, жоғарыда аталған бейнелеу өнеріндегі тарихи тақырыптағы картиналардан суретші қоғамда белең алған жағдайларға қарамастан, өзіндік келбетін, мәнерін, өз заманына деген еркін көзқарасын білдіре алған суретшілер қатарына жатқызамыз. Суретшінің тарихи тақырыптағы шығармаларының бірі «Томирис патшайым» образына көз жүгіртер болсақ, Томирис күнгей түркі сақ халықтарының байырғы заманда ел билеген атақты әйел патшаларының бірі. Грек жазбаларында оның елін «массагет» деп атайды. Тұмар ханша елбасылық ұлы тұлғасымен, қолбасшылық асқан ерлігімен тарихқа енеді. Онда бейнеленген тарихи тұлға ел іргесін бекітуге күш салған азаматша, сұрғылт түсті ақырынған айғырдың үстінде садақ ұстаған ашу ызаға толы тұмар бейнесі. Қызыл сары желбіреген жауынгер киімі, мойнына асынған қоңыр қайсар түсті садағы ат әбзелдері, үзенгі, өмілдірік біткен әлгі салтанатты күшейте түсіп, иесінің қол сөмкесі мен басына киген қалпағының өзінде сақ белгісіндегі алтынмен апталған өрнек бәрі өзіндік үйлесімін тауып тұр. Кең даладағы шөп пен тастарды жылы түстермен суық түстерді алмастыра отырып бұлтты күнді көрсеткенін байқауға болады. Тұлпары алып денелі сол кезеңдегі батырлардың тұлпары өте әдемі образда бейнелеген. Сәйгүліктің алдыңғы аяқтарын көтеріп асаусынып көздері адырайып тістерін ақсита ашып жауына деген өшпенділігін, ашу ызасын, желбіреген жалын, тұрған динамикалы бейнесін өте ұтымды көрсеткен. Суретшінің тарихи жанрдағы қай шығармасына қарасақта тұлпарлардың дүбірі, қанжарлардың сыңғыры естіліп дүбірлеген даладағы шайқастың әр түр-

лі бейнедегі образдарын көруге болады. Осы образдар арқылы суретші өткен тарихты полотноға түсіріп бүгінгі мен ертенгі тарихымызды байланыстырып келеді. Қазақ сахарасының шексіз кең даласы мен ашық аспан аясын мекен еткен халық санасындағы еркіндік осы шексіздік түсінігі кеңінен бейнеленген. Сондықтан, қазақ кескіндемесіндегі дала бейнесі ұшы-қиыры жоқ кеңістікте көкжиегі аспанмен жалғаса көрініс табады. Оның образдық, бейнелік жағынан монументалдық шешім табуы оқиға желісін, кешегі өткен бабалар өмірін, көкжиекке көсіле созылған қазақ даласын мақтан тұту сезімінен туындап, кеңес үкіметі тұсында сол далаға деген аяушылық сезімінен өз жалғасын тапты десекте болады. Бейнелеу өнеріндегі қандайда бір жанр шеңберінде орындалған жұмыстар мазмұны бойынша тарихи маңызды күшке айналады. Қазақ кескіндемесіндегі тарихи тақырыптағы көркем туындылар нақты бір тарихи жанр шеңберімен шектеліп қалмады. Тарихи тақырып тарихи тұлғалар образын қайта жандандыруда тарихи портретте, тарихта нақты болған әскери жорықтар мен соғыс көріністерін бейнелеуде, батальдық жанрмен тығыз байланыс тауып отырды. Жоғарыда атап өткеніміздей, тек тарихи сюжетке негізделген композициялармен шектелу тарихи жанрдың негізгі мәнін, мазмұнын ашпайды. Ал, оны нақты тарихтан, әскери жорық көріністерінен бөле-жарып қарау мүмкін емес. Тарихи портрет, тарихи табиғат көрінісі және тарихи батальдың сюжеттер тарихи жанрдың құрылымдық бөліктері, оны жасаушы негізгі факторлар болып табылады. Суретшінің ұрпаққа үлгі көрсетіп ежелгі тарихымыз бен бүгінгі таңдағы, ертеңгі болашақ тағдырымызды, тарихымызды кенеп бетіне түсіріп тарихи -батальдық жанрда шығармалар жазып дәріптеп жүргені қуантады. Қазақ елін қорғап, бастарын біріктіріп бірлікте ұстаған ұлы тұлғаларымыздың бейнесі осындай талантты қыл қалам шеберлерінің қолтаңбасы арқылы болашақ ұрпаққа үлгі өнеге болып келеді. Осындай тақырыптардағы шығармалар жастар арасындағы ұлттық сана сезімді қалыптастыру үшін, мәдени мұраны жаңғырту қажеттілігімен байланысты болмақ. Өткен тарихымызды заманауи тұрғыда жас ұрпаққа өнер арқылы жеткізу асқан шеберлікті қажет етеді. Бұл қазақ бейнелеу өнеріндегі үлкен жетістіктердің бірі деп ойлаймын.

Әдебиеттер:

1. Марғұлан Ә. Х. *Ежелгі жыр аңыздар*. – Алматы, 1985.
2. *Шығыс халықтарының мифологиясы, аңыздары мен ертегілері*. – Қазақ университеті, 2021.
3. Кәкенұлы Ж. *Ақ зер*. – 2013.
4. Ергалиева Р. А., Шарипова Д. С. *Ұлы дала тұлғалары*. – 2014.
5. Әзілхан Қ. *Нұрлы нақыштар. Ұлттық өнердің бүгіні мен болашағы туралы пікір*.
6. Кішікбеков Д. *Қазақ менталитеті. Кеше, бүгін, ертең*. Алматы: Ғылым.

М. Б. Джабықбаева

Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы
Бейнелеу өнерінің тарихы мен теориясы кафедрасының оқытушысы

Алматы, Қазақстан
meruert@inbox.ru

ЖАС МҮСІНШІЛЕРДІҢ ЖАҢАШЫЛ ҚОЛТАҢБАСЫ

Түйіндеме: Мақалада автор Батыс Еуропалық және қазақ мүсін өнерінің қалыптасу жолдарын қарастырады. Сонымен қатар жас суретшілердің мүсінін сипаттап, талдайды. Мүсін өнерінің даму тарихына тоқтала отырып, ескерткіш оның материалдары мен технологияларының әртүрлі ерекше тәсілдермен жасалғанын анық көрсетеді. Жас суретшілердің туындылары өзіндік ерекшеліктері бар нағыз композициялық зерттеу жұмысының жемісі деп түсінуге болады. Шығармалардың мүсіндік және пішіндік негіздері қазақ мүсін өнерінің алдыңғы буын мүсіншілерінің туындыларына ұқсас, оны жаңашыл қырымен көрсетеді. Мүсін өнеріндегі композициялық шешімдер сюжеттің мәнін ашып, дербес шығармалар ретінде қарастыра отырып, сюжет атауын негіздейді.

Кілт сөздер: бейнелеу өнері, мүсін, өнер, монумент, силуэт, композиция, форма, бейне, бояу, материал, кесіп, ойып, қашау, дүние, сурет, ескерткіш.

Аннотация: В статье автор рассматривает пути формирования западноевропейской и казахской скульптуры. Кроме этого, он описывает и проводит анализ скульптуры молодых художников. Акцентируя внимание на историю развития скульптуры, памятник наглядно показывает, что его материалы и технологии выполнены разными уникальными способами. Можно понять, что работы молодых художников являются результатом настоящей композиционной исследовательской работы со своими особенностями. Скульптурные-формы основы произведений сходны с работами скульпторов предыдущего поколения казахского искусства ваяния проявляя его со своей новаторской стороной. Композиционные решения в скульптуре раскрывают смысл сюжета и обосновывают название сюжета, рассматривая их как самостоятельные произведения.

Ключевые слова: изобразительное искусство, скульптура, искусство, монумент, силуэт, композиция, форма, образ, краска, материал, порез, гравировать, вырезать, мир, рисунок, памятник

Summary: In the article the author considers the ways of formation of Western European and Kazakh sculpture. In addition, he describes and analyzes the sculpture of young artists. Focusing on the history of the development of sculpture, the monument clearly shows that its materials and technologies are made in different unique ways. It can be understood that the works of young artists are the result of a real compositional research work with its own characteristics. The sculptural and shaped foundations of the works are similar to the works of the sculptors of the previous generation of the Kazakh art of sculpture, showing it with its innovative side. Compositional solutions in sculpture reveal the meaning of the plot and justify the name of the plot, considering them as independent works.

Keywords: visual arts, sculpture, art, monument, silhouette, composition, form, image, paint, material, cut, engrave, cut, world, drawing, monument

Бүгінгі күні мүсін өнерінің алатын орны ерекше. Мүсіндер бізді жан-жақтан қоршап тұр деп айтамыз. Қала алаңдарындағы ескерткіштерге қарап өткен өміріміздегі тұлғаларды, ел аузындағы аңызды, ертегілерді еске алуға болады.

Қадым заман өнерінде адамдар тастан жасалған мүсіндердің жаны бар деп есептеген. Яғни тастан жасалған мүсінге жан беру, ол мүмкін бе? 243

деген сауалға жауап: «Мүсін» – ол кесіп, ойып алу, қашау деген ұғымды білдіреді. Шебердің тек жеке материалды ойып, қашау барысында алынған бейнеге берілседе, кескіндемеші түрлі-түсті бояу арқылы жазық кенепте бейнелеп көрсетеді. Ондағы дүниелерді қолмен ұстай алмайсың және басқа жан-жағынан жұмырлығын байқай алмайсың, өйткені ол жазықтықта бейнеленген көрініс. Ал мүсін өнерінде нақты кеңістік пен көлем шынайы. Сол себепті мүсін өнерін пластикалық өнер деп атайды (пластика сөзі гр.plastinos – мүсіндеу, сомдау, жасау, жабыстыру) деген ұғымды білдіреді.

Мүсін өнері қазіргі таңда үшке бөлінеді: монументталды, қондырғылы және монументті сәндік. Монументтік мүсіндеу – бұл ұлы адамдардың немесе тарихи оқиғаларға орнатылған, асқақ, келісті ескерткіштер. Монументті – сәндік шығармалар әдетте жеке ансамбльдің, алаңның немесе демалыс орындарының сәулеттік композициясының жиынтығы болып табылады. Оның сәулет өнерімен ортақ жайттары бар. Мүсінші композицияға қоршаған ортаны кіргізе алмайды, кеңістік тереңдігін бере алмайды, бәрі де фигуралардың өзімен – олардың формаларының жинақталуымен, материалымен, фактурамен білдірілуі тиіс. Қаланың сәулетімен, оның алаң, көшелерінің кеңістігімен байланысты болып келетін монументтік мүсінде образдың жинақтылығы, оның аллегориялығы ерекше айқын көрінеді. Ескерткіштер ұзақ ғасырларға арнап салынады, сондықтан олардың бірегей де біртұтас образы өз уақытының үлкен идеяларын нақтылы түрде көрсетуге тиіс. Мүсіндер өздерінің формалары жағынан қарапайым да айқын болуы, алыстан оңай қабылданатындай әсерлі силуэтке ие болуы тиіс. Мүсінге материал таңдау да ешқашан кездейсоқ болмайды. Бұл – образдың құрама сипаттамаларының бірі, суретші жұмысты ой елегінен өткізе отырып, оған арналған белгілі материалды да міндетті түрде есте сақтайды. Суретші образдардың, өмір шындығының типтік жағын таңдап ала отырып, заманның тыныс-тіршілігін жинақтап, жан-жақты бейнелейді. Адамзат өмірінде бейнелеу өнерінің маңызы өте үлкен, оның қоғам өміріндегі рөлі де аса зор. Суретшінің сұлулықты дұрыс түсіне білуінің маңызы зор. Біреулер кемелдікке суреттің композициялық құрылысы арқылы, енді біреулері кескіндемелік құрылысы арқылы ие болады. Бәрін бірдей үйлестіріп келтіру барлық адамның қолынан келе бермейді. Әр суретшінің шығармасы оның өзіндік ерекше белгілерімен, қолтаңбасымен айқындалады.

Тіпті қайта өрлеу кезеңіндегі итальян мүсіншісі Микеланджело Буонароттидің «Давид» және «Пьета» атты монументті жұмысы бүкіл әлемге танылды [1, с. 70] Лоренцо Гиберти, Антонио Канова, Джовани Дюпре т.б. көптеген мүсін шеберлерін атап кетсек болады.

Ал өзіміздің қазақ елімізге оралсақ, қазақ мүсін өнерінің қалыптастырушысы Хакімжан Наурызбаев (1925–2009 ж.ж) Парасат кавалер орденінің иегері. Өзінің өнегелі өмірімен, ерлігімен, еліне жасалған қызметі мен елеулі із қалдырған қазақ халқының танымал батырларының, ғалымдарының, жазушыларының көптеген мүсіндерін Хакімжан Наурызбаев түймедей түйіп, шебер сомдап шығарды. Олар: Сәкен Сейфуллин, Ахмет Жұбанов, Ахмет Байтұрсынов, Міржақып Дулатов, Мәншүк Мәметова, Сералы Қожамқұлов, Кәмшат Дөнентаева, М. Алтынбаева, Н. Алдабергенов т.б. 300 ден астам жұмысы бар. Шебердің қолдарынан керемет дүниелер келген бірнеше мүсіндерге тоқталып өткеніміз жөн болар. Солардың ішінде ең танымал жұмыстары: «Абай Құнанбаев» (1960) ескерткіші, «Ш.Уәлиханов» (1969) Қазақстан Ұлттық Ғылым Академиясының алдында орналасқан биіктігі 8 м, «Ж. Жабаев» ескерткіштері тұлғалық мүсінге жатады.

Осы кезеңдегі басқа да көптеген қазақстандық мүсіншілердің көсбасшы ретінде Е. Т. Мергенов шығармашылығын атап өткен жөн. Суретшінің шығармалары оның жұмыстарында көркемдік бейненің тууына белсенді қатысатын, негізгі материалды пластикалық өңдеумен тең келетін, кеңістікпен батыл эксперимент жасауға талпынуымен ерекшелінеді. Мергеновтың жұмыстары шын мәнінде ұлттық тақырыптарды аттап өтіп, қазіргі қоғам мен адамның диалектикасын және ұдайы жүріп келе жатқан күрестерді, материя мен рухтың арасындағы қарама-қайшылықтарды, жеке тұлғалардың көзқарастары мен жаһандану заңдылықтарын көрсететін жалпыадамзаттық игіліктерге айналды [3,6].

Астана қаласындағы Есіл өзені арқылы өтетін көпірлерде орналасқан Төлеген Досмағанбетовтық «Барыс» мүсіндері, бұлар да сәндік монументальды мүсінге жатады. Мүсін тек бір ғана фигурадан емес екі немесе одан да көп фигурадан тұруы мүмкін. Солардың бірі, біздің қаламызда Достоевский мұражайының іргесін де орналасқан қоладан жасалған «Ш. Уәлиханов пен Ф. Достоевский» мүсіндері.

Алматы қаласындағы М. Әуезов атындағы Қазақ мемлекеттік драма театрының алдына қойылған М. Әуезовтың ескерткішін сомдаған Е. Серкебаев. Бұл мүсінде жазушының күрделі де, санқырлы ішкі әлемін барынша ашқан. Суретші С. Айтбаевқа арнаған жұмысында жанрлық композицияның әртүрлі бөлшектері: суретшінің дене бітімі, мольберт алдындағы қимылдары кеңістікпен астасып кетердей көрінетін болмысын көрсетудің баяндау әдісін қолданған [3,7].

Мүсінді негізге алып өз шығармашылығына арқау еткен жас мүсіншілер тобы: Қабыл Азамат, Шәкен Ақылбек, Сапабеков Жандос, Даниярова Қаламқас, Нығымбетов Ержан.

Соның бірі жас мүсінші Қабыл Азаматтың «Егіз қозы» тақырыбы атты мүсіндік композициясында, әлемге жарқын жүзбен қадам басып келе жатқан, ұзақ күн мал бағып, далада жүрген бала жігіт табиғат әсемдігін танып, сұлулықты бойына сіңіріп өскен жас баланың бейнесі сомдалған.

Туындыдағы баланың күйінен, киген киімінен ауылдық өмірден алынған күнделікті таныс көрініс. Үстіне киген қалың тоны, екі қолына қысып ұстаған егіз қозысы қиын-қыстау кезең екендігін хабар етеді. Жүрекке жақын, қазақи иісті, кең байтақ даланы осы композиция, халқымыз үшін қашанда жанды тербетер ауыл тақырыптарының бірі. Бұл ретте жас мүсіншінің да жүрегіне жақын, түсінікті тақырып екеніне көз жеткіземіз. Ондағы баланың күйінен ауылдың ешқайда асықпайтын сабырлы күйбең тіршілігі, сықырлаған қар, бізді ойландыратын суық ауа күркесінде ара-тұра иттердің еріне үргені будақтаған түтіннің иісі, кешкі қораға кірер алдында жайылып, жемделген мал бәрі ауылдық өмірден алынған күнделікті таныс көріністерін хабардар етеді. Автормен көзделген тұрмыстық жанр дәл осы күнделікті таныс көріністерге сағыныш толы, лирикалық көңіл – күйді беру мақсатында орындалған. Мұндай мақсатқа жету үшін жас мүсінші композиция құрылымын ұстамды да байыпты етіп шешуге тырысқан. Бұл жердегі екі қозыны қолтықтап келе жатқан баланың бейнесі, киім қыртыстары, денесінің кескін-пішіні айқын байқалады. Баланың обрызына назар аударсаң, ондағы жас баланың тазалығын періште жымиысын көруге болады (сурет 1).

Тарихта орын алған оқиғаларға өзіндік көзқарасын білдірген тағы бір жас мүсінші – Шәкен Ақылбектің «Жекпе-жек» мүсіндік композициясы ескірмес тақырыптарының бірі. Автормен көзделген туындыдан Отанға деген патриот-

тық сезім байқалады. Тақырыбы ортақ екі бөлек композицияда ортақ деталь бар, үстіне киген сауыттары мен қолдарына ұстаған қару жарақтардың сомдалуы. Астына мінген жылқының күйін көрсетудің өзі жас буын мүсіншілер үшін қашанда қиынға соғып жататаны белгілі. Осыған қарамастан жас мүсінші біраз жетістіктерге қол жеткізгенін атап кету керек. Туындыға қарап отырып жылқылардың динамикалық қозғалысын, үстінде отырған жекпе-жекке шыққан батырлардың күйін бір-біріне бағытталған семсер қаруды беру мақсатында композиция құрылымын ұтымды да үйлесімді етіп шешуге тырысқан. Мұндағы әрбір элемент өз орнын тауып, көңілге қонымды көрінеді. Автордың көзімен шынайы бейнеленген әр зат нағыз композициялық ізденіс жұмысының нәтижесі екенін аңғаруға болады. Композицияның бір-біріне қарсыласып тұрғанның өзі тақырыптың мән-мағынасын аша түсіп, тақырып атауын ақтағанын айтып, өзіндік дербес жұмыс ретінде қарастыруға болады.

«Абылай хан» тақырыбындағы қондырғылы мүсін өнерінде орындалған – жас мүсінші Сапабеков Жандос. Жұмысы арқылы мүсін өнеріне тән пластикалық, динамикалық ерекшеліктерді толығымен көрсетуге талпынған. Тарихи бейнелер негізіндегі хан бейнесін жасауда жас шебер ерекше ынталы шеберлігін айқындай білген. Хан бейнесін сомдауда дипломант оның бар болмысын ашу үшін мінездік, тұлғалық келбетін алға отырып пішіндеуге көшеді. Мүсіннің негізгі ұтымдылықтарының бірі болып пластикалық негіздер алға тартылады. Туындыдағы тарихи бейне жасау негіздері қайталанып келетін қалыптық ретпен өрілген. Яғни бейнелеу өнерінің барлық саласында өрнектелініп табылған тарихи Хан Абылайдың бейнесінің тұрақтылығына тоқталады. Тек пішіннің пластикалық негізді ғана қолданып ханның характерлік ерекшелігін көрсетуге тоқталғандығын негіздей түседі. Хан болмысындағы хандық кейіп, айбаттылық, ер жүректілік айрықша көрініс тауып, пластикалық рет ерекше қолданысқа шыққан.

Жас мүсінші Даниярова Қаламқастың «Ана мейірімі» атты мүсіндік композиция – бейнелеу өнеріндегі өшпес тақырыптардың бірі болып табылатын ана мейірімі өзіндік өзектілігін ешқашанда жоймақ емес. Ұлы суретшілермен мүсіншілердің шығармашылықтарына арқау болған ана тақырыбы қазақ бейнелеу өнерінде өзіндік өресін кеңге жайған. Мүсіндік сұлба жасау барысында бала обрызын сомдау мен сұлбалардағы ыстық ықылас пен мінездік ерекшеліктерді жеткізу асқан шеберлікті қажет ететіндігі белгілі. Бұл ретте біз мүсіндік композициядағы ана мен бала образдарының пішіндік сұлбасының тұжырымдық кейпін айрықша атап өте аламыз. Туынды мүсін өнеріндегі пішін мен мазмұн сабақтастығы айрықшалау негізінде композициясы толықтай дерлік орындап шыққан. Бала обрызын сомдауда ана сұлбасының ерекшелеуде оның фактуралық ерекшелігін алайда үнемі жадта ұстау шартты. Осы тұрғыда ғана біз мүсіндік композициядағы пішіндік ретті ажырата аламыз. Жұмыс барысындағы көркемдік негізбен мінез құлықтың мәнер айрықша жеткізілген туындыдағы көркемділік жоғары деңгейде. Жас шебердің композициялық шешіміне келетін болсақ – ойының тұжырымдық жетістігін, пішіндік негізді айрықша қолдана білу ерекшелігін жоғары бағалаймыз.

Жас мүсінші Нығымбетов Ержанның «Отелло» атты мүсіндік композициясына берілген тәуелсіздік жылдарындағы монументалды мүсін өнеріндегі ерекше жағдайлардың бірі бұл еліміздегі аттылы ескерткіштердің орын алуы болып табылады. Қазақ халқының ат құлағында ойнаған «Ер қанаты ат» деген нақыл сөз-

дерінен оның тарихы мен өзін-өзі тануында жылқының алар орны ерекше. Жыр дастандарымыздағы батырлардың серігі болған жылқы бүгінгі таңдағы қалалық монументалды мүсін өнерінде өзіндік ерекше сипатқа ие болып отыр.

Мүсіншілер аттылы ескерткіштердің өзіндік пропорциясының негізін бірі анық пластикалық ерекшелігін арқылы көрсетсе, ендігісі өзіндік динамикалық жігерлі, рухты асқақтаттыра түсуімен ерекшеленеді. Ал кейбір мүсіншілер ұқсастықпен көшірудің ермегімен айналысып өзіндік монументалдық сипатын тек алыптылық пен аттылығына бағындыруымен шектелуде. Еліміздің қай түкпіріне барсаң да ат үстіндегі батырды көру көзімізге жаттанды болып кеткендігі баршамызға мәлім. Осындай өзектіліктерді алға ұсына отырып «Отелло» тақырыбындағы жұмыстың тақырыбын жас мүсіншінің композициясындағы қазақ мүсін өнеріндегі көкейкесті сауалдарға жауап таба аламыз деп нық басып айта аламыз. Себебі ұсынылған «Отелло» мүсіндік туындысындағы іс әрекеттік, пішіндік негіздер қазақ мүсін өнерінің алдыңғы буын мүсіншілерінің туындыларына ұқсас келетіндігінде атап өткеніміз жөн. Сол себептенде жұмыстың пішіндік композициялық қырын жаңашылдық сипатында атай алмыз. Мүсіндік композицияның ұтымды қыры Отелланың тарихи бейнесін, болмысын ашық жеткізуге ұмтылуы, пластикасы, статикасы айқара ашық көрсетуінде болып отыр.

Жас шеберлердің өзіндік туындылары – тақырып жағынан өте әсерлі де қызықты. Олар болашақта ұлы мүсіншілердің қатарына енетіндей ерекше туындыларымен танылған жас шеберлердің болашаққа деген белестерін жоғары деңгейде меңзейді.

Әдебиеттер:

1. Березина В. Н., Н. А. Лившиц. *Западно-Европейское искусство*. – Л.: Гос. Эрмитаж, 1963. – 423 с.
2. Дмитриева Н. А. *Краткая история искусств*. – Москва: Искусство, 1989. – 318 с.
3. Коньр А. М., Байтурсын Е. У. *Қазақ өнері. 3 том* – Алматы: Елнұр, 2013. – 176 б.
4. Михайлова А. Н., Михайлова, Позднякова Н., Гиллярова И., Лев Я. *Барокко*. – Испания: Кенеманн, 2004. – 500 с.



1 сурет.
Қабыл Азамат
Егіз қозы



2 сурет.
Шәкен Ақылбек
Жекпе-жеск



3 сурет.
Сапабеков Жандос
Абылай хан

Т. Ю. Воробьева

доцент, к.т.н.

Новочеркасский промышленно-
гуманитарный колледж

Новочеркасск, Россия

TYVorobyeva@yandex.ru

ЦВЕТА ПРОСТРАНСТВА – ПУТЬ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Түйіндеме: Адам ғылыми дәлелденген немесе болжаған және/немесе ұмытып, Әлеммен байланыс көзін жоғалтқан көптеген кеңістіктерде тұрады. Адамзаттың құжатталған жадындағы кеңістіктердің әрқайсысы көптігімен сипатталады. Ғасырлар бойы көптеген даулы және екіұшты өркениеттердің, халықтардың түрлерінің арасында түс пайда болады. Бірақ түс қайдан, ол ғарыштың ауысуымен қалай байланысты және ғарышта адамзат үшін даулы және көптеген жағынан құпия болып қала береді.

Кілт сөздер: түс, кеңістік, бейбітшілік, жол, өмір, қайта туылу, қайта туылу.

Аннотация: Человек обитает во множестве пространств, перемещение в которых он научно доказали или предсказал, и/или забыл, потеряв истоки контакта с Миром. Каждое из пространств в зафиксированной документально памяти человечества характеризуется множеством. Среди множества спорным и неоднозначным на протяжении веков и видов цивилизаций, видов народов выступает цвет. Но откуда цвет, как он взаимосвязан с переходом пространства и в пространстве остаётся для человечества вопросом спорным и во многом тайным.

Ключевые слова: цвет, пространство, Мир, путь, жизнь, перерождение, возрождение.

Abstract: Man lives in many spaces, the movement in which he scientifically proved and/or predicted, and/or forgot, having lost the sources of contact with the World. Each of the spaces in the documented memory of mankind is characterized by a multitude. Among the many controversial and ambiguous over the centuries and types of civilizations, types of peoples is color. But where color comes from, how it is interconnected with the transition of space and in space remains a controversial and largely secret question for humanity.

Keywords: color, space, World, path, life, rebirth.

Человек, людина как множество человек, объединённых в народ, по своему стародавнему происхождению всегда пребывает в пространстве противопоставлений как «детство – старость», «жизнь – смерть», «хорошее – плохое», «непонятное – понятное», «прямое – кривое», «правое – левое», «мягкое – твёрдое», «тёплое – холодное», «видимое – невидимое» и т.д. Оные характеристики показывают любое пространство как пространство обитания человека (человечества) или некоего вида контакта с ним как видимые, так и невидимые, как осознаваемые, так и неосознаваемые. Таких пространств множество – физическое, географическое, биологическое, природное, космическое, сакральное, информационное, языковое, образное, звуковое, осязаемое, мыслительное, интуитивное и т.д. С каждым из них человек вступает в разные виды контакта и взаимодействия с разным характером взаимности и обратной связи, с разным характером значимости, пропорциональности соотношений состояний противопоставлений.

Когда мы выбираем последовательность «детство – старость» или «старость – детство», «жизнь – смерть» или «смерть – жизнь», «непонятное – понятное» или «непонятное – понятное», «тёплое – холодное» или «холодное – тёплое», «видимое – невидимое» или «невидимое – видимое» мы выбираем вид жизни, мировоззрение народа и/или эпохи, времени, государства, планеты, Солнечной системы и т.д. [3, с.195]. Во многом эти последовательности заданы нам от рождения, сохраняя память предков в образе художественной и научной картины Мира. Существует множество теорий влияния на нас – людей и наше пространство. Единственным постоянным остаётся наша ДНК и характер пространства, записанный в глубинах первичной коры мозга.

С математической точки зрения, основанное на уровне развития человечества и его происхождении пространство ему виделось в разные времена, состояния Природы и цивилизаций и двухмерным, и трёхмерным, и четырёхмерным; недоступным – доступным; тайным – явным; конечным – бесконечным; временным – вечным; несчастливым – счастливым; обычным – дивным с разной степенью научной обоснованности, доказательности и художественного открытия сокровенного знания о Мире. Среди них ключевое место отведено контакту пространства и времени. Человечество как один из видов Природы, как и другие виды Природы направлены на сохранение и преумножение вида разными способами. На уровне мечты, сокровенного знания и планируемых научных разработок для всех народов Земли является взаимодействие и/или управление временем и пространством в круговороте «рождение – жизнь – смерть – возрождение (бессмертие)» во всех пространствах.

Человечество на Земле испытало разные природные катаклизмы разной мощности с разным последствием для континентального строения, тектонического, климатического пространства и, тем не менее, до сих пор на планете сохранено во многом видовое разнообразие, характерное для древних периодов планеты. Именно характер взаимодействия и контакта с пространством видового разнообразия человек воспроизводил, воссоздавал, преображал в своём предметном созидании искусствоведческого и прикладного характера. В разных пространствах планеты Земля характер взаимоотношений разный, как и разная среда обитания по формообразованию, цветности, тектоники в течении года, геологии, по формам жизни и их количеству. Разная среда обитания определяла и определяет материалы, цвета, орнаменты, образы, символы, трансформируемые в разные виды искусства и их стили.

Декоративно-прикладное искусство объединяет в целое назначение предмета для разных видов пространств, соединяя характерные для среды материалы, образы Природы, человеческий тип и мировоззрение человека, народа в один предмет. Даже характер контакта с физическими формами Природы разный. Кочевые народы предпочитают открытый огонь. В кочевом образе жизни отношение к открытому огню оправдано разными истоками. Но ведь открытый огонь выбран и оседлыми народами, как англо-саксы, совмещающими при физическом преобразовании материала (дерево) несколько функций: огонь и свет, и тем самым оглашающим, что они – источник тепла и света

в любое время года и суток [4, с. 11]. В Германии, Франции, Великобритании распространены каминны [7, с. 63]. Каминны в истории человечества по сравнению с печами как объекты ДПИ более декорированы разными материалами; скульптурной, глазурной и живописной техникой.

Славянские народы выбирают закрытый огонь для отопления жилища, приготовления пищи и обработки материалов (керамика, металл). Преобразование материала закрыто в видимом Мире для славянских народов переход невидим, но ощущаем посредством преобразования «дерево, уголь – тепло – жизнь». Переход является тайным, несмотря на его явность. Даже при замещении, перемещении техник, материалов в другую страну при сохранении там Природы, подразумевая и человеческую Природу, мы видим совершенно другой вид искусства. В явном виде знание о переходе материалов и стихий из одного в другое как многоуровневая, комбинаторная система «И цзин» или «Чжоу и» известна в Китае с незапамятных времён. По разным данным первый её вариант может быть датирован II-м тысячелетием до н.э. с начала правления династии Чжоу до III в. до н.э. [8, с.12]. Однозначного понимания текста до сих пор не существует по причине утраты первых вариантов произведения до переписи. Однако, основным здесь выступает объяснение «Всеохватно-круговые перемены», «Всеохватно-круговой лёгкий [канон]» и в целом значение слова чжоу – «оборот», «круг», «цикл», «полный», «везде» и т.д. В свете желания человечества вечной жизни, а в эпоху китайских императоров, именуемых сынами Неба, предполагаю трактат «И цзин» (五行) служил наставлением в этом пути. Согласно ряду исследований «цзин» символизирует не материю, а действие в круге перерождений «дерево (синий, зелёный) – огонь (красный) – земля (жёлтый) – металл (белый) – вода (чёрный)». Однозначно в книге перемены охарактеризован жёлтый цвет земли. Характерной особенностью искусствоведческого видения является использование цветовой и геометрической составляющей внутри круговой схемы мироздания, которая преобразуется в комбинаторные триграммы и гексаграммы в виде четырёхугольника [2, с. 246]. Каждому пространству (астрономическому, зодиакальному, физическому, географическому; животному; календарному; анатомическому и чувственному) соответствует форма, цвет и их последовательность, взаиморасположение. Сторонам Земли соответствуют цвета: Востоку – синий, зелёный (оттенки нефрита); Югу – красный; Западу – белый и Северу – чёрный [9, с. 163]. «Красный – белый – чёрный» как тождественность сторон света «юг – запад – север» характерна для культуры Китая, Кореи, уйгуров, тюрков и азиатских кочевников.

У разных тюркских народов, народов Мезоамерики, Арктических народов, народов Африки, Балтоскании сведения о горизонтальной и вертикальной цветовой картине Мира имеющих место в литературных и археологических памятниках различны [1]. Истоки разного цветового представления о пространстве на данное время научному сообществу не известны и существует лишь множество предположений, исследований в разных сферах естественно-научного и гуманитарного знания.

В тюркском труде «Свод общих установлений» чёрный кэ-ло (< K'Â-LÂ < QARA) имеют право носить высокопоставленные лица, включая: кагана

«императора», катун «императрицу», старейшины, наставника, «чин очень высокий, лишь в преклонных годах бывают ими» (кэ-ло чо (< TSÜÄR < ŠOR) [7, с. 155]. В Тюргешском каганате Катун почиталась как воплощение божества Луны и Ночи (Кара). Чёрный также соответствует ночи, зиме, Луне, повелителю дождя Юй-ши, северным созвездиям и Меркурию в ряде китайских учений о мироздании [8]. Племена Тюргешского каганата обозначалась эпитетом: западные – кара (кит. хэй син «чёрные фамилии», каратюргеши) и сара (жёлтый). Звание «кара» (617) было присвоено танскому военачальнику Чжан Чансунь в период, когда «в Поднебесной наступил хаос». Жёлтый цвет по древнекитайским воззрениям – главный цвет, цвет Поднебесной, цвет земли, цвет зенита: «Веянье Света, нырнув, прорастает / В жёлтом чертоге / Верное, не может не быть / В сердцевине» [8, с. 319].

В Европейских странах жёлтый цвет не характерен для ремесленной традиции или он утрачен по причине насильственного многократного изменения мировоззрения ряда народов в отличии от иерархического золотого. Источники, характеризующие пространство как цветовую карту, очевидно утрачены в череде войн и природных катастроф. По этой причине вопросы традиционного костюма, предметов ремесленного искусства вызывают массу вопросов у исследователей. Нарушена полнота картины Мира, основанная на контакте человека с Миром.

В трёхмерном пространстве также издревле у ряда народов известны вертикальные ярусы жизни и перерождений, основанные на представлении о физическом, природном пространстве как верхнем, среднем и нижнем. Тройственность образов во многом обоснована замыслом «мирового дерева» [10, с. 17]. Во многих ремесленных традициях именно образ «мирового дерева» воссоздаётся. Цветовые ярусы в каждой из известных традиционных культур также многоцветны. Количество ярусов не одинаково, имеет разный характер симметрии в «корни – ствол – крона». У каждого народа существовала в разные периоды времени тождественная трёхярусному строению дерева пластика, известная в настоящем как деревянная кукла. Куклы изготавливались из разного дерева, с разной окраской. Большинство пород дерева, из которых создавались куклы – неизвестно и даже не проводятся исследования в этой области [5, с. 243].

В то же время костюм также менял свою цветность в разные эпохи. Великий император Ши-Хуан, сменивший династию Чжоу, избрал своим символом черный (тёмно-синий) цвет, ибо ««вода гасит огонь»». При этом в традиционном искусстве многих культур существа с синим лицом – это духи и призраки. В буддийском трактате-наставлении путешествии по загробному миру «Книга мертвых» показаны существа с разным цветовым покровом и разные цветовые пространства перехода. В календарном цикле многих обрядов от традиционной культуры также существует своя цветовая символика.

Китай, как государство, этимология которого означает Чжунго (кит. 中國) – «срединное государство» или центр земли, «Центральная держава». Китай одно из древнейших государств на Земле, сохранивших в гармонии древние обычаи и новейшие технологии [2, с. 243]. Дата основания Китая

обозначена 3500 годами до н.э. За время существования китайской империи (221 г. до н. э.—1912 г.), Китай практически не подвергался влиянию иных культур, за исключением периода монгольского господства в XIII в. Китай экспортировал цветной шёлк по Великому Шёлковому по некоторым данным ещё в 13 в. до н.э. Следует отметить, что Шёлковый Путь имеет также тройственную структуру (Восточный участок, Средняя часть и Западный участок). Как гласит старинная китайская поговорка: «Когда человек осуществит свой путь, путь Неба осуществится сам собой» [8, с. 413]. Остаётся понять цвет Пути, Цвет Пути исходного круговорота и его взаимосвязь с планетарными проявлениями.

Литература:

1. Березкин Ю. Е., Дувакин Е. Н. Тематическая классификация и распределение фольклорно-мифологических мотивов по ареалам. Аналитический каталог // – URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/berezkin> (дата обращения 7.12.2021).
2. Воробьева Т. Ю. Китайский дизайн; Этнические ориентиры // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда: Вестник МГХПУ / Московск. гос. худ.-пром. ун-т им. С. Г. Строганова. – 2009. – № 4. – С. 238–248.
3. Воробьева Т. Ю. Пространство как национальное понятие в дизайне // Дизайн и художественное творчество : теория, методика и практика: материалы II Междунар. науч.-практ. конф., 11-12 окт. 2018 г. / ФГБОУВО Санкт-Петербургский государственный ун-т промышленных технологий и дизайна. – Санкт-Петербург: Изд-во ФГБОУВО СПб-ГУПТД, 2018. – С. 190–199.
4. Воробьева Т. Ю. Немецкий дизайн «огненного духа земли» // Современные проблемы дизайна, архитектуры и изобразительного искусства : материалы Междунар. науч.-практ. конф., 22-23 апр. 2010 г., г. Магнитогорск. - Магнитогорск : МаГУ, 2010. – С. 8–12.
5. Воробьева Т. Ю. Простонародная деревянная игрушка по образу человека: предания и обряды старины // Диалоги о культуре и искусстве: материалы XI Всерос. науч.-практ. конф. (с международным участием), (Пермь, 14–16 окт. 2021 г.). В 2 ч.: ч. 2 / отв. ред. А. А. Лисенкова; ред. кол.: Е. В. Баталина-Корнева, А. В. Макина, Н. И. Тюленева; Пермский государственный институт культуры, Центр непрерывного образования и повышения квалификации творческих и управленческих кадров в сфере культуры – Пермь: РИО УНИД, 2021. – (Национальный проект «Культура». Федеральный проект «Творческие люди») / Пермский гос. институт культуры и искусства. – Пермь: Изд-во Пермского гос. института культуры, 2021. – С. 239-246.
6. Гачев Г. Д. Национальные образы мира. Эллада, Германия, Франция: опыт экзистенциальной культурологии. – М.: Логос, 2008. – 320 с.
7. Зуев Ю. А. Древнетюркская социальная терминология в китайском тексте VIII в. // Вопросы археологии Казахстана. Вып. 2. Алматы-М.: 1998. – С. 153–161.
8. Китайская классическая. Книга перемен. Канон «И цзин» : В 2 т. / Пер. с древнекит. и исслед. Ю. К. Шуцко; Сост., ст., био- и библиогр. А. И. Кобзева; Ст. В. М. Алексеева; Примеч. А. И. Кобзева и Н. И. Конрада. – СПб.: Нева; М.: ОЛМА-пресс, 2000.– 479 с.
9. Кононов А. Н. Семантика цветообозначений в тюркских языках // Тюркологический сборник, 1975. – М.: Наука, 1978. – С. 159–179.
10. Топоров В. Н. Мировое дерево: универсальные знаковые комплексы. – М.: Рукописные памятники Древней Руси. Т. 1., 2010. – 448 с.

А. А. Кумарбаева

Казахская национальная академия искусств им. Т. К. Жургенова

магистрант 1 курса

Алматы, Казахстан

akumarbaeva@inbox.ru

ХУДОЖНИКИ ТЕАТРА И КИНО КАЗАХСТАНА (С. РОМАНОВ, Г. ИСМАИЛОВА, А. ГАЛИМБАЕВА, А. ИСМАИЛОВ)

Түйіндеме: Қазақстан кескіндемесінің қалыптасу мәселелері Зерттеу үшін үлкен алаң болып табылады. Ұлттық шығармашылықты дамытуда үлкен рөл атқарған алғашқы ізашар суретшілердің арасында қазақ кескіндемесінің жанрлық, стилистикалық ерекшеліктерін дамытуға зор үлес қосқан театр және кино суретшілерін атап өткен жөн. Бұл жұмыста соғыстан кейінгі 1960–1970 жылдардағы суретшілер – С. Романов, А. Галымбаева, Г. Исмаилова, А. Исмаилов шығармашылығы қарастырылады.

Кілт сөздер: театрлық кескіндеме; кино; бейнелеу өнері; шығармашылық; стиль; жанр.

Аннотация: Вопросы становления живописи Казахстана представляют собой большое поле для исследований. Среди художников-первопроходцев, сыгравших большую роль в развитии национального творчества, следует отметить художников театра и кино, внесших огромный вклад в развитие жанровых, стилистических особенностей казахской живописи. В данной работе рассматривается творчество художников послевоенного периода 1960–1970-х годов – С. Романова, А. Галимбаевой, Г. Исмаиловой, А. Исмаилова.

Ключевые слова: театральная живопись; кино; изобразительное искусство; творчество; стиль; жанр

Abstract: The issues of the formation of painting in Kazakhstan represent a large field for research. Among the pioneering artists who played a big role in the development of national creativity, it should be noted the theater and film artists who made a huge contribution to the development of genre and stylistic features of Kazakh painting. This paper examines the work of artists of the post-war period of the 1960–1970s – S. Romanov, A. Galimbayeva, G. Ismailova, A. Ismailov.

Keywords: theatrical painting; cinema; art; creation; style; genre.

Художник – человек, выражающий себя посредством искусства. С XX века в Казахстане стало появляться множество произведений искусства. Художники изображали быт казахского народа, события, которые оказали значительное влияние на развитие страны. Также казахские художники часто изображали красоты казахской земли.

Изобразительное искусство играет большую роль в театральном жанре и киноискусстве. Оно является составной частью театра и кино, является визуализацией этих синтетических искусств. При этом изображение в произведениях театра или кино трактуется не как самостоятельное произведение, не изолированно, а в контексте сюжета, образов спектакля или фильма. Смысл и содержание работы художника-сценографа анализируются через сознание коллективного процесса создания спектакля. Спектакль, как и фильм, неразрывное авторство многих, когда замысел одного развивается другим и воплощается третьим. Визуальный облик и образ спектакля или фильма создается не одним художником, а совместно с режиссером и труппой.

Являясь синтетическим видом искусства, который обладает наибольшей «емкостью», театр вобрал в себя способность литературы посредством слов воссоздавать жизнь в ее внешних и внутренних проявлениях, словом не повествовательным, а живо-звучащим, непосредственно действенным. Однако в отличие от литературы, в театре действительность создается не в сознании читателя, а как объективно существующее, расположенное в пространстве картины жизни (спектакля). Тем самым обретая смежные области влияния с живописью. Театральное действие находится в непрерывном движении, развиваясь во времени, тем самым даря особые эмоции зрителю.

Становление и развитие изобразительного искусства в театре и кино в Казахстане происходило параллельно с развитием профессионального изобразительного искусства Казахстана и формированием национальной художественной школы. Профессиональные станковые формы изобразительного искусства Казахстана – живопись, скульптура, графика – сложились в 1920-х годах XX века. До этого времени не было единого художественного центра; художники работали разобщено.

К середине 1930-х годов произошло существенное укрепление профессионального состава живописцев республики. Первый съезд художников Казахстана (1940) открыл новый этап в развитии живописи. Важное место в работах художников занимает тема подвига и мужества людей, успешно развивается исторический жанр.

Народным художником Казахстана, лауреатом Государственной премии Казахской ССР им. Ч. Валиханова являлась Айша Гарифовна Галимбаева. В 1949 году художница окончила Всесоюзный государственный институт кинематографии. Художник кино, живописец. Член Союза художников СССР с 1951 года. Работы А. Галимбаевой были разнообразны по жанрам и применяемым техникам. Но объединяло творчество «поэтичность образа, красочность, жизнерадостность, живописная сила и национальное своеобразие, проявляющееся в выборе персонажей и сюжета, пейзажного мотива, предметов натюрморта.

Одна из знаковых работ, написанных в жанре натюрморт принадлежит Айше Галимбаевой. Выводя на первый план не форму, а цвет, художница делает значительный шаг в развитии искусства казахской живописи. Сочетая на полотне тандемы из контрастирующих элементов, по цветовой гамме, температуре, объему образуется своеобразный, с выраженной четкостью ритм. Текстура, открытый диалог с пространством, с формой и ракурсом в натюрмортах Айши Галимбаевой приносят ощущение праздника и света.

Цвет, свет, пространство и форма в композиции обрели своеобразный катарсис на полотне художницы, что не могло не явить глазу зрителя эту особенную выразительность. Техника наложения краски динамичная, упругая – создавая ощущение легкости и побуждая в зрителях кинестетические чувства.

Являясь представительницей первого поколения художников, с которых начиналась национальная школа, чьи работы составляют золотой фонд казахской живописи, Галимбаева отучилась на «художника-постановщика фильмов», создала эскизы к кинолентам «Поэма о любви», «Девушка-джигит», «Это было в Шугле», «Его время придет», «Козы-Корпеш – Баян-Сулу», «Дочь степей».

Будучи первой женщиной-художником в казахской живописи, она внесла большой вклад в изучение народных костюмов в многочисленных экспедициях по Казахстану. Итогом стал альбом «Казахский народный костюм», включающий 60 подробнейших и точных рисунков костюмов разных областей.

Исмаилов Аубакир – народный художник Казахстана, который помимо художественной деятельности и значительного вклада в развитие киноискусства Казахстана занимался исследовательской деятельностью в области казахских народных танцев. Кара-жорга, кусбеги-дабылпаз, утыс-би, айжан-кыз, насыбайшы и др. – в особой, отличающейся интересной трактовке художника, до наших дней и стали ценными «запечатленными мгновениями» в наследии национального творчества. Приложив колоссальные усилия для популяризации народного танца кара-жорга, он выступил в 20-х годах прошлого столетия. Бекграунд в этнографических исследованиях также наложил след на почерке художника. Делая зарисовки народных танцев в национальных костюмах, Исмаилов вырабатывает свой особенный «кинематографичный» взгляд в живописи. Особое внимания уделял проработке танцевальных костюмов в театральных постановках, в которых он участвовал. На шедевральных полотнах Аубакира Исмаилова в этот период мы также можем увидеть танцевальные сцены, написанные особым, профессиональным взглядом не только художника, но и знатока танцевального искусства.

В 50-60-е годы, несмотря на насыщенную живописную жизнь, Аубакир Исмаилов работает над созданием и выпуском книги «Казахские народные танцы», которая на долгие годы станет путеводителем в области танцевально-го национального наследия.

Стоит отметить еще одну женщину-художницу, которая внесла своеобразный стиль, как на сцене театра, так и на своих полотнах. Гульфайрус Исмаилова была художником-постановщиком фильма Султана Ходжикова «Кыз Жибек», получившего на V Всесоюзном кинофестивале приз за лучшее художественное оформление. Эскизы к постановкам являли собой полноценные произведения искусства. Ее творческое наследие насчитывает около 100 портретных и живописных произведений. Характерная особенность многих ее произведений – декоративность, столь созвучная традициям казахской художественной культуры.

Гульфайрус Исмаилова внесла большой вклад в развитие театрального и кино искусства, а также в художественное оформление известных опер и фильмов. Но недаром говорят, что талантливый человек талантлив во всем. Гульфайрус также с успехом проявляла себя как актриса. Она сыграла главные роли в таких известных кинопроизведениях как «Кыз Жибек», «Ботагоз» и получила признание в народе.

Работы еще одного художника 60-х годов прошлого века С. Романова являют собой поистине переработанную форму изъяснения на полотнах. Так, будучи учеником московской школы живописи, Сахи Романов работал художником-постановщиком многих картин, среди них «Дорога жизни», «Крылатый подарок» и др.

Особенно хочется отметить кинематографичность картины «В юрте» 1970 года. Цветовая гамма, рембрантовская светотень, исполненная в непривычной манере, емкость, многослойность композиции и ритм в каждом последующем

движении глаза по картине – все это дарит наполненность, и сюжетность, в которой воссоздает внутреннее убранство казахского жилища. Любовь к Родине считается во всех работах Романова – степь, люди в национальных костюмах, простор душевный и физический. Открывающаяся взору бескрайняя степь в работе «На джайляу» – это не только непривычный, взятый из киноязыка прием, но и осознанное решение, показать контраст в композиции, посредством «сдавливания» зрительского глаза, находящегося в юрте и свежесть и открытость родных степей - который тоже являются домом для любого казаха.

Данные художники в своих произведениях, создаваемых для кино и театра, ориентировались на сюжеты и мотивы жизни народа, отображали тесную связь личности с окружающим миром. Художники 1960-х годов явились частью национальной школы художников Казахстана.

Провозглашаемая борьба проявилась в неустанном контроле над творческой деятельностью художников, навязывании принятых схем и шаблонов, систематическом обсуждении произведений. Своеобразная «гонка» за критикой, без которой не обходилась работа тогда любого творческого коллектива, принимала жесткие формы, когда подавлялись малейшие устремления художников несколько иначе посмотреть и изобразить окружающий ими мир. Любое расхождение с принятой и установившейся системой культурных ценностей рассматривалось не как простое несогласие, а имеющее под собой политическую подоплеку.

Поколение художников, работавших в середине 60-х годов и двух последующих десятилетий, разработало индивидуальную колористику, стиль и язык. Полотна художников того времени раскрыли широкий диапазон затрагиваемых тем и жанровое разнообразие от традиционных ландшафтных до городских пейзажей, от исторических многофигурных до камерных композиций.

Творчество художников послевоенного периода 1960-1970-х годов – С. Романова, А. Галимбаевой, Г. Исмаиловой, А. Исмаилова – включает в себя обращение к обычаям и истории казахского народа, жизненному укладу стало характерной особенностью современной живописи Казахстана, выражающей память национальной истории, цепь ее событий, легенды о подвигах героев и сцены повседневной жизни поколений на великих просторах казахской степи. Воспринимаемое почти сакральным причащение этнической, национальной культурной памяти выводит нашу культуру к новому витку самопознания, к философскому, интеллектуальному, осознанному пониманию своей самости, своего духовного вклада в сокровищницу общечеловеческой культуры.

Современные критики трактуют художественные произведения театра и кино как возрождение классического искусства, выступающее противником устаревших традиций и почитающее органический синтез искусства с достижениями современной техники. Новые направления и стили 1960–1970-х годов имеют под собой устойчивую теоретическую основу.

Изобразительное театральное и киноискусство 1960–1970-х годов исследует вопросы эстетики изобразительного искусства Казахстана, его изобрази-

тельного языка, его изобразительных средств, исследующих взаимодействие и преемственность традиционного и современного искусства в научных трудах отечественных и зарубежных ученых.

В 1960-1970 годы искусство Казахстана ярко выдвинуло идеи символично-метафорического смысла. Выразительный эмоционально-динамичный язык искусства становится ключом к осознанию собственно национальных истоков культуры.

Художественное искусство театра и кино Казахстана 1960–1970-х годов развивается интенсивно в сравнении с другими видами искусства, развивая новые художественные формы и жанры, формируя эстетический язык высокого уровня, вбирающий в себя современные методы, национальные традиции и подходы, национальный современный художественный язык в структуре и в тематике изобразительного произведения, новые направления театральной живописи и киноживописи Казахстана, которые возникли в результате определенных культурных, политических, исторических и технологических факторов.

Творчество известных художников гармонично сосуществует с методами современной живописи и традиционного классического искусства того времени. Многие элементы традиционного казахского искусства и традиционного классического искусства формируют новые художественные направления, что сохраняется преемственность традиционных подходов и методов современного искусства, развивая его в новом ритме.

Литература:

1. Гаврилова Е. П. Мемориал Караганды. КарЛАГ, культура, художники. – Караганда: ТОО «Арко», 2018. – 200 с.
2. Ергалиева Р. А. Этнокультурные традиции в современном искусстве Казахстана. – Алматы: НИЦ «Ғылым», 2019. – 183 с.
3. Идея независимости в изобразительном искусстве Казахстана. – Алматы: ИЛИ МОН РК, 2011. – 420 с.
4. Очерки истории изобразительного искусства Казахстана / Отв. ред. Г. А. Сарыкулова. – Алма-Ата: Наука КазССР, 1977. – 223 с.
5. Турлыбекова А. М. Искусство Казахстана в 20-80-е гг. XX века: истоки и тенденции развития: Монография / А. М. Турлыбекова. – Павлодар: Инновац. Евраз. ун-т, 2014. – 180 с.

Ж. А. Аксақалова

Алматы қаласы ҚР БҒМ Ғылым комитеті М. О. Әуезов атындағы
Әдебиет және өнер институтының ғылыми қызметкер

2 курс магистранты
Nurbinur_86@mail.ru

ҚАЗІРГІ ҚАЗАҚ КЕСКІНДЕМЕ ӨНЕРІНДЕГІ ТАРИХИ ЖӘНЕ ТҰРМЫСТЫҚ ЖАНРДАҒЫ ЖАҢАШЫЛДЫҚ ҮРДІСІ

Түйіндеме: Мақалада қазіргі қазақ кескіндеме өнеріндегі тарихи және тұрмыстық жанрлардағы инновациялық үрдістерге шолу жасалады. Автор суретшілердің өз ізденістері мен еңбектерінің нәтижесінде ұлттық құндылықтарымызды қайта жандандырға негіз болған жаңа үрдістерге баса назар аударады. Кенеп беттеріндегі қазақ халқының әдет-ғұрпы мен тарихы, өмір салты, ұлттық тарихтың жады, оның оқиғалар тізбегі, батыр бабаларымыздың ерліктері, қазақ халқының қаһармандық келбеті, күнделікті тұрмыстық өмірінің көріністері, Қазақстанның қазіргі заманғы кескіндеме өнерінің негізгі сюжеттік ерекшеліктеріне айналууда. Қазақстан кескіндемесіндегі қазіргі заманғы жаңа бағыттар өз кезегінде тақырып аясын кеңейтіп, көрерменнің көркем ойлау көкжиегін дамытып, қабылдай алу қабілетін одан әрі байыта түсті.

Түйін сөздер: инновация, тарихи жанр, тұрмыстық жанр, ұлттық құндылық, тарихи жад, рухани жаңғыру.

Аннотация: В статье даётся обзор инновационных тенденций в современном казахском искусстве живописи в исторических и бытовых жанрах. Автор акцентирует внимание на новых тенденциях, ставших основой для возрождения национальных ценностей в результате собственных поисков и трудов художников. На полотнах запечатлены обычаи и история казахского народа, образ жизни, память национальной истории, ее череда событий, подвиги наших предков – батыров, героический облик казахского народа, сцены повседневной бытовой жизни, основные сюжетные особенности современного искусства живописи Казахстана. Новые современные направления в живописи Казахстана, в свою очередь, расширили тематику, развили кругозор художественного мышления зрителя и обогатили его способность к восприятию.

Ключевые слова: инновации, исторический жанр, бытовой жанр, национальные ценности, историческая память, духовное возрождение.

Annotation: The article provides an overview of innovative trends in the modern Kazakh art of painting in historical and everyday genres. The author focuses on new trends that have become the basis for the revival of national values as a result of their own searches and the works of artists. The canvases depict the customs and history of the Kazakh people, the way of life, the memory of national history, its series of events, the exploits of our batyr ancestors, the heroic appearance of the Kazakh people, scenes of everyday everyday life, the main plot features of the modern art of painting in Kazakhstan. New modern trends in the painting of Kazakhstan, in turn, expanded the subject, developed the horizons of the viewer's artistic thinking and enriched his ability to perceive.

Keywords: innovations, historical genre, household genre, national value, historical memory, spiritual revival.

Қазақстан Республикасының Тәуелсіздік жылдарында суретшілер Қазақстан бейнелеу өнерінің дамып келе жатқан: символикалық, концептуалды, реалистік бағыттарына ене отырып, өз шығармашылығының бағыттарын қайта қарастыра бастады. Бұл кезеңдегі Қазақстанның заманауи өнерін жан-жақты шығармашылық

ізденістегі бейнелеу өнерінің өзекті мәселелерін қозғайтын, ұлттық құндылықты насихаттайтын жаһандану дәуірінің өнері деп сипаттауға болады.

Инновация термині ғылымға 19 ғасырда мәдениеттанушы саласы бойынша қолданысқа енген. «Инновация (жаңашылдық) – бұл қызметтің әртүрлі салаларына жаңа өзгерістерді енгізу процесі. Кез-келген жаңалық сөзсіз, олар қоғамдағы өзгерістер мен даму логикасынан туындайды. Өнердегі инновациялық процесс, әдетте, шығарманың тақырыбына, суретшінің көркем бейнелеріне, көркем шығарманы құру және дайындау технологиясына әсер етеді» [1]. Яғни, өнерді дамытудағы жаңашылдық дегеніміз – бұл әлемнің көркемдік бейнесінің өзгеруіне байланысты және көркем тілдің ерекшеліктерін қалыптастыруға ықпал ететін шығармашылық әдістің өзгеру процесі.

Жаңашылдықтың негізі – қоғамның әлеуметтік-мәдени жағдайындағы өзгерістер ғана емес, сонымен қатар суретшінің жеке шығармашылық қызметі, оның ерекше ішкі әлемі, шығармашылыққа деген өзіндік көзқарастары да жағдайы. Ал суретшінің ұшқыр қиялы жаңашылдықты туындататын көркемдік сананың іргетасы болып табылады. Дәстүрлі өнерді жаңғырту процесі инновациямен тікелей байланысты. Себебі нәр алып, тамырын теріңінен өндіру үшін жаңашылдық ұлттық дәстүр және құндылық ұғымдарымен белгілі бір дәрежеде әрекетке түсуі қажет. Өнердегі мұндай жаңашылдық үрдістер суретшіге әлемге жаңа көзқараспен қарауға мүмкіндік береді. Қазіргі әлемнің жаңа мүмкіншіліктеріне бейімделуге, сонымен қатар оның көркемдік танымына да ықпалы зор. Оның өміршеңдігі де жоғары болса, ғасырлық дәстүрлерді елемейтін инновациялар үрдісі өнер әлемінде хаос тудырып, ретсіздік пен тұрақсыздыққа бой алдырады.

Академик А. П. Деревянконың адам өміріндегі дәстүрді сақтау мәселесін қарастыруда: «Традиции могут выступать не тормозом, а основой, фильтром, трамплином новации Ценностные и технологические качества традиции, переходя в инновации, сохраняют важную для культуры преемственность» [2] деген ойы арқылы уақыты келгенде кез-келген дәстүр жаңашылдық болатынын, ал ұтымды ойластырылған кез-келген жаңашылдық дәстүрге айнала алатындығын айтып өтеді.

Қазіргі таңда бейнелеу өнерінде ғана емес, жалпы ғылымда жаңашылдық үрдістерін жете зерттеу іргелі зерттеулер бағдарламаларының негізгі бағыттарының бірі болып табылады. Бұл мәселелерді зерттеуде дәстүрлер мен инновацияларды сәйкестендіру; қазіргі бейнелеу өнеріндегі техникалар мен технологиялардың даму ерекшеліктері; көркем білім беруде негізі ретінде ұлттық мектептердің дәстүрлі өнері сынды бірқатар маңызды аспектілері зерделенуде.

Қазақстан кескіндемесіндегі қазіргі заманғы жаңа бағыттар өз кезегінде тақырып аясын кеңейтіп, көрерменнің көркем ойлау көкжиегін дамытып, қабылдай алу қабілетін одан әрі байыта түсті. Сонымен қатар, қылқалам шеберлерінің көптеген ізденістері мен еңбектерінің арқасында өзгелермен өзара бірегейліктегі ұлттық құндылықтар мен руханиятты іздеуге ықпал ететін, ұлттық дүниетанымымызға қайта жандандыруға негізделген жаңа үрдістерді қалыптастырды. Егеменнің алған тұстан басталған қазақ кескіндемесінде ұлттық тақырыптар, дәстүрлі рәсімдер, ұғымдар мен мифтер әрбір суретшінің жеке қабілетіне, қолтаңбасындағы техникалық ерекшеліктерге, ұстанған бағыт-бағдарларына байланысты түрленіп отырады.

Кенеп беттеріндегі қазақ халқының әдет-ғұрпы мен тарихы, өмір салты,

ұлттық тарихтың жады, оның оқиғалар тізбегі, батыр бабаларымыздың ерліктері, қазақ халқының қаһармандық келбеті, күнделікті тұрмыстық өмірінің көріністері Қазақстанның қазіргі заманғы кескіндеме өнерінің негізгі сюжеттік ерекшеліктеріне айналып отыр. Осындай этникалық, ұлттық мәдени жадтың қасиетті қарым-қатынасы біздің мәдениетімізді философиялық және интеллектуалдық тұрғыдан өзін-өзі саналы түрде қабылдау деңгейіне шығаратын жалпыадамзаттық мәдениеттің қазынасына қосқан рухани үлесіне айналды сөзсіз.

Тәуелсіздіктің алғашқы жиырма жылдығы – сөзсіз еліміздің мәдениетін дамытудағы тарихи жаңа кезең болып табылады. Мемлекетіміздің тәуелсіздік кезеңі, 1991 жылы басталған егемендікке қол жеткізу ел мен ұлттық мәдениеттің алдына жаңа жауапты міндеттер алып келді. Олардың ішінде, қазіргі көркем мәдениеттегі өзара сабақтастықты сақтау, оның тарихи өткен кезеңдегі дамуының маңызды кезеңдерін қалпына келтіру мәселелері, отандық көркем мұраның объективті кескінін қалпына келтіру міндеттері және оның қазіргі заманғы өнер үшін рөлі алатын орнын айшықтау маңызды болды. Тәуелсіздік кезеңінің басты жетістіктерінің бірі қазақ мәдениетін, сондай-ақ Қазақстанда мекендейтін этностардың мәдениеті мен дәстүрлерін жаңғырту және одан әрі дамыту болып табылады.

«XXI ғасырдың рухани мәселелеріне бейімделу негізінде этномәдени бірегейлікті бірегей түсінуді қазақстандық кескіндемешілер ғасырлар тереңдігін паш ететін, Ұлттық көркемдік дәстүрдің жанасуымен, өзіндік кескіндемелік жазумен көрсетті. Суретшілердің кескіндемесінде ұлттық формалар әлеуметтік-мәдени контекстпен бірге, дәстүрлі ою-өрнектер мен стильдендірілген формаларға сілтеме жасау үрдісімен көрінеді, олар ұлттық-эстетикалық мәнін кескіндеме-пластикалық тәртіп арқылы көрсетеді» [2, 142-145 бб.]. Бұл кезең үшін ұлттық мәдениеттің рухани маңыздылығы мен құндылығын тану міндеті орасан зор мәнге ие. Осы кезде белең алған мемлекеттік бағдарламаларға орай әрбір ұрпақтың дүниетанымдық мәселелерге өз көзқарасын білдіру қажеттілігі маңызды міндет болды. Бұл жағдайда бейнелеу өнері үшін, ең алдымен ұлттық мәдени есте сақтау идеялары мен принциптері, одан әрі адам мен әлеуметтік болмыстың экзистенциалды мәселелері шешуші рөл атқарды. Жалпы алғанда, бұл жағдай Батыс пен Шығыстың әртүрлі мәдени аймақтарында өзіндік ерекшелігін көрсете отырып, біздің заманымыздың жаһандық көркемдік практикасына тән, ол әлемдік өнердің дамуының негізгі бағыттарын анықтап берді.

XXI ғасырдағы Қазақстан кескіндемесі өнердің басқа түрлерімен салыстырғанда қарқынды дамып келеді. Соңғы жылдары көркем өнер сахнасына, белгілі бір мәдени, саяси, тарихи және технологиялық факторлардың нәтижесінде пайда болған, жаңа инновациялық үрдістер келуде. Мұндағы бейнелеу туындыларының құрылымы мен мазмұнындағы заманауи әдістердегі ұлттық дәстүрлер мен тәсілдерге деген қызығушылық Қазақстан кескіндемесінің жаңа бағыттарын өзара біріктірген жоғары деңгейдегі жаңа эстетикалық бейнелеу үрдістерін қалыптастырды.

Аға буын мен жас суретшілердің жұмысы қазіргі заманғы кескіндеме және дәстүрлі классикалық өнер әдістерімен өзара үйлесімде әрекетке түсуде. Дәстүрлі қазақ өнері мен дәстүрлі классикалық өнердің көптеген элементтері өзара түйіскен сәтте жаңа көркемдік бағыттарға жол ашады. Бұл дегеніміз дәстүрлі тәсілдер мен әдістердің өзара сабақтастығын сақтап, заманауи өнердің жаңа ырғақта дамуына оң ықпалын тигізеді.

Әлемдік өнер тарихынан белгілі болғандай тарихи жанр өзінің даму жолында түрлі жанрлармен өзара сабақтастықта жан-жақты дамығандығы белгілі. Тарихи жанр пейзаж, тұрмыстық, портрет және батальдық жанрлармен жиі байланысқа түседі.

Бейнелеу өнерінің түрлі кезеңдерінде тарихи көріністер аллегория және мифологиялық тақырыптар бейнесінде де көрініс тапты. Жалпы аллегориялық бағыттың негізі – бұл түрлі аңыздар мен діни сарындағы оқиғалар мен түрлі символдардың құпия мағынасын иллюстрациялық түрде жеткізу. Әрбір аллегориялық тұрғыдан жазылған туындыда құпия мағына бар, яғни бұл жасырын түрде берілген суретшінің хабары. Көрушіге мұндай туындылар осындай құпиялығымен, символикалық белгілердің мәнін табумен өте қызықты.

Қазақ бейнелеу өнерінде де осындай әдіс-тәсілде жұмыс жасаған бірқатар суретшілер тобы өнер сахнасынан көрініс тапты. Солардың бірі Теміртаулық суретші Қуат Асқаров тарихты салт-дәстүрмен, фольклормен, халықтың ұлттық сана-сезімімен және материалдық мәдениетімен тығыз байланыстыра отырып, өзіндік дара шығармашылығын қалыптастыра білді. Бір қарағанда кенептерінің композициялары өте ауыр, нығыз, шашыраңқы көрігенімен, ол көрермен тарапынан жіті зерделей отырып тамашалауды қажет етеді. Өйткені суретші өзін бір уақытта тек қана суретші ретінде емес сонымен қатар этнограф, фольклортанушы, тарихшы зерттеуші ғалым ретінде де көрсетеді.

Тақырыпта айқын көрініс тапқан композицияларының негізгі идеясын ол қосымша атрибуттар арқылы одан бетер тереңірек айқындап аша түседі. Әрбір атрибут туындыны мазмұнының маңыздылығын артырып құнды ете түскендей. Бір қарағанда қабылдау өте ауыр көп фигуралы күрделі құрылымды туындыны нақтылап тамашалау арқылы ондағы әртүрлі өлшемдегі заттардың негізгі қызметі туындының тақырыбында көрсетілген идеяны тарқатуға бағытталғанын ұғамыз. Мысалы, ауыл көрінісі мен оның тұрғындарын суретші екінші планда қарастырады. Оны адамдар мен жануарлардың көлемінің кенепте кескінделген басқа заттармен салыстырмалы түрде қарағанда мейлінші кішірейтіліп берілгенін аңғарамыз.

Ал ұлттық мұра саналатын жәдігерлеріміздің (қамшы, найза, садақ, домбыра, қобыз, асық және т.б.) көлемінің кенеп кеңістігінің айтарлық бөлігін қамтитындай өлшемде үлкейтіліп беру арқылы суретші оларды басты назарға іліктіруге тырысқанын байқауға болады. Сондықтан да туындыны міндетті түрде шешуге тиіс ребус, жұмбақ тіпті квест ретінде де қарастыруға болады. Бейнелеу өнеріндегі мұндай әдіс кескіндемеші Қуат Асқаровтың жеке жетістігі, дара әдісі емес. Құпия құлыпталған ақпаратты астыртын, жасырын бейнелер арқылы таңбалап, тұспалдап бейнелеуді бізге өнер тарихында Солтүстік Қайта өрлеу өнерінің жарқын өкілдері Нидерланд суретшілері өз шығармашылықтары арқылы сынап дәлелдеп кеткен болатын. Сондай-ақ Қуат Асқаров шығармашылығынан айқын көрініс тапқан салт-дәстүр мен ұлттық фольклордың, халықтық сипаттың ерекше үлгілерін де осы Нидерландтық суретшілер И. Босх («Жер бетіндегі ләззат бағы», Ажалға апарар жеті күнә», «Ақымақтар кемесі» және т.б.), П. Брейгель («Ауылдағы үйлену тойы», «Халықтық мақал-мәтелдер» және т.б.), «Ян ван Эйк» және т.б. танымал суретшілердің шығармашылықтарынан көре аламыз. Ал қазақ суретшілерінің ішінде алғашқылардың бірі болып, осындай аллегориялық тақырыпқа суретші Дулат Алиев бет бұрған болатын.

Қуат Асқаров өте шебер сыршыл суретші. Бір қарағанда тұрмыстық жанр-

да жұмыс жасайтындай көрінгенімен ол тарихи, мифологиялық жанрларға да қалам тартады. Метафоралық элементтерді пайдала отырып, «Үш жүз», «Беташар», «Бесік» атты шығармаларында суретші халықтың қарапайым тұрмыс тіршілігі арқылы оның тарихына терең бойлап, салт-дәстүрінен, әдет-ғұрыптарынан сыр шертеді.

Суретші дәстүрлі қазақ мәдениетінің негізінде жатқан, өткен мен болашақты байланыстыратын ассоциацияларды: той, беташар, бесік, құдық, көрпе, қасиетті дастархан, қазан, дүние есігін ашу туралы архитепиялық түсініктерді зерттейді. Ол көшпелі мәдениетіміздің қойнауында пайда болған салт-дәстүрлерге замандастың көзімен және де ерекше құрметпен қарайды. Оларды жаңа көзқараспен тыныстатып, ауқымын тың мағыналармен толтырады.

Суретші өзіндік көркем шешімдер арқылы қазақ мифологиясындағы бейнелер мен көріністерді аллегориялық түрде интерпретациялайды. Осының негізінде қылқалам шеберінің туындылары терең философиялық мәнге ие болып, көптеген символдармен толтырылған. Әр бір символдық белгі қазақтың ұлттық мәдениетінің астарын аша түсуде. Осылайша суретші дәстүр мен жаңашылдықты қазіргі заманға сай үйлестіре отырып, ұлттық ерекшеліктің жаңа формаларын іздестіреді.

Еліміздегі қазіргі кездегі заманауи кескіндеме еуропалық сабақтастықтан және дәстүрлі өнердің дамуымен, мемлекеттің тәуелсіздік жылдарында алған өзіндік ерекшелігі мен дамуының бұрын-соңды болмаған серпінімен ерекше. Одан бөлек суретшілердің шығармашылық тұрғыдан өзін-өзі көрсету еркіндіктері, заманауи әлемдік өнердің ұлттық дәстүрлері мен тәжірибесіне негізделген бағыттар мен ізденістер көкжиегінің алуан түрлілігімен және кең векторымен де айрықша болып отыр.

Осы қазақ бейнелеу өнеріне жаңашылдық енгізіп, тынбай еңбек етіп келе жатқан бағыттардың бірі қазіргі таңдағы тарихи және тарихи-батальдық жанрда орындалған тарихи кескіндемелер. Д. Қастеев, А. Назарқұл, Ө. Рыстан, С. Ысқақ, М. Нұрғожин, Ә. Жақыпбек, Б. Мырзахметов, Н. Қилыбаев, Т. Тілеужанов, Қ. Омархан, Е. Ким, Д. Макин, М. Нұрғожин, Ә. Жақыпбек, Н. Әлібек, Д. Үсенбаев, А. Нұрғожаев, Е. Болатхан, және тағы да басқа көптеген қылқалам шеберлерінің кескіндемелік шығармаларын ерекше атап өтуге болады.

2000 жылдардан бастау алған ҚР Тұңғыш Президенті Н. Ә. Назарбаевтың ұлттың тарихын, құндылығын, мәдениетін қайта жаңғыртуға арналған түрлі бағдарламалары және де тарихи тақырыптағы туындыларға деген мемлекеттік тапсырыстардың артуы қазақ бейнелеу өнеріндегі тарихи жанрдың мәртебесін көтере түсті. Осы себепті де қазіргі таңда қазақ бейнелеу өнерінде тарихи жанрдың алатын орны жоғары болып тұр. Осындай сұраныстың артуына байланысты жастардың да халық тарихына, ұлттың сана-сезімін танытатын тақырыптарға деген қызығушылықтары арта түскен. Суретшілер ұлттың қайғысын, өткерген ауыртпалықтарын жүректерімен сезініп, азат ел болу жолындағы батыр бабаларымыздың ерлігіне деген сүйіспеншіліктерінен тарихи тақырыптағы құнды еңбектері туындады. Тарихқа қатысты жазылған шығармалары көбінде үлкен форматты, көп фигуралы келіп, композициялық құрылымы жағынан күрделі, ал тақырыптық мәні мен қозғар идеясы және де түстік үйлесімі жағынан әр түрлі келеді.

Суретшілердің халқымыздың тағдырындағы өткен өмір жолдарын келешекке ұрпаққа қайта бағыттау үшін көне аңыз-әңгімелерге, дастан-жырларға,

ата-бабалар мұрасына, адам мен табиғаттың арасындағы өзара үздіксіз байланыстағы дүниетанымдық ұғымдарға терең сүйене отырып бейнеленген, тарихи тақырыптағы кескіндемелері көрушіні эмоционалдық еркіндікті білдіретін шығармашылық ізденістерімен аса қызығушылық тудыруда. Кескіндеме шеберлері тарихи оқиғаларды тұрмыстық көріністермен өзара байланыстыру арқылы мотивтер мен символдар тіліне назар аударып, оларды стилистикалық жағынан түрлендіре түседі. Рухани және философиялық тереңдікті қазіргі қоғамның адамгершілік-этикалық мәселелерімен суреттейтін туындыларда баршылық. Мұндай көркем туындылардың стилистикасы мен мазмұны заманауи кескіндеме өнерінің айтары әлі де мол екендігін меңзейді.

Қазіргі таңда қазақ кескіндемешілері бейнелеу пластикасының жаңа тілін қалыптастыратын, әлемдік мәдениет тәжірибесімен және жаһандану мәдениетімен тығыз өзара байланысты көрсететін, туындының көркемдік тіліне және оның философиялық мәнмәтініне маңызды мән бере бастады. Соның негізінде егемен Қазақстанның бейнелеу өнерінде халықтың қоғамдық санасының дамуы барысындағы іргелі үрдістер көрініс тапты. Бүгінгі күндегі ұлттық руханияттың мейлінше ауқымды идеялары мен мағыналары сыналды және көркемдік тұрғыдан өзгерді. Оның негізі – ұлттық келбетімізді өзін-өзі тануға деген белсенді ұмтылыс, ұлттық идеяны қалыптастыру және әлемдік көркемдік аренаға шығудың қуатты қажеттілігі болып табылады.

Еліміздің тәуелсіздік жылдарында пайда болған кескіндеменің тұжырымдамалық мазмұнын түстер, композициялар, фактуралар арқылы жеткізді. Тарихи кескіндемелердің мағыналық астары жүз жылдық құндылықтармен ұштасып, ұлттық түсінікті құрайтын болмыстың өзекті мәселелері шоғырланған идеялар кешеніне негізделген. Заманауи бейнелеу өнеріндегі маңызды контенттің бірі – суретшілердің шығармашылық еркіндігіндегі әлемді тану мүмкіндіктерінің шексіздігі.

Қазақстанның қазіргі бейнелеу өнері үздіксіз әрі қарқынды қозғалыста дамуда. Үздіксіз шығармашылық тәжірибе процесінде тарихи және тұрмыстық жанр ұлттық дүниетанымның ерекше мәнер мен стилистикасы, пластикалық және көркем тәсілдері өзара қатар көрініс беруде. Сондай-ақ кескіндеменің жанрларының, бағыт-бағдарларының алуан түрлілігі Қазақстандағы заманауи көркемдік процестің үнемі даму үстіндегі ізденісінің көрсеткіші болып табылады.

Әдебиеттер:

1. *Инновации в живописи второй половины XX в.: искусствоведческий анализ. Тема диссертации и автореферата по ВАК РФ 17.00.04, кандидат искусствоведения Молчанова, Лилия Анатольевна.* – Барнаул, 2012. – URL: <https://www.dissercat.com/content/innovatsii-v-zhivopisii-vtoroi-poloviny-xx-v> (дата обращения 23.02.2022).
2. *Деревянко А. П. Традиции и инновации в истории и культуре. Программа фундаментальных исследований Президиума РАН на 2012–2014. / Описание программы / Обоснование необходимости реализации программы программно-целевым методом /* – URL: <http://tradition.iea.ras.ru> (дата обращения 23.02.2022).
3. *Станковая живопись Казахстана XXI века. Рыспай К., Болысбаев Д. С., Кунжигитова Г. Б., Ермаханов М. Н. Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований.* – 2017. – № 5 (часть 1) – С. 142–145.
4. *Идея независимости в изобразительном искусстве.* – Алматы: Print Express. – 2011.
5. *Синтез искусств в изобразительном искусстве Казахстана.* Алматы: ҚР БҒМ 2017.

А. Ю. Белова

Казахская национальная академия искусств имени Т. К. Жургенова
магистрант 1 курса
Алматы, Казахстан
bv_nastia@bk.ru

СЕМАНТИКА ОБРАЗА ЯБЛОКА КАК СИМВОЛА АЛМАТЫ В КАЗАХСКОЙ ЖИВОПИСИ XX ВЕКА

Түйіндеме: Бұл мақала алманың символикалық бейнесінің семантикасын станоктық кескіндеме шығармаларындағы Алматы қаласының бейнесі ретінде қарастырады. Апорт тақырыбы қаланың символы, осы символды таңдаудың себебі ретінде қарастырылады. Шығармашылығында алма, алма бақтарының бейнесі кездесетін Қазақстан суретшілерінің шығармалары талданып, талданады. Бұл кескінді бейнелеудегі заманауи тенденциялар және оны бренд ретінде пайдалану. Алма бейнесінің тақырыбы басқа мәдениеттерде қозғалады. Бұл бейне Алматы қаласының туристік логотипі сияқты түрлі көркемдік көріністерде қаланың символы ретінде көрінеді. Сондай-ақ, алма баспаларымен шығарылатын заттар.

Кілт сөздер: қала символы, қала бейнесі, Алма, Алматы, Қазақстан кескіндемесі

Аннотация: Данная статья рассматривает семантику символического изображения яблока как образа города Алматы в произведениях станковой живописи. Рассматривается тема апорта как символа города, причина выбора данного символа. Анализируются и разбираются произведения художников Казахстана, в творчестве у которых встречается образ яблока, а также яблоневых садов, современные тенденции в изображении данного образа и использование его как бренд. Затрагивается тема образа яблока в других культурах. Освещается данный образ как символ города в различных художественных проявлениях, таких как туристическое лого города Алматы, также вещи, выпускаемые с яблочными принтами.

Ключевые слова: символ города, образ города, яблоко, Алматы, живопись Казахстана

Absrtact: This article examines the semantics of the symbolic image of an apple as an image of the city of Almaty in the works of easel painting. The theme of the aport as a symbol of the city, the reason for choosing this symbol is considered. The works of artists of Kazakhstan are analyzed, in whose work there is an image of an apple, as well as apple orchards. Modern trends in the image of this image and its use as a brand. The theme of the image of an apple in other cultures is touched upon. This image is highlighted as a symbol of the city in various artistic manifestations, such as the tourist logo of the city of Almaty. Also things produced with apple prints.

Keywords: symbol of the city, image of the city, apple, Almaty, painting of Kazakhstan.

Целью исследования стало изучение художественного символа города Алматы в контексте развития живописи Казахстана. Весь XX век образ нашего города связывают с легендарным апортом. Поэтому не случайно в живописи Казахстана образ яблока алматинского апорта встречается в творчестве многих выдающихся мастеров.

Предметом исследования стали живописные произведения художников Казахстана, в которых образ города связан с образом яблока. Самые интересные произведения на эту тема встречается в творчестве Айши Галимбаевой, Регины Великановой, З. С. Назырова, Айтымбая Молдабекова, Жумақына Кайрамбаева, Досбола Касымова.

В творчестве первого профессионального художника Казахстана *Айши Галимбаевой* живопись больше декоративная, стилизованная. В ее натюрмортах с яблоками присутствуют букеты цветов. Яблоки всег-

да выразительные, на каком бы они плане не находились, не выпадая из общей компоновки и общего впечатления от произведения. Они гармонично



А. Г. Галимбаева, Натюрморт с цветами и яблоками, 1963



А. Г. Галимбаева, Цветы. Этуд. 1958

вплетены в мир в пределах холста и лишь помогают направлять взгляд, как этого хотел художник. Помимо линейной и конструктивной формы цвета яблоки хорошо

дополняют друг друга с букетами цветов. Это создает динамику в статичной композиции, и глаз может двигаться от предмета к предмету, подмечая для себя с каждым разом новые живописные и неочевидные моменты. Например, тоновое отношение, подчеркнутый линейным рисунком колорит. Весь строй ее картин наполнен пафосом праздника. Яблоки и цветы не просто красивые предметы реального мира, но символы мироощущения казахской традиционной культуры.



А. Г. Галимбаева, Поднос. 1962

Образ яблока в живописи многогранен, сложен и глубок. Не всегда он выражается в жанре натюрморт. В качестве предметов изучения также можно привести пейзажи, в которых образ цветущего сада как райского места имеет прямое отношение к семиотической трактовке образа яблока.

Р. В. Великанова приехала в Алматы и осталась в этом городе на всю жизнь. В своих картинах она постоянно отображала свою любовь к южной столице, она стал для нее вторым домом. В ее картине «Цветущий садик при гостинице. 1954» изображен сад с цветущими деревьями. Произведение передает ощущение легкости, словно на весенней прогулке по городу, находишь в это дивное место с пышущими жизнью деревьями. Цветы которых в дальнейшем дадут прекрасные плоды.



Р. В. Великанова. Цветущий садик при гостинице. 1954

В Алматы приехало множество разных людей и народностей за XX век. И как с семейным деревом, люди как цветки расположились на одной территории, объединяющей и питающей их словно ствол дерева. Спокойное место, где можно раскрыть, проявить себя, реализоваться. Ведь каждый человек как и цветок, неповторимый и особенный.

В картине З. С. Назырова. «Цветущие яблони. 1961» эти самые яблони цветут еще пышнее, отражая солнечный свет. Мягкое свечение создает ощущение, что это нанизана сладкая вата на деревья. Передний план, земля прописана полукругом, высветляясь к краю. Словно можно сделать шаг, и вот мы уже окажемся внутри кар-



З. С. Назыров. Цветущие яблони. 1961

тины, рядом с этими двумя яблонями. А сад все идет дальше в глубину, и не понятны его границы. Можно всматриваться, и никогда не сказать этого точно.

Одно довольно минималистское решение натюрморта мы можем наблюдать у *Айтымбая Молдабекова*. На некоей поверхности расположены пять яблок. Несмотря на то, что у предметов есть тени собственные, не совсем понятно, откуда падает свет, так как на одном яблоке блик находится на нелогичном месте по отношению к тени. К тому же передние яблоки расположены довольно близко к остальным трем, поэтому затруднительно сослаться на разную степень освещенности. Также плоско выглядит и ветка шиповника. Если их соединить между собой, то можно получить пятиконечную звезду, пентаграмму. Пять стихий и пентаграмма с вершиной наверх в алхимии означает человеческое начало, с господствующим духом над остальными стихиями. Между групп яблок расположилась ветка шиповника, с таким же числом плодов. Шиповник использовался у славянских народов как защита от нечисти в различных ритуалах связанных в основном с умершими. Также его другие значения – это здоровье, изобилие, успех и защита от демонов. Шиповник в данном произведении изображен без шипов. Светлый, приближенный к белому фон, на котором расположены плоды, демонстрирует их богатство если не в количестве, то в смысловой и символической нагрузке, ведь белый фон тоже праздник. Можно сказать, что этот натюрморт воспевает волю к жизни. Словно предметы изображенные на нем и не из нашего мира.

Тема образа яблока в живописи раскрывается у казахстанских художников в разных жанрах, в том числе в пейзажном. Городской пейзаж *Жумақына Кайрамбаева* отличаются символизмом, глубокой семантикой образа, сложностью. *Жумақын Кайрамбаев* – известный



А. Молдабекова. Апорт Алматынський. 2000

художник Казахстана, профессор академии КазНАИ. В его картинах в основном проходит романтическая интерпретация родного края, степей, лирических трактовок. Художник, по словам доктора исторических наук Марата Шайхутдинова, «органично и выразительно объединяет традиционное национальное мировидение и современный художественный контекст. Для его творчества характерны глубокие философские размышления и эмоциональные переживания» [8].

В двух из многих его картин изображен сад. Например, в картине «Дом художника». Дом – это крепость, а дом художника это и мастерская, и родные люди, и конечно же свой хоть и небольшой кусочек рая, собственный сад. На картине сам дом расположен за забором со стоящими позади и спереди него различных растений, от деревьев до других декоративных садовых растений. Голубые тени напоминают нам о символистах. Глядя на картину можно проникнуться ее спокойствием и умиротворенностью. Словно ты находишься в безопасности рядом со своим раем на земле.



Ж. К. Кайрамбаева. Дом художника. 2018



Ж. К. Кайрамбаева. Солнечный свет. 2020

В следующей картине Кайрамбаева – «Солнечный свет», мы находимся уже внутри сада у дома художника. Источник света в картине мы не можем видеть – его отражает самая светлая часть – перила с небольшой территорией для растений в горшках. Самое яркое пятно расположилось посередине и это цветущее дерево. А близкие к нему цвета взаимодействуют с одеждой фигуры, расположенной чуть дальше справа. И мы наблюдаем помимо пейзажа с прекрасно цветущим деревцем одну фигуру любимого человека. Ведь первому человеку в раю тоже было одиноко, несмотря на все богатства и не обремененное существование. Поэтому бог создал ему пару. Без любимого человека рядом и рай не кажется таким прекрасным.

Досбол Касымов – современный художник, который, несмотря на то, что работает в стилистике реализма, принадлежит к искусству постмодерна с его ироничностью. В его творчестве есть небольшая, но интересная серия интерпретаций Алматы.

Первое, что бросается в глаза, это яблоко больше человеческого роста. Можно трактовать это слишком буквально как своего рода «хуманизация» или интерпретация города Алматы (в старом написании Алма-Ата). Так как в силуэте одежд можно различить надпись «Ата», что с казахского переводится как «дедушка, предок». Также на листе самого яблока написано, что это яблоко на казахском – «Алма». Здесь можно вспомнить магический реализм Рене Магритта с его «слушающей комнатой», где все пространство



Д. М. Касымов. Алма-ата

заполняет собой яблоко. Или «личные ценности», где прием увеличения, изменения параметров привычных нам предметов вызывает эффект «зловещей долины», тревожности. Так и в случае с картиной Касымова – довольно тревожно за дедушку, которому приходится тащить такой огромный груз, скрепленный тонкими веревочками, и

неизвестно, сколько еще продлится путь, закончится ли он вообще. С другой стороны, золотистый, в случае изображением осеннего периода, желто-охристый фон мы можем встретить в традициях иконописи или фаюмских портретах из Римского Египта, где его символизм – это присутствие божественного во всем пространстве, подчеркивание иного мира. Так может это предок, несущий историю, воплощенный в образ яблока, а его легкость можно объяснить бестелесностью или невесомостью того мира. Потому что мы хоть и видим условное направление и движение старика, не похоже, что груз позади него невероятно тяжел, ведь даже веревки не натянуты.



Е. Фридли. Натюрморт с яблоками.
2005

Еще один современный художник, для которого тема города стала программой – талантливый живописец из Павлодара Евгений Фридли.



Е. Фридли. Портвейн и дыни. 2013

Окончивший с отличием Павлодарский художественный колледж с теперь сформированным и узнаваемым авторским стилем. Его работы можно охарактеризовать как пастозную геометрическую мозаику, с насыщенными цветами, вдохновленные Востоком. Он использует различные приемы, от импрессионизма до абстракции. Фиксирует момент из настоящего, который больше никогда не повторится. Пере-

дает ускользящие ощущения, отстраняясь от буквальной трактовки реальности и предметов своего изображения. В композиции в основном прослеживаются обыденные сюжеты, его произведения эмоциональны. Метод работы – импрессионизм [1].

В картине «Портвейн и дыни», яблоки может быть, и не являются главными предметами композиции, но они гармонично вписаны в пространство, дополняя, и словно выходя из дымки пастозных мазков. Помимо двух основных предметов картины яблоки обогащают произведение своим символизмом. Ведь одно из их многих значений яблок – это радость, блаженство и роскошь. Радость жизни; жизнь, как праздник.

В другой его картине, «Натюрморт с яблоками» – общее впечатление от картины отсылает нас к барокко, с его темным фоном и драматичными, контрастными тенями. Красная драпировка усиливает не настолько насыщенный зеленого цвета кувшин и синий позади него. Цветы тоже характеризуют радостное настроение. Символизм двойки часто обозначает помимо двойственности в негативном смысле еще и приумножение. Так и рефлекс от некой круглой поверхности дают иллюзию большего, обогащая натюрморт, словно зеркало в помещении с целью визуально увеличить пространство.

Яблоко как символ города не только у Алматы. Самое известное прозвище Нью-Йорка – «большое яблоко». Яблоня, по одной из версий, это первое дерево, которое посадили переселенцы со старого света, и оно дало плоды.

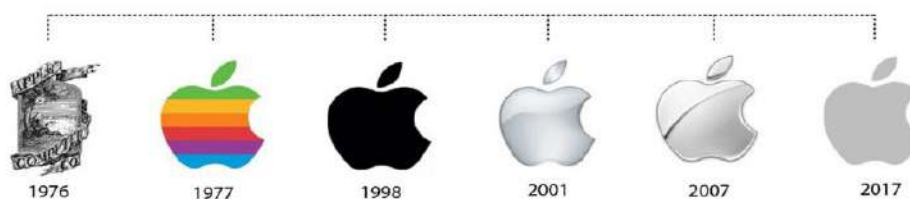
В славянских, скандинавских, а также восточных сказаниях встречается

сюжет о яблоках, которые дают молодость вкусившему их. Так, яблоко в основном является символом плодородия, любви и познания. Но, вместе с тем, в некоторых случаях обманчивость и смерть. Изначально образ яблока трактовался как запретный плод, который вкусили Адам и Ева и были позднее изгнаны из рая. В силу своей почти круглой формы яблоко трактуется как космический символ, державу, которую держат правители совместно со скипетром, обозначающее весь мир [7].

Известная продукция apple тоже имеет символ яблока, который многие люди считают отсылкой к первородному греху Адама и Евы. Однако самый первый логотип выглядел как гравюра XVIII–XIX века, с изображенным на нем Исааком Ньютоном. Однако данный логотип не продержался и года. В итоге как Ньютон открыл один из важнейших законов физики, компания apple сгенерировала дизайн, отражающий основную её идею: изящная простота [9]. Логотип кардинально не меняется почти два десятилетия. Таким образом, яблоко оставило след не только в религии, но и в науке, и в изобразительном искусстве.



Нью-Йорк – «Большое яблоко»



Apple Logo History

Алматинский же апорт является символом южной столицы Казахстана, а также брендом страны. В городе Алматы символу города – яблоку посвящают городские скульптуры и фестивали, самый известный – Almaty apple fest. Многие даже сумели вырастить наиболее приближенный к легендарному сорту свой апорт. Образ яблока используется в иллюстрациях, рекламе, анимационных роликах, который соотносят непосредственно с Алматы. Например, на сайте независимого креативного агентства emotionsgroup [2] можно найти портфолио с иллюстрациями достопримечательностей города Алматы, включая яблочные элементы, которые можно использовать как принты [3]. В иллюстрациях отображены

многочисленные достопримечательности, памятники архитектуры и памятники народным героям, и культурные места города, заключенные в форму яблока.

Создание туристического бренда города в 2015 году [4] Управление архитектуры и градостроительства объявило конкурс на создание логотипа города, который бы передавал культурно-историческое наполнение и отражал современные тенденции, также вписывался в градостроительную концепцию. С денежным призом в 1 миллион тенге.

Основными идеями были «графическая идентификация города, его узнаваемость в медиа-пространстве и единство многообразия» [4]. Логотип, который в дальнейшем можно будет использовать для презентации города, выпускать различные вещи, как например, шопперы, одежда, чехлы, блокноты, что может послужить саморекламой и репрезентации города, также «привлечению инвестиций и развитию туризма» [5].

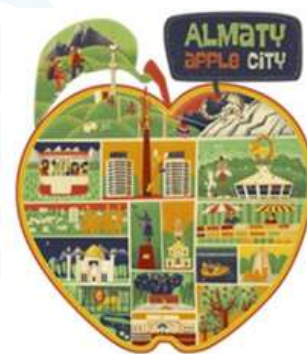
По итогам конкурса, как отметила председатель правления АО «Центр



Один, победивший в конкурсе

Развития города Алматы» Жанна Тулегенова: «туристический бренд города выполнен с учетом современных трендов, сохраняя при этом культурно-исторические традиции» [5]. Сам логотип представляет собой идею атома. Яблоко находится в центре круга и вокруг него находятся 7 лучей атома. Число семь в культуре казахов имеет сакральное значение, как например, «жеті ата» – про почитание рода и сохранение традиций [5]. Как и множество лучей, наш город совмещает в себе множество культурных элементов разных народов. Согласно статье из kapital.kz цвета подобраны согласно казахской орнаменталистике. Цвета кругов «атома» и соответственно имеющие здесь следующие значения: голубой – флаг Казахстана, свобода и независимость; желтый – солнце, изобилие, благополучие; зеленый – гармония с природой; оранжевый – земля, как фундамент и стабильность; красный – жизненная сила, энергия для созидания; фиолетовый – чистота духовного пути [5].

В статье Максата Чакиева ставятся актуальные вопросы по поводу яблок как темы предмета бренда города. Например, в Алматы эти самые яблоки не выращиваются, сады в основном вырублены, а оставшиеся находятся в запущенном состоянии, сами деревья в них одичали и уже не будут прежними [6]. Данная тема актуальна еще и потому, что в стране активно форсируется бренд «Алматы – город яблок», в то время как десятки гектаров яблоневых садов Алматы забросили в 80-ых, вырубали в 90-е и забыли, вспомнили только к двухтысячным. Апорт как вид вернули только сейчас, но уже нет прежних садов, все выращивали силами энтузиастов. В этом смысле не рационально создавать бренд для развития туризма в то время как объект самого бренда либо отсутствует, либо находится в плачевном состоянии. Так как те же самые туристы, приехавшие посмотреть разрекламированные яблоки, могут получить разочарование и понизить репутацию города.



Один из вариантов иллюстраций из портфолио

Главной мыслью данной статьи является то, что образ яблока, несмотря на свою многогранность и наличие различных трактовок в разных традициях, является символом казахстанской живописи и туристическим брендом города. Каждый художник в первую очередь не отражает реальность как таковую. Не просто копирует изображение на плоскость, но пропускает образы через себя, и уже вкуче со своими мыслями и переживаниями отражает в своих произведениях окружающий его мир по-своему.

Литература:

1. Евгений Фридли. Каталог / Статья Е. Резниковой типография «КУРСИВ» – С. 6–7.
2. © 2007-2022. EMOTIONS GROUP. All rights reserved // URL: <https://emotionsgroup.kz/> (дата обращения 02.03.22).
3. Портфолио // Ключевой дизайн для города Алматы // URL: <https://emotionsgroup.kz/portfolio/apple-city-5> (дата обращения 02.03.22).
4. В Алматы объявлен конкурс на создание символа «Дня города» с главным призом в 1 миллион тенге // 12 август 2015// © 2022 «Матрица.Кз» – URL: <http://www.matritca.kz/news/24076-v-almaty-obyavlen-konkurs-na-sozdanie-simvola-dnya-goroda-s-glavnym-prizom-v-1-million-tenge.html> (дата обращения 17.03.22).
5. Артур Котенев // У Алматы появился собственный логотип // 25.08.2016 – URL: kapital.kz <https://kapital.kz/experts/53075/u-almaty-poyavilsya-sobstvennyu-logotip.html> (дата обращения 10.03.22).
6. Бренд Алматы. Яблоко раздора. Максат чаки // 19.10.2016 – URL: <https://yvision.kz/post/719570> (дата обращения 17.03.22).
7. Краткая энциклопедия символов. Peter greif's symbolarium // яблоко // [symbolarium.ru](http://www.symbolarium.ru) // – URL: <http://www.symbolarium.ru/index.php/%D0%AF%D0%B1%D0%BB%D0%BE%D0%BA%D0%BE> (дата обращения 12.03.22).
8. Жумақын Қайрамбаев. – Қимап-альбом. – 2020.
9. 2012–2022 Logaster // онлайн конструктор брендов для малого бизнеса. – URL: <https://www.logaster.ru/blog/apple-logo/> (дата обращения 10.03.22).

5 СЕКЦИЯ. СУРЕТШІЛЕР ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДАҒЫ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ КЕҢІСТІК ТҰЖЫРЫМДАМАСЫНЫҢ МӘСЕЛЕЛЕРІ

ПРОБЛЕМЫ КОНЦЕПЦИИ КРЕАТИВНОГО ПРОСТРАНСТВА В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКОВ

Н. А. Каш

Старший преподаватель кафедры теории и истории искусства
Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна
Санкт-Петербург, Россия
kash_design@mail.ru

«10.203» И СОЛИДАРНОСТЬ: КРЕАТИВНОЕ ПРОСТРАНСТВО НОВОЙ ФОРМАЦИИ

Түйіндеме: 2021 жылдың қаңтарында Санкт-Петербургте ашылған «10.203» шығармашылық кеңістігінің мысалында кеңістіктің жұмысы құрылған ынтымақтастық практикасы мен бірлескен экономика принциптері қарастырылады. Жаңа шығармашылық кеңістіктің форматы мен принциптері қарастырылады, оның көше субмәдениетін, жергілікті өнер қауымдастығын дамытуға қосқан үлесінің және жалпы Санкт-Петербургтің мәдени алаңына әсерінің маңыздылығы талданады.

Кілт сөздер: көше өнері, граффити, көше өнері, әлеуметтік ынтымақтастық экономикасы, шығармашылық кеңістік, шығармашылық кеңістік, ынтымақтастық, автономия.

Аннотация: На примере открывшегося в январе 2021 года в Петербурге творческого пространства «10.203» рассматриваются практики солидарности и принципы солидарной экономики, на которых строится работа пространства. Рассматривается формат и принципы работы нового творческого пространства, анализируется важность его вклада в развитие уличной субкультуры, локального художественного сообщества и влияния на культурное поле Петербурга в целом.

Ключевые слова: уличное искусство, граффити, стритарт, социальная солидарная экономика, творческое пространство, креативное пространство, солидарность, автономность.

Abstract: On the example of the creative space «10.203» opened in St. Petersburg in January 2021, solidarity practises and the principles of solidarity economy on which the work of the space is based are considered. The format and principles of the new creative space are considered, the importance of its contribution to the development of the street subculture, the local art community and the influence on the cultural field of St. Petersburg as a whole are analysed.

Keywords: street art, graffiti, street art, social solidarity economy, creative space, creative space, solidarity, autonomy

Важнейшим событием 2021 года для художественной жизни Петербурга, для творческих сообществ, для андеграунда и для всей художественной сцены города в целом стало открытие пространства «10.203». Пространство открыла

команда из четырех уличных художников: Никита Dusto, Максим Ima, Турбен (Turbo) и Сергей Хеато. У пространства особая направленность на граффити и стритарт, своя особая атмосфера и комьюнити, связанные с уличной субкультурой. Это первая в Петербурге площадка такого рода и направления. Очень важно, что «10.203» сразу заявила себя как новое независимое и неформальное художественное сообщество со своей особой стратегией взаимодействия с арт-рынком и бытия в художественном поле. Творческое пространство «10.203» работает как мастерские для резидентов и как выставочная площадка.

Художники-резиденты готовят выставочные проекты: проводят групповые и персональные выставки как на своей территории, так и в других городах. Например, в сентябре 2021 года в Петербурге прошла большая выставка петербургских уличных художников «Блеск и нищета». В ноябре того же года одноимённая выставка прошла в Москве с участием и петербургских, и московских уличных художников. Концепция выставки сохранилась, но изменились состав участников и экспозиция, выстроенная под московскую выставочную площадку.

Команда художников, работающих в «10.203», нашла собственный путь между независимостью (равно полным андеграундом) и успехом. Как это оказалось возможным? Как возможно вести экономическую деятельность, не подстраиваясь под рынок и не теряя свободу творчества, свободу, что особенно важно для уличного искусства, социального высказывания? Что должно меняться: институции, стратегии работы на рынке, управление творческим сообществом или сама экономика?

В изобразительном искусстве заложено противоречие, которого нет в литературе, театре или музыке. Произведение изобразительного искусства элитарно, имеет цену как форма собственности. Оно принадлежит избранным. И одновременно – достояние народа, доступно в музеях, галереях на улице или в сети. Как пишет Джон Бёрджер в 1967 году: «...картина или скульптура есть важная форма собственности – в том смысле, в каком это нельзя отнести к рассказу, песне, стихотворению. Её ценность как предмета собственности придаёт ей ауру, являющуюся последним, опошленным выражением качества, некогда присущего предметам искусства во времена, когда их использовали в магических целях. Нашу последнюю, разодранную в лохмотья религию мы собираем по клочкам именно вокруг собственности, а в роли её ритуальных объектов выступают произведения изобразительного искусства» [1, с. 204].

Акционизм, уличное искусство и шире – протестное искусство становится последним оплотом «магического» искусства необратимого в товар, попыткой выйти за рамки, в которых произведение желанно, ценно и является товаром, предметом собственности. В протестном искусстве благодаря социальному высказыванию (политика, мораль, гражданская позиция, трагедия и т.д.) есть сиюминутная жизнь. Но арт-рынок и маркетинговые стратегии сегодня используют её как уникальное торговое предложение (здесь можно вспомнить Бэнкси и его акцию на аукционе как попытку сопротивляться этим стратегиям).

Художник – заложник этого противоречия. С одной стороны, нужно создавать такие произведения, что противостоят формам собственности, и являются общественным достоянием, будут доступны широкой публике. Где в изобразительном искусстве как ни в уличном это представляется наиболее возможным? С другой стороны, какой художник не хочет славы, признания и денег, чтобы кормить себя и семью? Как совместить успех, в том числе коммерческий, и свободу творчества? Один из выходов из этого противоречия – создать собственные правила игры. Что и делает команда пространства «10.203». Второй – менять саму «игру», т.е. существующие экономические отношения. Уже несколько десятилетий дискуссия об изменении экономических отношений имеет глобальный, международный характер, изменения проявляются в точечных, локальных инициативах и действиях, возникающих в самых разных странах.

Уже к концу XX века стало очевидно, что рыночная экономика не способна справляться с постоянно появляющимися новыми вызовами меняющегося общества. Возникает необходимость в поиске альтернативной формы реализации социально-экономических отношений. Зарождение и развитие нового типа экономических отношений связано с неспособностью рыночной экономики, с одной стороны, и государства – с другой, удовлетворять возникающие социальные потребности. Различные концепции экономики солидарности зародились среди движений, стремившихся создать низовую экономику во время военных диктатур, которые доминировали в Латинской Америке в 1970-х и 1980-х годах. В конце 90-х годов XX века начал использоваться термин «экономика социальной солидарности» (SSE).

В формировании новых экономических отношений в первую очередь важен не капитал, а люди. Обычные люди и их ценности. Для социальной солидарной экономики важнее не прибыль или рост организации, а благополучие людей и планеты. Можно говорить о том, что SSE – это этические экономические отношения, основанные на общечеловеческих ценностях и личных ценностях конкретных экономических агентов. Солидарная экономика понимает значимость локального, использует демократическое управление и различные практики солидарности, совместного использования имущества и пространства, учитывает разные ценности и цели членов сообщества, отсюда произрастают системные изменения. Под воздействием индивидуальных стратегий и выборов соучастников/соучредителей сообществ меняются и взаимоотношения с миром, с институциями. Часто это очень естественные для людей стратегии взаимопомощи, которые не осознаются как рычаги экономического управления, тем не менее эти стратегии меняют локальные культурные поля, значит меняется, пусть и медленно, общая картина.

Команда учредителей «10.203», по их словам, создала своё творческое пространство в первую очередь ради коммерческой деятельности (место, где можно творить и продавать работы, чтобы обеспечить себе заработок), только эта деятельность построена на принципах отличных от принципов рыночной экономики. Четверо друзей и коллег по «цеху» хотели найти пространство

для мастерской, потому что работать с баллонами, нитрокрасками и большими форматами в домашних условиях неудобно. В этом же пространстве предполагались встречи с друзьями, граффити-райтерами, художниками. Было принято совместное решение, что пространство будет сниматься, обустраиваться и развиваться при равных вложениях, равных долях участия. По сути, формируется творческий кооператив. Его участники заявляют: «Команда этого проекта состоит из людей, объединенных концептуальными решениями, которым они все следуют» [2]. Уже здесь, на точке входа в проект, вырисовываются главные принципы солидарной экономики: добровольность участия, самоорганизация и самоуправление, коллективная экономическая и социальная ответственность за результаты деятельности.

Коллектив начинает поиски пространства под свои потребности и собственные правила. Как отмечают сами художники, искусство, где стены имеют значение, без атмосферы места воспринимать невозможно. Такое атмосферное место нашлось на территории общественного пространства Eastcable, реновированного из бывших производственных корпусов ситценабивной фабрики «Воронин, Лютш и Чешер» (в советское время – ситценабивная фабрика им. Веры Слуцкой) на Васильевском острове. Именно здесь стала возможна правильная репрезентация творчества уличных художников. Ведь уличное искусство, помещенное в галерейное пространство, перестаёт быть уличным и превращается в искусство «уличной волны», теряет свою «магическую суть» в терминологии Бёрджера. Для создателей «10.203» (названного так по номеру производственного помещения, в котором расположилось творческое пространство) важно было сохранить аутентичность и дух уличного искусства: граффити на стенах пространства появляются специально к определенной выставке и существуют только в момент выставки, потом закрашиваются, и на их месте появляются граффити нового выставочного проекта. Выставки сменяют друг друга в среднем через два – три месяца. Все мероприятия в «10.203» со свободным входом и всегда с аншлагом, получается, что организаторами пространства учитывается ещё один важный принцип – социальная справедливость и доступность культуры для всех. Это значит, выгоду получает не только местное сообщество граффити-райтеров, уличных художников, стритартхантеров, художественных критиков и любителей уличной культуры, выгоду получает общество в целом – создано пространство, где есть равный доступ к культурным благам для всех желающих.

К моменту открытия пространства все четверо уличных художников известны не только в среде «уличных», но и как самобытные художники или кураторы в широком культурном поле Петербурга. Турбен, Дусто, Хито и Има – участники фестивалей и больших выставочных проектов, в том числе музейных. У Турбена, Имы и, чуть позже – в 2022 году, у Хито были персональные выставки. Максим Има курировал уличные экспозиции у Западного фасада ЦВЗ Манеж под общим названием «Новые руины». Никита Дусто выступил куратором выставки в секретном заброшенном здании под поселком Лисий Нос в августе 2020 года. Дусто сумел сделать потрясающе цельную сайт-специфичную

выставку, в которой участвовали 19 петербургских и московских стритартистов и граффити-райтеров. Как утверждает сам Никита, это выставка «без концепции», при этом – это самая концептуальная выставка 2020 года, использующая атмосферу и артефакты заброса. Для Петербурга 2020-й, пандемийный год стал расцветом бомбинга на забросах, сталкеринга и стритартхантинга. Эта выставка явилась квинтэссенцией происходящего в «уличном секторе» культурного поля Петербурга для людей, которые искали выхода для творчества, общения и свободы в не-местах, истосковавшись в вынужденной изоляции и недоступности привычных мест и пространств. Казалось, что на эту выставку приехала половина Петербурга: электрички, переполненные людьми от вокзала, после станции Лисий нос дальше следовали полупустыми, а окрестные леса внезапно стали оживленными. Это был откровенный успех. Успех выставки, радость и готовность публики к необычным форматам, сама выставка как событие стали предысторией, которая подготовила успешный старт проекта «10.203» в новом для Петербурга формате творческого пространства. Проект стартовал в январе 2021 года коллективной выставкой «Неправда», в которой приняло участие 17 уличных художников. На открытие пришло больше 700 человек.

После первой выставки творческая команда явно вошла во вкус. «Пространство для уличных художников чаще всего выступает транзитным пунктом... 10.203 – это место коллективного творчества и площадка для выстраивания коммуникации внутри сообщества, которая перетекает в рефлексию определённых тем», – рассказывают основатели на сайте своего проекта. Там же: «Основной целью 10.203 является поддержка, развитие локального художественного сообщества и продвижение российской уличной сцены в мире» [2]. Здесь видно движение от удовлетворения потребностей коллектива, от личных ценностей к глобальным целям и ценностям. Вернее, видно, что эти цели существуют одновременно и дополняют друг друга, происходит гармонизация экономических и социальных целей и интересов. В этом проявляется ещё один принцип социальной солидарной экономики, в которой основной двигатель не конкуренция, но синергия. Основой коммуникаций и производства культурного продукта, в первую очередь, является дружба. Чем больше самых разных акторов собирается в проекте или выставке, тем они ярче и сильнее. Солидарное взаимодействие всех членов сообщества, основанное на общих ценностях, ведёт и к экономическим достижениям (студийные работы резидентов, работы с выставок продаются), и к достижениям творческих, культурных и социальных целей. Пространство «10.203» становится местом, в котором есть возможность (и она реализуется) для интеграции функций производства и потребления культурного продукта, а также для его совместного производства разными акторами.

И самый важный, на мой взгляд, принцип солидарной экономики, который можно увидеть в проекте «10.203», – это автономность. Это принципиальная позиция команды. Работа пространства строится на собственных принципах организации и независима ни от государства, ни от бизнеса, ни от грантов. «10.203» существует на собственные средства его создателей, что позволяет им быть сво-

бодными в художественных высказываниях, темах, мероприятиях. По сути, ребята выстроили своё социальное поле, автономное от поля власти. И существует оно абсолютно параллельно государственному полю производства культуры.

В качестве заключения сделаю небольшую ремарку. В личной беседе один из сооснователей «10.203» просил не романтизировать их проект, потому что он был создан как возможность реализоваться и обеспечить себе жизнь творчеством, не отвлекаясь на «нормальную» работу. Однако, здесь нет противоречия. Важно какие ценности, принципы организации и способы взаимодействия с миром лежат в основании проекта. Важно, что самоорганизованное сообщество творцов смогло органично соединить свои экономические цели с целями социокультурными. Творческое пространство «10.203» наглядно показывает, как очень личные желания уличных художников создать пространство для «правильной» репрезентации собственного творчества, порождает важные изменения и в сообществе стрит-артистов, граффити-райтеров, и в художественной жизни города, и на арт-рынке города. И даже всего за год с небольшим существования этого проекта заметно и очевидно его влияние на культурную жизнь Петербурга. «10.203» выступают актёрами и проводниками, возможно сами того не осознавая, важных изменений как в локальном, полуанонимном поле уличной субкультуры, так и в культурном поле Петербурга, в широком смысле.

Литература:

1. Бёрджер Д. *Фотография и её предназначение: [эссе]*. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. – 256 с.
2. *Официальный сайт проекта*. – URL: <https://10203.space/ru/> (дата обращения 17.04.2022).
3. Оже М. *Не-места. Введение в антропологию гипермодерна*. – М.: Новое литературное обозрение, 2017. – 136 с.
4. *Открытые системы. Опыт художественной самоорганизации в России. 2000–2020*. – М.: Музей современного искусства «Гараж», 2020. – 256 с.
5. Пряжникова О. Н. *Социальная и солидарная экономика: возможности для устойчивого развития // Экономические и социальные проблемы России, 2014*. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialnaya-i-solidarnaya-ekonomika-vozmozhnosti-dlya-ustoychivogo-razvitiya> (дата обращения 25.02.2020).
6. Пряжникова О. Н. *Социальные инновации и практики социальной и солидарной экономики // Экономические и социальные проблемы России, 2019*. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialnye-innovatsii-i-praktiki-sotsialnoy-i-solidarnoy-ekonomiki> (дата обращения 25.02.2022).

Д. С. Жанашева

Вице президент, юрист
Алматинская Палата ремёсел
Алматы, Казахстан
dameli.zhanasheva@gmail.com

АЛМАТИНСКАЯ ПАЛАТА РЕМЁСЕЛ КАК ПРОЕКТ ТВОРЧЕСКОЙ И ПРЕДПРИНИМАТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Разрешите представить Вашему вниманию некоторые результаты опыта работы многолетнего проекта регулярной, ежемесячной Международной ярмарки ремёсел, проходящей в городе Алматы.

Я кратко расскажу вам о самом Проекте, что привело нас к решению проводить ярмарку ежемесячно, как такой формат проведения ярмарок отразился на работе ремесленников, каких положительных результатов мы достигли за время работы в этом режиме, какие есть отрицательные моменты, чего нам хотелось бы достичь в дальнейшем.

Алматинская Палата ремёсел была создана в 2003 году, мы основывались на примере опыта Московской палаты ремёсел и Палаты Ремесел Трир (Германия). Цель проекта – восстановление былой торговой значимости участка Шелкового пути на одноимённом проспекте Жибек жолы, в городе Алматы. Для этого один раз в месяц, кроме января и июля, в Алматы съезжаются ремесленники со всего Казахстана (Петропавловск, Нур-Султан, Караганда, Усть-Каменогорск, Тараз, Чимкент и др.), стран Центральной Азии, Грузии, России и др. В этом режиме мы работаем уже 19 лет. На ярмарке обязательно устанавливается настоящая юрта, куда можно зайти и ознакомиться с её убранством, сделать памятные фото и задать вопросы производителю юрт. В программе Проекта проводятся мастер-классы и мастер-шоу по изготовлению ремесленных изделий. Два раза в год устраиваются праздники, например, праздник юрты и день национальной одежды. По какой-то причине у людей сложился стереотип, что ремесленники изготавливают исключительно сувениры. На нашей ярмарке практически нет сувениров, мастера изготавливают предметы быта, интерьера; одежду, обувь, аксессуары, головные уборы и то, чем славится Казахстан, – ювелирные изделия. Традиционные композиции и технологии повторяются чаще в функциональных изделиях, не потерявших значение в наши дни: кұрақ көрпеше, деревянной резной посуде, войлочных коврах текемет, сырмақ, некоторых национальных видах мебели и т. д. То есть мы воочию видим процесс развития когда-то нехарактерного для Казахстана городского ремесла.

Так что же привело нас к решению проводить ярмарку ремёсел каждый месяц и именно в формате уличной ярмарки? Во-первых, это удобный инструмент реализации готовых изделий. Мастер весь месяц изготавливает изделия и приходит на ярмарку как за зарплатой. Во-вторых, ремесленник может сам два

дня в месяц напрямую встретиться со своим потребителем. Это очень полезный опыт для производителя. И очень познавательный, и интересный для покупателя. Часто бывает так, что сам потребитель ремесленной продукции подсказывает мастеру новые идеи, совершенствует изделия мастера. В-третьих, мы проводим ярмарку только в центре города на пешеходной улице, где соответственно большая проходимость потенциальных покупателей.

Теперь перейдем к вопросу, почему мы проводим наше мероприятие в формате уличной ярмарки. Мы приняли решение самим идти туда, где люди проводят свой досуг, для того чтобы они видели, чем мы занимаемся. Наше оборудование позволяет нам в течение двух или трех часов разместить до ста участников в любом месте. Шатры для размещения ремесленников мы стилизовали под форму юрты, а весь дизайн её оформления придумали сами. Так как в продаже нет белых куполов для шатров, то мы пошили их на заказ и опоясали коврами лентами – басқұр, которыми украшается юрта. Изготовили из фанеры имитацию кереге – это раздвижные стенки юрты, по бокам шатра повесили воздушные балдахины, которые подвязываем также одним из элементов украшения юрты – шапакбау. Таким образом, мы изготовили брендированные ремесленные шатры. Как во времена наших предков – кочевников, за два или три часа вырастает шеберлер ауылы – деревня мастеров, и за это же время она исчезает.

Перейдём к следующему вопросу, как же отражается на работе мастеров регулярное участие в ярмарке. Начну с того, что зачастую мы не можем разместить всех желающих. Ярмарка популярна среди ремесленников, многие хотят на неё попасть. 60–70% участников – это постоянные члены Палаты ремесленников, которые не пропускают ни одну ярмарку. Они дисциплинируют других мастеров – к концу месяца эти специалисты должны восполнить объём проданной продукции и разработать какие-то новинки. Во время ярмарки мастера на своём опыте учатся коммуницировать со своими клиентами, оформлять витрину, постигать основы маркетинга и ценообразования. Даже если мастер не продал ничего на самой ярмарке, он раздает визитки, и покупатели находят его уже в мастерской, либо на следующей ярмарке. Здесь они также принимают заказы, взяв определённую предоплату. Фото изделий с ярмарки попадают в ленту нашей странички в инстаграм, где на сегодняшний день у нас около 70 000 подписчиков. Под фотографией своих изделий они могут оставить свои координаты. Можно смело сказать, что здесь мастер нарабатывает свою клиентскую базу.

Помимо финансовой стороны, хотелось бы сказать и о том, что, когда раз в месяц в одном месте встречается такое количество единомышленников, то создается особый микроклимат, особая аура творчества. Здесь все понимают друг друга, опытные мастера поддерживают новичков. Когда только начинаешь своё дело, эта поддержка необходима для того, чтобы начинающий мастер поверил в себя, вдохновился и убедился в том, что он движется в верном направлении.

Каких положительных результатов мы смогли достичь? Как организаторы, мы научились работать с нашими государственными органами, с чиновниками, иными словами. Получить разрешение на проведение массового мероприятия не так легко. Нужно соответствовать определённым требованиям и брать на себя ответственность. Причем согласовывать нужно со многими – клининговыми компаниями, пожарными, санитарными службами, акимом (мэрией) района и Акимом города. Алматинская палата ремёсел не имеет доноров, финансовой поддержки от государства, всё это время мы существуем за счет собственных средств. Формируется бюджет палаты за счет взносов ремесленников, которые участвуют в ярмарке ремёсел. В Палате работают 12 человек. Ключевые сотрудники трудятся со дня основания организации, несколько позиций занимают ремесленники. Заработанные средства направляются на реализацию уставных целей Палаты. Это зарплаты сотрудников, затраты на рекламу, ремонт и покупку оборудования, прачечные услуги, транспорт, расходы на проведение праздников и конкурсов. И, конечно, уплата налогов.

Благодаря постоянному взаимодействию с мастерами, мы стараемся постоянно улучшать качество предоставляемых нами услуг. Наши специалисты проводят консультации по ведению и продвижению социальных сетей, юридическим вопросам и разъяснениям по налоговому законодательству.

Однако основное направление – это, конечно, популяризация и продвижение ремесленных изделий на рынке.

Ярмарка ремесел – это арт-пространство, необходимое для развития и становления бизнеса начинающих креативных предпринимателей. Площадка, на которой предприниматели могут представлять изготовленную ими продукцию широкому кругу потребителей на регулярной основе.

Систематическая ярмарка ремёсел вот уже более 19 лет является частью культурного мира города для предпринимателей, занятых в сфере ремёсел. Она стимулирует деловую активность мастеров, помогает им провести собственные маркетинговые исследования, отработать ассортимент, представить изготовленную ими продукцию широкому кругу потребителей. Без дополнительных финансовых вложений город регулярно получает привлекательное туристическое событие. Наше открытое арт-пространство знакомит молодежь, гостей города и горожан с современной культурой ремёсел Казахстана.

Помимо потомственных ремесленников и художников, мастеров современного декоративно-прикладного искусства, в ярмарке постоянно участвуют женщины, прошедшие программы в рамках проектов «Искер ана», «Бақытты отбасы»; пенсионеры, студенты, организации, объединяющие людей с ограниченными возможностями.

Из наших минусов работы – это, конечно, погодные условия, от которых мы напрямую зависим. График проведения ярмарки с администрацией города

мы согласовываем на год вперед, поэтому переносить на другую дату крайне сложно, для этого нужно опять согласовывать новые даты. Сроки ответа государственных органов могут составлять до 15 дней. Поэтому мы выходим в любую погоду, чтобы не разочаровывать наших покупателей отменой мероприятия. Ещё один минус – это участники, которые не хотят тратить много времени на изготовление продукции. Это всевозможная сборка украшений из якобы натуральных камней, фурнитуры и пр. Их, к сожалению, сейчас появилось множество, и они никак не хотят понимать, что ремесленная работа – это высочайшее владение технологическими процессами, и композиционными поисками.

И в заключении хочется сказать, что по статистике выпускники творческих учебных заведений имеют довольно низкий процент трудоустройства по специальности. Государство затрачивает большие средства на разнообразные start up проекты. Людей учат творить и производить изделия, но, к сожалению, никто не учит их, как продвигать эти изделия на рынке. Я знаю, что в КазНАИ им. Т. Жургенова обучают специальности арт-менеджмента. Это огромная надежда на будущее – ведь одному человеку сложно придумать изделие, изготовить и в конечном итоге ещё и довести его до конечного потребителя. Поэтому хотелось бы более тесного сотрудничества с преподавателями и студентами профильных учебных заведений, которые благодаря своей профессии смогли бы построить собственный креативный бизнес и монетизировать своё творчество.

Л. Д. Мусабекова

Доктор Phd, преподаватель, куратор

Алматы, Казахстан

al-laura@mail.ru

СОВРЕМЕННАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ВЫСТАВКА В КАЗАХСТАНЕ

Түйіндеме: Көрме заманауи эстетикалық және жалпы мәдени факторлардың көрінісі ретінде шығармашылықтың тәуелсіз және өзіндік құнды жанры мәртебесінде бекітілді. Көрме қызметінің типологиясы мен бағыты көбінесе жалпы мәдени жағдайға, қоғамның әлеуметтік тапсырысындағы өзгерістерге, сондай-ақ дәуірдің жалпы көркемдік және сәулет тұжырымдамаларына байланысты. Көрме тұжырымдамалық шешімдер мен жаңа технологияларды «сынау» үшін тиімді «полигон» болып табылады.

Кілт сөздер: Тұжырымдама, экспозиция, көрме, мұражай байланысы, өнер көрмесі, сәулет кеңістігі, экспозиция, көрме кеңістігінің материалдық объектісі.

Аннотация: Выставка, как выражение современных эстетических и общекультурных факторов, утвердилась в статусе самостоятельного и самоценного жанра творчества. Типология и направленность выставочной деятельности во многом зависят от общекультурной ситуации, изменений социального заказа общества, а также от общих художественных и архитектурных концепций эпохи. Выставка является эффективным «полигоном» для «испытания» концептуальных решений и новых технологий.

Ключевые слова: Концепция, экспозиция, выставка, музейная коммуникация, художественная выставка, архитектурное пространство, экспозиция, материальный объект выставочного пространства.

Abstract: The exhibition, as an expression of modern aesthetic and general cultural factors, was established in the status of an independent and self-valuable genre of creativity. Typology and focus of exhibition activities largely depend on the general cultural situation, changes in the social order of society, as well as on the general artistic and architectural concepts of the era. The exhibition is an effective «test site» for «testing» conceptual solutions and new technologies.

Keywords: Concept, art exhibition, architectural space, presentation, material object of the exhibition space.

Выставки – наиболее динамичная форма экспозиционной деятельности, способствующая на разных этапах музейной жизни возникновению, развитию и совершенствованию основной экспозиции; совокупность предметов, выставленных для обозрения на определенный срок, временная экспозиция. Изначально термины «экспозиция» и «выставка» были равнозначны, и лишь постепенно термин «экспозиция» стал означать относительно постоянное, а «выставка» — временное. Выставки отличаются от основной экспозиции объемом и охватом содержания отображенных в них тем, условиях современной культуры, отмечается неослабевающий общественный интерес к художественной выставке как к форме международного культурного обмена, приобщения к непреходящим гуманитарным ценностям, встрече с признанными шедеврами мирового искусства или творческими экспериментами начинающих мастеров. В отличие от постоянной музейной экспозиции, которую можно смотреть на протяжении длительного времени, практически без ограничительного послед-

него рубежа, выставка предполагает определенный интервал времени («цикл жизни» выставки). Конечно, он не такой краткий, как несколько часов спектакля. Приходя на выставку, человек переживает сам факт синхронности своего восприятия периода целенаправленной презентации того или иного ансамбля произведений. Поэтому, если говорить о психологических особенностях восприятия выставки, то вся суть здесь – в эмоциональной готовности охватить вниманием и «переварить» всю экспозицию в целом, а не отдельные произведения.

Это определившийся или, может быть, определяющийся вид искусства, который имеет собственные законы, или точнее, закономерности построения художественной формы [1]. Выставки позволяют оперативно реагировать на потребности момента, вводить в научный оборот в специфической музейной форме результаты научных исследований сотрудников музея, увеличивают число доступных для широкого зрителя музейных предметов из фондов, позволяют показывать предметы из своего и других музеев в одном из перспективных направлений музейной деятельности различных сочетаниях и контекстах. Выставка устроена так, что не мешает посетителю сделать ее фоном, чисто пространственной средой для его личного времяпрепровождения и само позиционирования. А чем больше свободы дает процесс восприятия индивиду, тем более активно он может проявлять свои свойства, настроения, уровень культуры и цивилизованности.

Кроме того, роль художественной выставки в наши дни значительно возрастает в связи с появлением такого гуманитарного направления как «цивилизация досуга», которому в концепциях постиндустриального общества отводится особая роль. Не менее важная психологическая составляющая – ощущение, что выставка есть событие современной культурной жизни [2]. Его специально готовят, назначают в определенные сроки. Поэтому каждая выставка в потенциале – факт и способ актуализации того или иного культурного явления или тех составляющих контекста, в котором данное явление существует. Такие выставки освещают какую-либо одну тему или вопрос. Одним из перспективных направлений музейной деятельности является создание тематических выставок. От стационарных экспозиций выставки отличаются большей активностью художественного языка, требуют своеобразной выразительности и, тем самым, оригинальности творческих решений. Степень соотношения творческой активности художника и зрителя может быть разной, однако активность зрителя в создании образа в случае предъявления ему некоего незавершенного или не полностью завершенного произведения всегда выше, чем при приглашении его к восприятию полностью эстетически завершенного, гармонически построенного целостного пространства.

Создание выставки как специфического вида синтетического искусства - это построение системы художественных образов и нахождение суммы художественных средств их воплощения. В каждой выставке, практически, всегда присутствует какой-то внутренний сюжет, неформально (а иногда— и формально тоже) мотивирующий выбор и объединение конкретных произведений в единую экспозицию. Например, выставка, приуроченная к столетию «Русских сезонов» Дягилева, где под именем одного человека объединено около ста различных имён.

Музейная практика последних лет рассматривает выставку как, своего рода, «творческий полигон, лабораторию активной разработки новых подходов, принципов и приёмов, способствующих процессу развития современного музея» [3]. Иногда в выставочной работе музеев часто также принимают и другие учреждения, как, например, библиотеки, государственные архивы.

Одна из наиболее популярных тенденций сегодня – это создание одной выставки несколькими музеями (ЦВЗ «Манеж», выставка «Единство наций на берегах Невы. Петербург многонациональный» – в подготовке которой приняли участие ведущие музеи, библиотеки, архивы Санкт-Петербурга: Государственный Эрмитаж, Государственный Русский музей, Государственный музей истории Санкт-Петербурга, Центральный военно-морской музей, Военно-медицинский музей и другие учреждения культуры).

Любопытен и тот факт, что, например, в своем труде, посвященном музейной экспозиции, А. И. Михайловская [4], отметила, что советские музеи систематизируют музейные предметы не по внешним признакам и им чужд показ отдельных вещей как самоцель, только для любования ими. На мой взгляд, одна из ярко выраженных и популярных тенденций в современном выставочном мире, это как раз наоборот, так называемая, выставка одного предмета. Достаточно вспомнить выставку музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН – МАЭ РАН из серии «мир одного предмета» «Ладья Небесная». После ряда публикаций и телевизионных репортажей, была открыта выставка, посвящённая одному предмету. Известен опыт выставок Государственного Эрмитажа: Э. Дега «Портрет семьи Беллели», Тициана «Мадонна с младенцем и Святой Екатериной», «Мадонна с Кроликом»; «П. Пикассо «Обнаженная в красном кресле», Джорджоне «Гроза», Караваджо «Лютнист»; а так же Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина «Рафаэль. Дама с единорогом», «Сандро Боттичелли. Паллада и кентавр», Джованни Лоренцо Бернини. «Голова медузы». Такие выставки, уже обозначившие в своем названии минимальное количество экспонируемых предметов, позволяют посетителям провести больше времени, разглядывая детали экспоната, изучать его в малейших подробностях, а также более подробно узнать историю этого предмета. Таким образом, существует большая вероятность того, что посетитель, находясь под впечатлением одного экспоната, запомнит предоставляемую ему информацию.

История художественной выставки имеет давнюю историю существования и развития и ведет свое начало от коллекций, принадлежащих лицам, наделенными либо светской или духовной властью, либо обладающими значительными денежными средствами. История возникновения выставок переплетается с историей развития ярмарок, которые зародились еще в эпоху становления товарного производства.

Приуроченные к разного рода праздникам, ярмарки уже в то время имели не только экономическое, но и социальное значение. Многие крупные ярмарки древности носили международный характер – за тысячу лет до нашей эры на Финикийскую ярмарку в Трире стекались товары со всего Средиземноморья. После падения Римской империи, в 629 году была организована ярмарка в Сан

Дени. В эпоху Возрождения на ярмарках не только продавали товар, но и проходили спортивные состязания, разыгрывались интермедии [5].

Со второй половины 16 в. в Европе начинают демонстрироваться работы мастеров различных монастырских школ, так выставки начали приобретать информационное и просветительную функцию.

Начало систематизации и организации форм показа были заложены в 17 веке во Франции. Начиная с 1667 года, в Лувре регулярно проводилась выставка картин и предметов искусства.

Возникновение института музея в России, как собрания искусства в современном понимании, в большинстве случаев относится к концу XIX, началу XX веков. Именно в этот период были организованы музеи Государственная Третьяковская галерея, Государственный музей изобразительных искусств в Москве, Государственный Эрмитаж и Государственный Русский музей в Петербурге. Объекты искусства, составляющие коллекции этих и других музеев, актуализируют свои эстетические качества с помощью феномена выставки, которая предстает перед зрителем в виде особого художественного пространства, существующего в соответствии со своей внутренней организацией, подчиненной воздействию конкретной архитектурной среды музея, экспонируемых объектов, их носителей и концептуального замысла.

Первые послереволюционные годы характеризуются широким размахом творческого поиска новых форм, отказом от традиций прошлого.

Этот протест против традиционных форм в искусстве, в которых виделась связь со старым свергнутым строем, вел порой к временному использованию старых авангардистских идей, родившихся как форма протеста еще в недрах эксплуататорского строя. Мастер архитектуры 20-х годов Л. Лисицкий разрабатывал приемы, в частности, динамические формы показа, плакатная графика и фотомонтажи в экспозиции имеют значение и в наши дни.

Со второй половины XIX века, складывается практически современная классификация выставок, независимо от разнообразия их наименований и организационных форм. Изначально, классификация эта относилась к выставкам промышленным и торговым [6], обучая нелегкому ремеслу так преподнести товар, чтобы потенциальный клиент и покупатель не только обратил на него внимание, но и сразу же приобрел его. Однако, изучив критерии и характеристики промышленных выставок, а также поразмыслив над некоторыми факторами выставок художественных, можно сделать вывод, что в чем-то оба полярных понятия схожи. Помимо общих факторов как периодичность и частота проведения, а также состав участников, музейные выставки характеризуются по некоторым художественным критериям, приведенным ниже.

Художественные выставки могут быть классифицированы:

По организации:

Коммерческие - организуются в основном с коммерческой целью (выставки-продажи известных или молодых художников, дизайнеров, фотографов, завод или мастерских по производству художественных изделий из стекла, керамики, дизайнерские разработки и идеи)

Некоммерческие или просветительно-познавательные [5] (художествен-

ные выставки, развивающие сложную концепцию и несущие важную дидактическую функцию, ставящие цель познакомить с творчеством автора, мастерской, школы, эпохи и т.д.).

По периодичности проведения:

- постоянно действующие (полугодие, год и более);
- временные (от двух недель до пяти месяцев);
- краткосрочные (от одного-пяти дней до двух недель).

По частоте проведения:

- ежегодные;
- сезонные;
- периодические (проводящиеся каждые два, три, четыре года).

По географическому составу участников (следует также отметить, что к классификации выставок по географическому составу экспонатов относятся выставки с изменяемым местом проведения, а также передвижные) [8]:

- всемирные;
- международные;
- национальные;
- межрегиональные;
- региональные;
- городские.

Таким образом, если отбросить различного рода экономические понятия и критерии оценки и классификации промышленных выставок, несмотря на то, что выше были приведены общие параметры классификации для всех видов выставок, и вернуться к особенностям выставки музейной художественной, можно сказать, что ее специфика заключается в том, что тип художественных выставок и их подача напрямую зависят от субъективного видения дизайнера (во многих случаях, главного художника или начальника научно-экспозиционного отдела), в период работы над выставкой, продумывая ее концепцию, в основном, сначала принимается решение об общем представлении о выставке.

Литература:

1. Ахунов В. М. «Современные формы культурно-образовательной деятельности в художественном музее (Опыт Государственного Русского музея): дисс. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / СПбГУП. – СПб., 2006. – С. 83.
2. Сальникова Е. В. Что такое художественная выставка? – URL: http://www.zgallery.eu/?page_id=79. (Дата обращения 05.02.2010).
3. Малинковская О., Майстровская М. Музейная экспозиция. Теория и практика, искусство экспозиции, новые сценарии и концепции. Сб. Научных трудов – М., 1996. – 292 с.
4. Михайловская А. И. Музейная экспозиция. Организация и техника, – 2 изд. – М., 1964. с 10.
5. Богородский С. В. Художественная выставка в условиях современной культуры. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – СПб., 2007. – С 4.
6. Кликс Р. Р. Художественное проектирование экспозиции. – М, 1978. С. 14.
7. Гусев Э. Б., Прокудин В. А., Салащенко А. Г. Выставочная деятельность в России и за рубежом: Учебно-методическое пособие / Под ред. акад. РАН Н. П. Лаверова. – М., 2005.
8. В издании «Основы музееведения» этот тип классификации также получил название «Кинетический» (С. 20).

Б. Р. Карабалаева

өнертану магистрі, Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ
ұлттық өнер академиясының аға оқытушысы,
Алматы, Қазақстан
balnur_karabalaeva@mail.ru

ЗАМАНАУИ ҚАЗАҚ КЕСКІНДЕМЕСІНІҢ ДАМУ ҮРДІСТЕРІНДЕГІ НЕОМИФОЛОГИЯ

Түйіндеме: Мақалада автор қазіргі мифтерді дәстүрлі қоғамның мифтерінен алшақтату үшін бүгінгі ақпараттық кеңістікті толтырған шындықтың ұтымды бейнелерін тұжырымдамалық жобалау үшін қолайлы «мифологема» терминін қолдануды орынды деп санайды. Тұрақсыздық нүктелерін – қазіргі ақпараттық соғыстың және постмодерндік әлемнің сингулярлық іргетасын анықтай отырып, жаңа мифтердің (мифологемалардың) ерекшелігін айқындау үшін оларды дәстүрлі қоғамның мифтерімен де, қазіргі қоғамның идеологиясымен де салыстырып, жалпы және ерекшеліктерін талдауды алға ұсынады. Қазақ кескіндеме өнеріндегі неомифологиялық ізденістердің бриколаждық (коллаж) тәсіл арқылы шешімін тауып жатқандығы алға тартылады.

Кілт сөздер: неомифология, бриколаж, кескіндеме, мифология, мифологема, миф, постмодерн, коллаж.

Аннотация: В статье автор считает целесообразным использовать термин «мифологема», подходящий для концептуального конструирования рациональных образов действительности, заполнивших сегодняшнее информационное пространство, чтобы отвлечь современные мифы от мифов традиционного общества. Выявляя точки неустойчивости – единственную основу современной информационной войны и постмодернистского мира, для определения специфики новых мифов (мифологем) предлагается сопоставить их как с мифами традиционного общества, так и с идеологией современного общества и проанализировать общие и специфические черты. Предполагается, что неомифологические изыскания в казахской живописи решаются методом бриколажа (коллажа).

Ключевые слова: неомифология, бриколаж, живопись, мифология, мифологема, миф, постмодерн, коллаж.

Abstract: To separate modern myths from the myths of traditional society, the author considers it appropriate to use the term «mythology», suitable for the conceptual design of rational images of reality that fill the modern information space. To identify points of instability - the singular basis of the modern information war and the postmodern world, to identify the specifics of new myths (mythologisms), it is necessary to compare them with the myths of traditional society and the ideology of modern society. It is argued that neo-mythological research in Kazakh painting is solved by the method of bricolage (collage).

Keywords: neomythology, bricolage, painting, mythology, myth, postmodern, collage.

Қазіргі әлеуметтік шындықтың мәдени кеңістігі, постмодерн қоғамы - әртүрлі идеялардың, мифтердің, мифологемалардың жиынтығына ұқсайды. Шындықты панмифологизациялау батыс әлемінің дәстүрлі рационализм

мен прагматизмге бейім қауымдастықтарын да қамтыды. Сонымен қатар, әлеуметтік сарапшылар «жаңа орта ғасыр» деп атаған күйге ене отырып, Батыс өркениеті қазіргі мифтердің ошағы болып табылады. Мифологизация эпидемия тектес тарап, тек батыс кеңістігін ғана емес, одан кең аумақты да қамтуда; заманауи мифтер кез-келген әлеуметтік организмнің тіршілігін өзіне бағындырып, обыр жасушалары тәрізді жайылуда. Бір-бірімен және «сыртқы әлеммен» (этникалық, мемлекетаралық, геосаяси, трансэкономикалық) қайшылыққа келіп, олар әлеуметтік қақтығыстардың құнарлы ортасына айналады, жүріп жатқан ақпараттық қоғамның үшінші дүниежүзілік, жаһандық ақпараттық соғысын ынталандырады.

Заманауи мифтер және мифтер мен идеялардың ағымдағы соғысы (өзара байланысты жергілікті будандық соғыстар желісіне айналады), алдыңғы (пост-модернге дейінгі) мифологиялық және идеологиялық қарама-қайшылықтардан айтарлықтай ерекшеленетінін атап өткен жөн. Қазіргі мифтерді дәстүрлі қоғамның мифтерінен алшақтату үшін бүгінгі ақпараттық кеңістікті толтырған шындықтың ұтымды бейнелерін тұжырымдамалық жобалау үшін қолайлы «мифологема» терминін қолдануды орынды деп санайды. Тұрақсыздық нүктелерін - қазіргі ақпараттық соғыстың және постмодерндік әлемнің сингулярлық іргетасын анықтай отырып, жаңа мифтердің (мифологемалардың) ерекшелігін айқындау үшін оларды дәстүрлі қоғамның мифтерімен де, қазіргі қоғамның идеологиясымен де салыстырып, жалпы және ерекше нәрсені анықтау керек.

Адамзат тарихында мифология сана құрылымы ретіндегі өзектілігін ешқашан жоғалтпаған, әрі мифтің таралмаған дәуірі болған емес. Ғылыми зерттеулерді мифологиялық танымнан арылту кезеңінде де, оған қатарласа әрдайым кері үдеріс жүріп, жаңа миф пайда болып отырды. Адам мифке мұқтаждық танытады, әрі онсыз нақты әлемде өзін ыңғайсыз сезінеді. Бірақ, миф бізге түсінікті тілмен ештеңе түсіндірмейді, ол тек біз үшін қоршаған әлемнің құбылыстарын нақтылайды, яғни оларды біздің санамызға түсінікті етеді. Алайда ХХ ғасырдың өнері мен мәдениеті кезеңінде миф туралы әңгімені қайта жаңғыртуға себеп болған не? Атом энергиясы мен ғарышты игеру ғасырында мифке қалай оралмақпыз? деген сауалдар туындауыда ғажап емес.

ХХ ғасыр көрерменінің әлемді қабылдауында жаңаша көзқарас туындаған, одан бүкіл әлем сиқырға толы болып көрініп, күтпеген жерде өзгеріс орнайтын шынайылыққа деген сенімсіздік пайда болады.

Қазіргі заман өнертанушысы С. Батракова өткен ғасырдың өнерін «Қайран қалған сана өнері» деп атаған [1]. Оның себебі адамзатты дүр сілкіндірген әлеуметтік катаклизмдерде ғана емес, сонымен қатар Ницше мен Шестокоттан кейін, адамзаттың әлемнің ғажайыптығы мен алдын-ала болжанбауына таңдану қабілетіне қайта ие болып, аяғының астындағы нық тіреусіз өмір сүруді, құдай өлгеннен кейінгі тұңғыыққа қарсы тұруды үйренуінде. Аяқ астындағы нық тіреусіз әлемді тану және шығармашылық тұрғыда игеру қауіпті іс-шараға айналады. Онда жауапкершіліктің барлық ауыртпалығы әлемді тануға және шығармашылық тұрғыда өзгертуге бел буған субъектінің мойнына артылады. Өзінің ізденісі кезінде ол бағдарларынан айырылып, бірте қажып, бірте жаңа үмітке ие болып отырады.

Әлем жаңадан танылып, жаңадан құрылған сәтте суретші шығармашылық әрекетімен адамның танымы мен қиялын құрал етіп оған жауап қайтарады. XX ғасырдың суретшісі қоршаған әлемді танып қана қоймай, оны жаңартуға қатынасады.

Суретші өзінің ерекше образдар әлемін мимезис қағидатына бағынбай, өзінің жеке көркем тілін қолдана отырып, өзінің жобасына сәйкес жасайды. Ол әлемді алғаш рет көріп тұрғандай заттарға жаңа ат беріп, әр автордың тілінің даралығының арқасында ерекше әлем пайда болады.

Өткен ғасырдың бүкіл тарихы, соның ішінде өнер тарихы да ғарыштық сипатта, жаңа ғалам мен жаңа адамның пайда болуы туралы заңдылықтарға толы. Әлем және онымен қарым-қатынас туралы мұндай идеялар шынымен архаикалық кезеңдерді еске түсіреді.

XX ғасырдың архаикаға көп көңіл бөлгені кездейсоқ емес, сондықтан болар психоанализ, философия, және өнер тарапынан мифке деген қызығушылық өте үлкен болған. Өйткені, архаикалық адам өзіне таныс емес қорқыныш сезімімен күресуге мәжбүр болды, оны тотемдер, рухтар, құдайлар арқылы дәріптеді. Ежелгі және қазіргі адам арасындағы күтпеген ішкі жақындық мифке деген сұранысты тудыруда.

«Адамның ғаламдағы тұрақсыз күйі белгісіздік, қозғалғыштық сезімін тудырады. Сондықтан, суретшілердің шығармалары жаратқан әлем ассоциативті қабылдауды қажет ететін метаморфоздарға, екі ұштылыққа, ұқсастықтарға және шатасуларға толы. Белгісіздік қазіргі заманғы өнердің бейнесінің негізгі сипаттамаларының біріне айналды, және осыған ерекше назар аударуды жөн көріп отырмыз. Өйткені, бұл қасиет қолданылатын материалдың әсерінен кескін шекараларының бұлыңғырлығымен байланысты».

Көркем образ – бұл жүзеге асқан бейне, оның сипатына қолданылатын материал әсер етеді. Кескіндемелік өнердің негізінде жатқан заманауи технологиялар санаға қатты әсер етіп, әлем бейнесін өзгертті. Көркемдік мәтін гипермәтіндік құрылымға ие болды. Ол сызықтық өлшемнен арылып, көрерменнің таңдауы арқылы оны қос авторға немесе серіктеске айналдыра жүзеге асатын көптеген өлшемдердің мүмкіндіктеріне қол жеткізді. Бейне мұндай мәтінде түрлі мағыналарды өз мазмұнында жасыра алатын «интенциональдық денеге айналады; бейне – өзіндік талдаудың бастапқы нүктесі. Гипермәтінге тән қауымдық қағидаты бойынша жүзеге асырылатын бейнелердің байланысы», мифологиялық ойлаудағы бейнелердің байланысына ұқсайды.

Миф гипермәтін тарапынан сұранысқа ие, оның құрылымында бейне көптеген қатынастар мен байланыстарға қатысады. «Мифологиялық хикаят ой объектісін диахрондық және синхронды бірнеше қатынастарға қосу функциясына ие»[2]. Қазіргі заманғы өнердің бейнелері мифологиялық тұсқа жақын келеді, өйткені өз мүмкіндіктерінде олар үлкен мағыналарға ие және сол арқылы «аналитикалық ойлаудан гөрі дәлірек, қарқынды және, сайып келгенде, жан-жақты...ұтымды түсінікпен қаруланған» [3]. Мұнда ой өз объектісінің деректерін ыдыратпай, оны толығымен ұғынады, ал бұл тек мифологиялық ойлауға тән. Алайда, миф қазіргі мәдениетте қандай функцияны орындайды? деген сауалдарға жауап іздеп көрелік.

Мифология қоршаған әлем туралы ғылыми білімнің әлі таралмаған жерлерінде, дәлелденген білімнің жетіспеушілігін толтырады деп саналып келген. Мифология белгісіз нәрсені игерудің тәсілі болып табылады; мифологияның арқасында белгілі бір дәуір әлемінің бейнесі тұтастыққа ие болады. Бұл әлем туралы идеялар толығымен мифологиялық бағытта болған тек ерте дәуір қоғамы үшін ғана емес, сонымен бірге кейінгі дәуірлер, соның ішінде ХХ ғасырға да тән. Бірақ қазіргі заманға қатысты тұтастық мәселесі күрделі келеді. Мифологияның әлем бейнесінің біртұтастығын қамтамасыз ететін қызметін бүгінде атқара ма? Мүмкін, ол бүгін күнде күнделікті сана үшін маңыздырақ? «Қарапайым сана деңгейінде табиғатқа, этникалық топқа, отбасыға қатысты өмірлік маңызды қатынастардың белгілі бір тұрақтылығы сақталуда... Бұл тұрақтандырушы қағидат әртүрлі теориялық жүйелер мен идеологиялардың ажыратушылық әсеріне қарсы тұрады» [4] Тек қана мифология әртүрлі дүниетанымдық ізденістерді біріктіруге және жүйелеуге мүмкіндік береді.

«Мифология, шын мәнінде, адам субъективтілігінің болмыстың объективтілігімен сабақтастығын белгілейтін әлем туралы теорияларға дейінгі идеяларды жүйелеу мен синтездеудің ең жоғары формасы болып табылады. Бұл жерде күнделікті ойлаудың мифологиялық сипаты туралы да айтуға болады».

Тәжірибенің әртүрлі деректерін байланыстыру қажеттілігі және ғылыми білім үшін қажетті жағдайлардың болмауы қарапайым сананы мифологияға жүгінуге мәжбүр етеді, ол шындықтың көптеген құбылыстарына мән береді, құндылықтарды иерархиялық жүйеге келтіреді және әлеуметтік кеңістіктің картасын белгілейді...Өз тәжірибесінің деректерін теориялық және терең түсінуге дағдыланбаған күнделікті сана үшін миф – бұл бейімделуге мүмкіндік беретін, шындықты игерудің ең қолайлы түрі.

Күнделікті сананың әлем мен қоғамның құрылымы, билік, отбасы және т.б. туралы идеялары мифологияланған. Алайда, мифтің ерте дәуір қоғамы мен қазіргі қоғамдағы рөлі бірдей ме? Миф тарихқа тәуелді және өзгермелі. Бұл жерде сөз тек мифтің мазмұнының өзгермелілігінде ғана емес, сонымен қатар оның өмір сүру формаларының өзгермелілігінде. Әлеуметтік құрылымның өзгеруі, дүниетанымды өзгерткен ғылым мен техниканың дамуы жағдайында миф те табиғи түрде өзгереді. Мифтің өмір сүру формалары мен тәсілдерінің өзгермелілігі, оның функциялары мен іске асыру тетіктерінің өзгерісіне әкеп соқтырады.

Миф сюжеттің жоғалуына байланысты үзік-үзік, яғни дискретті кейіпке айналды. Кейіпкерлермен біріктірілген мифологиялық сюжеттердің үлкен кешені мүлдем жоқ болды. Қазіргі мифология өзіне тән ерекшелігін жоғалтып алды. Миф қазір әлем туралы идеялардың тұтастығын қамтамасыз ете ала ма? Сюжетінен, баяндау формасынан айырылған миф жеке дискурстар түрінде, үзінді, шашыраңқы кейіпте өмір сүреді. Стереотиптер түрінде ол барлық жерлерге енеді, оның диктатурасы жалпы сипатқа ие болады. Ол жасырынып, із-түссіз жоғалып, қоғамға өз ықпалының ауқымын құпияда ұстайды, әлеуметтік әрекеттің бағытын анықтайтын механизмдерді жасырады, ал ол өз кезегінде оның әсерін одан сайын күшейтеді.

Мифология өмір сүруін тоқтатқанымен, миф адам мен қоғам өмірінің барлық салаларында өзінің орнын сақтап қалды. Оның қазіргі адамның дү-

ниетанымындағы орны ерте дәуірдегідей. Адам өмір сүретін әлем табиғаттан алшақтап барады. Ол әлем адамның ықпалымен жаратылған, оның қызметінің нәтижесі болғандықтан, бұл адамға сыртқы әлеммен бірлікке жетуге мүмкіндік береді. Әлем онтологиялық жағынан адамға қарсы емес, ол расымен де қоршаған ортаға айналуға. Субъект осы техногендік шынайылыққа еніп, онымен бірігіп кетеді.

Бұл белгілі бір мағынада, ежелгі адамның өмір сүрген ғажайыпқа толы қоршаған ортасына ұқсас; тіпті кеңістік пен уақыт та ежелгі адамның сезінген уақытына қарағанда, бір ғасыр бұрынғы сәттен де басқаша сезіледі. Басқаша айтқанда, әлемнің заманауи бейнесін құрайтын бейнелердің көпшілігі мифологиялық сипатқа ие және бұл бейнелер мифологиялық қағидаттарға негізделген. Біздің шындық туралы идеяларымыздың құрылымы, олардың байланысы архаикалық санаға тән қағидаттарға негізделген.

Бриколаж логикаға дейінгі, ертедегі адамның ойлауының негізі ретінде, қазіргі заманда да өз өзектілігін жоғалтқан жоқ, сонымен қатар ол саналы түрде таратылу үстінде. Алайда, архаикалық бриколаж, көптеген зерттеушілердің пікірінше, қазіргі заманғы көркемдік әдістен айтарлықтай ерекшеленеді. Архаикалық мәдениет үшін бұл күнделікті санаға тән ойдың қозғалысының табиғи жолы болды.

Архаикалық адам санасында мифтің бейсаналық логикасы заттардың бізге таныс және айқын байланыстарының, қасиеттері мен белгілеріне тәуелді болмай, заттар мен құбылыстардың өзара байланысының шексіз тізбегіне айналды. С.Батракованың пікірінше «Ойдың жанама қозғалысы» (6), XX ғасырдың мәдениетінде тек саналы түрде қолданылатын көркемдік әдіс және рефлексияның нәтижесі, оның мифке түк қатысы жоқ. Қазіргі заманғы көркем бриколаждың әмбебаптық маңызы жоқ және ол әлемді танудың тарихи қалыптасқан әдісі емес».

XX ғасыр өнеріндегі Бриколаж ұтымды идеяны қамтитын көркемдік форма ретінде мифті қолдан қалыптастырады, яғни мифке еліктейді. «Бриколаж қисынсыз қасиетке ие: бейнелердің бұзылуы және кейін қайта қалпына келтірілуі ортақ мәнді емес, бірақ автордың қалауымен орын алады; ол авторлық идеяға бағытталған ерікті құрылымдау әдісіне айналды». Аталған пікір заманауи қазақ суретшілердің туындыларына тән айтылған. Себебі, тәуелсіздікке ие болған қазақ суретшілері мифологиялық теорияда бекітілген бриколаж әдісін түрлі пост-модерндік тәсілдер арқылы жүзеге асыруда.

Алайда, постмодерн өнерінде суретші бұқара халық санасының бейнелері мен мифологемаларымен жұмыс жасауды қолға алып, жағдайды өзгерте бастайды, оның шығармасындағы образдардың байланысы жалпыға ортақ мәнге ие болады, мәдени архетиптерге жүгінген кезде шығарма автордың қиялының жемісі болудан қалады.

Адамның айналасында бейнелерге толы кеңістік пайда болды, олардың мағыналылығы мен өзара байланыстары экрандық өнермен, фотосуреттермен, бұқаралық ақпарат құралдарымен бұқара халық жадында ерте дәуірдегі адамның жадында ертегілер мен ырымдар сақталғандай берік орнықты. Миф сақталғанымен, мифология жоғалып кетіп, өмір сүруін аяқтады. Мифтің біртұтас баяндау матасы ыдырап, ажырап кетті, бірақ қарапайым сана өзінің табиғатына сай мифологиялық болып қала береді және оның түсініктерінің бүкіл кешені жүйеленуге талпынады. Мифологиялық желі ойлау механизмдерімен

сінісіп, мифология ділдік әрекеттер жиегіне, бейсаналық зияткерлі құрылымға айналады. Мифтің жаппай келбеті күнделікті сананың бірлігін қамтамасыз еткенімен, әлем туралы көзқарастардың өзі үзінді, ал әлем бейнесі үзік-үзік болып, коллажға айналған. Қазақ кескіндеме өнеріндегі жапсырмалыққа ие немесе қазақи нақышқа жақындастырамын деп ұғынып ою өрнекті, архетиптік бір көріністерді туындыға мән мағынасыз коллаждауыда мифті көрсетудің бүгінгі таңдағы кейбір үлгілері болып табылады.

XXI ғасырда миф әлі де өмір сүріп келеді. Ұжымдық сана мифологиялық үлгілерді жаңа нақты мазмұнмен толтырып, кейде тіпті жаңа мифтік бейнелерді өндіреді.

Алайда, бейне үлгісін қалыптастыру саналы түрде жүруі мүмкін, ол жағдайда мифтің саяси, коммерциялық және көркемдік мақсаттардағы жасанды табиғаты туралы айту керек. Мұндай құрылымдаудың өнімі рефлексияның нәтижесіне айналып, мифке еліктеу болып табылады. Бірақ мифтік құрылымдау іс-әрекеті қандай мақсатты көздегеніне қарамастан, ол бұқаралық мәдениет ұсынған материалмен пайдаланады, әйтпесе оның нәтижесі қиялға айналады.

Мифтердің жасанды құрылымы мәдени архетиптерге сүйенеді, өйткені миф, оның шығу тегіне қарамастан, сұранысқа ие болуы керек. Осылайша, мифті жасанды түрде қалыптастыру ұжымдық сананың мазмұнына жауап болып табылады. Алайда, қазіргі қоғамның қарқынды дамуы, XX ғасырдың екінші жартысындағы ғылым мен техниканың жетістіктері қарапайым топтардың тұрақтылығы әсерінен ерте дәуірге тән болмаған мифтік формалардың алуан түрін тудырды.

Көптеген қазіргі мифтердің өмір сүру ұзақтығы тым аз. Бұл ең алдымен қазіргі мифологияның үзік-үзіктігіне байланысты. Мықты сюжеттік байланыстардан айырылған мифологиялық кейіп ештеңемен жанаспайды, ұжымдық сананың басқа бейнелеріне байланбайды, сондықтан оны қажет ететін шындықтың өзгере салысымен бұл бейне басқасымен ауыстырылады немесе өзгереді. Бірақ мұндай мифологиялық кескіннің сюжеттік байланыстары әлсіз болса да, ол ассоциативті байланыстарға кіріккен. Кез-келген заманауи бейне тектес ол басқаларына сілтеме жасайды және сонымен бірге сілтемелердің шексіз тобына ие. Мифтің семантикалық өрісінің шекарасы бұлыңғыр және тұрақсыз болғандығы соншалық, оның өзгерістері осы өрістің өзегі болып табылатын бейнені де өзгертіп жібереді. Бұқаралық мәдениет тарататын мұндай бейнелер әлеуметтік шындықты белгілеп қана қоймай, әлеуметтік кеңістікті толтыратындықтан, әлеуметтік даму үдерісі оларға әсер етіп қана қоймайды, ішінара олардың өзгеру үдерісімен сәйкес келеді. Тұтастығы сюжеттік байланыстармен қамтамасыз етілген біртұтас мифология ассоциативті және мифологиялық ойлаудың ішкі бейсаналық логикасымен бір желіге қосылған мифтер кешеніне жол ашты. Егер белгілі бір мифтік бейнелер жиі өзгерсе, онда мифологиялық ойлаудың тетіктері тұрақты келеді. Сюжет мүлдем жоғалып кетті деп айту бұрыс болар, өйткені олар қазіргі мәдениетте эсхатологиялық миф пен құтқарушы кейіпкер туралы мифте сақталған. Олар бұқаралық мәдениет пайдаланатын сюжеттік үлгілерге айналды. Онымен қоса сюжеттік байланыстан айырылған мифологиялық бейнелер де пайда болды, оларды Р.Барт қазіргі мифтің үзіктілігі туралы жазған кезде айтқан. Мифологияның жүйе ретіндегі бірлігін қамтамасыз етіп келген макросюжет жоғалып кетті. Сондықтан болар қазіргі жағдайға сәйкестікті іздеген кезде антикалық мифтерге емес, архаикалық мифтерге жүгінеді.

Көрнекі өнер мен көркем өнер қалыптастыратын және көбейтетін нақты мифтік бейнелерді, қарапайым сана ойланбастан қабылдайды. Сонымен қатар, бұл өнер түрлерінің өзі ұжымдық сананың материалын оған әсер етпестен қабылдайды. Алайда, дәстүрлі өнер түрлерімен жағдай басқаша, олар мифпен саналы түрде жұмыс істейді, жаңа мифологиялық бейнелер қалыптастырады және мифологиялық ойлау заңдарына сәйкес шығарманың желісін жасайды.

Бұқаралық мәдениетке қарағанда, өнер шынымен сюжеттен және көбінесе кейіпкерден арылады: қазіргі заманғы әдебиет пен кинематографтың көптеген шығармаларының кейіпкерлері жеке қасиеттен айырылған, өнер бейнелері психологизмді жоғалтып, кейіпкердің ішкі әлемінің орнына, оның қызметі, іс-әрекеттің сарындарының орнына, мінез-құлқы маңыздырақ. Автор ойдан шығарылған кеңістікті, сонымен бірге «ешқандай аллегориялық маңыздылықты талап етпейтін шындықты қалыптастырады». Міне, көркем шығарманың осы тұйық әлемінде біз мифке еліктеуді кездестіреміз.

Мұндай өнер туындылары көбінесе гипермәтіндік құрылымға ие. Бұл құрылымның мифологиялық сипатын білдіретін сілтемелер негізінде бейнелердің өзара байланысын білдіреді. Постмодернистік авторлар көбінесе элиталық және бұқаралық шекараны бұзады: олардың шығармалары жан-жақты, оларда байыпты идеялар қарапайым санаға қол жетімді келеді. Жаппай мәдениет пен өнер арасындағы шекара тұрақсыз келеді деп саналады, бұл олардың бір-біріне қарай қозғалуымен байланысты.

Бір жағынан, бұрын өнерге жатпайтын шығармашылық қызмет түрлері қазір техникалық күрделілік пен көркемдік бейнелеу деңгейіне жетті, оларды өнердің жаңа түрлері деп санауға болады: жарнама, дизайн және компьютерлік графика галереяларда көрмеге лайықты көркем шығарманың керемет үлгілерін ұсына алады.

Екінші жағынан, өнер шеберлері жаңа материалдарды игереді, төмен жанрлардың техникасы мен құралдарын белсенді қолданады және өз кезегінде танымал жанрларды, бейнелер мен сюжеттік үлгілерді қолдана отырып, өнер саласының шекараларын кеңейтуге тырысады; осылайша, қазіргі заман өнері детектив немесе шытырман оқиғалар жанрындағы философиялық идеялардың көптеген мысалдарымен таныс, ал қазіргі заманғы кескіндеме өнерінің өзі классикалық бейнелердің қазіргі заманғы материалдарды қолдану арқылы қалыптасқан көрінісі болып табылады.

Бұл өнердің өз шекарасын кеңейтуге деген ұмтылысы, мифті қалыптастырудың бұрын болмаған жаңа мүмкіндіктерінің пайда болуына әкеледі. Ендігі сәтте өнер бұқаралық сананың бейнелерімен белсенді жұмыс істейді, ал ол өз кезегінде оның шығармаларына психологиялық сенімділік беріп, оларды шындық элементіне айналдырады.

Қазіргі өнердегі мифологиялық мәртебені анықтау үшін элиталық өнер мен бұқаралық мәдениеттің шекаралары туралы мәселе өте маңызды, өйткені біз шынайы мифпен немесе оны еліктеумен айналысатынымызға көз жеткіземіз. Бриколажды әлемді танудың әдісі ретінде сөз еткен кезде, постмодерндік автордың ұжымдық сана мен бұқаралық мәдениеттің бейнелерін қолданатындығын байқадық, өйткені бұл қолдану саналы түрде жүрді. Танымал бейнені жоғары өнер кеңістігіне орналастыру белгілі бір қашықтықты немесе пародияны білдіретін ойын болып табылады, яғни өнер мен бұқаралық мәдениет арасындағы шекара әдейі бұзылады, жойылмайды, сондықтан мифке еліктеу

орын алады (бұл жерде біз мысал ретінде заманауи қазақ кескіндемешілері мен дизайнерлері туындыларында жаппай танымал петроглифтік бейнелерді қолдануын айта аламыз).

Басқаша айтқанда, автордың танымал жанрды немесе танымал бейнені өз идеяларын жүзеге асыру үшін пайдалануы – бұл бұқара мен элита арасындағы шекараны мүлдем жоймайтын ойын ғана.

Өйткені, жарнаманың бейнелері ерікті емес, жарнама қолданыстағы бейнелі байланыстарға кіріктірілген, дайын архетиптерді қолданады; осылайша, мұнда миф дәстүрлі өнердегідей қалыптастырылмайды, қолданылады. Сіз жанама, сызықты емес байланыстарды қолдана отырып, белгілі бір кескіннің семантикалық ядросына емес, осы ядроны қоршап тұрған коннотациялық мағыналардың «түйіндерінің» біріне жабысып, қолданыстағы идеялар кешеніне ене аласыз.

Элементтердің осындай байланысын бриколаж дейміз. Алайда, бейнелі байланыстар ішіндегі қозғалыс траекториясы әркімнің түсінуіне қол жетімді және бірнеше рет (рәсімдік) қайталау арқылы бұқаралық санада бекітіледі. Жарнама бізді қоршаған шындықты толықтыратын мифологиялық бейнелерді және шындық картасына түсірілген, күнделікті өмірдің әлеуметтік кеңістігіндегі қозғалыс бағыттарын, оның органикалық бөлігіне айналған бейнелерді тудырады. Бұл бейнелер біздің көзімізге түседі және олар барлық жерге кең атарлған, олардың диктатурасы шексіз. Мұндай механизмнің енді автордың көркемдік техникасына ешқандай қатысы жоқ, бірақ бұқаралық (күнделікті) сананың механизмі болып қала береді және оның мифологиялық сипатын көрсетеді.

Өнердің жаңа түрлері ондағы мифтің өмір сүруіне кеңістік береді. Егер элиталық өнер мифологиялық ойлау тетіктерін және мифологиялық мәтіннің семиотикалық ерекшеліктерін көбейту арқылы мифке еліктесе, онда өнердің жаңа түрлері қолданыстағы мифологиялық идеяларға енеді, осылайша олардың бейнелерінің жалпы мағынасын сақтайды және шындықтың ажырамас бөлігі болады. Осы өнер салаларында жалған мифті емес, шынайы мифті байқаймыз.

Бүгінгі Қазақстан бейнелеу өнерінде өзекті өнер қарқынды дамып келеді. Жаңа технологияның жарқындалуы соңғы он жыл ширегіне ғана саялататын Қазақстанның өзекті өнерінде айрықша таңдаулы туындылар да кездеседі. Суретшілерді қызықтырып жүрген өзекті өнер өзегін Ресейдің концептуальді өнерінен алды. Жалпы концептуальді өнер ширегінде қоғамдық және негізгі ойлар өте жақсы өрістегендіктен, ол құлашын кеңге жайды. Мұның рухани үрдіске ғана емес, адамдық толғанысына да әсері мол. Яғни бұл маңыздылықтың төңірегінде болмақ.

Өзекті өнердің негізгі басты ізденісін мифологиялық бейне жасау көріністерінен табуға болады. Қылқалам шеберлерінің абстрактілеуге талпынысы, қиялдау алғырлығынан келіп, таңбалы бейнелерге көшуі, әр түрлі бейнелеу амал-тәсілдерімен бірге композициялық туындыларының идеясын жеткізуге ұмтылыстары байқалып жатады. Жалпы тақырыптары әр адамның рухани дүниесін, ой-санасын ескере отырып, сонымен бірге өмір қуанышын сезіну, қарапайым дала өмірі, символдардың біртекті еместігі және сол сияқты алуан түрлі құбылыстар негізінде құрылады. Осы кезеңнің өнері көп жағдайда өзіндік жоғары деңгейдегі кәсібилігін өткен кезеңдерде салынған «дәстүр» ретінде сақтай отырып, стильдердің концепциясын көркемдік тілінің жан-жақты көп қырлылығымен ерекшелейді. Сол XX ғасырдың бас кезінде Еуропада пайда болған фовизмдік,

сюрреалистік, авангардтық, абстракциялық бағыттары қайта жаңғырып жатқанын кейбір көрмелерден көруге де болады. Бұл әрине әр түрлі мәдениеттердің өзара әрекеттестігі мен бір – біріне ықпал ету жағдайлары ұдайы және барлық жерде болып жататын табиғи процесс деп түсіндіруге болады. Мұның өзі жалпы мәдени дамудың елеулі факторлары болып саналады. Бұл дегенменде, бейнелеу өнеріне де қатысты болып келеді. Осыдан келе Қазақстан бейнелеу өнерінде жаңа бағыттар пайда болғанын аңғаруға болады. Олар символикалық концептуальді тәсіл, жаңа реализм, сонымен қатар қарастырылып отырған «contemporary art» тағы да басқалары. Миф ХХ ғасыр үшін қоғамның әлеуметтік және ғылыми өмірінің маңызды құрамдас бөлігі болып табылады. Мифология тек саясатқа әсер етіп қана қоймай ХХІ ғасыр үшін қоғамның әлеуметтік және ғылыми өмірінің маңызды құрамда

Барлық елдердің мәдениеттерінде классикалық және әсіресе архаикалық мифті зерттеуге деген қызығушылық өзекті бола алады. Неомифологиялық сана символизмнен бастап постмодернизмге дейін. ХХ ғасырдың мәдени санасының негізгі көрінісіне айналды. Символизм ХХ ғасырдың көптеген кейінгі көркемдік бағыттарына қатты әсер етті. Экспрессионизм, футуризм, сюрреализм, постмодернизм және көптеген заманауи өнер бағыттары мифке немесе мифологиялық санаға архетиптер мен мифологемалар тектес алғашқы символдардың тасымалдаушысы ретінде жүгініп, символизмнің теориялық тұжырымдарын қолданады.

ХХ ғасырда әркімнің өз мифтері, өз кейіпкерлері бар; суретшілер өздерінің мифтік, әлемдерін қалыптастырады, оларды мысалға келтіріп бізді қоршаған әлемнің жаһандық мәселелеріне деген көзқарасын білдіреді. Сұлулық пен үйлесімділікті шынайы объектілерге қарағанда өзге заттарда бейнелеуді үйренеді.

Бүгінгі заманауи қазақ бейнелеу өнері туындыларының басым бөлігінің тақырыптық ширегі мен суретшілердің саналық тереңдіктерін таразылап көрсек. Жалпылама айтылған пікір барысын алайда есте ұстау міндетті деп ескерте кетеміз. Дегенмен, заманауи қазақ кескіндеме өнерінің бастауы бұл аталып отырған символдық негізге сүйенді. Символизм қазақ кескіндемесінің заманауи көркемделуі мен жарқындауына жол бастады десек қателеспейміз.

Символизм негізі бұл 1960-70 жылдардағы С.Айтбаевтың (Бақыт) шығармашылығынан бастау алып, А.Сыдыхановтың «таңбалық кескіндемесінен» жарқындалып, бүгінгі мистикамен мифологияға толы абстрактілі кескіндеме мен заттық, формалық инсталляция жүйесінде жалғасын тауып отыр.

Әдебиеттер:

1. Барт Р. Мифологии / Семиотика. Поэтика. – М., 2000.
2. Батай Ж. Внутренний опыт. – СПб.: Аксиома, 1997.
3. Бодрийяр Ж. Войны в Заливе не было // Художественный журнал. – 1994. – № 3. – С. 33–36.
4. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция. – URL: <http://existencia.livejournal.com> (дата обращения 23.01.2022).
5. Гиренок Ф. И. Клиповое сознание: Завтра. Вып. № 51. Форум. – URL: <http://zavtra.ru/content/view/klipovoe-soznanie> (дата обращения 23.01.2022).
6. Делёз Ж. Что такое философия? / Всемирная философия. ХХ век. – Минск: Харвест, – 2004.

Т. Ж. Кибашева

Казахская национальная академия искусств им. Т. К. Жургенова

Алматы, Казахстан

togzhan.k@mail.ru

ПРОБЛЕМА ПРОДВИЖЕНИЯ ТВОРЧЕСТВА МАСТЕРА ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

Түйіндеме: Сәндік-қолданбалы өнер шеберінің шығармашылығын ілгерілетудің теориялық мәселелері аз зерттелген және өнертануда үлкен қызығушылық тудырады. Мақалада шығармашылықты ілгерілетудің негізгі мәселелері қарастырылып, негізгі себептері анықталды. Арт-нарықты дамыту және кадрларды даярлау мәселесі осы проблемалардың арасында шешуші болып табылады. Нарықтық экономикаға көшу және адамдардың өмір салтын өзгерту мәдениет пен өнердің дамуына әсер етті. Тәуелсіздікке қол жеткізу бүкіл әлем бойынша жаһандану процестерінің кеңею кезімен тұспа-тұс келді. Әлемдік саяси және экономикалық өрістегі ел үшін жаңа ойын ережелері мәдениет пен өнер ұйымдарын элита жазығынан өнер құндылықтарын бұқаралық мәдениеттің өрісіне аудара отырып, тұтынушының сұранысына бейімделуге мәжбүр етеді. Ұлттық мәдениет пен шығармашылық еркіндікті сақтау тұтынушының осы екі контекстінің арасындағы тепе-теңдікті тапқан кезде ғана мүмкін болады. Бұл мақсатқа жету үшін өнер нарығын маркетингтік зерттеу, шығармашылық идеяларды енгізу және ұзақ мерзімді шешімдер қабылдау қажет.

Ғылыми жұмыста сәндік-қолданбалы өнер шеберлерінің шығармашылығын ілгерілетудің негізгі мәселелерін анықтаумен қатар, мәдени құндылықтар нарығына оң әсер етуі мүмкін шешімдер ұсынылады. Осы мәселелерді шешу бойынша ұсыныстарды әзірлеу қажеттілігі осы тақырыпты өзекті етеді және оның практикалық маңыздылығын арттырады.

Кілт сөздер: сәндік-қолданбалы өнер, Қолданбалы өнер шеберлерінің шығармашылығы, маркетинг, менеджмент, арт-нарық, артосфера, нарықтық қатынастар.

Аннотация: Теоретические вопросы продвижения творчества мастера декоративно-прикладного искусства мало изучены и представляют большой интерес в искусствоведении. В статье рассмотрены основные проблемы продвижения творчества и выявлены основные причины. Вопрос развития арт-рынка и подготовка кадров среди данных проблем является ключевой. Переход к рыночной экономике и изменение уклада жизни людей повлияла на развитие культуры и искусства. Обретение Независимости совпала с моментом расширения глобализационных процессов по всему миру. Новые для страны правила игры на мировом политическом и экономическом поле, вынуждают организации сферы культуры и искусства адаптироваться под запросы потребителя, переводя ценности искусства из плоскости элитарной в плоскость массовой культуры. Сохранение национальной культуры и творческой свободы возможно только при нахождении баланса между этими двумя контекстами потребления. Для достижения этой цели необходимы маркетинговые исследования арт-рынка, внедрение креативных идей и принятие долгосрочных решений.

В научной работе параллельно с выявлением основных (по мнению автора) проблем продвижения творчества мастеров декоративно-прикладного искусства предлагаются пути решения, которые могут положительно повлиять на рынок культурных ценностей. Необходимость разработки рекомендаций решения данных проблем актуализирует данную тему и повышает ее практическую значимость.

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство, творчество мастеров прикладного искусства, маркетинг, менеджмент, арт-рынок, артосфера, рыночные отношения.

Abstract: The theoretical issues of promoting the creativity of the master of decorative and applied art have been little studied and are of great interest in art criticism. The article discusses the main problems of promoting creativity and identifies the main causes. The issue of the development of the art market and the training of personnel among these problems is a key one. The transition to a market economy and the changing way of life of people influenced the development of culture and art. Independence coincided with the moment of expansion of globalization processes around the world. The new rules of the game for the country in the global political and economic field force organizations in the sphere of culture and art to adapt to the needs of the consumer, transferring the values of art from the elite plane to the complexity of mass culture. The preservation of national culture and creative freedom is possible only if a balance is found between these two contexts of consumption. To achieve this goal, marketing research of the art market, the introduction of creative ideas and the adoption of long-term solutions are necessary.

In the scientific work, in parallel with the identification of the main (according to the author) problems of promoting the creativity of masters of decorative and applied art, solutions are proposed that can positively affect the market of cultural values. The need to develop recommendations for solving these problems actualizes this topic and increases its practical significance.

Keywords: decorative and applied art, creativity of masters of applied art, marketing, management, art market, art sphere, market relations.

С первых лет Независимости Республики Казахстан мастера прикладного искусства осуществляли творческий поиск и находили новые композиционные решения. Они создавали авторские работы, произведения декоративно-прикладного искусства с учетом национальных традиций Самостоятельно изготавливая предметы декоративно-прикладного искусства, закладывали основу Независимого искусства, где творческая свобода формирует необходимую конкурентоспособность в мировом пространстве.

Становление рыночных отношений и процесс глобализации повлиял на все сферы жизни общества. Рынок декоративно-прикладного искусства находится на стадии развития и знакомство общества с творчеством мастеров декоративно-прикладного искусства требует иных путей продвижения. Дефицит компетентных арт-менеджеров, отсутствие четких механизмов реализации культурного продукта влияет на уровень развития рынка искусства.

Рыночный этап развития экономической и социальной жизни вносит свои изменения в потребительские запросы зрителей, кроме того, вступают в силу особенности конкуренции на рынке предметов искусства и те рыночные ограничения, которые свойственны рынку культурных продуктов. Для решения этой задачи необходимо внедрение современных принципов и методов маркетинга. Возможно использование механизмов традиционного маркетинга или их адаптации под особенности рынка искусства.

Арт-рынку произведений декоративно-прикладного искусства необходимо разработать методы, рекомендаций по продвижению произведений. Это решит проблемы мастеров прикладного искусства по продвижению их творчества и получению общественного признания. Для разработки практи-

ческих рекомендаций по развитию творчества мастера необходимо изучение состояния декоративно-прикладного искусства с периода 1991 года по сегодняшний день. Необходимо рассмотрение вопроса изменений в жанре, стиле, направлений декоративно-прикладного искусства. Проблема продвижения творчества мастеров декоративно-прикладного искусства связана с недостаточным изучением в науке выше перечисленной проблемы, а также с неразвитостью арт-рынка, сложной социально-экономической ситуацией в стране, дезадаптаций сферы культуры и искусства к рыночным реалиям.

В данной научной работе преследуется цель изучения основных проблем развития творчества мастеров декоративно-прикладного искусства, на основе которых будут разработаны конкретные предложения по их решению. Для достижения этой цели ставятся задачи по изучению казахстанского арт-рынка, его нынешнего состояния и перспективах развития. Также будут рассмотрены основные механизмы маркетинга в сфере искусства, будут выявлены основные формы продвижения творчества мастеров прикладного искусства.

Для достижения поставленных целей и задач научной работы нами выбраны методы по поиску и сбору информации об арт-рынке Казахстана (историко-описательный метод), кроме того полученные данные будут проанализированы в целях выявления отличительных характеристик (метод сравнительного анализа) и определения формы продвижения творчества мастеров прикладного искусства. Изучение применения механизмов традиционного маркетинга в продвижений культурных продуктов на рынок позволит сформировать собственные маркетинговые приемы, а это в свою очередь даст возможность для полноценного кругооборота предметов искусства среди его ценителей.

Творчество мастеров декоративно-прикладного искусства охватывает различные ремесла. Как и тысячи лет назад, оно является наследием искусных мастеров нескольких поколений. Воспроизводство мастерами своих идей и те новые решения, которые они находят в традиционных образцах декоративно-прикладного искусства являются ключевым фактором успеха. Но без должного внимания к деталям арт-рынка и отсутствие навыков в системе товарного обращения произведений искусства ставят барьеры для творческого развития.

Казахстанские мастера декоративно-прикладного искусства создают свои произведения в разных жанрах и стилях, но несмотря на это, основной тематикой этих произведений всегда остаются традиции родного народа. «Независимо от того, какие изменения претерпевает произведение искусства, возникшее на основе традиции, в основе остается традиционная специфика. В этом мы убедились в результате изучения современных произведений декоративно-прикладного искусства» [1, с. 83]. Благодаря этому, интерес к произведениям прикладного искусства среди населения всегда присутствует. Ключевым вопросом здесь отстается увеличение этого спроса и стабильное воспроизводство произведений искусства, а также выход на международный рынок.

Арт-рынок, где происходит обмен произведениями искусства на иные ценности, может быть достаточно развит только там, где социально-экономический уровень развития соответствует интеллектуальному. Ведь только в

тех странах, где уровень образования находится на высоком уровне, общество находится в постоянном поиске новых открытий. Постигнуть искусство дано не всякому. Соответственно только интеллектуально развитый, образованный индивид может выйти за рамки обыденной жизни. «Образованный человек, чувствующий прошлое, природу, пространство как часть своей жизни, как дом своих предков и ощущающий свою потребность в их заботе, совершенно особенный человек. Для него невозможно потерять или забыть прошлое. Он не будет бездушно относиться к культурным ценностям и истории» (2, с. 585).

Отсутствие профессиональных подходов продвижения творчества мастеров прикладного искусства требует изучения потребностей рынка и его исследования. В экономической науке данным видом исследования занимается маркетинг. Ф. Котлер, впервые поставивший вопрос применения маркетинга в сфере культуры и искусства, дал следующее определение маркетинга: «выявление потребительских нужд, разработка подходящих товаров и установление на них соответствующей цены, налаживание системы их распределения и эффективного стимулирования» [3, с. 21].

Согласно Котлеру, маркетинг не просто сбыт культурного продукта на рынок, это сложный механизм по исследованию, создание оптимальных условий для долгосрочного сотрудничества. Значит, основная цель маркетинга в сфере искусства - продажа и продвижение не культурного продукта, а продвижение таланта творческого человека, в нашем случае мастера декоративно-прикладного искусства «Маркетинг не должен диктовать художнику, как создавать произведение искусства: роль маркетинга свести творения и интерпретации художника с соответствующей аудиторией», подчеркивает М. Моква [4, с. 25].

Основатель арт-менеджмента как науки, один из авторов статьи «Арт-менеджмент наука третьего тысячелетия», Франсуа Колбер выделяет два вида культурного продукта на арт-рынке. Один ориентирован на малую группы потребителей и выполняет важную социальную миссию, а второй, именуемый массовым культурным продуктом, ориентирован больше на получение прибыли. Если оттолкнуться от экономической составляющей арт-менеджмента, то можно понять, что искусство не преследует цель наживы. Здесь главное продукт, а не мода и желание потребителя. Ведь, что отличает культурный продукт от традиционного, это его уникальность и не повторимость.

Первая и основная проблема продвижения творчеств мастеров прикладного искусства – это неподготовленность публики. Мастер есть производитель уникального культурного продукта, его уникальность как раз таки и является угрозой успешного продвижения на рынок. Отсутствие или недостаточное количество изысканных потребителей, цена уникального товара создает дополнительные сложности. Решение этой проблемы кроется в трудах тех же ученых основателей арт-менеджмента, маркетинга Ф. Котлера, Ф. Колбера, Е. Хиршмана, которые утверждают что при предложении культурного продукта на арт-рынок необходимо использовать принципы сегментирования. Данный подход позволяет удовлетворить запросы всех сторон (мастера-ремесленника, зрителя-потребителя и арт-менеджеров). Первый занимается творчеством, и

не загружен «дилеммой культурной ценности», второго ожидает коммерческий выгодное предложение, а третий, удовлетворяя запросы элиты и масс, минимизирует риски арт-рынка. «Нет большего препятствия для наслаждения великими художественными творениями, чем наша неготовность отказаться от предрассудков» [5, с. 19].

Решение вопроса продвижения творчество мастера предопределяет появления других не менее важных проблем. Одной из таких является продвижение арт-продукта к подготовленной элитарной группе или массовой аудитории. «...есть арт-продукты для широкого потребления, а есть для индивидуального покупателя. От этого и будет зависеть политика продвижения и позиционирования» (6, с. 56). Если выбрать первое, то возникает вопрос: должны ли арт-менеджеры совместно с мастерами-ремесленниками заниматься увеличением количества этой аудитории через воспитание неподготовленного зрителя? Также решения требует вопрос, может ли мастер создавать культурную ценность как для широкой аудитории, так и для профессиональных, избранных зрителей. Ответ на данный вопрос мы можем получить в трудах Ф. Колбера и вкратце перевести его как, не всегда: «У художника возникает творческая идея, которая трансформируется в художественный замысел, а затем, проходя известные стадии творческого процесса, опредмечивается в художественное произведение, которое и становится основой художественного продукта на рынке потребительских услуг, удовлетворяющих художественные запросы публики» [7, с. 120].

Для того чтобы художественный продукт формировал публику, а не наоборот, необходимо, чтобы данный элитарный продукт отвечал ряду требований среди которых цена, условия его географического расположения и методы продвижения к зрителю. «...маркетинг необходимо приспособлять к специфике организаций искусства, продукт их деятельности формирует публику, а не наоборот. Из-за самой природы искусства, традиционная трактовка не может быть адаптирована для сферы культуры» [8, с. 95].

Сложный вопрос формирования художественного вкуса зрителя в зарубежных странах решается через его развитие. Вопреки мнению, что хороший вкус привелегия малой группы избранных, мы склонны считать, что его можно постигнуть. Походы в театр, галереи и музеи помогают набрать визуальный опыт. Путешествие в другие страны, либо поход в горы, лесные массивы способствует развитию чувства прекрасного, ведь известно, что природа уже создала для нас шедевр. Все это в будущем способствует притяжению зрителя к искусству. Чем больше аудитория творческих произведений, тем шире арт-рынок, тем действеннее механизмы маркетинга.

Внедрение технологии маркетинга в творческую деятельность является второй важной проблемой на пути продвижения творчества мастера. Насыщенность рынка произведениями прикладного искусства и отсутствие интереса и платежеспособного спроса со стороны главных потребителей затрудняет реализацию целей арт-менеджеров. Технологии по формированию интереса зрителя, создание позитивного имиджа мастера жизненно необходимы для продвижения искусства. Наличие критиков и экспертов в мире искусства должно сопро-
вождаться увеличением количества подписчиков к странице искусствоведа в

социальных сетях. Это необходимо как для оценки настроения масс, так и для постепенной работы с ними по изменению отношения публики к тем или иным произведениям искусства. Постоянный рост пользователей социальных сетей говорит о том, что интернет стал одним из мощных инструментов маркетолога. Борьба за внимание потребителя требует трансформацию маркетинговых механизмов. На первое место должна выйти не продажа товара, а удовлетворение потребности через ознакомление с творчеством мастера и его произведением.

Использование маркетинговых технологий при продвижении творчества мастеров декоративно-прикладного искусства упирается в разницу целей рынка. Если в традиционном рынке главная цель при использовании маркетинга это получение максимальной прибыли, то в арт-рынке целью является удовлетворение эстетической потребности, продвижение искусства к обществу. На основе популяризации искусства планируется получение прибыли. На рынке культурных продуктов зависимость от творца (созидателя культурного продукта) очень велика, что не скажешь о традиционном рынке. Соответственно продвижение творчества мастера напрямую влияет на стоимость и спрос культурного продукта.

Применение маркетинга в декоративно-прикладном искусстве отличается не только от других сфер экономики, но и от других сфер культуры и искусства. Здесь товар не просто превращается в услугу, здесь он выступает и в качестве товара, и в качестве услуги, удовлетворяющей различные эстетические потребности потребителя. «Использование маркетинга на рынке изобразительного искусства связано с особенностями спроса и предложения, формированием цены, отличием товара и особенностями потребителей» [9, с. 414].

Третья, но не менее значимая преграда на пути продвижения творчества мастера прикладного искусства – это наличие квалифицированных арт-менеджеров. Менеджер, который организует арт-рынок должен обладать необходимым набором качеств. Это знание рынка искусства и навыки экономической деятельности. Последнее здесь выходит на передний план. Потому, что при необходимости знания об арт-рынке можно приобрести или на первое время воспользоваться консультацией опытных искусствоведов. Еще одно не менее важное качество арт-менеджера - это умение найти подход ко всем участникам арт-рынка. Организованность и универсальность - это требования глобального мира. Решение по поиску необходимой личности для арт-рынка кроется в первую очередь в обучении искусству ведения управленческой деятельности, нахождении фанатиков искусства с креативным мышлением, готовых к постоянному самообучению и саморазвитию. «...знание, использование и собственно менеджмент всего спектра информационных ресурсов художественной культуры позволит арт-менеджеру стать «продвинутым» и квалифицированным, сделает его компетентным» [10, с. 103].

Современные реалии требуют формирования новых подходов в управлении искусством. Творческое объединение «АртоСфера» является той средой, где все творческие задумки воплощаются в реальность и во главе этого действия должны как раз стоять креативные арт-менеджеры. «Особое внимание следует уделить подготовке квалифицированных кадров, не только менеджеров, но и узко специализированных специалистов в каждой отрасли культуры, которые свободно владеют инновационными технологиями и имеют четкое представление о мировых тенденциях и стандартах в области культуры» [11, с. 105-106].

Становление и развитие современного арт-рынка является чуть ли не главной проблемой продвижения творчества. Рынок креативных индустрий уже достаточно давно является индикатором экономических показателей. «Творческие индустрии считаются важным культурным достоянием различных сообществ и культур, где художники вносят свой вклад в расширение экономических возможностей, культурный обмен и социальную сплоченность в обществе» (там же). Влияние креативной индустрии на мировую экономику, увеличивает значение творчества и в нашей стране. Города Нур-Султан и Алматы стали центром притяжения творческих личностей и реализации различных арт проектов. Галереи «Тенгри-Умай», «ARK», «Жаухар» и др. являются активными игроками арт-рынка. В большинстве своем арт-рынок Казахстана в данный момент состоит не из ценителей искусства как духовного богатства, а из коллекционеров, с мотрящих на предметы искусства как на перспективный объект инвестиции. Так или иначе мастера прикладного искусства, коллекционеры, галереи, музеи, эксперты и организации культуры сформировали рынок арт-индустрии и его дальнейшее развитие как и продвижение творчества мастеров в руках компетентных арт-менеджеров в задачи которых входит не просто удовлетворение потребностей общества, но и организация коммуникации между творчеством и потребителем. Формирование спроса и предложения на предметы прикладного искусства невозможно без изучения основ маркетинга и подготовки необходимых кадров. Ведь «...декоративно-прикладное искусство способствует сохранению самобытности народов, исторически накопленного социокультурного опыта, восстановлению утраченных знаний и традиций» [12, с. 249].

Продвигая творчество мастеров декоративно-прикладного искусства, мы не должны забывать об истинном предназначении искусства, о его роли в социокультурной жизни общества

Принимая во внимание уровень развития рыночных отношений в постсоветском пространстве, результаты полученные в рамках этой научной статьи указывают на то, что продвижение творчества мастеров декоративно-прикладного искусства возможно при достижении необходимого уровня социально-экономического развития, что в свою очередь приведет к возможности применения маркетинговых механизмов в действие. Влияние уровня подготовки арт-менеджеров, развития маркетинга в стране, расширения арт-рынка с включением новых игроков в лице иностранных коллекционеров и отечественной публики позволит продвигать творчество мастеров прикладного искусства не только на внутреннем рынке, но и зарубежом. Вопрос взаимодействия искусства и маркетинга не раз поднимался в научных трудах П. Левитовой, Т. Сумитовой, Е. Чмышенко, Т. Канащук, И. Хангельдиевой и др. Авторы данных работ уверены, что маркетинг обладает уникальной возможностью продвижения культурных ценностей к потребителю, а социальные сети и интернет технологий позволят охватить большую аудиторию будущих ценителей искусства.

Продвижение творчества мастеров декоративно-прикладного искусства связано с развитием истинных рыночных отношений во всех сферах общественной жизни. Сфера культуры и искусства находится на самом начале своего ры-

ночного пути. Появление арт-менеджеров нового поколения и освоение традиционных механизмов маркетинга трансформированных под особенности рынка культурных ценностей позволит не только осуществить развитие творчества различных мастеров, но и сделать искусство Казахстана востребованным на мировой арене, а саму профессию престижной в XXI веке. Активное использование социальных сетей и других средств коммуникации является главным механизмом реализации маркетинговых планов. В стремительно развивающемся мире необходимо дальнейшее усовершенствование арт-рынка, быстрое решение проблем нехватки кадров управления искусством, насыщения рынка ценителями искусства и внедрение долгосрочных механизмов маркетинга.

Литература:

1. Еспенова А.Е. Проблемы взаимосвязи традиций и инноваций в декоративно-прикладном искусстве независимого Казахстана. Казахская национальная академия искусств имени Т. К. Жургенова, диссертация на соискание степени доктора, философии (PhD). – Алматы, 2020. – 106 с.
2. Алимжанова А. Ш. Казахстан: Выбор цивилизационных приоритетов. – *Mediterranean Journal of Social Sciences*. 6:5, – 2015. С. 582–588.
3. Котлер Ф. Основы маркетинга: краткий курс. Перевод с английского языка. – М.: Вильямс, 2007.
4. Колбер Ф. Маркетинг культуры и искусства // Перевод с английского языка. – СПб: Васин А. И., 2004.
5. Гомбрих Э. История искусства. – М.: Трилистник, 1998. – 510 с.
6. Домарева Е. Особенности маркетинга в сфере культуры и искусств. – *International scientific review*, 6:7. – 2015. С. 56–59.
7. Хангельдиева И. Специфика арт-маркетинга: ключевые особенности. *Социология власти*. 2012. №3. С. 117–127.
8. Канащук Т. «Маркетинг в сфере театрального искусства». *Омский научный вестник*. 2013. №2 (116). С. 94–96.
9. Чмышенко Е. Особенности рынка изобразительного искусства и их влияние на формирование модели маркетинга. *Вестник Оренбургского государственного университета*. 2012. №13 (149). С. 413–417.
10. Суминова Т. Арт-менеджмент: к определению понятия. *Культура и образование*, – М.: 2013. – С. 103-108.
11. Имаё А. Менеджмент культуры сквозь призму достижений казахстанского искусства. *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 6, № 4, 2021, С. 104–21.
12. Панкина М. Проблемы развития декоративно-прикладного искусства: преемственность и подготовка кадров. *Человек в мире культуры. Региональные культурологические исследования*. 2017. №2/3 (21). С. 249–252.

А. Е. Волкова
ИП «Живой бисер»
Алматы, Казахстан
aliaska-strange@mail.ru

ЖИВОЙ БИСЕР ОТ ALIASKA-STRANGE

Түйіндеме: Мақалада шебердің студенттік кезеңнен бастап қалыптасу кезеңінен бастап бисермен жұмыс жасаудың кең тәжірибесіне дейінгі шығармашылық жолын қарастыруға тырысады. Жұмыста Санкт-Петербургтегі бисермен көркем тоқу мектебінің әсері атап өтілді, Алматы қолөнер палатасының ашық шығармашылық қалалық арт – кеңістігі-жәрмеңкесінің әсерінен жеке авторлық қолжазбаны іздеу талданды. Осылайша, практикалық мысалда суретші мен Тапсырыс беруші арасындағы қарым-қатынастың әсері, көптеген жеке коллекцияларда кездесетін әр түрлі бірегей бисер бұйымдарын жасайтын шебердің қалыптасуы қарастырылады.

Кілт сөздер: бисермен жұмыс, суретшінің жолы, қолөнер жәрмеңкесі, авторлық әшекейлер.

Аннотация: В статье предпринята попытка рассмотреть творческий путь мастера от ученического периода и времени становления до широкой практики в бисероплетении. В работе отмечено влияние Петербургской школы художественного плетения бисером, анализируются поиски собственного авторского почерка под влиянием открытого креативного городского арт-пространства – ярмарок Алматинской Палаты ремесел. Таким образом, на практическом примере рассмотрено влияние связи художника и заказчика, становление мастера, создающего разнообразные уникальные изделия бисероплетения, которые находятся во множестве частных коллекций.

Ключевые слова: бисероплетение, путь художника, ярмарка ремесел, авторские линии украшений.

Abstract: The article is an attempt to consider the creative way of the master from the period of his apprenticeship and formation till his wide practice in beadwork. The influence of the Petersburg school of art beadwork is noted, the search of the author's own creative style under the influence of the creative city art space - fairs of the Almaty Chamber of Crafts is analysed. Thus, by the practical example the author considers the influence of the artist-customer relationship and the formation of the master, who creates a variety of unique beading products, which are in many private collections.

Keywords: beading, artist's way, crafts fair, author's line of jewellery.

Бисер – это тот материал, который меня выбрал сам, только я не сразу это поняла. Название моей мастерской дали люди. Однажды на ярмарку подошел молодой человек и сказал: «Говорят, здесь есть Живой Бисер». Оказалось, он пришел ко мне.

Меня зовут Александра Волкова, в сети я более известна как Aliaska-strange. Я мастер бисероплетения, занимаюсь этим делом более 18 лет, у меня вы можете увидеть несколько линий украшений, разработанных с учетом эстетических предпочтений казахстанских женщин. Это авторские работы, сделанные по собственным схемам, и реконструкции старинных изделий. За это время из-под моей иглолки вышло около тысячи украшений, они разлетелись по такому количеству стран и городов, что уже давно пора заводить бисерный глобус. Я считаю бисер удивительным, почти «живым» материалом, способ-

ным превратиться в старинное кружево, птиц, бабочек, расцветать диковинными цветами и стать благородным гобеленом.

Современные методы обучения бисероплетению. Петербургская школа

До сих пор не существует мировой антологии бисероплетения, систематизации по истории и международным школам, техникам, базовым и смежным направлениям, рознится и технический словарь. Бисероплетение не преподают в вузах и колледжах. Мне, в частности, не встречались в открытом доступе учебники, утвержденные в ГОСО МОН РК. При большом желании можно заниматься этим ремеслом на факультативах и изучать частные издания. Отношение к этому виду искусства сегодня в широких кругах остается «домашним». Может справедливо сложиться впечатление, что бисероплетение после забвения вернулось в нашу жизнь благодаря личной инициативе людей, имен которых мы уже не узнаем. Найти информацию о тех, кто стоял у истоков возрождения этой культуры в наше время – редкая удача, которая может посетить скорее тех, кто занимается научной работой, чем любителей.

Большой удачей в самостоятельном изучении бисероплетения и его истории для меня стала статья Светланы Ельцовой «Звезда по имени Солнце или Алевтина Ивановна Савельева, Народный мастер РСФСР», опубликованная на популярном любительском ресурсе <https://biser.info/>. Благодаря Савельевой, стало возрождаться бисерное ремесло и интерес к художественному плетению бисером в 70-х годах XX века в Санкт-Петербурге. К большому сожалению, связи со школой бисероплетения практически утеряны. Очные курсы прекратили свою работу, книга мастерской так и не опубликована, каталогов с фотографиями уникальной коллекции, достойной Эрмитажа, найти невозможно.

Однако вектор поиска был задан. Я прошла онлайн-обучение в закрытой мастерской у третьего поколения мастеров, вернувших культуру художественного плетения бисером. В частности, мне передавала тонкости и нюансы авторских технологий Каменских Светлана Анатольевна – методист объединения «Бисерные узоры». Благодаря этому появились работы, сделанные по технологиям мастерской, в моей собственной вариации – «Петербургская сирень», «Сакура», «Яблоневого цвет» и «Ника», «Верба», «Антигона», «Огненные птицы колибри».



Колье. Петербургская сирень

Влияние открытого культурного арт-пространства на становление мастера

К моменту завершения обучения я поступила в магистратуру. У меня было оформлено дистанционное обучение в городе Бишкек, учебу нужно было оплачивать. После дипломной практики мне предложили место в крупной компании. Но график сессий оказался очень непредсказуемым, меня могли вызвать в любой момент в другую страну – стало очевидным, что нужно искать работу с гибким режимом работы. На тот момент уже более десяти лет в городе работала выставка, которую проводила Алматинская палата ремесел. Камерная, красочная ярмарка гостинице Жетысу, в центре города с мастерами из Киргизии Узбекистана и Казахстана, в месте, где проходил Шелковый Путь. Эта ярмарка стала местом, где покупали сувениры и искали вдохновения. Расписание стабильное, одна ярмарка проводится раз месяц, десять раз в году - этот график можно было сочетать с учебой и работой. Решение стать её участницей стало для меня выходом, коробка готовых украшений дождалась своего часа. Но в самом начале нужно было преодолеть собственное смущение и пройти отбор на ярмарку. К моему счастью, президент Алматинской Палаты ремесел – Нуртаева Римма Куанышевна – меня очень тепло приняла и определила стоять рядом со старожилами ярмарки, с ювелирами. С ноября 2008 года это место стало частью моей жизни, а мое хобби стало профессией. Тот доброжелательный климат, который царил в гостинице, позволил мне и многим коллегам задержаться в этом новом месте. Многие участники отмечали, что именно советы Риммы Куанышевны и добрые наблюдения вовремя нас направляли, давали возможность разобраться в тонкостях выставочной жизни. Но при всей доброжелательности коллег и организаторов выставки, основная работа и ответственность за свой стол и дело, остается за каждым участником лично, вне зависимости от стажа участия в жизни ярмарки.



*Римма Куанышевна Нуртаева
президент ОФ «Алматинская Палата ремесел»*

На ярмарке реакции посетителей, отзывы коллег превратились в обратную связь с клиентами и мою работу «в поле». Нужно было не затеряться среди

постоянных участников ярмарки, среди большого количества ярких восточных красок, нужно было по-новому адаптировать мой любительский опыт, чтобы выделиться. Пришлось заново учиться всему – ценообразованию, в том числе, нужно было осваивать режим многозадачности. В таком месте, ты сам себе производитель, маркетолог, аналитик, логист, оформитель витрины, продавец и художник как минимум. Ты получаешь возможность вести самостоятельную независимую практику, в подготовленном к продажам месте, – и тут начинается самое интересное. Финансовые амбиции становятся не менее важными, чем творческие. Нужно мирить собственную эстетику с потребностями людей, для которых и работают художники. И если делать только то, что интересно тебе, игнорируя желания людей, подошедших к твоему столу, может очень пострадать самолюбие и личный бюджет. Сейчас я уже могу сказать, что мое мастерство утвердилось благодаря поиску решений этих задач и регулярных наблюдений. Как можно справиться с этим потоком вопросов, требующих быстрых решений, когда ответов ты даже не предполагаешь? Прежде всего – начать и, быть может, идти по наитию какое-то время. Нужные мысли и выводы со временем накопятся. Как-то на одной из выставок я с большим пылом стала описывать дороговизну материалов, высокую сложность и количество времени, затраченное на работу. Меня тут же остановили, сказав тихо: «Знаешь, а мне абсолютно все равно, из чего и по какой цене это сделано, сколько ты времени на это потратила, мне неинтересны эти специфические тонкости и даже твои проблемы. Мне важно, что я вижу своими глазами и как это и на сколько выглядит».



Фотографии первых лет работы на выставках в гостинице Жетысу

Любому художнику нужен успех. Успех более вероятен, когда считаешься с особенностями своего города, собственными принципами и вкусами публики. Особенностью работы на ярмарке было и остается – большое количество недорогой качественной сувенирной продукции из Кыргызстана и Узбекистана, а также соседство с представителями крупных ремесленных мастерских и со всей Центральной Азии. В результате этого, мне, как и многим алматинским участникам, пришлось уйти в продукцию класса люкс, потому что невозможно было

конкурировать с соседями из-за разницы в уровне жизни разных стран. Мне на ярмарке приходилось работать в основном с горожанами, в культурном коде которых сочетается европейский и азиатский менталитет. Чтобы остаться частью ярмарки ремесел, нужно было учиться создавать уникальный продукт с учетом всех особенностей, кроме того, помнить, что к художникам приходят за их собственным видением. Ярмарка росла и развивалась вместе со своими участниками, со временем она вышла из стен гостиницы – на Арбат в сердце города.



Фотографии в разные годы работы ярмарки на Алматинском Арбате

Последние пару лет ярмарки проходят на обновленной части Алматинского Арбата – у Аэровокзала, он стал только «нашим местом». Ярмарка давно перестала быть камерной, серьезно разрослась, сюда чаще стали приезжать туристы, горожане, художники, музыканты, фотографы и искусствоведы. Естественным образом сформировалось открытое креативное арт-пространство. Оно подарило еще больше возможностей оттачивать собственное мастерство и воплощать подаренные местом идеи.



Фотографии 2022 года, сделанные на ярмарке около Аэровокзала

Практика участия на ярмарках у меня стала регулярной, благодаря чему у меня появились направления, которые были не нужны человеку, обременённому только личным досугом.

У меня появилась серия для «глазок над столом», когда я увидела, как многим девочкам важно выбирать и носить украшения, как у их мам, сестер, тетюшек и бабушек, только в их, детском размере и любимом цвете.



Брошь «Розовый пион с камеей»



Подвески «Мороженое»

Свадебные украшения и украшения для выпускного бала, были мне интересны в силу своей легкости и радости. Они потребовали серию в одном стиле сразу для нескольких людей – маме и дочери, невесте и подружкам невесты, жениху, его семье и друзьям. При этом надо было учитывать возраст, тип внешности и цветотип каждого из них.



Колье. Хрустальный цветок

Моя первая авторская линия бисерного кружева родилась спустя несколько лет работы, благодаря женщинам элегантного возраста, которые постоянно искали белые воротнички, как из детства. Логическим продолжением коллекции стали – бархотки, лариаты и манжеты. Из неудачного по своей фактуре образца для нового воротника, сложилось мое первое бисерное жабо. Уж очень жалко было распускать, такой большой кусок готового кружева.



Жабо. Черное и белое, классическое

На ярмарке я впервые увидела сутажные украшения, мне они очень понравились в своих линиях, но показались непрактичными, сутаж может довольно быстро пачкаться. Долго размышляла, как избежать этих особенностей, и решение пришло в виде бисерного сутаж. Так появилась еще одна моя авторская линия.

После нескольких лет регулярной работы с клиентами у меня появилось желание и уверенность для участия в международном конкурсе. Заявить о себе я решила в Битве Мастеров – бисерной парюрой.



Парюра. Каприз Кончиты

Несколько веков мы знали только речной жемчуг, рубку, бисер и стеклярус. XXI век подарил нам большое количество новых сортов бисера – тилу, твин, супердуо, руллу ... Это стало и подарком, и вызовом одновременно. Образцов работ с этим материалом не было, схем тоже. Появилась возможность открыть новую бисерную страницу – мою заполнил твин. Мне кажется, что твин и супердуо дают возможность имитировать металлические плетения, в сочетании с традиционными материалами можно получить вариацию кружева, чеканки и филиграни. Эксперименты в этом направлении дали свои плоды – у меня родилась евразийская линия украшений, в которой были даже блейзики. Особенность этой линии состоит в том, что можно сразу составить индивидуальный комплект или же составлять его постепенно, дополняя по мере возможностей и желания. Ведь ярмарки проводятся регулярно и, хотя визитки теряются легко, но место же, где нашли своего мастера, люди запоминают лучше и с удовольствием туда возвращаются дополнить заказ или сделать новую покупку.

Кроме того, хочу сказать, что, несмотря на обилие современных украшений, вещи с историей все чаще находят своих покупателей. За последние пару лет взгляды людей все чаще останавливаются на реконструкциях старинных изделий – на гривнах, герданах, ожерельях, славянках, поднизьях и серьгах-бабочках. Это окрыляет и дает надежду, что бисероплетение будет жить еще очень долго.

Заключение. Оплатив своё обучение при помощи бисерной иглолочки, втянувшись с головой в свою работу с людьми, я решила остаться в профессии мастера художественного плетения бисером! Пусть диплом магистра экономики, по специализации государственного и регионального управления поощряет, желающих управлять нами всегда будет предостаточно. Людей, которые создают вещи своими руками, много не бывает!

М. Ф. Муканов

Доктор философии (PhD)
Доцент КазНАИ им. Т. Жургенова
Алматы, Казахстан
malik_flober@mail.ru

Л. А. Кан

магистрант 1 курса
КазНАИ им. Т. Жургенова.
Алматы, Казахстан
pineapple.non@mail.ru

РОЛЬ ИСКУССТВА КНИЖНОЙ АВТОРСКОЙ ИЛЛЮСТРАЦИИ В ФОРМИРОВАНИИ МИРОВОЙ КРЕАТИВНОЙ ИНДУСТРИИ

Түйіндіме: бұл мақалада авторлық иллюстрация өнері және оның әлемдік шығармашылық индустрияны қалыптастырудағы рөлі зерттеледі. Өнертану талдауы негізінде шығармашылық индустрияның өнеріндегі кітап иллюстрациясы өнерінің эволюциясы процестеріне әсер еткен негізгі мәдени, әлеуметтік-Әлеуметтік және технологиялық аспектілер қарастырылады.

Кілт сөздер: авторлық иллюстрация, креативті индустрия, кітап иллюстрациясының эволюциясы, индустриялық революция және баспа технологиялары, креативті экономика.

Аннотация: В данной статье исследуется искусство авторской иллюстрации и ее роль в формировании мировой креативной индустрии. На основе искусствоведческого анализа рассматриваются основные культурные, социально-общественные и технологические аспекты, повлиявшие на процессы эволюции искусства книжной иллюстрации в продукт креативной индустрии.

Ключевые слова: авторская иллюстрация, креативная индустрия, эволюция книжной иллюстрации, индустриальная революция и технологии печати, креативная экономика.

Abstract: this article examines the art of author's illustration and its role in the formation of the global creative industry. On the basis of the art history analysis the main cultural, socio-social and technological aspects, which influenced the processes of evolution of the art of book illustration into the product of the creative industry, are considered.

Keywords: author illustration, creative industry, evolution of book illustration, industrial revolution and printing technology, creative economy.

Иллюстрация (от лат. *illustratio* – освещение, наглядное изображение) - это толкование текста с помощью художественного изображения или других визуальных графических средств. Роль иллюстрации архиважна для восприятия текста, поскольку с её помощью возможно быстро и эффективно донести до читателя основную идею иллюстрированного текста. Так же авторская иллюстрация позволяет максимально сузить рамки субъективной интерпретации сюжетного смысла читателем. Иллюстративный материал передаёт и уточняет образы и смыслы, описываемые в книгах, во многих смыслах помогая читателю визуализировать их в своём воображении, а также художественно декорирует само издание. Спектр применения иллюстраций широк: от открыток и плакатов до книг и раскадровок к кинофильмам и анимации, так как основное

её предназначение – это повышение релевантности восприятия читателем и зрителем. Качественная иллюстрация всегда характеризуется высоким художественным уровнем эстетики и стиля, поскольку находится в смысловом и стилистическом единстве с иллюстрируемым текстом, а так же соответствует его жанру, атмосфере и сюжетно-драматургическому содержанию.

Рассмотрим понятие «авторская иллюстрация», которое достаточно часто встречается в различных информационных источниках, однако не имеет терминологического уточнения к своему определению. В исследовании Д. С. Герасимовой «Творческие проблемы и специфика художественно-графического жанра детской «авторской» книги», понятие – «авторской книга» обозначается книга, созданная одним человеком, создавшим и сам текст, и иллюстрации к нему [1]. В научной работе С. А. Яковлевой «Хогарт и английская графическая школа XVIII века: проблемы развития авторской и репродукционной гравюры», изучающей влияние Хогарта У. на становление английской графической школы, следует вывод, последствием которого заявляется термин – «авторской гравюры» [2]. Также в диссертации О. А. Журтовой «Роль авторской графики в просодической реализации информационной структуры художественного текста: на материале англоязычной художественной прозы второй половины XX века», исследователь соотносит к авторским графическим средствам особенности написания и оформления текста, которые выходят за рамки общепринятой нормы [3]. Суммируя вышеупомянутые научные источники, можно сделать вывод, что «авторская иллюстрация» - это иллюстрация, созданная автором с применением особенных, присущих только ему стилистических особенностей, технических приемов, мировоззренческих интерпретаций, «ощущения» текста и понимание целевой аудитории так, чтобы эстетика и стиль изображения удовлетворяли их эстетической потребности.

В статье «Иллюстрация как средство достижения релевантности текста: межотраслевой подход» соавторов С. Д. Бородиной, Ю. Г. Емановой, М. К. Яо, изданной в 2013 году в вестнике Казанского (Приволжского) федерального университета из серии «Филология и культура» отмечается, что «иллюстрация играет связующую роль между духовной и материальной культурой, превращая издание в объект декоративно-прикладного искусства и коллекционирования» [4, с. 265]. Формирование иллюстрации как вида изобразительного искусства напрямую связано с развитием полиграфических технологий, поскольку последние дали возможность массово распространять и популяризировать его. Однако, книжная иллюстрация существует с древнейших, как например, древние египтяне иллюстрировали папирусные свитки «Книги мёртвых» рукописными миниатюрами [5]. До изобретения книгопечатного станка книги несли в себе религиозное содержание и являлись предметом избранного круга священнослужителей. В те времена, как это не звучит странно, большинство дворян, имеющих высокий социальный статус, не умели читать и по уровню образования не превосходили людей низкого сословия. Искусство всегда создается человеком, а он - дитя своего времени, чьи мысли и устремления нацелены на решение актуальных для данного времени задач, следовательно, эта тенденция характерна и для культуры, развитие которой напрямую зависит от социально-обществен-

ных факторов. Для времени характерен низкий уровень социально-культурного развития и образования, преобладает религиозная картина мира, однако позже человечество осознает, что религия не может дать ответы на многие вопросы, которых становилось больше, и возникает необходимость в объяснении окружающего мира другим способом. Некоторые открытия постепенно подготавливают сознание людей к готовности экспериментировать и польза науки видится в применении ее на практике. В XIX веке происходит промышленная революция, ее символом принято считать изобретение ткацкого станка в текстильной промышленности. Однако, это не единственное промышленное достижение техники, помимо него, в это же время Фридрихом Кенингом был изобретен механический паровой печатный станок, который в несколько раз увеличил производительность в отличии от своего предшественника - ручного печатного станка Гутенберга XV века.

В Европе наступает социально-культурный расцвет, а в обществе особая роль отводится образованию и воспитанию детей во благо будущим перспективам. Литература становится неотъемлемой частью образования и ей отводится особая роль в формировании социально-этических и культурных ориентиров для общества, и соответственно, искусство книги становится значимым социальным явлением. Книги, журналы, газеты и другая печатная продукция дают информацию о преобладающих тенденциях эпохи, культурно-моральном и промышленно-технологическом уровне развития общества. В это время основным способом создания иллюстраций была гравюра, поскольку большое влияние на изобразительное искусство Европы оказал Восток, в частности ксилографии японских мастеров. Картины-иллюстрации малого формата, изначально завезенные в Европу на чайных упаковках, привлекли внимание европейских художников своей уникальной и неповторимой эстетикой. Одним из таких художников являлся Кацусика Хокусай – мастер ксилографии направления Укие-э родом из Эдо. Его картины из серии работ «36 видов Фудзи», «100 видов Фудзи», «100 историй о привидениях» благодаря популяризации сегодня известны даже тем, кто не интересуется изобразительным искусством. Особенностью творчества этого художника является то, что он в традиционную японскую гравюру привнес некоторые приёмы западного изображения: применение линейной перспективы, изображение сцен из жизни низших сословий, декоративный реализм. В отличии культуры Запада, где книги и иллюстрации были доступны ограниченному кругу читателей, в это же время на Востоке иллюстрированные книги доступны и популярны вне зависимости от социального статуса или уровня образования. Однако, ручной труд, применявшийся при их создании, значительно снижает скорость и масштабы производства.

Развитие печатного производства и периодических изданий дают новые возможности для иллюстраторов – иллюстрация требуется для оформления книг, газет и журналов, плакатов и афиш, открыток, этикеток т. д. и, как следствие, возникает необходимость массового производства. Возникают классы малого и среднего предпринимателей, коих с развитием индустриализации новейшего времени становится больше и больше и у них есть возможность массово производить свой товар. На рынке возникает высокая товарная конкуренция и необходимость вы-

делиться среди других. Так появляется бренд — товарный знак, официально зарегистрированный производителем для обозначения фирмы или товара. С точки зрения маркетинга интеллектуальный продукт авторской иллюстрации тоже вполне можно рассматривать как бренд. Однако есть и существенная разница между «ремесленником-производителем» и «авторским» созданием иллюстрации как искусства. Для понимания этой разницы стоит обратить внимание на истоки появления интеллектуального продукта — его автора, профессионального художника-иллюстратора. При создании авторской иллюстрации от него требуется многое: это и чрезвычайная трата интеллектуальных ресурсов, и личностное мировоззрение, его персональный творческий опыт и уникальная авторская изобразительная стилистика, которые так же находят отражение в создаваемых иллюстрациях; и, наконец, авторская интерпретация иллюстрируемого литературного текста, ведь творческая личность своеобразный «продуктом времени», крайне восприимчивый к изменениям настоящего и чувствительный к окружающему его миру. Авторская иллюстрация всегда создается для потребителей в актуальном временном периоде, что несомненно влияет на художественное видение, поскольку художник ищет компромисс между выражением времени, в котором он живет и между способами передать доступно эту информацию зрителю посредством каких-либо образов, символов, изобразительно решая задачу: что рассказать и как рассказать.

Новейшая революция в информационно-коммуникационной сфере привела к появлению новых цифровых технологий и теперь человеку доступны глобальный интернет, дополненная и виртуальная реальности, искусственный интеллект, 3D. Эти изменения трансформируют сферы культуры, политики, экономики, социума и формируют новое отношение к реальности. Так же стремительно меняется жизнь людей на всех уровнях, начиная от бытового, в связи с чем культурный капитал выходит на передний план и является наиболее ценным и потенциально перспективным для будущего развития и интеграции в современный мир.

Настоящая социокультурная парадигма — это интеграция и синтез культурно-социальной сферы, экономики и политики в условиях цифровой индустрии. Три сферы: политика — управление ориентированное на укрепление и развитие нации, страны, территории; экономика — бизнес прагматических установок, чьи ценности это личная и корпоративная выгода; и культура — творчество, интеллигенция, чьи ценности составляют образование, духовность, красоту, эстетика, которые противоречат друг другу во многих аспектах, однако абсолютно независимы, поскольку формируются в единых промышленно-технологических и экономически-социальных рамках, задавая новое направление — креативную индустрию. В креативной индустрии ведущую роль занимает интеллектуальный ресурс, который получается из генерации новых идей автором. Эти ресурсы складываются из таких сфер как продажа антиквариата, дизайн и реклама, издательская деятельность, музыка, театр, кинопроизводство, фотография, танец, цифровые медиа, игры, анимация и графический дизайн.

В заключении отметим: несомненно, что современные цифровые технологии

значительно ускоряют процесс создания авторской графики или иллюстрации, и для художника-иллюстратора использование графических программ для коррекции, отладки или редакции изображения является повседневной нормой. Возможность использования данных графических инструментов ускоряет работу и делает творческий процесс эффективным с точки зрения скорости и удобства. Для искусства авторской графики это расширяет границы применения – от иллюстрации книги до междисциплинарной сферы в области анимации или дизайна. Однако, несмотря на непосредственное влияние цифровых средств на процесс производства изображения, ключевой остаётся роль самого автора-художника, так как именно он является источником актуального для данного времени интеллектуального художественного продукта. И как отметил великий гений современной анимации Юрий Норштейн на встрече-интервью соратником из мира культуры в популярном видеохостинге YouTube на канале «ЕЩЕНЕПОЗНЕР»: «Прилежание рождает ремесло. Ремесло рождает опыт. Но что это все без душевного трепета?» [6].

Литература:

1. Герасимова Д. С. *Творческие проблемы и специфика художественно-графического жанра детской «авторской» книги: кандидат искусствоведения... дис: 17.00.04 – Москва, 2002. – 233 с.*
2. Яковлева С. А. *Хогарт и английская графическая школа XVIII века: проблемы развития авторской и репродукционной гравюры: кандидат искусствоведения... дис: 17.00.04 – Барнаул, 2008. – 552 с.*
3. Журтова О. А. *Роль авторской графики в просодической реализации информационной структуры художественного текста: на материале англоязычной художественной прозы второй половины XX века: кандидат филологических наук... дис: 10.02.04 – М., 2005. – 186 с.*
4. Бородин С. Д. Еманова Ю. Г. Яо М. К. *Иллюстрация как средство достижения релевантности текста: межотраслевой подход // Филология и культура. – 2013. – №4 (34). – с. 265. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/illyustratsiya-kak-sredstvo-dostizheniya-relevantnosti-teksta-mezhotraslevoy-podhod> (дата обращения 14.04.2022).*
5. *Miniatura // Gran Enciclopèdia Catalana – URL: <https://www.enciclopedia.cat/gran-enciclopedia-catalana/miniatura> (дата обращения 16.04.2022).*
6. *Разговор, которого не было: Норштейн, Клейман, Крымов, Звягинцев – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=oePVi-kZUlK&t=2100s> (дата обращения 22.04.2022).*

M. S. Aidarova

Kazakh National Academy of Arts named after T. K. Zhurgenov
магистрант 1 курса
Almaty, Kazakhstan
aidarovamary@mail.ru

The concept of creative space in the visual arts of Kazakhstan. Veronika Trishina's exhibition «I Look Out the Window and See the Sea»

Түйіндеме: Мақала Вероника Тришинаның «Мен терезеден қарап, теңізді көремін» көрмесінің мысалындағы шығармашылық кеңістік тұжырымдамасына арналған. Көрме іс-әрекетіндегі кеңістіктің рөлі анықталады, терминдерді дұрыс қолдану, оның ішінде «тұжырымдамалық көрме» ұғымын дұрыс түсіндіру қажеттілігі туралы мәселе жалпы қабылданған жіктеуге сәйкес келетін көрмелермен қатар, дәстүрлі шеңберге сәйкес келмейтіндер бар, тривиалды емес экспозициялық шешімдерді қолданады және мәні бойынша авторлық мәлімдеменің нысаны болып табылады. Жеке құбылыс ретінде тұжырымдамалық көрме белгілі бір сипаттамаларға ие. Бұл тұжырымдаманы экспозицияның әдеттегі шекараларын батыл түрде итермелеуді, көрнекті шығармашылық еркіндікті көрсететін тәуелсіз кураторлық құбылысқа жүгінбестен ашу мүмкін емес. Бұл жағдайда суретші әрекет ету орны ретінде әрекет ететін кеңістікті пайдаланады, негізгі орта және материал болып көрінеді. Бұл кеңістікті дамытатын және жобалайтын әмбебап тәжірибе, ол – символ және еліктеу, құбылыс пен философия, қабылдау мен шындық, әдіс пен метафора. Тұжырымдамалық көрме-тәжірибелі көрініс.

Түйінді сөздер: тұжырымдамалық көрме, шығармашылық кеңістік, экспозиция, директі фотография, сандық коллаждар, бейне-эссе, мұражай.

Аннотация: Статья посвящена концепции креативного пространства на примере выставки Вероники Тришиной «Я смотрю в окно и вижу море». Определяется роль пространства в выставочной деятельности, затрагивается вопрос о необходимости корректного употребления терминов, в том числе верной трактовки понятия «концептуальная выставка». Наряду с выставками, соответствующими общепринятой классификации, существуют те, что не вписываются в традиционные рамки, задействуют нетривиальные экспозиционные решения и по своей сути являются формой авторского высказывания. Концептуальной выставке как отдельному явлению присущи определённые характеристики. Раскрытие этого понятия невозможно без обращения к феномену независимого кураторства, демонстрирующему смелое раздвигание привычных границ экспозиции, выдающуюся творческую свободу. В данном случае художник использует пространство, выступающее как место действия, представляется основной средой и материалом. Это универсальная практика, которая культивирует и проектирует пространство, она – символ и имитация, явление и философия, восприятие и действительность, метод и метафора. Концептуальная выставка – переживаемое видение.

Ключевые слова: концептуальная выставка, креативное пространство, экспозиция, документальная фотография, цифровые коллажи, видеоэссе, музей.

Absrtact: The article is devoted to the concept of creative space using the example of Veronika Trishina's exhibition «I look out the window and see the sea». The role of space in exhibition activities is determined, the question of the need for correct use of terms, including the correct interpretation of the concept of «conceptual exhibition», Along with exhibitions corresponding to

the generally accepted classification, there are some that do not fit into the traditional framework which involves non-trivial exposition solutions and is essentially a form of the author's statement. A conceptual exhibition as a separate phenomenon has certain characteristics. The disclosure of this concept is impossible without referring to the phenomenon of independent curation, which demonstrates the usual boundaries of the exhibition through brave forcing of freedom of main creation. In this case, the artist uses the space acting as a place of action, is represented by the main medium and material. It is a universal practice that cultivates and designs space, it is a symbol and imitation, phenomenon and philosophy, perception and reality, method and metaphor. The conceptual exhibition is an experienced vision.

Keywords: conceptual exhibition, creative space, exposition, documentary photography, digital collages, video essays, museum.

Introduction. There are various classifications of types of museum exhibitions. Nowadays, the generally recognized and most used is the one based on the method of construction, that is, the order of grouping and subject-spatial organization of exposition materials. There are four such methods: systematic, ensemble, landscape and thematic. As stated in the encyclopedic article by A.B. Sachs: «in museum practice, these methods are often integrated, which diversifies the exposition and contributes to increasing its impact». At the same time, it is obvious that the order of grouping of materials is a visible expression of a deeper foundation. In addition, there are types of exhibitions that do not fit into the framework of traditional methods of exhibiting. Often the exhibition becomes a testing ground for new exposition solutions, a form of expression of the artist or curator. The emergence of new trends in contemporary art, as well as the desire to present works to the viewer in a new way, to make the visitor of the exhibition an active participant in the generation of meanings, the formation of curatorship as an independent sphere of creative activity – all these reasons lead to the formation of a conceptual exhibition as a separate phenomenon [1, p. 357].

The concept of a «conceptual exhibition» seems argumental. Conceptual exhibitions are essentially an author's statement and an integral artistic organism. There are characteristics that allow us to talk about a conceptual exhibition as an independent separate phenomenon. In his methodological manual, V. F. Chirkov gives a number of signs characterizing the conceptual exhibition. Such signs are: the presence of an original idea, a new look at the topic under consideration, at art; the development and written design of the exhibition block; the construction of the exposition as an integral architectural and artistic complex, the transformation of the exhibition into an independent artistic whole, where the curator acts as an equal author on a par with the exhibitors; the active inclusion of a research component in the concept of the exhibition; publishing production based on the principle of holistic complexes; the use of an interdisciplinary, culturological approach in the study of art; multi-variant interpretation of the concept of the exhibition; access to natural or urban space [2, p. 47].

This kind of activity is carried out in «Tselinny» – the Center of Modern Culture, the first private center in Kazakhstan aimed at developing interdisciplinary interaction of modern culture and art. The center was founded by Kazakh entrepreneur Kairat Boranbayev and is located in the building of the Tselinny cinema built in Soviet times, where reconstruction is underway under the direction of British architect Asif Khan.

The Tselinny Contemporary Art Centre fosters the development of an intellectual community. Tselinny's institutional strategy is based on the junction of the «here» and «now»-the «here»being exhibitions, cinema programmes, educational events, music and dance performances and other experimental art forms, and the «now» being research initiative-based projects, which are aimed at the future development of the center, like residencies for academics, documentation efforts and publishing programme.

The main task of the Centre is to create processes in the artistic, academic, scientific environment and a platform for open reflection and critical discussion. The publishing program works with authors whose research interest lies in the field of new problems. In this way, the results of this research are available to a broad as well as professional audience [3].

In spring 2021, the Tselinny Centre for Contemporary Culture announced an open call for participants in the project Ümit. The programme aims to support young artists from Kazakhstan, discover new talents and develop the local contemporary art scene. A panel of contemporary art experts was formed to review submitted applications. The panel includes Ayatgali Tuleubek, Gaisha Madanova and Aliya de Tiesenhausen, who represented the selection team and shared their views on the development of the contemporary art environment, issues of art education and sustainability of cultural projects. As a result of several selection stages, artist Veronika Trishina was invited to participate in the Umit program, who underwent an educational consultation program and began work on her first solo exhibition.

In her work, Veronika combines documentary photography, digital collage and video essay. She often explores the themes of memory, physicality and psychoanalysis. The work in this exhibition was created with documentary material, photographs and a travel diary from her trips to Aktau, Western Kazakhstan. The spark for the exhibition was Veronika Trishina's impulsive wish to immerse herself in the winter sea. During her interview, Veronica indicates that Gabriel García Márquez's short story «The Sea of Lost Time» is connected to this exhibition.

In the story, somewhere in a small village on the edge of the world, located on the seashore, the usual and ordinary life of the inhabitants of this village was going on. The inhabitants, out of poverty and hunger, used to catch crabs by the sea. But one day everything changed thanks to the sea. By the end of January, the sea was getting rough, started throwing up thick mud on the shore, and after a few weeks, everything around was infected with its bad mood. It was the usual way. But one day the villagers smelled not the smell of rot and mud from the sea, but the smell of roses. The villagers could not believe their sense of smell. After all, there was a custom in the village to bury dead people by letting their corpses by the sea. And the only possible chance of ending up not in the sea, but in the ground, was to bury themselves alive. The smell of roses intoxicated the villagers, they couldn't believe their luck. But a rich man appears in the village with two suitcases of money, and promises to solve the problem of any villager with money in exchange for the villagers having to show their talents. So with the arrival of this rich man, the smell of roses leaves the village forever. And at the bottom of the sea of vanishing times lurks a multitude of wonders: so the corpses of dead people are juxtaposed with

gloriously beautiful slumbering turtles, and somewhere out there at the bottom in this sea of vanishing times there may be a village with charming-looking houses and another life. The story is short enough with a lot of symbolism, it reads in the same breath, and after reading this story there is a lot to think about.

But, for the author in this book it is more important a certain state, a feeling of the sea, a reflection on death, on life and its manifestations of the magical. Veronica remembers when she had a strong desire to visit the winter sea, it would be an irrational impulse, and she decided to go on a trip to the closest sea in Aktau.

The artist went there in winter, not knowing exactly what she was going to shoot, she just wanted to immerse herself in the state of the winter sea, and when she got there she felt a special connection with it. Veronica likes to work with the inner impulse, to follow her intuitive impulse, while the artist was at sea Veronica kept diary entries, and later she often mentally returned to this state. This image was firmly rooted, haunted the author, and when she passed into the Umit program, she and her team decided to continue developing this theme. The image of the sea is definitely an escapist metaphor, and Veronica believes that memories or nostalgia is as much about escapism as the medium of photography or video itself. Videos or photographs are guides to return to a moment that no longer exists, a way of escaping reality, in a way of hiding.

By using documentary photography in her project, Veronika elaborates her experience further by recreating her dreams, inviting viewers to slowly drift inside a surreal seaside city. The event takes place at an incidental sea, which happened to be the closest on the map. This follows a mode of thinking characteristic to situationist artists, who followed their own impromptu paths in search of a transcendental experience that would erode the boundary between dreams and reality. Guy Debord, a French philosopher and founding member of the Situationist International, called this artistic practice *derive* («drift») for its similarity to arbitrary movement of an object at sea, subject to the whims of wind and current [4, p. 10].

The exhibition opens with an installation featuring the artist's self-portrait, which looks as if projected on the surface of a body of water (Illustration No.1) [5]. By immersing her own likeness into the principal motif of the turbulent sea, she blurs the line between the body and the elements around it.



ОМУТ
Видеоинсталляция, 2022
Работа создана при поддержке ЦСК «Целлюлоза»

Illustration No.1

In this work, Veronika drew inspiration from a view common to mythologies from many cultures, in which water is endowed with mystical qualities. Similar to

its role in a number of ritual practices around the world, water in this work purifies and heals. The female body drifting on the surface of the water can be interpreted as a symbolic liberation and ascendance to the ephemeral world of images.

In this video installation the artist was interested in various pseudo-scientific theories that water has the property of storing information and in many myths and fairy tales water is also endowed with sacred properties, stores memories, heals, or has some kind of power. In addition, water reflects the surface, that is, serves as a mirror. Veronica believes that the reflection in water is the first source of image, the first source of reflection, in which one recognizes oneself. Narcissus, ruined by the reflection to the author it seems strongly related to the image and to the perception of the image because when we look at something, we pass everything through the prism of our experience, gaze, imagination, and in any image we still, to some extent, see a reflection of ourselves. This work is related to the fact that the artist perceives art as something very subjective and indivisible from the author. In this video installation Veronica wanted to embed herself in the body of the work, to dissolve in it, to become the work itself, I think this theme can be traced in her previous project [4, p. 12].

A Journey full of symbolism in the form of a diary documents the experience of an «oceanic feeling». Central to the work is the two-channel essay I Look Out the Window and See the Sea, which continues and develops a series about the nostalgia for phantom memories (illustration No. 2) [5].

In the world of literature, the writer and mystic Romain Rolland described the experience of the sublime as a feeling that often emerges through contemplation of the ocean. In his correspondence with Sigmund Freud, Rolland characterizes «oceanic feeling» as a sensation of eternity resembling religious ecstasy. Sigmund Freud mentions this term in civilization and Its Discontents, though he disagrees with Rolland's definition and instead turns to psychoanalysis, drawing a connection between the sensation of unity with the world to the infant in the womb, in which the distinction between the subjective self and the objective external world are collapsed [6, p. 199].

In one of the scenes, a burning figure appears. By characterizing this figure as a «stalker», the artist confesses that she is obsessed with the irrational sense of the Other's presence both in her dreams and in reality. Veronika draws an association between the experience of being watched by a burning stranger with an idea of art as the inevitability of a viewer's intrusion into the intimate space of private reflection.



Illustration No.2

In one of the scenes, a burning figure appears. By characterizing this figure as a «stalker», the artist confesses that she is obsessed with the irrational sense of the Other's presence both in her dreams and in reality. Veronika draws an association between the experience of being watched by a burning stranger with an idea of art as the inevitability of a viewer's intrusion into the intimate space of private reflection.

Speaking of the «stalker figure», it is worth noting that all of Veronica's work has to do with very personal experiences. In the process of psychological therapy, she discovered that she had an obsessive inner sense of the presence of a stalker figure. The stalker lives in her dreams, and at times materializes in her life. This persistent sense of observation, the author believes, is related in general to a reflection on the image, which always involves a process of observation. It is almost impossible for us to remain without the element of stalking, even if we have a camera in our hands, we are still the ones being watched. When practicing art, involuntarily you are always holding in your mind the gaze of the other, the figure of the spectator. The spectator is the other, the one who enters into a relationship with your personal experiences expressed in the form of art, and about whom you know nothing. This is the element of loss of power, when you are an artist and you create something, you have power, but as soon as it goes beyond your vacuum and becomes visible to at least one pair of eyes there is a certain gap, power goes to the observer. In the new work you can see the burning man, in this episode Veronica symbolically liberates herself by destroying the figure of the persecutor. A stuntman was hired specifically for this performance and he was set on fire without using any digital effects.

The exhibition is at the Abylkhan Kasteev State Museum in Almaty. According to the organizers, the exhibition will take on an immersive form by giving a new visual identity to the «Periodika» exhibition hall (illustration № 3) [7].



Illustration No.3

Through video art by Veronika Trishina, the organizers offer visitors to the exhibition, to immerse themselves in a world in which the boundaries between sleep

and reality are blurred, viewers can not only visit it, but also rest or even sleep on specially placed pillows. Such an experience will allow one to experience peace and tranquility in an unfamiliar environment, and to escape for a moment into a maelstrom of memories. Three-dimensional sound, projections on walls, and water act as a backdrop for sleep (illustration No. 4) [7].



Illustration No.4

The work in the hall allocated to the CSK «Tselinny» team is a vivid example of the proper use of creative space.

In a nutshell, creating creative spaces is the way to create a favorable creative environment. Creative space provides opportunities for creative self-realization taking into account individual abilities and hobbies of an individual. Creative space is the freedom of any manifestations of personality, coming from the individual creative message and forming interests and personal «taste of life» [8, p. 13].

The team worked on the sound first on the basis of Veronica's records, the composer Alexander Shevchenko was invited, who wrote a complex musical composition, then the technical team began to work, which carried out the installation of various sound devices. The clear sound, conveying the atmosphere and the main idea of the artist, who herself reads the text, as well as the subdued light and work on the exposition, all together create a single harmony, thus slowly immersing the viewer in the main idea.

Conclusion. As it was noted, classical art, without changing in its actual quality, falling into the specific conditions of the exhibition scenario set by the artist or curator, partially loses its established image, becomes part of the situation in which the objects of modern and classical art themselves and the viewer find themselves. Considering the scenario of synthesis of music, photography, video art at an exhibition of contemporary art in a classical museum space, one can notice that this synthesis is situational, since everything depends on its goals set by the artist or curator. Such artistic connections of old and new art become a vivid example of a postmodern paradigm striving for a permanent change of form, which has abandoned

such a quality as durability, since the artistic connection created by the artist and (or) curator within the framework of the exhibition becomes a temporary phenomenon and is interrupted at the end of the exhibition, no longer repeating itself.

The polyphony of the world surrounding a person, the multilevel and multidimensional nature of his perception, the heuristic richness of meaning formation finds expression in conceptual exhibitions. A conceptual exhibition – by theme, content, design concept and location of the material in space, by the degree and depth of generated meanings in the viewer addressing the exhibition – is a multi-level symbolic system combining different types of symbols and signs, contributing to the manifestation of the effect of a socio-cultural phenomenon in space.

The conceptual exhibition as one of the developing art practices of the second half of the XX - beginning of the XXI century had a significant impact on the relationship of the exhibit, the viewer and the exhibition space. This art practice had a special impact on almost all art forms, the relationship with the space of which changed along with the development of history [9, p. 203].

Thanks to external actions, the actions of an artist or curator who created a specific artistic field around a traditional object. Thus, the object is involved in a special space, becomes an integral part of it.

Veronika Trishina's exhibition «I look out the window and see the sea» is also special in that the author held an «artist talk» every week (Illustration No. 5) [10], where the audience could talk to the artist in a friendly atmosphere about the interesting experience of creating an exhibition. At the same time, Anvar Musrepov conducted a curatorial tour of the exhibition. Thanks to such openness, the viewer could better understand the very state that Veronika wanted to convey, thereby attracting the viewer more and more into the exhibition space.



Illustration No.5

Contemporary artists, curators, viewers – all participants in artistic communication strive to create and feel a sensual and semantic unity with the

surrounding world, to realize the value of all existing relationships (personal, historical, cultural, artistic, etc.). Using the example of Veronika Trishina's works, we can say that, the synthesis of video essays, documentary photography and digital collages in The exhibition of contemporary art is a direct reflection of the development of a conceptual approach to the creation of a holistic art space.

Literatura:

1. Will Gompertz. *Incomprehensible art. From Monet to Banksy*. – Moscow: Sinbad, 2018. – 357 p. – 464 p.
2. Susie Hodge. *The main thing in the history of art. Key works, topics, directions, techniques*. / Olga Kiseleva. – Moscow: Mann, Ivanov and Ferber, 2018. – 47 p. – 224 p.
3. – URL: <https://www.tselinny.org/tselinny> (дата обращения 30.03.2022).
4. Anastasia Senchenko. *Global buzz: a brief history of video art – from avant-garde to triumph* // «The Art of Cinema» : Magazine. – 2019. – September 20.
5. – URL: <https://instagram.com/tselinnycenter> (дата обращения 19.03.2022).
6. Gildina Z. M. *Romain Rolland and world culture*. – Riga : Zvaigzne, 1966. – 210 p.
7. – URL: https://instagram.com/kasteyev_museum (дата обращения 20.02.2022).
8. Koryakina, E. P. *The development of cultural thought in the XIX–XX century: the most important concepts of culture: A textbook*. – M.: Moscow State University named after E. R. Dashkova, 2003. – 13–4 pp. – 53 p.
9. Bobrinskaya E. A. *Conceptualism*. – M.: Galart, 1994. – 216 p.
10. – URL: <https://instagram.com/warmelegy> (дата обращения 05.03.2022).

Шахер Алеся
Швейцария, Базель.
Alessya85@gmx.ch

АРТ-МЕНЕДЖМЕНТ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

«Почему в жизни побеждают наиболее оригинальные умы» - прочитав эти строки из книги «Маверики в деле», мне стало очень интересно, как становятся современными мавериками* при столь активной и разнообразной жизни в области искусства? Как реализовываются художники в огромном арт-бизнесе? Ответ прост – им достаточно стать Оригинальными.

В арт бизнесе, как и в любом другом бизнесе, есть своя четкая структура, которая состоит из;

- ✓ История. Мифы и реальности творческого человека;
- ✓ Презентация творческого человека;
- ✓ Очень важный элемент- ИЗМА;
- ✓ Отношения в мире искусств;
- ✓ Заявление творческого человека и критика;
- ✓ Ценообразование;
- ✓ Факторы повышающие цены на искусство;
- ✓ Способы повышения цены на искусство;
- ✓ Генерирование потоков дохода;
- ✓ Политика и искусство;

а также Экономика и Социальная жизнь.

Для творческого человека, чтобы управлять своим успехом, необходимо постоянно показывать и рассказывать о своем искусстве на протяжении всей своей карьеры.

Слова Алеси Шахер

Пути для успеха в мире искусства многочисленны, и получение творческого образования - это всего лишь один шаг из многих способов. Получая творческое образование, не все могут приобрести деловую хватку или знания, которые нужны, чтобы выжить в конкурентной среде. Если творческий человек хочет отпустить свое искусство в мир, узнать, как показать его, найти признание и благодарную аудиторию, то необходимо окунуться в мир истории и анализа становления современного арт бизнеса.

50/60 ГОДЫ

Во многих европейских странах впервые утверждалось финансирование со стороны государства в области культуры и искусства

Academy of Ambitious Artists

70 ГОДЫ

Доход от государства (+)

Доход от клиентов (-)

Academy of Ambitious Artists Доходы галерей, музеев и других творческих организаций

80 ГОДЫ

Доход от Государства (-)

Доход от клиентов (-)

Academy of Ambitious Artists Доходы галерей, музеев и других творческих организаций



Историческим фактором становления современного арт-менеджмента послужило 7 мая 1979 года, когда Маргарет Тэтчер премьер-министр Великобритании прекращает финансирование культуры и искусства пообещав снижение налоговой для населения. Возникла огромная пропасть между тем, что получали культурные мероприятия и тем, что им просто пришлось выживать. В то время многие страны последовали примеру Тэтчер и закрыли финансирование. Огромное количество людей осталось без работы, многие потеряли в мире, не зная, чем заниматься и как зарабатывать, так как кроме как рисовать. Петь, танцевать или сочинять стихи, они не умели. Организация пришлось закрываться, а тем, кто выжил, пришлось многое поменять в управлении и производстве искусства. Стали штамповать работы, не обращая внимание на качество продукции. Главная задача – выжить.

Благодаря такому шагу Маргарет Тэтчер, оставшиеся организации всерьез стали обращать внимание на зрителей, они стали больше контактировать с ними и меняться в отношении к ним лучше.

Как менялся мир, да и меняется сейчас, хоть частичное финансирование со стороны государства и вернулось, но под большим контролем в соотношении качества, что выпускать, сколько выпускать, какие программы должны предлагать музеи и так далее, данные организации занялись конкурентной борьбой, что в 20 и 21 веке привело к улучшению качества воспроизводимого искусства.

	Нидерланды	Грузия	Южная Африка	Казахстан	Катар	Англия	Австрия
	70е годы	80е годы	90е годы	90е годы	90е годы	США	Нидерланды
Эволюция арт-менеджмента	продукт под руководством						видение под руководством
	сфокусированный на продукте	ориентированный на продажах	ориентированный на маркетинг	ориентированный на маркетинг	ориентированный на маркетинг	ориентированный на аудиторию	ориентированный на аудиторию
Получение искусства в аудитории	придут те, кто это оценит	продукт не будет продаваться без существенных усилий	программа, что МЫ МОЖЕМ ПРОДАТЬ либо что ТОЛЬКО МЫ МОЖЕМ ПРОДАТЬ	программа, что МЫ МОЖЕМ ПРОДАТЬ либо что ТОЛЬКО МЫ МОЖЕМ ПРОДАТЬ	программа, что МЫ МОЖЕМ ПРОДАТЬ либо что ТОЛЬКО МЫ МОЖЕМ ПРОДАТЬ	зрительские мысли для провидения художественной программы	зрительские мысли для провидения художественной программы
Бренд	каждый демонстрирует новый бренд	повысить узнаваемость бренда	лояльность бренда	лояльность бренда	лояльность бренда	строить собственный капитал	строить собственный капитал
Функция маркетинга	информация	продажи	продавать для аудитории	продавать для аудитории	продавать для аудитории	аудитория: диалоги или ведение диалогов	аудитория: диалоги или ведение диалогов
Ресурсы маркетинга	низкие ресурсы	бюджет публикации или публичность бюджета	технологический бюджет	технологический бюджет	технологический бюджет	выделенные объекты	выделенные объекты
Статус маркетинга	низкий статус	тактика	управленческие или управления	управленческие или управления	управленческие или управления	философский	философский
Знания маркетинга	не имеет значения	потребление мультимедиа	профиль и поведение текущих участников	профиль и поведение текущих участников	профиль и поведение текущих участников	нуждается в мотивах, ответах всей аудитории	нуждается в мотивах, ответах всей аудитории

Рис. 1. Анализ арт-рынка на конец 2019 года

Как экономика может влиять на искусство, так и способствовать его развитию.

Нельзя вернуться в век невинности, когда люди лишь пахали и сеяли, но никто не мог предположить, что новые технологии могут так же сказаться и на искусстве. В период развития экономики Америки, когда началась железная революция в середине 19 века, художники начали отображать стихию современности. Импрессионистам никогда еще не удавалось столь высокого признания. Гигантские состояние, внезапно нажившие на строительстве железных дорог, впервые позволили разбогатевшим промышленникам и их семьям тратить деньги на предметы искусства. Соответственно, художники все чаще стали писать, угождая буржуазному, сугубо коммерческому вкусу. Американские железнодорожные магнаты откликались на живопись импрессионистов. Нувориши любили новое французское искусство.

А 21 век диктует нам свои правила игры, где художник это – человек, который пишет красками на холсте, но это не совсем так. Современный художник не ограничивает свой потенциал, представляя себя, как только один вид производителя: гончар, печатник, акварелист, макрамеист, пейзажист, каменный карвер, стальной скульптор, бумагодел, стеклодув, художник по эскизам и т.д., граффити, шелк-экранист, коллажист, эко-художник, цифровой или смешанный

медиа-художник. Мир художников очень богат и разнообразен, его нельзя определять по одному виду или жанру искусства, смотрите на него шире!

Основной мир искусства уже давно смотрит косо и не замечает художников, определяющих себя как средне-специфические создатели. Возможно, это происходит потому, что такие упреждающие названия кажутся сегодня обыденными, канувшими во вчерашний мир. Идите дальше. Мы живем в цифровую эпоху. Будьте Оригинальными, создавайте свою ИЗМУ, и помните, что в мире искусства конкуренция огромна! В 21 веке у художников появился сильный конкурент - искусственный интеллект, который весьма и весьма успешно соперничает с людьми. Недавно на аукционе «Криспис» картина, созданная как раз искусственным интеллектом, была продана более чем за 400 000 долларов, а искусство NFT за 2021 год было достигнуто 17,6 млрд долларов, что почти в 215 раз больше показателя 2020 года – 82 млн. доллара.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Творческие люди всегда в какой-то степени представляли сами себя, не полагаясь на брокеров, арт-менеджеров, кураторов, режиссеров, особенно когда мы оглядываемся назад, на главные фигуры в искусстве, например – в искусстве эпохи Возрождения. На протяжении всего этого времени творческие люди пережили многие этапы развития или угасания искусства. Но сегодня творческие люди имеют все инструменты для самостоятельного представления и управления своим собственным успехом и прибыльной карьерой.

Используя все инструменты современного арт-менеджмента, позволяют нынешнему художнику заявить о себе миру и достичь желаемых целей!

*Быть художником требует от вас создания
хорошо ведения бизнеса, основанного на ваших ценностях.*

Слова Алеси Шахер

ХАЛЫҚАРАЛЫҚ ҒЫЛЫМИ КОНФЕРЕНЦИЯ

Алматы, Қазақстан, 2022 жыл, 26 сәуір

**«СӘНДІК-ҚОЛДАНБАЛЫ ӨНЕРДЕГІ ЖӘНЕ ҚАЗІРГІ ЗАМАНҒЫ КӨРКЕМДІК
ТӘЖІРИБЕЛЕРДЕГІ КРЕАТИВТІ КЕҢІСТІКТІҢ ТАРИХЫ,
ТЕОРИЯСЫ МЕН ТҰЖЫРЫМДАМАСЫ»**

Халықаралық ғылыми конференцияның

МАТЕРИАЛДАРЫ

Алматы, Қазақстан, 2022 жыл, 26 сәуір

МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

Алматы, Казахстан, 26 апреля, 2022 года

МАТЕРИАЛЫ

Международной научной конференции

**«ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ И КОНЦЕПЦИЯ КРЕАТИВНОГО ПРОСТРАНСТВА
В ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ И СОВРЕМЕННЫХ
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРАКТИКАХ»**

Алматы, Казахстан, 26 апреля, 2022 года

INTERNATIONAL SCIENTIFIC CONFERENCE

Almaty, Kazakhstan, April 26, 2022

MATERIALS

International Scientific Conference

**«HISTORY, THEORY AND CONCEPT OF CREATIVE SPACE IN DECORATIVE
AND APPLIED ARTS AND CONTEMPORARY ART PRACTICES»**

Almaty, Kazakhstan, April 26, 2022