

Министерство образования и науки Республики Казахстан
Карагандинский государственный университет
им. Е.А.Букетова

Посвящается Году поддержки культуры в Казахстане

Л.Р.ЗОЛОТАРЕВА

ИСТОРИЯ ИСКУССТВ
Казахстана

Караганда
2000

ББК 85.1(5 каз.)я 7
З 80
УДК 7.03(574)(07)

З 80 **Золотарева Л.Р. История искусств Казахстана.** Караганда: Изд-во КарГУ им. Е.А.Букедова, 2000. 332 с. 97 ил. (резюме на рус., каз. и англ. языках) / Пер. на каз. яз. Г.А.Шауеновой, пер. на англ. яз. Я.А.Золотаревой.

ISBN 9965-464-31-6

Книга написана в жанре очерка, что позволило автору охватить широкий временной диапазон художественных проблем культуры Казахстана — от древности до современности. Особое внимание обращено на анализ изобразительного искусства XX века, артефакты современного художественного сознания. Искусствоведческо-культурологический материал рассмотрен в аспекте синтеза различных искусств — одной из «вечных идей» творческого процесса.

Многоуровневое по характеру и полифункциональное по назначению издание адресуется студентам, аспирантам, учащимся, преподавателям высших учебных заведений, колледжей и школ нового типа, а также широкому кругу читателей, интересующихся историей искусств и культурологией.

ББК 85.1(5 каз.)я 7

Рецензенты **Ж.О.Артыкбаев**, доктор исторических наук, профессор;

М.Т.Алиякпаров, академик, член-корреспондент
НАН РК, член Союза художников РК, профессор;

Ж.Ш.Балкенов, кандидат педагогических наук,
член Союза художников РК, профессор

ISBN 9965-464-31-6

© Золотарева Л.Р., 2000

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	5
Глава 1. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА КАЗАХСТАНА В КОНТЕКСТЕ ЕВРАЗИЙСТВА	9
1. Запад и Восток — два типа мироотношения.....	9
2. Идея евразийства как возможность сближения Запа- да и Востока	11
3. Евразийская концепция Л.Н.Гумилева и ее значение для изучения культуры Казахстана.....	13
4. Ментальные факторы культуры Казахстана	18
Глава 2. ДРЕВНИЕ КУЛЬТУРЫ И ТРАДИЦИИ НА ТЕРРИТО- РИИ КАЗАХСТАНА.....	23
1. Этнокультурные процессы на территории Казах- стана	23
2. Основные художественно-культурные традиции Ка- захстана	24
3. Культура и искусство саков.....	37
4. Скифо-сакская мифология.....	41
5. Древнее золото Казахстана.....	45
Глава 3. КУЛЬТУРНАЯ ИСТОРИЯ ДРЕВНИХ ТЮРКОВ	49
1. Этническое развитие в древнетюркской среде и фор- мирование культурных традиций	49
2. Мировосприятие тюрков: мифологические представ- ления и религиозные верования.....	53
3. Тюркская руническая письменность.....	57
4. Памятники материальной культуры: художественно- изобразительная и литературно-историческая цен- ность	61
Глава 4. КУЛЬТУРНЫЕ ДОМИНАНТЫ СРЕДНЕВЕКОВОГО КАЗАХСТАНА	73
1. Ислам как тип культуры.....	73
2. Городская культура.....	78
3. Стилистические особенности средневековой архитектуры.....	83
4. Синтез искусств в архитектурном комплексе Ходжа Ахмеда Ясави.....	89
Глава 5. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА КАЗАХСТАНА ПОЗДНЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ И НОВОГО ВРЕ- МЕНИ (XVII–XIX ВВ.).....	96

	1. Исторический очерк. Выдающиеся личности Великой степи	96
	2. Этнохудожественное наследие Ч.Ч.Валиханова.....	98
	3. Т.Г.Шевченко в Казахстане.....	103
Глава 6.	ЭСТЕТИКА КАЗАХСКОГО БЫТА.....	108
	1. Юрта — национальный образ мира.....	108
	2. Орнаментально-прикладное искусство.....	110
	3. Семантика ювелирных украшений.....	115
	4. Символика цвета в мировосприятии народов исламского мира	119
Глава 7.	ДУХОВНЫЕ ЦЕННОСТИ КАЗАХОВ.....	123
	1. Национальные традиции и обычаи, их отражение в изобразительном искусстве.....	123
	2. Казахский эпос в структуре художественной культуры	126
	3. Героический эпос и изобразительное творчество.....	128
Глава 8.	СОВРЕМЕННОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО КАЗАХСТАНА.....	137
	1. Основные этапы развития профессионального изобразительного искусства. Творческие портреты	137
	2. Традиции и инновации в изобразительном искусстве Казахстана 60–80 гг.....	144
	3. Искусство Казахстана на пороге III тысячелетия	149
	4. Дизайн и среда: синтез искусств в эстетизации городской среды	155
Глава 9.	ХУДОЖЕСТВЕННО-КУЛЬТУРНАЯ ЖИЗНЬ КАРАГАНДЫ КАК ОДНОГО ИЗ ЦЕНТРОВ САРЫ-АРКИ.....	162
	1. Архитектурный облик Караганды.....	162
	2. Музеи города	166
	3. История создания и основные направления деятельности Карагандинской организации Союза художников Казахстана.....	168
	4. Творческие поиски и достижения карагандинских художников	175
	5. Избранные искусствоведческие очерки	189
	РЕЗЮМЕ.....	220
	ПРИЛОЖЕНИЯ.....	228
	ПРИМЕЧАНИЯ.....	278
	РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА.....	283
	СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ.....	296

ВВЕДЕНИЕ

Проблема этнокультурного образования. Внедряемая в настоящее время в Казахстане Концепция этнокультурного образования направлена на переориентацию всей образовательной сферы. Создастся национальная система образования и воспитания, которая должна строиться на фундаментальных ценностях, идеях и приоритетах, складывавшихся на казахстанской земле на протяжении тысячелетий ее истории, опираться на ценности, накопленные кочевой цивилизацией, на общее культурное наследие тюркских этносов.

Однако недостаточность современной учебной литературы, приемлемых для студентов текстов лекций затрудняет процесс реализации этнокультурного образования в вузах. «Этнокультурное образование — это образование, направленное на сохранение этнокультурной идентичности личности путем приобщения к родному языку и культуре с одновременным усвоением ценностей мировой культуры», — подчеркивается в «Концепции этнокультурного образования в Республике Казахстан»¹.

Основополагающей функцией этнокультурного образования является воспитание поликультурной личности: создание условий для идентификации личности со своей исконной культурой и усвоения других культур; ориентация на диалог культур, их взаимообогащение. Ценностными характеристиками поликультурной личности являются:

- целостное мировоззрение, позволяющее отразить сложный, взаимосвязанный и взаимообусловленный характер связей и отношений в мире, социуме, культуре;
- развитое лингвистическое сознание, способствующее формированию установки на объемное мировидение;
- рельефное историческое миропонимание, определяющее национальный менталитет, «чувство земли», этноса;
- нравственно-религиозное, мифологизированное мироотношение;
- яркое художественно-эстетическое мировосприятие.

В «Концепции» подчеркивается: «Особое место... должна занимать история культуры. Этот предмет в наибольшей степени отвечает задачам формирования поликультурного индивида. И если он преподается как история искусств, история мировой и национальной философии, история обычаев и традиций и т.д., то ведет к воспитанию многомерной духовно развитой личности, ценящей и знающей национальную и мировую культуру».

Неотъемлемой частью мировой культуры является культура Казахстана, ныне рассматриваемая в едином потоке культурно-исторического развития мировой цивилизации. В связи с этим учебные планы и программы по культурологии, мировой художественной культуре, истории искусств в вузах Республики Казахстан разрабатываются по этнокультурному принципу — «гуманитарные знания должны быть связаны с национальной культурой». В учебный курс «Культурология» введен обязательный раздел «Культура Казахстана»; на гуманитарных факультетах читается курс лекций «Культурология Казахстана», на художественных факультетах — «Художественная культура Казахстана» или «История искусств Казахстана».

Содержание предлагаемого учебного пособия направлено на формирование этнокультурной личности студента, ориентированной на художественную культуру Казахстана во взаимосвязи с иными культурами; на развитие художественно-гуманитарного сознания будущих специалистов, отвечающего предназначению этнокультурного, этнохудожественного образования.

При написании книги была использована имеющаяся научная и справочная литература по культурологии, теории и истории искусств, архитектуры Казахстана; творчески переосмыслены материалы научно-теоретических конференций, искусствоведческо-культурологических семинаров, статей известных казахстанских искусствоведов, а также обобщены авторские искусствоведческие работы и опыт преподавания данного курса на художественно-гуманитарных и архитектурном факультетах университетов.

Опубликование книги актуализируется ее своевременностью. Тем не менее к этому пособию не следует относиться как к научному изданию сугубо академического толка. Не исключено, что в ближайшее время возникнет потребность в дополнительном расширенном издании его на казахском и русском языках.

В задачу автора не входило исчерпывающее изложение истории искусств Казахстана. Цель книги — помочь читателю разобраться в художественно-культурных процессах, передать современное видение «художественной картины мира». Очерковая форма издания позволила охватить широкий временной диапазон художественных проблем культуры Казахстана — от древности до современности, показать художественно-культурный процесс со всей присущей ему многогранностью и мозаичностью.

Теоретические положения разрабатываются на стыке смежных наук: истории — культурологии — искусствоведения — психологии художественного творчества. Вместе с тем разделы книги различаются уровнем теоретического обобщения, фактологической насыщенностью. Возможно, отдельные художественно-культурологические оценки недостаточно аргументированы, что отражает поиск новых подходов к освещению тех или иных проблем. Специалисты найдут в этой книге профессиональную позицию автора: в некоторых вопросах — научно обоснованную; в других — личностную, субъективно-творческую.

Материалы, вошедшие в книгу, расположены таким образом, что читатель сам может выбрать для себя наиболее значимое и

интересное. Каждая из глав представляет более или менее самостоятельное рассуждение.

Творческие портреты художников и архитекторов, искусствоведческие эссе, описания наиболее характерных произведений изобразительного искусства и памятников архитектуры фиксируют ключевые теоретические идеи и концепции. Это позволяет интеллектуальному читателю сделать для себя «внутреннее пространство» книги живым и разнообразным.

Предлагаемые в «приложении» текстовые таблицы, тесты, «литературная хрестоматия» к произведениям изобразительного искусства, «этнокультурные сценарии», разработанные на основе синтеза различных видов искусств, определяют научно-педагогическую целесообразность учебного пособия.



Глава 1. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА КАЗАХСТАНА В КОНТЕКСТЕ ЕВРАЗИЙСТВА

1. Запад и Восток — два типа мироотношения

Выдвинутая в 20-е гг. XX века идея евразийства актуализируется в современной социокультурной ситуации, обнаруживая в диалоге со временем свой глубинный смысл и непреходящее значение. Что такое евразийство по своей глубинной сути? Ответ на этот вопрос пытается дать авторский коллектив ученых под руководством А.Н.Нысанбаева в комплексной монографии «Евразийская интеграционная политика Республики Казахстан: проблемы и перспективы»². Идея евразийства чрезвычайно актуальна, и она еще долго будет сохранять свое значение как в теоретическом, так и в практическом плане.

Евразийство — это средоточие двух полюсов человеческой цивилизации. Это понятие универсальное, или философское. В самом слове «евразийство» соединяются «Европа» и «Азия», но в своем философско-культурологическом значении оно преобразуется в широкие и содержательные понятия «Запад» и «Восток». История осмысления западноевропейским обществом культуры стран Востока насчитывает уже более двух тысяч лет. За этот период европейцы по-разному воспринимали культурные достижения далеких континентов.

Для европейцев Восток — это иной, неевропейский образ существования, один из «архетипов», участвовавший в формировании мировоззренческих установок европейца Нового

времени. Первыми в Европе противопоставили себя Востоку древние греки для обозначения «цивилизованности» и «дикости». Подобный взгляд со временем оформился в одну из традиций. Истоки другой традиции, тяготеющей к Востоку, лежат в культуре древних латинян, воспринимающих восточный мир как равноправную культуру. Эти две тенденции понимания Востока на Западе прослеживаются в европейском сознании на протяжении столетий.

Однако оппозиция «Запад—Восток» имеет исторически определенный и в этом смысле преходящий характер, а отнюдь не внутренний, присущий самой природе цивилизации. Уже Геродот писал: «Я, впрочем, не понимаю, почему единой земле даны три разных названия»³; А.Боннар считает, что до 1492 г. в необходимости такого разграничения действительно можно было сомневаться⁴. Уже с глубокой древности племена и народы Востока и Запада находились в тесных контактах, обогащали друг друга достижениями. Так, наследницей культуры Древнего Востока была греческая цивилизация (от видов земледельческих культур, финикийского буквенного письма до усвоения открытий ближневосточной науки, прежде всего — астрономии и геометрии и т.д.).

Несмотря на географическую удаленность, древними были контакты Ближнего Востока с Индией и Средней Азией; влияние месопотамских цивилизаций доходило до Аравии. По Великому Шелковому пути товары и предметы искусства доходили из Китая до Средиземноморья.

Исключительно важными этапами в углублении контактов Запада и Востока были походы Александра Македонского, эллинистические государства, Римская империя. Складывался синтез культур, новый и своеобразный этап развития культуры. Достаточно сослаться на александрийскую науку, позднее — фаюмский портрет, образный мир раннехристианской литературы. В этом синтезе закладывались основы долговечных канонов византийского и западноевропейского Средневековья.

Интереснейшей страницей в истории отношений античности с Востоком был завершающий период кризиса римского общества и его культуры. В это время Восток, прежде всего Иран с его учением зороастризма и Индия с религией и философией

брахманизма, вызывает почтительный интерес — как эталон высокой мудрости, надежда на выход из собственного духовного тупика. Наконец, победа христианства над греко-римским язычеством тоже была отчасти победой Востока.

Вместе с тем отдельные ученые не сомневались в наличии разграничений двух культур: «... В определенном смысле можно сказать, что эти начала, которые мы называем «Запад—Восток», не синхронны», — пишет А.Гуревич в книге «Категории средневековой культуры»⁵. Глубокое настоящее единение Запада и Востока оставалось утопией и поэтической мечтой на протяжении тысячелетий.

Запад и Восток выступают как два типа мироотношения: предметно-деятельный и духовно-созерцательный. Главный принцип Запада — покорить и преобразовать мир, подчинить его господству человека. Цель Востока — изменить, совершенствовать самого человека, помочь ему в самосовершенствовании возвыситься до уровня чистого духа.

Миропонимание западного человека получает такие характеристики, как аналитичность, рационализм, научность, селективность (избирательность, способность производить отбор), дифференцированность, тяга к техницизму и др.

Миропонимание восточного человека определяется такими понятиями, как интуитивность, целостность, связь с природой, традициями. Человек не господин, а составляющая часть природы. Восточный человек не свободен, а имеет естественные обязанности: соблюдать традиции, ритуалы, образ жизни. Важнейшую функцию в этом смысле несет религия — она есть путь совершенствования человека и природы.

2. Идея евразийства как возможность сближения Запада и Востока

Евразийство в идеале позволяет синтезировать два полюса человеческой культуры, аккумулируя энергию Запада и Востока. Девиз Запада: «**познай и переделай внешний мир**»; девиз

Востока: «познай и переделай самого себя»; призыв Евразийства: «твори добро, будь человеком!».

В свете указанных тенденций в настоящее время возрастает интерес к представителям культурно-политического движения «Евразийство», возникшего в 20-е гг. нашего столетия в иммиграции. Труды таких виднейших ученых, входивших в евразийское движение, как Н.С.Трубецкой, П.Н.Савицкий, Г.В.Вернадский, Л.П.Карсавин и другие достойны переосмысления в связи с современными культурными и общественными проблемами.

Сами евразийцы называют свое движение полифоничным, совмещающим различные позиции. Евразийцы видели духовное оскудение — признак деградации цивилизации. Ориентация евразийцев на Восток предполагала большую открытость Азии, чем Европе. Большинство из них были сторонниками разнонаправленного развития культур как основы всемирно-исторического процесса. Роль Евразии определялась в качестве центра, связующего Европу и Азию, благодаря которому и возможна их интеграция.

Евразийский тип мироотношения — третий мир, объединяющий Восток и Запад, своеобразное явление человеческой истории и культуры. Однако процесс становления евразийской культуры — хотя и мощная, ярко выраженная, но все же пока лишь тенденция мирового развития. Евразийская идея единения звучит в «Балладе о Востоке и Западе» Р.Киплинга:

Но нет Востока и Запада нет,
Что — племя, родина, род,
Если сильный с сильным лицом к лицу
У края земли встает?

Ею пронизано мироощущение Олжаса Сулейменова:

Нет Востока,
И Запада нет,
Нет у неба конца.
Нет Востока,

И Запада нет.
Два сына есть у отца,
Нет Востока,
И Запада нет.
Есть
Восход и закат.
Есть большое слово —
Земля!...

Особый вес в настоящее время приобретают идеи Л.Н.Гумилева, называвшего себя «последним евразийцем».

3. Евразийская концепция Л.Н.Гумилева и ее значение для изучения культуры Казахстана

«Биография научной теории» Л.Н.Гумилева. Лев Николаевич Гумилев (1912–1992) — одно из самых известных имен в гуманитарной истории. Он является автором многих работ по истории древних и средневековых народов, по истории кочевниковедения, поставленного им на недостижимую высоту. В 75 лет Гумилев опубликовал «Биографию научной теории, или Автонекролог»⁶. Эта работа дает возможность из первых уст получить информацию о становлении мировоззрения и научных взглядов Льва Гумилева.

Родился Л.Н.Гумилев 1 октября 1912 г. в Царском Селе в семье поэтов Анны Ахматовой и Николая Гумилева. Это о нем в 1916 г. Марина Цветаева написала пророческие строки:

Рыжий львеныш
С глазами зелеными,
Страшное наследие тебе нести!

Расстрел отца «за участие в контрреволюционном заговоре» (1921) многое определил в дальнейшей судьбе сына. Детство и отрочество Лев Гумилев провел в Бежецке в семье бабушки и сестры отца А.И. и А.С.Гумилевых. Уже в то время его интересы

сосредоточились в основном на истории и географии. Особенно интересовала будущего ученого история Китая, Индии, Африки, доколумбовой Америки и, главным образом, «великой степи Евразийского континента, остававшейся тогда terra incognita». Позже, в 1930-е гг., благодаря участию в экспедициях, «книжные образы перестали быть теньвыми контурами, они обрели формы и краски». В 1934 г. Гумилев поступил на исторический факультет Ленинградского государственного университета; здесь и утвердился в намерении изучить историю Центральной Азии. «... Чтобы удовлетворить свое страстное любопытство, мне пришлось заниматься историей кочевников всерьез, отодвинув на задний план все другие дела».

Научная проблема, которая возникла тогда перед ним, — соотношение ценностей двух различных культур — стала одной из основных тем его дальнейшего творчества. Спустя много лет Гумилев дал ее своеобразное толкование в «Степной трилогии»: «Хунну», «Древние тюрки», «Хунны в Китае», а также в других трудах по истории.

После войны, в 1946 г., сдав экстерном экзамены в университете, Лев Николаевич защитил диплом по специальности «историк-востоковед» и поступил в аспирантуру Института востоковедения АН СССР. На правах научного сотрудника института он принимает участие в археологических экспедициях. Через два года (1948) он стал кандидатом исторических наук, блестяще защитив диссертацию «Политическая история первого Тюркского каганата (546–569 гг.)».

Подверженный сталинским репрессиям в 1938–1939 гг. на пять лет, он был осужден в 1949 г. уже на десять лет. Почти восемь лет провел Гумилев в Карагандинском и Омском лагерях, но процесс творческого переосмысления исторических фактов не останавливался. После реабилитации, работая в Институте географии при ЛГУ, он защитил докторскую диссертацию «Древние тюрки VI–VII вв.» (1961).

В работах «Хунну» (1960) и «Древние тюрки» (1967) Гумилев систематизировал и подробно изложил историю кочевников Центральной Азии с древнейших времен до IX в. Л.Н.Гумилев пришел к отрицанию европоцентристской

трактовки. Взаимоотношения кочевых и оседлых народов Евразии он рассматривал как динамическую систему, в основе которой лежала не извечная вражда, а сложные взаимодействия этносов.

Синтезируя достижения гуманитарных и естественных наук, в частности концепцию А.Тойнби и идею В.И.Вернадского о биохимической энергии живого вещества, Гумилев создает свою теорию этногенеза. В 1974 г. Л.Н.Гумилев вынес на защиту в качестве второй докторской диссертации теорию этногенеза. Целостная теория этногенеза изложена в книгах «Конец и вновь начало», «Древняя Русь и Великая степь», «География этноса в исторический период» и др.

Идеи этноса — пассионарности — этногенеза и культурогенеза Л.Н.Гумилева. «Категория этноса была замечается всегда, — пишет Л.Н.Гумилев. — Слово «этнос» встречается у Гомера в «Илиаде», царя Давида в «Псалтыри» и у Аристотеля..., но оно не дефинировано»⁷.

Привычно думать, что этнические взаимоотношения определяются языком, экономической и политической ситуацией, культурной традицией. На основе обобщения огромного исторического материала Л.Н.Гумилев показывает, что это не так. Его идея этногенеза возникает на стыке естествознания и гуманитаристики. Субъектами исторического процесса, двигателями истории являются этносы: «Этносы — основная единица измерения истории». Он считает, что человек не существует вне этноса. В «этническую историю» включаются результаты формообразующей деятельности природной среды, понимаемой как главный источник этносов. «Этнос не биологическое явление, так же как и не социальное. Вот почему предложено этнос считать явлением географическим, всегда связанным с вмещающим ландшафтом. А поскольку ландшафты Земли разнообразны, разнообразны и этносы»⁸.



Но речь идет не просто о влиянии природного, географического фактора на человеческую историю, а о более

масштабных, глубинных процессах: вписывании человеческой истории в историю биосферы, осуществлении человеческой истории через историю земли.

Содержанием этнологии Л.Н.Гумилева — концепцией Всемирной истории — является этногенез. Каждый этнос при возникновении обладает инерцией первоначального толчка. Этнос живет скачкообразно — фазами с определенными ритмами. Гумилев дал фазам свои названия: акматическая фаза — подъем; инерционная, затем — затухание и переход в исчезновение (в обскурацию, которая может длиться веками) — фаза аннигиляции.

Фазы этногенеза:

- возникновение;
- подъем;
- упадок;
- умирание.

Без энергетического толчка биосферы, без связи с ландшафтом, с культурой и мыслительной деятельностью этногенез немислим. История этноса в сочетании с историей природной среды и историей культуры составляет «этническую историю». Каждый этнос состоит из разных людей с непохожими стремлениями, уровнями культуры. Разнятся люди и по количеству биохимической энергии среды. Некоторым индивидам их энергии достаточно, чтобы приспособиться к окружающему миру и жить в нем без особых претензий — «гармоничные» люди. У других энергии не хватает, и они предаются приятным порокам, не думая о завтрашнем дне, — субпассионарии. Но движущую силу истории составляют **пассионарии** — люди с избытком биохимической энергии, которые свою излишнюю силу вкладывают в творческое переустройство мира.

Величина импульса Р
(пассионарного напряжения) = импульсу инстинкта → «гармоничные» люди

Величина импульса Р < импульса инстинкта → субпассионарии

Величина импульса Р > импульса инстинкта → пассионари и

Пассионарность происходит от латинского слова *passio* — страсть⁹. Пассионарность — это характерологическая доминанта, необозримое внутреннее стремление к деятельности, направленное на осуществление какой-либо цели. Цель эта представляется пассионарной особи иногда ценнее даже собственной жизни (Л.Н.Гумилев).

«Импульс пассионарности» — это способность и стремление к изменению окружения. Как видим, пассионарность в понимании Л.Н.Гумилева — это качественный эффект определенного количества биохимической энергии. Эта энергия обеспечивает создание и существование этнических систем. Пассионарные люди разных этносов при внешнем сходстве разнообразны по формам поведения, так как на них накладывают отпечаток географическая среда, культурные традиции, этническое окружение. Эти три фактора являются стереотипом поведения этноса.

Культура есть одно из следствий этногенеза — **«кристаллизованная пассионарность»**, выражающая наиболее полно специфику этносов. **Как нет этноса без культуры, так и не может быть культуры без этноса.**

Л.Н.Гумилева прежде всего волнует судьба скифов, хунну, древних тюрков, монголов, а потом и славян, которые издревле жили на территории Великой степи и, общаясь, настраиваясь на соразмерную энергетическую волну и биоритм, создали единый **евразийский суперэтнос**. «Кочевники Великой степи играли в истории и культуре человечества не меньшую роль, чем европейцы и китайцы, египтяне, ацтеки и инки. Только роль их была особой, оригинальной, как, впрочем, у каждого этноса или суперэтноса, и долгое время ее не могли разгадать»¹⁰.

Центральным ядром в его трактовке стало **евразийство**. Для Гумилева Евразия — не только континент, но и суперэтнос. Он считал, что контакты Руси и Степи основывались на комплементарности (дополнительности) евразийских этносов.

Л.Н.Гумилев был крупнейшим авторитетом XX в. по ряду специальных дисциплин. Замечательный русский историк, он создал историю Великой степи и всего кочевого мира, ее населяющего. Был выдающимся исследователем народа хунну, самым известным в истории хунноведом, тюркологом, создавшим самую подробную историю этногенеза тюркских народов — героическую картину рождения, взлета и гибели древних тюрков. Одним из первых выступил в защиту самобытности тюркской истории и культуры.

Теория этногенеза позволила Л.Н.Гумилеву переосмыслить и евразийскую концепцию культуры. История культуры — это извечная борьба творческой силы (энергии) с Хроносом, разрушающим Временем (энтропией). Благодаря культуре сохраняются памятники, переживающие свои эпохи, «все дорогие для человечества следы порывов». Но единая культура, одинаковая для всех народов, невозможна. Культура каждого этноса своеобразна, и именно мозаичность человечества как вида придает ему пластичность, позволяющую выживать на планете Земля.

Л.Н.Гумилев — представитель Евразийской ойкумены — выдвинул концепции, ныне взятые в основу культурных ориентиров Республики Казахстан, — сохранение самобытности этноса, формирование евразийской национальной идеологии, создание условий для нового взаимообогащающего духовного синтеза народов.

В связи с рассматриваемой проблемой актуализируются вопросы менталитета культуры Казахстана.

4. Ментальные факторы культуры Казахстана

Прежде чем описывать и осмыслять процесс становления и развития национальной истории культуры, истории искусств как закономерный, социально обусловленный процесс (обладающий в то же время собственными, имманентными особенностями), необходимо представить то общее основание, на котором

развиваются социокультурные процессы и явления на всем протяжении развития нации и ее культуры.

Таким общим основанием в каждой национальной культуре является совокупность наиболее значимых условий внеисторического (или надисторического) характера, к которым относятся следующие факторы:

- геополитическое положение, ландшафт, биосфера и иные показатели среды обитания;
- фундаментальные свойства данного этноса и ближайшего этнического окружения, образующие (в сочетании с многочисленными историческими факторами, постепенно вступающими в действие, наслаивающимися друг на друга) представление о национальном своеобразии народа и его культуры, о национальном характере и национальной исторической судьбе, о национальном «образе мира» (т.е. о формах мироощущения, мирозерцания нации, проявляющихся затем в мифологии, фольклоре, обычаях и обрядах, формах религиозного культа, а позднее в философии, литературе и искусстве, общеполитическом, государственно-правовом, морально-этическом самоопределении нации).

Для описания и осмысления этих факторов, тесно взаимосвязанных, введено в научный, а теперь и в учебный оборот особое понятие «менталитет» (или «ментальность»), призванное объединить в себе многообразие смыслов и значений, так или иначе ассоциирующихся с проблемой национального своеобразия. Понятия «менталитет», «ментальность» первоначально разрабатывались во французской исторической школе «Анналов» с 30-х гг. XX в. В последнее время эти категории рассматриваются в самых различных аспектах. Необходимость теоретического осмысления проблемы менталитета представляется бесспорной. При этом в характеристике менталитета следует учесть междисциплинарное понятийно-терминологическое поле.

С точки зрения психологии в основу понятия «менталитет» положены психологические категории: «ум», «образ мыслей», «характер размышлений», «мыслительные способности». В

«Современном словаре иностранных слов» *менталитет* трактуется как *склад ума, мироощущение, мировосприятие, психология*¹¹.

Для социальной истории ключевыми словами, определяющими сущность категории «менталитет», являются «умонастроение», «ценностные ориентации», «автоматизмы и навыки сознания», «внеличные аспекты сознания», «текучесть» и вместе с тем «устойчивость», «спонтанность», «мировидение», «образ мира». Такие парадигматические установки социальной истории (или новой исторической науки) имеют большое значение для понимания природы менталитета, для осознания роли индивидуального и общественного менталитета.

В философии, культурологии, политологии часто используются следующие категории: «индивидуальное, общественное и массовое сознание», «самосознание и самопонимание», «мировоззрение», «мировоззренческая культура», «космология духа», «национальный логос», «национальный мир», «универсалии культуры», «образ мира», «картина мира», «знаковые системы», «социальная память», «общественное мнение», «социальная информация», «социальная идентификация», «всеобщий интеллект», «доминанты мышления», «политическое сознание», «массовые настроения», «политико-психологический тезаурус» (запас) и т.д.

Исследователи (А.Я.Гуревич и другие) справедливо полагают, что понятие «менталитет» до известной степени заменимо понятием «картина мира», так как «картина мира», унаследованная от предшествующих поколений и непременно изменяющаяся в процессе общественной практики, лежит в основе человеческого поведения. И далее: «Менталитет (ментальность) — уровень индивидуального и общественного сознания, живая изменчивая и при всем том обнаруживающая поразительно устойчивые константы магма жизненных установок и моделей поведения, эмоций, которая опирается на глубинные зоны, присущие данному обществу и культурной традиции»¹².

Чаще всего понятие «менталитет» используется для характеристики своеобразия, специфики отношения к внешнему миру со стороны индивидов и человеческих общностей, различающихся в национально-этническом и (или) социальном

отношениях. Однако понятие «менталитет» шире, объемнее нежели национальное своеобразие, поэтому в данном случае было бы точнее говорить о национальном менталитете.

Менталитет → национальный менталитет → национальное своеобразие

Поскольку конец XX в. и начало нового тысячелетия характеризуются в теории культуры своеобразным «антропологическим ренессансом», то особое место занимают такие проблемы, как «человек, сознание и менталитет, менталитет социума». Менталитет социума как субстанция духовная находит свое материализованное воплощение в культуре. Культура — основа, квинтэссенция менталитета любого социума, а менталитет социума, в свою очередь, — это квинтэссенция культуры. Апеллируя к соответствующим компонентам культуры, можно влиять на менталитет.

Культура ↔ основа менталитета социума

Национальный менталитет — это глубинные структуры культуры, определяющие на протяжении длительного времени ее этническое (национальное) и историческое (эпохальное) своеобразие.

Обозначим основные ментальные факторы культуры Казахстана:

- природно-географические факторы формирования казахстанской ментальности: Азия ↔ Великая степь ↔ Европа;
- многообразие этнического субстрата: Великая степь была местом постоянного переселения народов; территорию Казахстана населяло и населяет большое количество народов и этносов;
- веротерпимость при наличии различных религий и верований. Терпимость, культурно-адаптационная пластичность сказывались и на истории становления культуры Казахстана;
- евразийский компонент национальной «истории идей»;

- поликультурные основания казахстанской ментальности: традиция и современность.

Рассматривая культурный менталитет Казахстана, важно подчеркнуть мысль Л.Н.Гумилева о том, что «новые этносы (а стало быть культуры — Л.З.) возникают не в монотонных ландшафтах, а на границах ландшафтных регионов и в зонах этнических контактов, где неизбежна интенсивная метисация. Равно благоприятствуют пусковым моментам этногенеза сочетания различных культурных уровней, типов хозяйства, несходных традиций. Общим моментом тут является принцип разнообразия, который можно интерпретировать с наших позиций»¹³.

Сформировавшиеся в своеобразных природно-ландшафтных условиях — внутреннем ареале Великой степи, срединной территории Евразии, соединявшей с древнейших времен Восток и Запад, культурные традиции племен и народов этого степного края впитывали разнообразные влияния культур сопредельных народов и государств, породив затем свою сложную, самобытную и целостную культуру.

Культура Казахстана, входящая в единый поток культурно-исторического развития человечества как неотъемлемая часть мировой цивилизации, ныне рассматривается как специфический феномен евразийского мироотношения. Евразийское мироотношение включает диалог культур, их взаимовлияние и синтез, а также консенсус.

Диалог различных культур предполагает взаимопроникновение, взаимообмен, взаимообогащение и взаимопонимание. В результате диалога создаются общечеловеческие культурные ценности.

Консенсус — умение, соприкасаясь с различными культурными традициями и системами ценностей, не отвергать их, оставаясь на почве своей традиции, своей культуры, вместе с тем уважать и понимать другую традицию.

Резюме.

Евразийство — это открытость любому народу, любой культуре; это особый тип мироотношения: интегральное, синтезирующее лучшие черты Запада и Востока.

Ссылаясь на Н.С.Трубецкого, следует подчеркнуть, что «евразийство должно стать теорией многогранной личности, построенной на достижениях всех наук, естественных и гуманитарных, т.е. персонологией, объединяющей в систему все знания»¹⁴.

«Евразийство в своей сущности есть особый тип мироотношения, пронизанный нравственным началом и способный, благодаря своему практически гуманистическому потенциалу, стать также интегральным, т.е. преодолеть крайности Запада и Востока и синтезировать их лучшие черты — пафос материально-практической деятельности, с одной стороны, и психодуховной культуры — с другой стороны»¹⁵.

Евразийство — «метафора большого явления» — это прообраз совершенно нового способа отношения человека к миру, новой формы жизни, единственно отвечающей идеалам третьего тысячелетия.

Глава 2. ДРЕВНИЕ КУЛЬТУРЫ И ТРАДИЦИИ НА ТЕРРИТОРИИ КАЗАХСТАНА

1. Этнокультурные процессы на территории Казахстана

Пространство ариев. Около двух тысяч лет до н.э. обширные территории от Балкан до Енисея и северного Китая населяли арии — высокие светлокожие люди, занимающиеся скотоводством и земледелием. В последней трети II тыс. до н.э. эти народы пришли в движение из-за климатических условий. Некоторые племена переместились в Европу — от них произошли греки, латиняне, кельты, тевтоны, хетты.

Переселяясь, часть арийцев пошла в Индию, а часть — в западный Иран. (Древнее название Иранского нагорья — Ариана; Иран — новая форма названия Ариана.) Среди индоиранцев был широко распространен термин «арья» — «благородный». В конце эпохи арии подчинили население Индии, в связи с чем произошло разделение общества на социально-кастовые группы: жрецы — брахманы; воины — кшатрии; земледельцы — вайшьи; слуги — шудры.

Арии были жизнелюбивым народом: любили музыку (играли на флейте, арфе, лютне), увлекались азартными играми. Притом это был воинственный народ с высоким уровнем военной техники. У них существовали жреческие школы. Когда арии поселились среди темнокожих племен, то стали придавать большое значение чистоте крови.

На рубеже II–I тыс. до н.э. арий Заратуштра из рода Спитамы провозгласил веру в единого бога, творца — Ахура-

Мазду. Кто такой Заратуштра? Среди исследователей нет единого мнения о том, где и когда родился Заратуштра (греки его называли Зороастр). Возможно предположение, что Заратуштра родился в районе Приаралья. Большинство же сходятся на том, что временные границы его жизни — между VII–началом VI в. до н.э., а родился он в среде иранских племен, обитавших на востоке Иранского плато, в семье Урушасты. В семь лет был отдан в обучение священству (до 15 лет). Как полагали иранцы, человек, достигший зрелости в 15 лет, может вступить в зороастрийскую общину, стать священнослужителем. В 13-летнем возрасте Спитаמיד Заратуштра провозгласил свое учение, но не был понят у себя на родине и вынужден был бежать. Погиб Заратуштра в возрасте 70-ти с лишним лет от удара ножом, но к этому времени его учение сумело утвердиться в сознании людей.

Учение Заратуштры — зороастризм — одна из ранних религий нравственно-этического содержания. Священная книга зороастризма — «Авеста» (основа, «основной текст», «обоснованные изречения», «наставления», «восхваления») написана на сакральном древнеиранском (авестийском) языке.

Нравственное учение «Авесты»:

единство благой мысли, благого слова, благого дела.

Арийские (иранские) и индоарийские (индийские) племена относились к той индоевропейской языковой и культурной общности, которая в начале II тыс. до н.э. обособилась в степной части Восточной Европы и Казахстана. Современной науке она известна как носитель срубной и андроновской культур.

Свое существование арии Средней Азии и Казахстана закончили под этим именем в начале I тыс. до н.э. Преемниками ариев в Великой степи стали их потомки — саки и савроматы.

2. Основные художественно-культурные традиции Казахстана

В изучении древнейшей культуры особая роль принадлежит памятникам первобытного искусства, так как они отражают

уровень духовной развитости древнего человека, его мирозерцание, мифологизированные космогонические представления.

Широкомасштабное исследование древних памятников Казахстана началось после организации Института истории, археологии и этнографии Академии наук КазССР (1946). С того времени в ареале Казахстана работают археологические экспедиции ученых Алматы, Уральска, Караганды, Москвы и др. По результатам их изысканий за последние десятилетия были опубликованы крупные монографии, очерки и статьи; обобщен колоссальный археологический материал Х.А.Алпысбаева, К.А.Акишева, М.П.Грязнова, М.К.Кадырбаева, А.Х.Маргулана, А.Г.Максимовой, А.Г.Медоева, Т.Н.Сениговой, С.С.Черникова и других.

Искусство, моделируя определенный тип культуры, наглядно воссоздает целостную «картину мира» эпохи. Поэтому приобщение к основным художественно-культурным традициям на территории Казахстана — это не только освоение характерных памятников изобразительного, прикладного искусства и архитектуры, но и мировоззренческих установок (познавательных, религиозно-мифологических, психологических, этико-эстетических). При выявлении основных художественно-культурных традиций обобщены исследования А.Маргулана, А.Медоева, М.Кадырбаева, К.Акишева, А.Акишева и других¹⁶.

Краткая характеристика традиций

Культура саяк: традиция петроглифов	поздний палеолит XII–X тыс. до н.э.
Культура микролитов: традиция петроглифов	неолит VI–IV тыс. до н.э. (энеолит — III тыс. до н.э.)
Тамгалинская традиция: андроновская культура	эпоха бронзы III–II тыс. до н.э.
Бегазы-дандыбаевская культура: мегалитическая традиция — стиль	поздняя бронза XII–VIII вв. до н.э.

архитектуры

Скифо-сакская традиция: эпоха раннего железа
культура ранних кочевников VIII–I вв. до н.э.

(«звериный стиль») — тасмолинская
культура, курганы Чиликты, Иссык

Древнетюркская традиция: средние века

культура поздних кочевников VI–VIII вв.

(традиции петроглифов, балбалов,
кулпытасов)

Тюрко-огузо-кыпчакская традиция: средние века

культура поздних кочевников IX–XII вв.

(традиция петроглифов, кулпытасов)

Тюрко-арабо-исламская традиция: средние века

синтетическая традиция (культовая IX–XIV вв.

архитектура: арабо-мусульманский
стиль; арабеска; миниатюра)

Адаевская традиция: новое время

казахская культура (традиции XVIII–XIX вв.

петроглифов)

Традиция петроглифов. В ареале Казахстана особенно распространены петроглифы — наскальные рисунки — «каменные полотна», «картинные галереи», «гравюры на скалах». Становление петроглифики в дисциплину (петроглифологию) затрудняет отсутствие собственного метода. Наиболее плодотворным на этом пути представляется синтез естественно-исторических дисциплин и археологии на базе семиологии и иконологии.

Едва ли не первые упоминания о наскальных изображениях Казахстана принадлежат знаменитому средневековому ученому XI века аль-Бируни, рассказавшему о загадочных рисунках в стране кимаков, служивших объектом поклонения. Географическое распределение петроглифов показывает, что больше всего их обнаружено в Верхнем Прииртышье, Прибалхашье, Семиречье, Южном, а также Центральном Казахстане, на Мангышлаке.

Наскальные изображения — это «каменная» информация о духовной жизни древнего человека. Древние художники выбирали для своих «полотен» камни на южных и восточных склонах гор, более всего освещавшихся солнцем. Выбитый на черном фоне «загара» (корочка из окиси железа и марганца) светлый рисунок выглядел эффектно. Излюбленная манера изображения — силуэт.

Техника исполнения включала три этапа: резцом-метчиком делался линейный рисунок; орудием с острой ударной частью удалялась в пределах изображения корка «загар»; углубленный силуэт подвергался шлифовке. Встречаются рисунки, сделанные контурной выбивкой или желобчатой резьбой, а также точечной выбивкой по всей площади силуэта. Часто применялась «смешанная» техника.

В Сары-Арке и Южном Казахстане наиболее распространена «гравюра», выполненная сплошной и равномерной выбивкой всей площади силуэта или контура в виде широкой полосы. Иногда для моделирования формы использованы естественные неровности горной породы. Линеарный петроглиф — это четкий абрис, врезанный в массу несколькими стремительными движениями. Иногда он заполнен штрихами. Применение резца в петроглифике Сары-Арки получило широкое распространение в скифо-сакское время.

Наскальные «полотна» отображают обобщенные мифологические представления об окружающей действительности. Характерные сюжеты и образы: зооморфные образы (звери и домашние животные); сцены охоты; сюжеты культового характера: хороводы «пляшущих человечков», крупные фигуры солнцеликих людей под священным деревом; сцены обрядовых действий, исполняемых шаманами, ряжеными в звериные шкуры и с бубнами в руках.

Одно из богатейших мест древнего наскального искусства — ущелье Тамгалы (юго-западная часть Чу-Илийских гор, в 160 км северо-западной г. Алматы), рисунки которого в 1957 г. были изучены А.Г.Максимовой. Создавались они на протяжении двух с лишним тысячелетий, начиная с эпохи бронзы и вплоть до тюркского времени. Здесь насчитывается более двадцати «солнцеголовых» или «солнцеликих» божеств, причем идея

«солярности» выражена самыми различными способами. Это и просто кольцо вместо головы, и выбитый внутри диск-голова с двумя или тремя ободками вокруг нее. Есть примеры, когда лучи равномерно или пучками исходят прямо от диска-головы без промежуточных фаз-колец.

Характерны растительные сюжеты «солнцеголовых»: спаренная композиция человека и дерева; изображения «солнцеголового» подсолнуха или распустившегося цветка; в двух случаях само туловище человека выполнено в виде дерева, с руками-ветками и ногами-корнями.

Эти петроглифы неоднократно рассматривались в научной литературе. Установившейся трактовкой символики их изображений является солнце. Безусловно, на сложение такой космогонической трактовки оказали влияние сообщения древних авторов о том, что «солнце являлось господином массагетов». Очевидно также сходство изображений «солнцеголовых» с солярными знаками индоарийцев (ареала «Авесты»). Другие исследователи соотносят их с древнеиндийскими божествами из «Ригведы» (II тыс. до н.э.), в частности парную композицию человека и дерева. Тамгалинские солнцеликие божества несли сакральный смысл — олицетворяли космогонические идеи, представления о взаимосвязи образа солнца с культом плодородия и расцветающей природы.

Наскальные изображения Актобе (р-н г. Каратау, р. Баба-Ата, Южный Казахстан) исследованы в 1957 г. Т.Н.Сениговой. Рисунки выполнены точечной техникой, встречаются контурные изображения. Среди этих наскальных изображений, помимо традиционных оленей, коз, верблюдов, фигуры летающего барса. Наибольший интерес представляет образ оленя, контур головы которого передан точками, а туловище — сплошным контуром.

Композиция петроглифов подробно проанализирована А.Г.Медоевым в книге «Гравюры на скалах»¹⁷. Большинство композиций вписывается в прямоугольник и развивается по горизонтальной оси: «Картина Мира» (урочище Арпаузь); «Формула Бытия» (долина р. Теректы, Мангышлак). Там, где доминирует вертикальная ось, картина состоит, как правило, из микрокомпозиций: «Вертикальная модель Мира» (долина р. Улькенталды, Мангышлак).

Гравюры, выполненные врезанной линией, ориентированы преимущественно влево, а выбитые — вправо. Для структуры линейных гравюр характерна двойная и тройная экспозиция, осложненная перечеркиванием изображений диагональными прямыми линиями, в результате чего создается плотность композиции — Адаевская «Картина Мира». Среди гравюр точечной техники двойная экспозиция встречается реже и имеет более простую структуру: гигантский верблюд над карликовыми персонажами, в т.ч. верблюдами.

В композициях доминирует стремление к замкнутой форме.

Мегалитическая традиция. Первые каменные сооружения на территории Казахстана носят мегалитический характер и отличаются монументальностью каменных масс (II тыс. до н.э., эпоха бронзы)*. К наиболее древнему их типу относятся менгиры (бретонское *menhir* < *men* камень + *hir* длинный). Как места древнего культа, они сохранились во многих районах Центрального и Юго-Восточного Казахстана (Тарбагатай) и в Семиречье.

В древности менгирами обозначали места народного синклита (схода) или открытого алтаря, или место жертвоприношений, где устраивались поминки по умершим и религиозные церемонии. Языческие святилища, менгиры, кроме того, символизировали обряды древних скотоводов, связанные с весенним окотом и размножением стада, а также земледельческие обряды, относящиеся к посеву и сбору урожая.

Грандиозность каменных масс, колоссальная величина дали повод народу называть эти сооружения «алыптыц орны» («жилище великанов») или «мықтыц үйі» («дом мыков» — силачей). Менгиры прямоугольного или круглого сечения, вертикально врытые в землю, достигают высоты 2-х–6-ти и более метров. В зависимости от величины и расположения групповых менгиров их называют по-разному: из натурального гранита — «алып-тас» («камень-великан»), «дәу-тас» («камень-циклоп»); из

*Мегалиты [*mega* + гр. *lithos* камень] — древние сооружения (III–II тыс. до н.э. и позднее) из громадных камней, служившие большей частью могильными памятниками и святилищами; распространены во всех странах мира, кроме Австралии.

грубокаменных столбов, стоящих вертикально, — «багана-тас», «сым-тас», а группы — «қорган-тас» и «канат-тас». Стоят они на возвышенных местах (вблизи древних поселений) у некрополей эпохи бронзы.

Менгиры Центрального Казахстана различны по форме. Наиболее характерны четыре типа менгиров: округлые; четырехгранные, в сечении близкие к квадратной форме; высокие уплощенные стелы с зачатками стилизации морды животных, обращенной к небу; уплощенные стелы средних и малых размеров с полуциркульным завершением.

Встречаются менгиры, стоящие одиноко и параллельными рядами в виде «каменной аллеи», — «салама-тас», «қорган-тас» — протяженностью около 250 м. Самая интересная группа — Кзыл Шоқы — находится у истока р. Нуртай и северо-восточного подножия горы Корпетай в 3 км к северо-западу от аула Канаттас (в Каркаралинской степи).

Поистине циклопические менгиры находятся в урочище Колденен, в 28 км к северу от памятника Бегазы, на территории Кзыл-Арайского совхоза Актогайского района: их десять, огромных размеров — высотой 3–4 м, шириной 1,5–3 м.

На позднем этапе эпохи бронзы менгиры постепенно трансформируются, приобретая новую форму, анималистические черты. Создаются стилизованные образы животных: барана, коня, быка, верблюда и медведя. Несомненно, на мастера большое влияние оказали образы наскального искусства предшествующего времени. Уникален бараний камень саблевидной формы в урочище Коктас Актогайского района, а также группа каменных баранов в долине р. Акбастау Каркаралинского района, в урочище Койшоқы и др.

Вернемся к мегалитическим сооружениям, которые показывают, что в эпоху развитой бронзы кольцеобразные группы менгиров подвергаются дальнейшей трансформации, образуя новые типы сооружений — дольмены, кромлехи и цисты, образующие обширную группу некрополей в виде больших оград и курганов с кольцом из мощных каменных плит.

Дольмены (фр. *dolmen* < бретонское *tol* стол + *men* камень) в виде огромных каменных глыб или плит, поставленных вертикально на ребро и перекрытых горизонтальными плитами,

предназначены для захоронения наиболее знатных членов общества, выделявшихся (из массы) в период разложения первобытного строя.

Одну из многочисленных групп памятников древней строительной культуры Казахстана составляют каменные сооружения — цисты, отличающиеся от дольменов тем, что их стены сложены не из вертикально стоящих плит, а горизонтальной кладкой из камня (цисты в горах Бугулы; в долине р. Ата-Су, Сангуыр и др.).

Кромлехи (бретонское *crom* круг + *lech* камень) — сооружения также культового назначения в виде круглой ограды из громадных каменных плит и столбов (до 6–7 м высотой).

Крупнейшие некрополи эпохи бронзы исследованы учеными Центрально-Казахстанской археологической экспедиции, организованной Институтом истории, археологии и этнографии АН Казахстана под руководством А.Х.Маргулана и описаны в книгах и монографиях: «Архитектура Казахстана» (1959), «Древняя культура Центрального Казахстана» (1966), «Бегазы-дандыбаевская культура Центрального Казахстана» (1979).

Наиболее обширную группу некрополей эпохи бронзы составляют каменные ограды «котан-тас» и ящики «бесик-тас», заключенные внутри ограды. Котан-тас (ограда) безнасыпной имеет обрамление — стены, образованные прямоугольниками, овальными или кольцевыми оградками из плоских камней, поставленных на ребро. Обычно такие ограды объединяют значительную группу каменных ящиков (бесик-тас), являющихся погребениями членов большой патриархальной семьи: крупнейшие мемориальные памятники Аксу-Аюлы I (исследован в 1952 г.); Бельсар Б., ранняя группа (1957), расположенный в 45 км от ст. Моинты и в 20 км от ст. Киик Карагандинской железной дороги; Байбала I, ранняя группа (р-н Карагандинской обл.).

Высокоразвитая каменная архитектура составляет исключительную особенность бегазы-дандыбаевской культуры. Ее представляют обширные некрополи и усыпальницы племенных вождей (Бегазы, Бугулы II, III, Аксу-Аюлы II, Байбала, Кзылтас, Коргантас и др.). Одна из редких построек древности — гробница Аксу-Аюлы II, подкурганное сооружение,

открытое в 1952 г. возле одноименного поселка, центра Шетского района Карагандинской области (XII–XI вв. до н.э.). Сооружение находилось в земле, под огромной курганный насыпью (диаметром 30 м и высотой 1,8 м от уровня поверхности), благодаря чему стены постройки дошли до нас в сравнительно хорошем состоянии. По своей объемной композиции гробница представляет собой прямоугольное здание с закруглениями на углах; состоит из одного помещения, окруженного двойными каменными стенами, пространство между которыми служит обходным коридором (размеры внутренней стены — 2,5×3,4; наружной — 8×7,4 м). Гробница перекрыта бревенчато-пирамидальной кровлей и ориентирована продольной осью с запада на восток.

В центре внутреннего помещения находился склеп в виде большого каменного ящика (простейшего каменного саркофага), спущенного в групповую камеру (2,5×1,45×1,6 м). Внешняя кольцевая ограда сложена из больших гранитных плит, врытых вертикально в грунт. Причем плиты поставлены не строго отвесно, а с некоторым наклоном внутрь площадки. Из всего комплекса покрытие имело только внутреннее центральное помещение¹⁸.

Описанная конструкция каменных гробниц характерна для многочисленных памятников Центрального Казахстана. Почти такое же сооружение было исследовано в 1933 г. на р. Шерубай-Нура, в 60 км к юго-западу от г. Караганды, в местности Дандыбай, получившей широкую известность в науке (группа исследована М.П.Грязновым и другими)¹⁹.

Скальные мавзолеи Бегазы, расположенные в живописных горах Бегазы и Кзыл-Арай на территории Актогайского района Жезказганской области, по своему характеру имеют сходство с памятниками Аксу-Аюлы II и Дандыбай, вместе с тем обладают рядом новых особенностей. Это подлинно циклопические постройки, отличающиеся грандиозностью каменных масс, колоссальной величиной, наличием таких элементов, как контрфорсы, подпорки, обходная галерея и т.п.

Некрополь находится на пойменной террасе правого берега р. Бегазы при впадении в р. Токраун, в 40 км от районного центра

Актогай. Горы Кзыл-Арай и Бегазы составляют самую высокую точку Арало-Иртышского водораздела. Живописный горный массив, богатый водой, хвойным и лиственным лесом привлекал внимание, прежде всего, племенной знати. Около некрополя располагались поселения, недалеко — рудники с отвалами и сбросами. Из окружающего равнину ландшафта примечательны гранитные холмы и утесы причудливой формы, у подножия которых скапливалось значительное количество песка, мельчайших зерен кварца, полевого шпата, пироксенов, используемых при лепке гончарных сосудов.

Общая площадь бегазинского некрополя около 10 га, здесь шесть однотипных сооружений, из которых очень крупными размерами выделяются скальные мавзолеи 1 и 2. Скальные гробницы Бегазы, имея общее конструктивное сходство (входной коридор, верхнюю обходную галерею, опорные столбы-подпорки), в то же время отличаются друг от друга величиной, особым устройством стен, а иногда двухкамерным делением. Все мавзолеи квадратны в плане, часто со сдвоенной стеной и ориентированы по сторонам света; вход всегда обращен на восток. В мавзолеях 1 и 2 прослеживается принцип двухэтажных строений с верхней обходной галереей. Их внутренние стены погружены в грунт на глубину 1,2–1,3 м и обложены крупными плитами серого гранита, врытыми на ребро (мавзолей 2). Выше, на борту котлована, построена наземная стена высотой кладки более 1 м, шириной — до 2 м. Над этой стеной нависают концы наружных облицовочных плит высотой до 1,5 м, образуя стену обходной галереи или верхнего яруса квадратного здания. Использованные для облицовки наружных стен глыбы гранита тщательно обработаны в четкой форме прямоугольных, крупнопанельных плит, каждая весом до 3-х тонн. Плиты (размером от 2,5×0,8×0,18 до 3,8×1,2×1,8 м) установлены вертикальными рядами и вплотную пригнаны одна к другой. Для прочности стен облицовочные плиты вкопаны в землю на глубину 0,8 м и больше (т.е. на одну треть их общей высоты) и возвышаются над бортовой частью сооружения почти на 2,5–3 м. Общая высота здания от пола котлована до верхних краев не менее 4–4,5 м²⁰.

Безагинские скальные некрополи представляют собой редчайшие памятники Евразии поздней бронзы. Это особая группа памятников, возникших на основе дальнейшего развития древних андроновских традиций в Центральном Казахстане. Курганные сооружения, восходящие к строительным традициям эпохи бронзы, широко распространены на всей территории Казахстана и прилегающих к нему областях Южной Сибири, Урала и Средней Азии. Сложенные из крупных обломков камней или земляной насыпи в виде искусственного холма, они имеют полусферическую форму. По своему внешнему облику курганы сходны с формой кочевой юрты. Это надгробные сооружения, посвященные памяти умерших членов родового коллектива. Особой грандиозностью отличаются курганы — усыпальницы вождей племени: они имеют в диаметре от 40 до 150 м, высота — 18–20 м (Бес-Шатыр). В некоторых курганах есть особые камеры для погребения коней.

Исследователи выделяют четыре типа курганов²¹.

1 тип. Курганы с «усами», или длинными грядами в виде дуг (Центральный Казахстан). По своей планировке они создают своеобразный ансамбль каменных сооружений, размещенных на большой площади, обычно в предгорной равнине.

2 тип. Большие каменные курганы с кольцевыми ограждениями из громадных гранитных плит, вертикально врытых в землю, — прием, восходящий также к традициям мегалитических построек эпохи бронзы (Бес-Шатыр, в долине р. Или).

3 тип. Каменные курганы с концентрическими выкладками, напоминающими планы крепостных сооружений (Бериккара, р-н Каратау).

4 тип. Большие каменные курганы, сложенные из ансамбля курганов вышеуказанных типов.

Курганы «с усами» являются ярким выражением тасмолинской культуры эпохи раннежелезного века, представляющей шесть курганных групп могильника Тасмола на р. Шидерты Павлодарской области. Загадочные курганы «с усами» были исследованы М.К.Кадырбаевым (1959–1961)²².

Замечательным памятником курганных сооружений является комплекс Канаттас в предгорной равнине горы Корпетай

Коунрадского района Карагандинской области. Он состоит из длинных каменных гряд, или «усов», идущих от курганной насыпи на восток двумя расходящимися линиями протяженностью до 300 м. Расстояние между восточными концами гряд 150 м. Западную половину площадки широко окружают ряды огромных каменных столбов, вертикально врытых в землю. Громадная открытая площадь, заключенная между этими каменными ограждениями, предназначена для народных торжищ и поминок. В самом центре кольцевой ограды расположены две каменные насыпи полушаровидной формы, в одной из которой погребен глава племени; в другой (малой) — его боевой конь. Курганную насыпь опоясывают кольцевые вкладки из камней с двумя разрывами (в северо-восточной и юго-восточной частях сооружения), имитирующими ворота оборонительных стен.

Таким образом, корпетайский комплекс состоит из трех основных сооружений частей: внешней ограды, внутренних сооружений (курганов) и обширных коридорообразных сооружений («усов»), как бы имитирующих вход во внутренние сооружения, в усыпальницу.

Все части комплекса расчленены по горизонтали и размещены на огромной площади, занимающей несколько тысяч квадратных метров. В освоение этой обширной площади заложена идея композиционного решения пространства, деление ее на ряд частей, строго соответствующее зрительно воспринимаемым масштабности, ширине и глубине. Все части комплекса расположены на ровной поверхности; однообразие форм преодолевается рядами высоких каменных столбов, курганом полушаровидной формы, возвышающимся над уровнем горизонта. Но возвышение одних компонентов сооружений над другими не нарушает их связи, а, напротив, усиливает зрительное впечатление, создает единство и целостность всего ансамбля. Характер сооружения и структура плана корпетайского каменного ограждения дают представление о том, какую форму имели первые крепостные стены в эпоху племенных союзов.

Итак, значение мегалитических сооружений Казахстана состоит в том, что постройкой этих архитектурных памятников

впервые были сделаны попытки разрешения основных проблем строительной конструкции: решение объемно-пространственной задачи, практическая разработка идеи опоры и ступенчатого перекрытия, характерное выражение чего можно увидеть в постройках дольменов, кромлехов, цист и особенно в таких крупных каменных сооружениях, как гробницы Аксу-Аюлы II, Дандыбай и Бегазы.

При толковании семантического смысла мегалитической архитектуры учитывается:

- сакральное отношение к пространству и времени — упорядоченный Космос;
- геометрические символы Космоса — круг, квадрат и др.;
- числовая символика (сакральные числа 1, 3, 7 и др.);
- соотнесение вертикальных менгиров с Мировым деревом, каменных курганов — с Мировой горой.

Орнаментальная традиция. В эпоху бронзы (II тыс. до н.э.) обширные степные пространства Сибири, Приуралья, Казахстана и Средней Азии были населены племенами европеоидной расы индоиранской группы языков, родственными по происхождению и общности исторических судеб. Они оставили самобытную культуру, получившую в науке название «андроновская» по месту находки первого памятника у села Андроново близ Ачинска (Красноярский край). Один из основных центров андроновской культурно-исторической общности находится на территории Казахстана. Изучение памятников андроновской культуры в Казахстане и на Южном Урале было особенно плодотворным последние 40–45 лет.

Облик андроновцев: европеоидный антропологический тип. Образ жизни: преимущественно оседлый; характер хозяйства — скотоводческо-земледельческий; существовал «культ мертвых». Л.Н.Гумилев писал: «...люди, принадлежавшие к разным народам, разнятся между собою не столько по образу жизни, сколько по отношению к смерти»²³. Андроновские племена возводили погребальные сооружения в виде каменных оград различных конфигураций: прямоугольной, круглой, овальной. Мертвых сжигали либо хоронили особым способом — на боку в скорченном положении.

Одним из главнейших этнокультурных признаков является своеобразный набор глиняной орнаментированной посуды. Андроновцы лепили вручную разнообразные глиняные сосуды, украшали поверхность красивым орнаментом, линейным и геометрическим. Наибольшее распространение получили три типа посуды: изящные вазовидные сосуды с плавной линией профиля; горшечной формы, а также горшечно-банчатых форм.

Эволюция стиля андроновского орнамента прослеживается от сплошного орнамента на верхней части сосуда к орнаментированным поясам, композиционно разделявшимся на ряд горизонтальных зон.

Техника исполнения: сосуды делались плоскодонными, с отодвинутым наружу венчиком и плавно переходящей в круглое плечико шейкой.

Разновидность техники орнамента: гребенчатый штамп с мелкими зубцами — оттиски получались в виде пунктирных линий, образующих изящные геометрические рисунки; резная техника; желобчатый орнамент, который наносится на сырую глину при помощи заостренной палочки; гладкий штамп.

Сосуды орнаментировались заштрихованными треугольниками, горизонтальными зигзагами, меандром, поясками из прочерченных линий. После нанесения орнамента сосуды обжигались. Симметричность форм, ритмичность расположения элементов, точность, завершенность в изгибах и равновесие в пропорциях орнаментов характерны для андроновских изделий.

3. Культура и искусство саков

Сакская культура (эпоха железа, I тыс. до н. э.), развиваясь во взаимодействии с кочевыми племенами Сибири, Поволжья и Причерноморья, входила в общескифскую культуру, распространенную от Венгрии до Китая и от Сибири до Персии и Индии.

Источники изучения: труды греческих, персидских и китайских авторов; тексты, составленные по приказу царей Дария

и Ксеркса на древнеперсидском, эламском и аккадском языках, «Авеста» — свод книг зороастрийской религии древних иранцев. Большую ценность имеют античные источники на греческом и латинском языках: труды Аристеев Проконесского, Страбона, Птолемея, Плиния Старшего, «История» Геродота, имеющая среди прочих первостепенное значение. Эти источники, подтвержденные археологическими данными, показали, что основную часть территории Казахстана в VII–IV вв. до н.э. занимало могущественное племя саков, относившееся к индоиранской языковой ветви племен. Греческие авторы называют саков восточными скифами. Территория Западного Казахстана входила в зону родственного племенного союза савроматов. Кроме этих племен существовало множество других: массагеты, даи (дахи), кангюи и др.

Древние авторы отмечают военный характер организации скифо-сакского общества: высокую мобильность армии, широкое применение конницы, своеобразную тактику боя. Геродот так объясняет причины военных успехов кочевников: «Среди всех известных нам народов только скифы обладают одним, но зато самым важным для человеческой жизни искусством. Оно состоит в том, что ни одному врагу, напавшему на их страну, они не дают спастись; и никто не может их настичь, если только сами они не допустят этого. Ведь у скифов нет ни городов, ни укреплений, и свои жилища они возят с собой. Все они конные лучники и промышляют не земледелием, а скотоводством; их жилища — в кибитках. Как же такому народу не быть неодолимым и неприступным»²⁴.

Ссылаясь на С.Г.Кляшторного и Т.И.Султанова, укажем, что речь идет об эпохе «ранних кочевников», «скифской эпохе», когда на весь кочевой мир евразийских степей было перенесено само название одного из племен иранских кочевников Причерноморья (скуда, или шкуда, мн.ч. — сколоты)²⁵. «Все племена вместе называются сколотами, т.е. царскими. Эллина зовут их скифами»²⁶. Геродот, чья «История» была завершена между 430–424 гг. до н.э., утверждает: «Персы всех скифов зовут саками»²⁷.

Дарий в своей победной надписи на Бехистунской скале говорит о походе против «саков в остроконечных колпаках»,

саков-тиграхауда. Дарий и его наследник Ксеркс называют в своих надписях еще один племенной союз среднеазиатских саков, подвластных персам, — саки-хаумаварга, т.е. «почитающие Хаому»*. Хаомой называли возбуждающий напиток, получаемый из сока эфедры (хвойника) и употреблявшийся в культовых целях. «Хаома золотоглазый» был одним из арийских божеств, первым совершивший обрядовое истолчение хаомы и приготовление ритуального напитка. В «Авесте» ему посвящены торжественные строки. Дарий в надписи из Накши Рустама называет «сака парадрайа», т.е. «заморские саки», или «живущие за рекой».

Тиграхауды кочевали на территории Семиречья, Чуйской долины и частично в Восточном Туркестане; парадрайа — от Южного Урала до Семиречья; хаомаварги — на территории Узбекистана, Туркменистана, в долине реки Мургай. Занимались саки освоением горных и степных пространств; в хозяйстве наблюдалось господство скотоводства в сочетании с земледелием, развивались также коневодство, ремесло и торговля. Кочевниками высоко ценились крупные и быстрые кони — в случае смерти хозяина они сопровождали его в «потусторонний мир». Так, в Пазырыкском кургане на Алтае удалось обнаружить останки 86 коней.

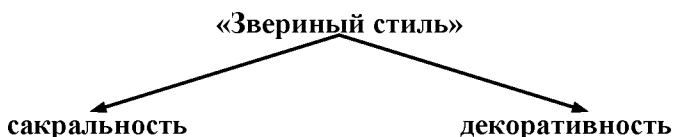
Общество саков состояло из трех групп населения: воины, жрецы, общинники. Вожди сакских племен были представителями воинского сословия; их атрибуты — лук со стрелами. По древней традиции самый меткий стрелок получал право повелевать людьми; свой лук царь передавал наследнику. Он был избранником Бога, посредником между Богом и людьми.

Ремесло и прикладное искусство саков были связаны с добычей металла, его обработкой, литьем (бронза). Разновидности прикладного искусства: кинжалы, наконечники стрел и копий, предметы конской упряжи, зеркала, котлы и жертвенники. Дань культуре **огня** — жертвенники-светильники, которые в комплексе с котлами использовались во время празднеств. Искусство саков было неразрывно связано с

*Хаома, хаума (авест., от *hav* «выжимать»).

искусством Ахеменидского Ирана и Бактрии, Китая эпохи Чжоу и Хань.

Семантика «звериного стиля». Самобытный элемент скифо-сакской культуры — знаменитый **«звериный стиль»**. Для него характерно воплощение в разном материале (дерево, кость, бронза, золото) образов животных: оленей, кошачьих хищников, птиц и других — часто в движении, в состоянии борьбы. Фигуры этих животных как бы охраняли владельцев от беды. Но изображение несет не только сакральный (священный) смысл, но имеет и декоративное значение.

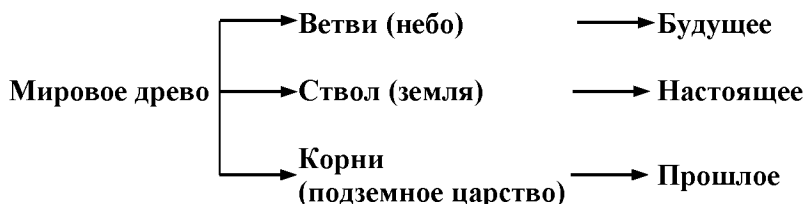


Семантика звериного стиля до сих пор является предметом дискуссий. Одно несомненно, что художественные произведения рассматривались как символы, выражающие мироощущение кочевника и в частности всего скифо-сакского мира в целом. Так, преобладающие мотивы борьбы животных отражают реальное драматическое восприятие событий, их конфликтность. Именно из «звериного стиля» к сакам пришли образы льва, грифона, «древа жизни». Особенно выразителен образ золотого оленя: во всем скифо-сакском мире золотой **олень** был символом **солнца**, рождающейся и умирающей природы, а его ветвистые рога — «древа жизни».

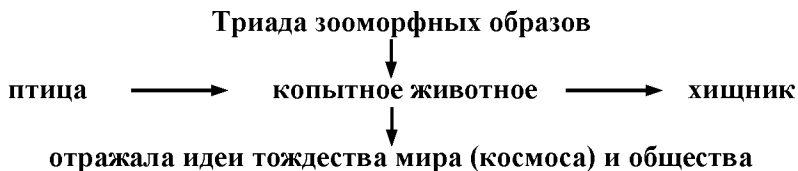
Высокого совершенства достигло ювелирное искусство. Мастера-художники были знакомы с литьем, штамповкой золота, могли изготавливать изделия из серебра, сердолика, бронзы, бирюзы, граната; выполняли гривны, кольца, серьги с подвесками, наборные пояса с золотыми бляшками и др. Наиболее полно ювелирное искусство представлено в кургане Иссык, одном из замечательных сакских памятников Семиречья (в 50 км восточнее г. Алматы, в предгорьях Заилийского Алатау).

Модель мира. Мифокосмическое восприятие саков отражает модель мира, ассоциирующуюся с «деревом мировым» — «осью

мира», воспроизводящим основные зоны Вселенной, ее троичность.



Вертикальная структура Древа мирового связана со сферой космологического.



Примером символического представления саков о космосе является головной убор сакского царя из Иссыка — «Золотого человека». Орнаменты на нем разделены на три вертикальных яруса. Кулах по кругу обрамляет изображение цепи золотых гор и деревьев. У подножья гор помещены «земные звери» — тигры, козлы; на вершинах — птицы, крылатые тигры. Орнаментальный фриз означает мировой горный хребет, окружавший, по представлению саков, мир со всех сторон. На четырех крестообразно расположенных точках кольцевых фризов помещены изображения зверей — охранителей сторон света: востока и запада, севера и юга. На передней части головного убора имеется солнечная эмблема — символ всего космоса в целом. Это знак власти над всеми тремя мирами и четырьмя углами света, которые солнце обходит на своем пути. Переднюю часть саки считали восточной стороной света, заднюю — западной. Возложение такого кулаха-короны мыслилось как передача вождю власти над всем мифологическим космосом.

В «тексте» древних саков «Золотой человек» — центр мира, средоточие общества, живое воплощение гармонии во Вселенной. Он подобен Богу — создателю и правителю. Его

костюм сакрален, он защищает вождя от всего враждебного, а Космос от Хаоса.

На одежде иссыкского вождя 126 изображений тигров, львов, что доказывает сакральность тигра у кочевников Семиречья. Образ тигра определенно космологический: более, чем другие звери, он связан с культом огня.

Итак, в целом сакский «звериный стиль» сложился как:

- закономерное выражение мировоззрения сакских племен;
- воплощение в изобразительном искусстве их мифологии;
- особая знаковая система для выражения их мировосприятия.

4. Скифо-сакская мифология

Мифология скифов — ираноязычного народа, населявшего в I тыс. до н.э. степи Северного Причерноморья, известна крайне фрагментарно (сообщения античных авторов, иконографические источники), и поэтому методика изучения этого вопроса до сих пор остается дискуссионной. Наиболее важным источником изучения является IV книга «Истории» Геродота, где приведены данные о структуре скифского пантеона и версии, легенды о происхождении скифов²⁸.

Пантеон 7 богов:

на высшей ступени иерархии — Табити,

на средней — Папай и Апи,

на низшей — Ойтосир (Гойтосир), Аргимпаса (Артимпаса).

Есть еще два божества, которые Геродот не называет. Все эти боги отождествлены у Геродота с Гестией, Зевсом, Геией, Аполлоном, Афродитой, Уранией, Гераклом и Аресом. Самые могущественные и многочисленные из скифов — «царские» — поклонялись и Посейдону, который у них именовался Тагимасад (Тамимасад). **Табити** — женское божество домашнего очага и огня. Ее главенство в скифской мифологии — отражение

индоиранской традиции поклонения **огню** как высшему началу. Табити, имеющая множество воплощений, именовалась «царицей скифов».

Мифы о происхождении скифов. Первая версия по Геродоту. На необитаемой земле (позднее получившей название Скифия) от брака Зевса и дочери Борисфена (Днепра) рождается первый человек — Таргитай.



становятся родоначальниками различных частей скифского народа. При сыновьях падают с неба золотые предметы — плуг с ярмом, секира, чаша. При приближении двух старших братьев **золото** воспламеняется, но с приближением младшего **огонь** гаснет, и Колаксай (младший) овладевает священными атрибутами. Это воспринимается как знамение — Колаксай и его потомство становятся владыками Скифии.

Колаксай —————> **владыка Скифии**

Он делит Скифию на три царства между своими сыновьями; в наибольшем из них хранится священное золото, которому скифские цари ежегодно приносят жертву.

Вторая версия по Геродоту. Главное действующее лицо, отождествленное с Гераклом, приходит в Скифию после совершения ряда подвигов. Утомленный герой засыпает, и в это время у него пропадают лошади. Отправившись на поиски, «Геракл» обнаруживает пещеру, в которой обитает фантастическое существо — полуженщина-полузмея. Она сообщает, что лошади похищены ею и соглашается вернуть их лишь при условии, что герой вступит с ней в брачную связь. От этого союза рождаются три сына: Агафирс, Геман и Скиф — родоначальники одноименных народов, обитавших в Причерноморье. «Геракл», уходя из Скифии, оставляет супруге один из своих луков и пояс с прикрепленной к нему чашей и ставит условие: по достижении зрелости сыновья должны

натянуть лук и опоясаться поясом с чашей — тот, кто это сделает, станет владыкой. Победителем становится младший — Скиф, от которого ведут свой род скифские цари. Существуют и другие версии.

Важно подчеркнуть, что по скифскому мифу Таргитай («Геракл») — отец трех сыновей. Имена трех братьев из первой геродотовской версии — Липоксай, Арпоксай, Колаксай — имеют во второй части слова общий элемент. По-ирански сай — «владыка, царь»; в первой части Липо — «гора»; Арпо — «глубь»; Колак — «солнце». В мифе о трех братьях моделируется трехчленная по вертикали структура мира: верхний мир — небо, солнце; средний, связующий элемент — горы; нижний — земная и водная глубь.

Эта структура соотносится с различными трехчленными структурами, с социальными категориями (кастами, родами): от старшего, Липоксая, — авхаты; от среднего, Арпоксая, — катиары и траспии; от младшего, Колаксая, — паралаты. Мотив ритуального испытания братьев призван обосновать социальную иерархию общества. С социальными категориями соотносятся священные атрибуты: секира олицетворяет воинов; чаша — жрецов, инструмент жертвоприношения; плуг с ярмом — земледельцев и скотоводов.

На ритуальных сосудах из скифских курганов изображены мифологические сцены: на сосуде из Куль-обы — последствия попытки каждого из братьев натянуть отцовский лук; а на сосуде из Частых курганов — вручение младшему из сыновей отцовского лука как символа власти.

Лук —————> символ власти

Существует и цветовая символика: связь белого цвета со жречеством; красного (золотисто-красного) — с воинами; желтого и синего — с общинниками.

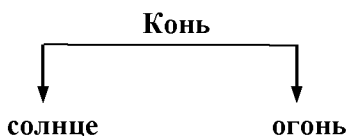
Об остальных божествах скифского пантеона известно очень мало. Скифское божество, отождествленное Геродотом с Аресом, неизвестно, но его культ Геродот описывает: сооружались огромные алтари — жертвенники из хвороста; на вершине водружался железный меч — **акинак**, служивший символом

божества. Это явно военное божество, которому ежегодно приносили в жертву лошадей, рогатый скот и каждого сотого пленника.

Скифский квадрат. По Геродоту, Скифия имеет форму правильного квадрата, что отражает, по-видимому, космологические представления, поскольку квадрат — одно из простейших воплощений идеи упорядоченного, организованного пространства.

Мифология сарматов. С IV–III вв. до н.э. скифов с востока начинают теснить племена сарматов, родственные обитавшим в скифские времена за Доном савроматам. По легенде, рассказанной Геродотом, савроматы произошли от союза юношей из племени скифов царских с амазонками. Это отражает высокое положение женщины в сарматском обществе. О мифологии этого народа известно еще меньше, чем о скифской. Краткие сведения древних авторов в сочетании с особенностями погребального ритуала позволяют считать, что сарматы выше всего почитали огонь. Аланы, одно из сильнейших и наиболее долго фигурировавших на исторической арене сарматских племен, поклонялись Марсу в облике меча, который вонзали в землю. Этот обычай близок культу Ареса.

Мифология саков. Представления саков о мире богов были близки религиозным воззрениям ариев: общим у них был культ Митры, выступающего как культ Солнца (верховное божество). Саки поклонялись силам природы, которых представляли в виде богов. Боги воплощались в фантастических зверей, птиц и животных — крылатых коней, коне-грифов. Конь в мифологии саков связывался с солнцем и огнем.



Верховное божество Митра, который сотворил мир, выезжал, согласно «Авесте», на четверке лошадей. К коням имели отношение боги Сурья — солнечное божество; Яма — владыка царства мертвых; Агни — бог огня. Изображение

крылатых коней на головном уборе царя из кургана Иссык — это солнечная колесница.

Саки имели свое понятие об устройстве мира (космоса). Организаторами порядка и гармонии в космосе были: Митра — связан с солнцем, небом и огнем; Варуна — вседержитель, олицетворяющий космические воды, связь с мировым океаном, «тысячеглазый»; Индра — бог грома и молнии, воплощающий плодородие, силу. Модель мира у саков есть сочетание трех миров: подземного мира — низа; середины — земли; верхнего — неба. У неба четыре стороны — правая, левая, передняя и задняя.

5. Древнее золото Казахстана

Эволюция стиля золотых украшений. Золотые изделия древнего и средневекового Казахстана находятся в собраниях Государственного Эрмитажа, Музея археологии АН РК, Центрального государственного музея Казахстана.

По археологическим данным, зарождение ювелирного искусства на территории Казахстана происходит во 2-й пол. II тыс. до н.э. (XVI–XIV вв. до н.э.). К наиболее ранним памятникам относятся украшения андроновской культуры, найденные в богатых захоронениях. Обладание золотыми вещами было показателем определенного положения в обществе. Как отмечает К.А.Акишев, «уже у индоиранцев золотые украшения означали принадлежность к сословию (варне, пиштре) воинов-нобилей, а с возникновением ранних форм государственности — к правящему царскому роду... Индийский термин «варна», так же как и «пиштра», означает «цвет». Знаком сословной принадлежности, кроме золотых украшений, считался и красный цвет одежды воинов. Специалисты полагают, что такая символика существовала уже в эпоху бронзы»²⁹.

Первый тип. Среди андроновских украшений наиболее часто встречаются серьги в виде колец с сомкнутыми концами. Они изготавливались из медной проволоки. Медь плакировалась (покрывалась, обертывалась) листовым золотом, которое полировалось замшей. Прием плакировки позволял экономить

драгоценный металл; он применялся и позднее — в искусстве ранних кочевников.

Второй тип. В андроновских погребениях, в других казахстанских погребальных комплексах встречаются и так называемые серьги «с раструбом»: один конец заужен, а другой сформирован в виде конического приемника — раструба.

Третий тип. Серьги и подвески в полтора оборота (медные, обернутые листовым золотом), свернутые из прогнутых узких пластин, могут считаться археологическим символом андроновской культуры: либо не имеют декора; либо гравированы геометрическими мотивами (меандровые орнаменты, треугольники, характерные для андроновской керамики).

Таковы золотые украшения, обнаруженные в могильнике Мыншункур в Восточном Семиречье (XII–X вв. до н.э.): серьги с раструбом; серьги с раструбом и фигурками коней; серьги в полтора оборота, а также в могильнике Аксу-Аюлы (XIV–XII вв. до н.э.). Семиреченская серьга с раструбом и фигурками коней — уникальный памятник «звериного стиля», воспроизведенный в золоте. Как параллель — серьги или височные кольца с изображениями животных на «оленных камнях» (досакское время XII–X вв. до н.э.). Мотив двух коней впоследствии проходит через всю историю искусства скифо-сакских и многих других индоиранских этносов. Он существовал и в средневековье, и позднее, причем повсеместно имел солярную символику и связывался с культом божественных близнецов.

В формировании скифо-сибирского «звериного стиля» на территории Азии основную роль сыграли племена саков. Многие памятники прикладного искусства саков, найденные в XVII–XIX вв. на территории Западной Сибири, известны сейчас как Сибирская коллекция Петра I. Вначале они находились в Кунсткамере, а затем были переданы в Эрмитаж.

Под собирательным термином «скифы» имеются в виду не только саки, но и савроматы, усунь, хунну, сарматы.

VI–III вв. до н.э. — расцвет *скифо-сибирского «звериного стиля»*. Комплекс золотых украшений из богатых курганов VII–VI вв. до н.э. в Чиликтинской долине (Восточный Казахстан): золотые аппликации, художественно вырезанные из фольги,

наклеивались на ткань, кожу, дерево. Эти изображения напоминают некоторые граффити на скалах и даже палеолитические росписи: кабаны «на пуантах», рельефные бляшки в виде лежащего оленя, уши оленей сделаны отдельно и инкрустированы камнем — наблюдается стремление к полихромности.

Золотые украшения из кургана Иссык выполнены в разнообразной технике: ковка, штамповка, гравировка, пайка, холодное золочение, полировка, зернь, инкрустация камнем, пастой и смолой, раскраска красной и черной красками — в низком рельефе.

Движения животных S-образные, передающие состояние агонии, схватку. Встречаются фигурки животных, выполненные в технике круглой скульптуры, отличающиеся реализмом в передаче форм и деталей по сравнению с низко рельефными изображениями — крылатые кони, архар на кулахе, головки грифонов, навершия кинжала.

В III–II вв. до н.э. «звериный стиль» сменяется *инкрустационным*. Цветные вставки (бирюза, паста, реже — красные камни), которые в «зверином стиле» применялись достаточно умеренно и тактично, получают широкое распространение: серия трапецевидных блях из кургана Тенлик (бляхи с изображением всадника, с мотивом «бутон лотоса», в виде трилистника). Наиболее употребительный для инкрустации камень — голубая бирюза — добывался в Средней Азии, по Плинию, в стране даков и дахов, по современным данным — в Бадахшане.

Примечательный комплекс вещей в инкрустационном стиле найден в ущелье Каргалы (1939, под Алма-Атой): диадема из погребения усунской жрицы (шаманки), стилистически исследованная А.Н.Бернштамом, но одновременно ставшая предметом дискуссии.

Инкрустационный стиль подготовил почву для распространения *полихромного стиля* в искусстве народов, населявших Казахстан в III–V вв. Следует выделить две группы памятников полихромного стиля и их характерные признаки:

- вставки цветных (красных, оранжевых) камней в напаянных гнездах — кастах; орнаменты из зерни; филигранные пояски и т.д.;
- отсутствие фона и наличие вставок камней в напаянных перегородках.

К первой группе, в которой преобладают собственно гуннские традиции, относятся диадемы, колты — височные подвески, перстни, серьги, наконечники поясов, пряжки и т.д. Ко второй — изделия с перегородчатой инкрустацией — браслеты, пряжки, навершия рукояток мечей.

Места находок полихромных вещей: погребения у озера Боровое (1928, публикации А.Н.Бернштама и И.П.Засецкой); погребения в урочище Кара-Агач Акмолинского уезда (1904, раскопки А.А.Козырева); пещера на восточном берегу озера Батыр Мангышлакской области, где обнаружена «батырская коллекция» (датированная К.М.Скалон III в.) и др.

Широкие археологические исследования приносят новые открытия древних памятников казахстанского золота.



Глава 3. КУЛЬТУРНАЯ ИСТОРИЯ ДРЕВНИХ ТЮРКОВ

1. Этническое развитие в древнетюркской среде и формирование культурных традиций

Современная теория культуры о периоде Средних веков на Востоке, в Великой степи широко используется данными тюркологии — самостоятельной области востоковедения, комплексно изучающей языки, историю, литературу и культуру народов, говорящих на тюркских языках. Объектом изучения тюркологии является крупное тюркоязычное этническое объединение, так называемое «тюрк», известное в истории с древнейших времен и впервые зафиксированное в орхон-енисейских рунических, древнеуйгурских, манихейских и других письменных памятниках.

Дальнейшее развитие тюркологии связано с изучением средневековых арабских исторических трактатов, сочинений арабоязычных, персоязычных, а также тюркоязычных авторов. Содержащиеся в этих трудах историко-этнографические и иные сведения позволили тюркологам воссоздать древнюю и средневековую историю многочисленных тюркских родоплеменных союзов и объединений.

Важнейшее значение в изучении культуры древних тюрков имеют труды Л.Н.Гумилева, прежде всего книга «Древние тюрки».

Когда вверху голубое небо,
(а) внизу бурая земля возникли (или:
были сотворены),
между ними возникли (или: были сотворены)
человеческие сыны.
Над человеческими сынами мои предки
Бумын-каган (и) Истеми-каган сели (на царство).
Сев (на царство), государство и законы
тюркского народа
Они поддерживали (и) устраивали.

Так повествует о начале новой эпохи в Великой степи, эпохи господства тюркских племен, эпохи их государства и языков, монументальный памятник тюрков тех времен — Большая руническая надпись в честь Кюль-тегина, прославленного воина из каганского рода. Время сотворения мира совмещалось здесь со временем появления людей, а сотворение «сынов человеческих» предельно близко ко времени царствования первых тюркских каганов, покоривших «народы четырех углов света»³⁰.

В I тыс. началось постепенное изменение этнической среды в евразийских степях. Преобладание здесь все более переходило к тюркоязычным племенам, что привело в I-й пол. I тыс. к созданию нескольких крупных государственных образований — каганатов на территории Южной Сибири, Центральной и Средней Азии, Нижнего Поволжья и Северного Кавказа: первого Тюркского каганата, Восточно-Тюркского каганата, Западно-Тюркского каганата, Уйгурского каганата, Тюркешского каганата, а также государств енисейских киргизов, карлуков, кимаков и приаральских огузов (гузов). Это время принято называть древнетюркской эпохой.

В 1968 г. в Монголии был открыт единственный этнографический памятник начального периода существования Тюркского каганата — стела с согдоязычной надписью из Бугута. На вершине памятника изображена волчья фигура, под брюхом которой лежал человек с обрубленными руками и ногами.

Согласно тюркской легенде, записанной в VI в. китайскими историками, предки тюрков, «жившие по краю большого болота», были истреблены воинами соседнего племени. Уцелел

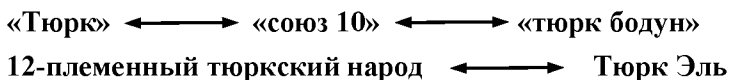
лишь изуродованный врагами десятилетний мальчик (ему отрубили руки и ноги), которого выкормила Волчица, ставшая впоследствии его женой. Скрываясь от врагов, в конце концов убивших мальчика, волчица бежит в горы севернее Турфана (Восточный Тянь-Шань). Там, в пещере, она рождает десятерых сыновей, отцом которых был спасенный ею мальчик. Сыновья волчицы женятся на женщинах Турфана. Один из ее внуков, по имени Ашина, стал вождем нового племени и дал ему свое имя. Позднее вожди из рода Ашина выводят своих сородичей на Алтай, где они, возглавив местные племена, принимают имя **тюрк**³¹.

Таким образом, легенда связывает происхождение тюрков с Восточным Тянь-Шанем. О том же сообщают китайские исторические хроники, согласно которым группа позднегуннских племен в конце II–нач. IV вв., переселившаяся в местность севернее Тянь-Шаня, была вытеснена в конце IV в. в район Турфана, где продержалась до 460 г. В том же году на них напали многоязычные жуань-жуани (авары), уничтожили созданное ими владение и переселили покорившихся гуннов на Алтай. В числе переселенцев было и племя потомков Ашина.

Ашина во время жизни в Восточном Туркестане восприняли в свой состав новую этническую группу — смешались с местными жителями. На территории, где жили Ашина с конца III в. до 460 г., преобладало иранское (согдийское) и тохарское (индоевропейское) население, повлиявшее на язык и культурные традиции Ашина. Именно здесь было положено начало тесным тюрко-согдийским связям, оказавшим огромное воздействие на всю культуру и государственность древних тюрков.

Во второй половине VI в. термин «тюрк» впервые фиксируется источниками и получает широкое распространение. Согдийцы передавали его как *турк*, согдийское множественное число — туркут, «тюрки». Согдийскую форму во множественном числе заимствовали китайцы (туцзюе — тюркют), так как первоначально дипломатические и письменные отношения между тюрками и Китаем осуществлялись при посредстве согдийцев и согдийского письма. Вслед за тем термин «тюрк» фиксируется византийцами, арабами, сирийцами, попадает в санскрит, различные иранские языки, в тибетский.

До создания каганата слово «тюрк» означало лишь союз десяти (позднее двенадцати) племен, сложившийся вскоре после 460 г. на Алтае. Это значение сохранялось термином и в эпоху каганатов. Оно отражено древнейшими тюркскими текстами в выражении «тюрк бодун»; слово «бодун» как раз и означает совокупность, союз племен (из *бод* — племя), народ, состоящий из отдельных племен. Еще в середине VIII в. источники упоминают «двенадцатиплеменный тюркский народ». Этим же словом обозначено и государство, созданное тюркским племенным союзом, — Тюрк Эль.



Оба эти значения отражены в древнетюркских памятниках и китайских источниках. В более широком смысле термин стал обозначать принадлежность различных кочевых племен к державе, созданной тюрками. Так, его употребляли византийцы и иранцы, а иногда и сами тюрки. Последнее значение термина получило дальнейшее развитие у арабских историков и географов в IX–XI вв., где слово «турк» появляется как название группы народов и языков, а не как название какого-либо одного народа или государства. Именно в арабской научной литературе возникло общее понятие о генетическом родстве языков, на которых говорили тюркские племена, и генеалогическом родстве самих этих племен.

Древнейшие очаги тюркского этно- и глоттогенеза (территории формирования их этносов и языков) неразрывно связаны с восточной частью Евразийского континента — Центральной Азией и Южной Сибирью — от Алтая на Западе до Хингана на Востоке.

Отличительной чертой этногенетических процессов в Великой степи был их дислокальный (т.е. не связанный с одной территорией) характер, определяемый высокой степенью подвижности населявших ее племен. Общей особенностью тюркоязычных племенных объединений древности и средневековья была их неустойчивость, мобильность, способность легко адаптироваться в составе вновь возникающих

племенных группировок. Миграционные процессы подчинялись общей закономерности — смещению центров тюркского этногенеза на Запад.

Ученые-исследователи отмечают противоречивый характер развития археологических культур этого времени. С одной стороны, происходит сложение общетюркского культурного компонента, включающего широко распространенные по всему степному поясу во 2-й пол. I тыс. формы материальных предметов, мифологических и идеологических представлений, памятников изобразительного искусства. С другой — могут быть выделены археологические культуры, имеющие конкретное этническое содержание: культура енисейских киргизов; культура алтайских тюрков; кимако-кыпчакская культура Восточного Казахстана (Туркестана) и Северного Алтая, включающая культуру теле (огузов).

Таким образом, в течение всего I тыс. в Центральной Азии и степной части Юго-Западной Сибири, в Семиречье и на Тянь-Шане в рамках общих для тюркской среды этнических процессов происходило сопряженное формирование культурных традиций, связанных с собственно тюркским, киргизским, кыпчакским и огузским этногенезом.

2. Мировосприятие тюрков: мифологические представления и религиозные верования

Основные сведения о древней религии тюркютов, дошедшие до нас, содержатся в китайских летописях «Вэйшу» и «Суйшу». Сведения эти противоречивы, кратки и на первый взгляд малопонятны.

«Вэйшу» отличают следующие обряды тюркютской религии:

«1) вход в ставку (хана) с востока из благоговения к стране солнечного восхождения;

2) ежегодно со всеми вельможами приносят жертву в Пещере предков;

3) в средней декаде пятой луны собирает прочих и при реке приносит жертву духу неба;

4) в 500 км от Дугинь на западе есть высокая гора, на вершине которой нет ни деревьев, ни растений, называется она “Бодын-инли”, что в переводе значит “дух — покровитель страны”».

«Суйшу», составленная на 50 лет позднее (в 30-х гг. VII в.), не приводит вышеперечисленных сведений. Вместо этого там сказано: «Почитают чертей и духов и верят колдунам»³².

Древнетюркская мифология. Многие средневековые и современные авторы отмечают существование у тюркоязычных народов своеобразной монотеистической религии — тенгрианства. Однако Л.Н.Гумилев обозначает религиозные представления древних тюрков как анимистический генотеизм, так как наряду с культом Тенгри обязательным было поклонение женскому божеству Умай и священной Земле-Воде («ыдук-Йер-Суб»), а также существовало почитание множества духов: гор, земли, воды, пещер, подземного царства.

Великий Хаос. Хаос царил, длилась вселенская катастрофа, пока бог *Тенгри* — величайший из всех богов — не потерял терпение и в великом гневе не вбил во Вселенную золотой кол, который закрепил Небо и Землю и стал осью мира. Тенгри установил миропорядок всего сущего, навсегда создал законы, установил государственность; Тенгри — великий воитель и покровитель военных походов.

Кульм неба Тенгри зафиксирован Орхонскими надписями: «В начале было вверху голубое небо...». Кок Тенгри (Голубое небо) — это небо не материальное, противопоставленное обычному, видимому небу³³. Атрибутом этого божества является свет.

Именно по воле Неба правили каганы, которые именовались «Небоподобными и на Небе рожденными»: «Небо, которое, чтобы не пропало имя и слава тюркского народа, возвысило моего отца — кагана и мать мою — катун; Небо, дарующее (каганам) государство, посадило меня самого каганом...», — так пишет Бильи-каган о своем восшествии на престол. По воле Неба тюрки одерживали победы и терпели поражения. Тюркские ханы в своих надписях постоянно призывают Небо быть благосклонным к ним.

Умай — супруга Тенгри — богиня Земли, верховное женское божество, покровительница домашнего очага и детей. Она олицетворяла женское начало. В древнеуйгурских текстах X в. она называлась «благодетельной Умай» — царицей. Вместе с Тенгри она покровительствует воинам; это видно, например, из памятника в честь Тоньюкука, где при описании одного из удачливых походов говорится: «Небо, (богиня) Умай, священная Земля-Вода, вот они, надо думать, даровали нам победу!».

Каган своим обликом подобен Тенгри, а его супруга (катун) — Умай. Отсюда можно заключить, что существовал миф о божественной супружеской чете Тенгри и Умай, земной ипостасью которой была царская чета. Возможным иконографическим воплощением этого мифа является сцена, изображенная на так называемом «Кудыргинском валуне». Тюркские воины поклоняются чудовищу — громадной и грозной личине (Тенгри), женщине в трехрогом головном уборе и богатом наряде (Умай) и их отпрыску.

Главное божество среднего мира — **Йер-Су** (земля-вода), сын Тенгри и Умай, покровительствует пастбищам и источникам, следит за сменой времен года. Вместе с Тенгри и Умай покровительствует тюркам и наказывает согрешивших.

В древнетюркских енисейских текстах и «Книге гаданий» несколько раз упомянут **Эрклиг**, бог — владыка нижнего мира, разлучающий людей, враждебный верхнему миру. В древнеуйгурских текстах он именуется Таму-Эрклиг хан («адский Эрклиг хан»). В енисейских надписях вместе с Эрклигом упомянут **Бюрг** — бог скорой смерти.

На дне моря стоит хрустальный дворец, в котором живет бог подводного царства **Уббе**. Уббе велик ростом и несказанно красив собою. Среди смертных нет ему равных. Среди богов он — один из прекраснейших.

Важное значение имел культ священных гор (**Ыдук-баш**), сохранявшийся на Алтае еще в прошлом веке. Древние тюрки особо почитали «священную Отюкенскую чернь» (Хангайские горы), которая считалась духом — покровителем каганского рода. Там находилась «**пещера предков**» (по тюркским сказаниям волчица родила предков тюрков в пещере), где раз в год каган приносил жертвы.

Землю и воду, леса и горы населяли, по представлениям тюрков, множество духов, которых время от времени было необходимо умиловить жертвами:

Жылбыска — странное демоническое существо, живущее в дремучих лесах, возле болот и старых пней, добрый дух, зла никому не чинит;

Туткек — враждебный людям горный дух;

Конаяк — коварный лесной дух;

Кульдиргиш — водяные духи;

Шимурын — недобрый дух, может встретиться путнику ночью, испугать, сбить с дороги;

Турлаги — души умерших людей, блуждающие по среднему миру;

Монтаны — лунный дух, овладевающий ночью душой спящего человека;

Айна — дух, несущий смерть, он невидим и неосятним;

Узюты — души умерших людей;

Албасты — злой демон, иногда появляется в женском обличи, вредит женщинам и маленьким детям;

Аруахи — бесплотные духи, слуги Тенгри; наиболее чтимые аруахи — знаменитые батыры — благородные члены племени, жырау;

Алтай — золотая колыбель тюрков, священное место, где обитают души всех знаменитых людей, доблестных батыров, мудрых правителей, красноречивых акынов. Йер-Су, сын Тенгри и Умай, встречается здесь с духами предков, ведет долгие, сладострастные для сердца беседы.

Щедр Алтай и прекрасен. Здесь находится молочное озеро Сутколь и красное озеро Кзылколь, в котором живет огромная рыба Кер Балык, во чреве которой находятся зародыши всех людей и животных. По мере надобности отдает их рыба богу земли и воды Йер-Су, который дарит им жизнь по всей земле.

Здесь же, на Алтае, растет золотой тополь, центр мира, половина земли, соединяющая срединный мир и небо. Прямо над тополем горит золотой кол, Полярная звезда, и сияние ее хранит вечную колыбель — золотой Алтай.

Магическим инструментом у тюркских племен был **огонь**. Существовала вера в яда-ядачи (колдуна); в промежутке между VII—XII вв. возникло камлание (от *кам* — шаман).

Все эти мифологические представления и верования были общими для древнетюркских племен.

Наряду с собственными древними верованиями, в VI—IX вв. среди тюркоязычного населения Центральной Азии, Средней Азии и Казахстана получили распространение религиозные системы, созданные иными цивилизациями: буддизм, манихейство, христианство, иудаизм.

В конце IX—X вв. началась исламизация части тюркоязычного населения Средней Азии и Восточного Туркестана.

3. Тюркская руническая письменность

Феномен культуры древних тюрков — их письменность. О том, какие это были «письмена», можно судить по древнейшему сохранившемуся памятнику Тюркского каганата — Бугутской надписи. Стена была водружена на кургане одного из первых тюркских каганов — Таспара (572–581 гг.). Надпись сделана на согдийском языке. Из обращения к читателям видно, что согдийское письмо было понятно в каганате достаточно широкому кругу образованных людей из верхов тюркского общества. Большое число согдийцев жило при дворах тюркских каганов. Их культурное влияние на тюрков было очень значительным.

В начальный период истории Тюркского каганата (не позднее 2-й пол. VII в.) на основе согдийской письменности, дополненной несколькими знаками, в тюркской среде возникло новое письмо, которое ученые назвали **руническим**. Слово «руна» происходит от древнескандинавского корня, означающего «тайна». Это название дано древними германцами; они предписывали знакам магическую силу³⁴. Рунические надписи ученые находят в самых различных частях Европы: написаны европейские рунические тексты на языках, являющихся ответв-

лениями германской группы языков (индоевропейская семья языков).

По приказу Петра Великого немецкий ученый Д.Г.Мессершмидт с 1719 по 1727 гг. объезжал необъятные просторы Сибири. В верховьях Енисея он обнаружил странные надписи, состоящие из знаков, поразительно напоминающих европейские руны. Позже такие же надписи были открыты в Туве, Хакасии, Монголии. Основными местами находок были долины рек Енисея и Орхона, поэтому и надписи стали именовать орхоно-енисейскими, или просто орхонскими рунами.

«Есть день, который должен быть отмечен в календаре тюркологии красным числом, — 25 ноября.

Первым в мире узнал, что у кочевых тюрков была своя письменность, датский рунолог Вильгельм Томсен. 25 ноября 1893 г. ему удалось выделить из текстов орхонских надписей первое слово — тенгри. Этим словом открылась новая глава истории азиатских скифов. Этим волшебным словом для меня открылась еще одна глава, повествующая о шумеро-тюркских контактах», — пишет О. Сулейменов³⁵.

Дешифровав загадочную письменность, Вильгельм Томсен заключил, что чтение знаков этого письма идет справа налево; содержит 38 знаков. Это и алфавитное, и слоговое письмо (для чисто слогового письма знаков слишком мало, а для алфавита — слишком много).

Значение дешифровки данной письменности состоит в том, что позволило заглянуть в глубины тюркской истории и культуры вплоть до VI в., дало в руки ученым бесценный материал для изучения истории тюркской семьи языков.

В 1896 г. Томсен выпустил книгу, посвященную чтению орхоно-енисейских рун и переводу надписей, оставленных древними тюрками. И в том же году В.А.Каллаур, большой любитель древностей и энтузиаст изучения старины, находит тюркские рунические надписи в Казахстане и Киргизии, в Таласской долине. Расшифровка тюркской письменности осуществлялась в конце XIX в. группой шведских, финских и русских исследователей, среди которых особенно заметно имя В.В.Радлова.

Раскопки на территории Семиречья, которые много лет ведут археологи Казахской академии наук, приносят много интересных находок. Наиболее ценной из них является надпись на серебряной чаше, найденной в богатейшем погребении, относящемся к середине I тыс. до н.э., при раскопке кургана возле села Иссык, неподалеку от г. Алматы. На дне чаши нанесены 26 рунических знаков, весьма похожих на знаки древних тюрков. Некоторые исследователи считают, что письменность на чаше из села Иссык — предтеча древнетюркского языка. Есть попытки прочесть надпись по-тюркски. Олжас Сулейменов, много внимания уделяющий истории своего народа, получил такое чтение надписи: «Сын хана в 23 (года) умер. Имя и слава (народа) иссыкли!»). Однако в науке не поставлен знак равенства между «иссыкским» и тюркским письмом.

Самыми крупными образцами рунического письма являются памятники Северной Монголии, сосредоточенные главным образом в бассейнах рек Орхона, Толы и Селенги. Они были воздвигнуты в эпоху второго Тюркского каганата (639–744 гг.) и Уйгурского каганата в Монголии (745–840 гг.). Наиболее известны из них так называемые Кошоцамдайские памятники-стелы в честь Бильи-кагана и его брата — полководца Кюльтегина, воздвигнутые в 732–735 гг., а также стела советника первых каганов второго Тюркского каганата Тоньюкука, созданная вскоре после 716 г., еще при его жизни (памятник написан от его имени).

И.В.Стеблева в книге «Поэзия тюрков VI–VIII вв.» пишет: «Изучая тексты Малой и Большой надписей памятника Кюльтегину, а также надпись в честь Тоньюкука, мы обратили внимание на то обстоятельство, что каждая руническая строка надписей представляет собой не одно предложение, а группу предложений, иногда простых, иногда сложных, но объединенных одной главной мыслью. Содержание надписей передается не от предложения к предложению, а по группам предложений — циклам. Основная мысль каждого цикла выражается приблизительно одинаково расположенными предложениями или синтагмами, причем явно видна тенденция к некоторому звуковому единообразию, особенно характерному

для начала предложений и синтагм. Каждый цикл надписей, имеющий длину рунической строки, распадается на приблизительно одинаковое количество строк»³⁶.

Рассмотрим композицию рунических текстов в отношении передачи главной мысли³⁷. В Большой надписи памятника Кюльтегину циклы I–IV посвящены праистории тюрков. Циклы с V по X рассказывают о порабощении народов тюрков китайцами, которое длилось пятьдесят лет. Взбунтовавшись, тюркский народ решил: «Лучше умереть!». С XI цикла начинается история Ильтериш-кагана — отца Кюльтегина. Небо возвысило отца Кюльтегина Ильтериш-кагана и его мать Ильбильге-хатун. Каган-отец стал собирать вокруг себя народ и вновь создал племенной союз по законам предков. В циклах с XVI по XXIV рассказывается о деяниях и походах дяди Кюльтегина — Капаган-кагана, направленных на укрепление государства тюрков. Циклы XXV–XXX посвящены хану Могилян (Бильге-кагану). Содержанием рассказа, который ведется от его имени, является главным образом перечисление походов, предпринятых им. С XXX цикла начинается собственно история Кюльтегина, построенная в виде биографического повествования. При этом главное место уделено военным походам и сражениям, в которых он участвовал (в возрасте от 16 до 47 лет). В последних XLIX–LIII циклах автор надписи оплакивает смерть Кюльтегина. В самом конце указываются хронологические сведения о погребении Кюльтегина и об освящении его надгробия.

Таким образом, Большая надпись состоит из отдельных, совершенно самостоятельных разделов. Эти разделы можно назвать рассказами:

- о великих предках тюркского народа;
- о покорении тюрков Китаем;
- об Ильтериш-кагане и возвышении народа тюрков;
- о Капаган-кагане;
- о Бильге-кагане;
- о Кюльтегине.

В целом все крупные тексты орхонской группы идентичны по структуре. Они содержат рассказ о жизни и подвигах их героев, излагаемый на фоне общей истории тюркского

государства и сопровождаемый политическими декларациями. Характерно, что тюркские надписи призывают тюрков к единству. В надписях приводится очень богатый материал для изучения истории и культуры древнетюркских племен, их языка и литературных приемов.

4. Памятники материальной культуры: художественно-изобразительная и литературно-историческая ценность

Период господства Тюркского каганата характеризуется расцветом архитектуры кочевников — тюрков. Показательны для этого периода пышные летние и зимние ханские ставки в центре Великой степи, оседлые поселения по ее окраинам. Распространены два вида памятников:

- изваяния («каменные бабы» — балбалы);
- кулпытасы (стелы с рисунками).

Каково же значение термина «балбал» и на каком основании это понятие отождествляется со всеми каменными изваяниями? Со словом «балбал» в археологической литературе связана значительная путаница. В одних работах балбалы — это могильные камни, иногда грубо обработанные в виде антропоморфных стел (Л.А.Евтюхова); в других — каменные изваяния; в третьих под балбалами понимается и то, и другое (А.Н. Бернштам). Важно обратиться к данным тюркологии. Первые переводчики рунических текстов весьма осмотрительно толковали смысл слова «балбал», допуская возможность переводить его как «камень» или «каменная фигура» (В.В.Радлов, П.М.Мелиоранский, 1897). Впоследствии С.Е.Малов написал в своем словаре: «balbal — статуя, каменная баба»³⁸.

Географическое распределение древнетюркских изваяний по современным данным следующее: Семиречье и Казахстан, Южная Сибирь, Тува и Монголия.

Исходя из выводов исследователей (А.Н.Бернштам, А.Д.Грач, Л.Р.Кызласов, Я.А.Шер и другие), представляется необходимым в основу классификации каменных изваяний положить

изобразительный канон, состоящий из суммы иконографических элементов (поза или пространственное положение фигуры, определенный набор атрибутов). Основываясь на изобразительном каноне, памятники можно разделить на следующие группы³⁹.

1. Мужские изваяния с сосудом в правой руке и с оружием. Это наиболее многочисленная группа. Фигуры выполнены в разной технике, использованы разнообразные породы камня; объединяются единой канонической позой: мужчина, изображенный в анфас, держит под грудью сосуд в правой руке, левая опирается на саблю, меч или кинжал.
2. Мужские и неопределенные по полу изваяния с сосудом в правой руке, без оружия. Всеми признаками стиля техники и, отчасти, иконографически фигуры этой группы очень близки предыдущим.
3. Изваяния с изображением только лица или головы человека.
4. Изваяния с птицами выделены в самостоятельную группу, несмотря на их немногочисленность (изображение птицы, сидящей на правой руке, имеет особое значение).
5. Мужские изваяния с сосудом в обеих руках. Оружия нигде нет; детали одежды не показаны.
6. Женские изваяния с сосудом в обеих руках. Распространение женских фигур в отличие от остальных ограничено в основном территорией Семиречья.

Наиболее ранними являются каменные изваяния, которые представляют собой схематически очерченные фигуры с лишь обобщенно обозначенными руками, в одной из которых сосуд, прижатый к животу. Обычно это был невысокий рельеф, контурный резной рисунок или объемная скульптура, вытесанные из прямоугольных камней.

Среди этих ранних скульптур в степях Семиречья, Центрального и Восточного Казахстана наиболее распространена фигура мужчины-воина. В правой руке он держит чашу, левая же опирается на кинжал или саблю, которые висят на узком поясе. Встречаются и изображения женщин в головных уборах или с

прическами в виде кос, ожерельями и гривами на шее и серьгами в ушах. У некоторых скульптур вытесано только лицо, чаще голова человека. И, как пишет ученый-искусствовед А.А.Формозов, «это были первые фигуры людей, гордо возвышавшиеся на земляных пьедесталах над еще девственной степью»⁴⁰.

Статуи Южной Сибири привлекали внимание уже первых исследователей, в том числе знаменитого путешественника Д.Г.Мессершмидта, который впервые подробно описал одну такую статую, обнаруженную в Абаканской степи, и обратил внимание на культовое почитание ее местным коренным населением. В своем дневнике он пишет: «Я добрался до статуи, называемой Козень-кеш, налево от дороги, в долине, заросшей березами и соснами. Она была 5,5 футов высоты, иссечена из красного камня и представляла, по моему мнению, китайца, обращенного лицом к югу, в правой руке он держит урну, наподобие чайной чашки, левой же придерживает край своей одежды. Вокруг талии он был опоясан, и по обеим сторонам кушака висело по мешочку. Голова же была покрыта чепцом, из-под которого выглядывали лишь уши; и, по-видимому, случайно была отбита, а потом снова приставлена... Усы были похожи на польские, борода же была довольно длинна и редка, голова была довольно вытянутая. Видно, что это мужская, а не женская статуя... Проезжающие татары питают к ней большое уважение и никогда не упускают случая принести ей в дар что-нибудь из съестных припасов, как то: мясо, коренья и т.д. Так, например, у ее подножья я нашел очень много *Radices Lillii reflexi* (еды); рот также был вымазан маслом или жиром и блестел на солнце так, как будто был покрыт лаком...»⁴¹.

Общие наблюдения позволяют считать, что, как правило, изготовлялись они из специально подобранных, удлинённых камней, которые более или менее подтесывались под фигуру человека. Иногда это были окатанные валуны; в этих случаях наблюдается удачное сочетание гладкой и отбитой поверхности камня, что дополняет рельефное изображение с определенной фигурой.

Чаще всего изваяниями изображались мужчины с монголоидными чертами лица с усами и небольшой бородкой,

между тем имеются и явно женские фигуры. Однако физический вид и пол изображенного определяется не всегда (как ввиду плохой сохранности изваяния, так и ввиду недостаточной точности самого изображения). Головные уборы встречаются редко, иногда показана прическа в виде одной или нескольких кос, свисающих до пояса. На некоторых фигурах — одно или два уха, украшенных серьгами, на шее — гривна и ожерелье.

Мужчины изображены одетыми в облегающие кафтаны с треугольными отворотами и узкими рукавами. В талии фигура перехвачена узким поясом, нередко с целым набором украшений. На поясе висят кинжал и сабля, нередко — и то, и другое. На поясе можно увидеть и ряд других вещей. Наблюдается и широкая одежда со складками. В таких случаях обычно отсутствует пояс и оружие. Целый ряд изваяний изображает обнаженных людей, главным образом женщин. Подавляющее большинство фигур держит в одной из рук сосуд. В очень редких случаях показана и птица. Много объемных скульптур выполнены с профессиональным, техническим мастерством.

Небогаты разнообразием стилистические особенности статуй. Изобразительные особенности почти стандартные — голова обычно занимает 1/3 высоты статуи. В изображении черт лица преобладают два приема: стилизация бровей прерывистой линией и прямоугольное Т-образное изображение носа и бровей в едином комплексе. Иногда на некоторых изваяниях подчеркнуто стилизуется изображение пальцев рук, что придает им некую вычурность, неестественную изогнутость.

Такие каменные изваяния устанавливались у ритуального сооружения в виде прямоугольной оградки из поставленных на ребро и сложенных плашмя камней, ориентированных по сторонам света. Статую обычно ставили спиной к оградке у ее восточной стороны лицом на восток. Как правило, за ней в восточном направлении тянется ряд каменных столбиков (балбалов), который к концу сворачивает влево.

Скульптура кочевников более позднего тюркского периода уже несла на себе признаки пластического понимания формы и представляла собой либо стоящие, либо сидящие человеческие фигуры с четкой схематической прорисовкой объема плеч, бедер, торса, положения рук и ног, правда, все в той же композиции

вертикальной каменной стены. В скульптуре с подробнейшими деталями изображаются оружие, одежда, украшения. Это уже была характерная для той эпохи специфическая объемная скульптура со своей особой композицией, техникой исполнения, конкретными чертами портретного сходства.

Эту особенность отмечает искусствовед Г.А.Федоров-Давыдов: «...Но и среди древнейших тюркских изваяний... есть «каменные бабы», отличающиеся... своим реализмом, пониманием форм, пластики, ритма линий»⁴².

Происхождение и семантика древнетюркских изваяний. Дешифровка древнетюркских рунических текстов, помимо того, что это само по себе было выдающимся открытием, имела весьма важное значение и для понимания, и объяснения «каменных баб», поскольку некоторые из камнеписных памятников были обнаружены в одном комплексе с изваяниями. После привлечения новых источников к разгадке тайны «каменных истуканов» сложилась определенная традиция их толкования, основанная на сведениях древнетюркских текстов и китайских официальных хроник.

В некоторых древнетюркских текстах были обнаружены упоминания о камнях-балбалах. Их удалось отождествить с вереницами каменных столбиков, вытянутых на восток от оградки с изваянием или от храмового комплекса орхонского типа. Я.А.Шер полагает, что первыми, кто сделал это отождествление, были В.В.Радлов и П.М.Мелиоранский⁴³. На некоторых из таких столбиков были даже соответствующие надписи, например: «... балбал Сабра таркана», «Это каменный балбал шада толесов». После такого удачного отождествления понятие «балбал» распространилось на каменные изваяния вообще.

Недостатки археологической методики изучения семантики каменных изваяний и противоречивость данных письменных источников привели к тому, что были высказаны разные гипотезы.

Гипотеза I. Изваяния-балбалы изображают наиболее могущественных врагов, убитых или побежденных при жизни знатным тюрком. Установив изображение врага на могиле или у поминального сооружения, близкие и родственники покойного

обеспечивали ему тем самым служителя в загробном мире (В.В.Бартольд, Н.И.Веселовский, А.Д.Грач). Изваяния, поставленные на оживленных караванных путях из Китая в Южную Сибирь и на Запад, должны были служить воплощением силы и мощи Тюркского каганата и устрашать его потенциальных врагов.

Гипотеза II. Большинство каменных статуй изображали самих тюрков и устанавливались на могилах или на местах ритуального сожжения праха покойного (Д.А.Клеменец, 1895; В.А.Казакевич, 1930; М.Е.Массон, 1949; С.В.Киселев, 1951; Л.А.Евтюхова, 1952; А.Н.Бернштам, 1952; Л.Н.Гумилев, 1959; Л.Р.Кызласов, 1960). Данная гипотеза допускает двойное объяснение: «Они могли быть как изображениями портретного характера, воспроизводящими похороненного, так и изображением обобщенным, воспроизводящим его слугу в потустороннем мире» (А.Н.Бернштам).

Обе гипотезы не исходят из какой-либо четкой классификации самих источников, а базируются на данных письменных источников.

Некоторые выдержки о балбалах.

1. Памятник в честь Кюль-тегина: «В честь моего отца-кагана во главе (вереницы могильных камней) поставили «балбалом» (изображение) Баз-кагана...»⁴⁴.
2. Третий памятник с Уйбата: «Для красивого памятного здания тюркский ханский «балбал» среди народа (государства) — девять героев, следуя друг за другом, и сыновей героев, поставив (все это) вместе (сгрудив), он выбрал доблестному моему начальнику»⁴⁵.
3. Онгинский памятник: «Их героев-мужей он поставил балбалами...»⁴⁶.

В связи со второй гипотезой интересно также указать на отдельные отрывки из киргизского героического эпоса «Манас», по своему содержанию явно восходящие к древней, домусульманской части эпоса⁴⁷.

Старый Кокетей, умирая, завещает:

«... Останется моя вдова,
Моя любимая Кюлаим.

Перед изображением моим
День и ночь пусть не сидит,
Глаза слезами не слепит...»
(«Манас», 1960, с. 50)

На похоронах Манаса мастер Бакай

«...Срубил тополевыи ствол,
Приложил старание он,
Высек изваяние он:
Под его руками возник
Деревянный Манаса двойник!...»
(«Манас», 1960, с. 302)

Одним из самых значительных монументальных памятников тюркского периода, частично сохранившихся до наших дней, является архитектурно-художественный комплекс в честь полководца кочевников Кюль-тегина, сооруженный в долине Орхона в 731 г. в Монголии. Этот памятник рассматривается в книге Л.Н.Гумилева «Древние тюрки»⁴⁸.

Сожженный прах Кюль-тегина был скрыт великолепным памятником, построенным китайскими мастерами, присланными императором Сюань цзуном. Развалины этого сооружения были открыты, как уже говорилось, в 1889 г. Н.М.Ядринцевым, изучались в 1891 г. В.В.Радловым, неоднократно посещались разными путешественниками и, наконец, были детально описаны чешским археологом Йислом, обследовавшим памятник во время работ Совместной археологической экспедиции Чехословакии и Монгольской Народной Республики в 1958 г. Эта экспедиция составила план памятника и дала описание, позволяющее произвести его приблизительную реконструкцию. Все сооружение, размером 80×40 м, вытянуто с востока на запад. Оно обведено рвом, прерывающимся перед воротами, и стеной из глины, которая была крыта из черепицы, оштукатурена и побелена. У ворот две статуи баранов из мрамора, обращенные друг к другу. За ним — дорога и пруд для дождевой воды. Далее, на спине мраморной черепахи (символ вечности) была укреплена знаменитая стела с надписью, представляющая собой усеченную

пирамиду высотой 3 м 15 см. Верхняя часть стены — пятиугольный щит — была обрамлена изображением дракона. Одну сторону щита украшала тамга* хана, на другой была указана дата сооружения. Правее этой надписи — две строчки рунического письма, которое заполняет и три другие стороны поверхности стены.

По мнению археологов, стела помещалась в павильоне, крытом черепицей; стены павильона были оштукатурены и побелены. От павильона к храму шла дорога; по бокам ее стояли статуи садовников и слуг в натуральную величину.

Сам храм в плане квадратный — 10,25×10,25 м. Стены окрашены красными разводами и украшены терракотовыми масками драконов. Внутри храма помещались жертвенник с очагом и мраморные статуи Кюль-тегина и его жены. Голову статуи Кюль-тегина, выполненную вполне реалистично, удалось найти. От головы жены остались фрагменты. К памятнику тянется на целые 3 километра цепь балбалов, из которых до нашего времени уцелело 169.

Характерно, что в другом храмовом комплексе, сооруженном в 734 г. в честь много сделавшего для укрепления единства тюрков и стремившегося обеспечить мир и покой внутри каганата предводителя древних тюрков Бильге-кагана, сохраняется та же композиция и набор выразительных средств, что и в комплексе, посвященном Кюль-тегину. В храмовом комплексе Бильге-кагана те же статуи, та же по форме и декоративному оформлению (с образными, поэтическими посвящениями) стела, такой же огромный черный камень с отверстием; лишь вместо баранов, охранявших вход в святилище храма с восточной стороны, были львы.

Памятник тюркскому принцу Тоньюкуку, известному своей образованностью и просветительской деятельностью, имеет несколько иное композиционное решение. Но и здесь есть крытый черепицей храм, стела с выразительным древним текстом, каменные статуи, валы и рвы по периметру комплекса. Надпись вырезана на двух врытых в землю прямоугольных вертикальных каменных стенах, обратная сторона которых

*Тамга — родовой знак в виде какой-либо геометрической фигуры.

декорирована пышным растительным орнаментом. На восток от храма тянется, теряясь в горах, длинная вершина каменных столбов — балбалов, символизирующих убитых врагов.

Разнообразные природно-климатические условия Великой степи продиктовали ее обитателям различные формы приспособления к ним. Для кочевников, тесно связанных с природой, жизнь в войлочном шатре — теплом, просторном и легко переносимом с места на место — была не прихотью, а необходимостью.

Жилище тюрков. Каким же было жилище древних тюрков? Это юрта, или кибитка, «кийиз уй» — по-тюркски. «Тюркюты домов не строили и садов не разводили, так как холодный климат заставил бы их покинуть эти города, как только будет сожжен весь сухой лес поблизости. Однако никем не доказано, что каменная лачуга или глиняная мазанка есть высшая форма жилища по сравнению с войлочным шатром, теплым, просторным и легко переносимым с места на место. Для кочевников, тесно связанных с природой, жизнь в таком шатре была не прихотью, а необходимостью», — пишет Л.Н.Гумилев⁴⁹. Китайский поэт Бо Цзюй-и посвятил юрте прекрасное стихотворное описание. Этот источник был опубликован Лю Мао-цзаем и приведен в книге Л.Н.Гумилева «Древние тюрки».

Голубая юрта

Шерсть собрали с тысячи овец,
Сотни две сковали мне колец,
Круглый остов из прибрежных ив
Прочен, свеж, удобен и красив.
В северной прозрачной синеве
Воин юрту ставит на траве,
А теперь, как голубая мгла,
Вместе с ним она на юг пришла.
Юрту вихрь не может покачнуть,
От дождя ее твердеет грудь,
Нет в ней ни застенок, ни углов,
Но внутри уютно и тепло.
Удалившись от степей и гор,

Юрта прибрела ко мне во двор.
Тень ее прекрасна под луной,
А зимой она всегда со мной.
Войлок против инея — стена,
Не страшна и снега пелена.
Там меха атласные лежат,
Прикрывая струн певучих ряд.
Там певец садится в стороне,
Там плясунья пляшет при огне.
В юрту мне милей войти, чем в дом...
Очага багряные огни
Весело сплетаются в тени,
Угольки таят в себе жару,
Точно орхидеи по утру.
Медленно под сумраком пустым
Тянется ночной священный дым,
Тает тушь замерзшая, и вот
Стих, как водопад весной, течет.
Даже к пологу из орхидей
Не увлечь из этих юрт людей.
Тем, кто в шалашах из тростника,
Мягкая зима и то горька.
Юрте позавидует монах
И школяр, запутанный в долгах.
В юрту я приму моих гостей,
Юрту сберегу я для детей.
Князь свои дворцы покрыл резьбой;
Что они пред юртой голубой!
Я вельможным княжеским родам
Юрту за дворцы их не отдам.

Китайский поэт описывает обыкновенное жилище, в каком мог жить кочевник среднего достатка. Ханская же юрта поразила воображение даже Менадра Протектора — придворного византийского императора, выдавшего покои Влахернского дворца. Он описывает шатер с золотым тронем, который был так легок, что его могла тащить одна лошадь; другой — шатер, «испещренный шелковыми покровами», третий — где стояли

позолоченные столбы и золотые павлины поддерживали ложе хана.

«Вся эта роскошь не могла до нас дойти; деревья и меха истлели, золото и серебро перелиты, оружие заржавело и превратилось в пыль. Но письменные источники пронесли сквозь века сведения о богатой и неповторимой культуре, и они заслуживают большего доверия, чем немногочисленные археологические находки»⁵⁰.

Изложенный материал не исчерпывает всех аспектов столь обширной темы. Вместе с тем позволяет сделать следующие выводы.

Во 2-й пол. I тыс. тюркские народы Центрального Казахстана и Средней Азии создали этнополитические объединения, ставшие прямыми предшественниками и предками современных тюркоязычных наций, в том числе казахской. Древние тюрки, несмотря на их огромное значение в истории человечества, были малочисленны, а тесное соседство с Китаем и Ираном не могло не отразиться на их внутренних делах.

Поскольку границы Тюркского каганата в конце VI в. сомкнулись на западе с Византией, на юге — с Персией и даже Индией, на востоке — с Китаем, то естественно, что жизненные обстоятельства этих стран в рассмотренный нами период связаны с судьбами Тюркской державы. Образование ее стало в какой-то мере переломным моментом в истории человечества, потому что до сих пор средиземноморская и дальневосточная культуры были разобщены, хотя и знали о существовании друг друга. Бескрайние степи и горные хребты препятствовали отношениям Востока и Запада. В этой ситуации тюрки не только играли роль посредников, но и одновременно развивали собственную культуру.

Духовная культура жителей Великой степи была на высокой ступени развития. Тюрки явились создателями оригинальной письменности, на основе которой в развитое средневековье появились запечатленные на письме произведения тюркской литературы (творчество Ю.Баласугуни и М.Кашгари). У тюркских племен была своеобразная (тентрианская) мифология; они приобщились к великим религиям того времени — буддизму,

манихейству, христианству, исламу, и через них освоили достижения иных цивилизаций.

Степная культура имела древние традиции и глубокие корни, но известна в значительно меньшей степени, чем культура оседлых народов. Причина не в том, что тюрки и другие кочевые племена были менее одарены, чем их соседи, а в том, что остатки их материальной культуры (войлок, кожа, дерево и меха) сохраняются хуже, чем камень.

Археологические работы показали, что тюркские племена оставили современной цивилизации самобытные памятники материальной культуры: кулпытасы и балбалы. Древнетюркские мемориалы, памятники скульптуры восточной части Великой степи показывают, что наряду с художественно-изобразительными достоинствами они имеют еще и литературно-историческую значимость.

Рунические надписи, оставленные древними тюрками, представляют собой довольно образные этнические литературные произведения, выражающие вкус и поэтическое мастерство их создателей. Эти надписи служат образцом древнетюркской историографии и являются крупнейшим памятником рунической письменности древних тюрков.

Памятники скульптуры кочевников Великой степи были различны по своим особенностям: каменной скульптуре восточных тюрков свойственна, с одной стороны, детальная проработанность, с другой — схематизм, «вписанность» в конструкцию камня; для каменной скульптуры на западе Великой степи характерны «сидящие» и «стоящие» мужские и женские скульптуры, рассчитанные на круговой обход; восточная тенденция трансформировалась, и постепенно образ человека передавался в пластически выразительных формах; «каменные бабы» несли в себе отпечаток реализма, понимание пластики, ритма линий.

Эти памятники материальной культуры, возникшие в определенной этнической среде, позволяют судить о художественном мировосприятии кочевников древнетюркской эпохи, говоря словами Л.Н.Гумилева, «сообщают нам о том, что некогда это все было живое».



Глава 4. КУЛЬТУРНЫЕ ДОМИНАНТЫ СРЕДНЕВЕКОВОГО КАЗАХСТАНА

1. Ислам как тип культуры

В средние века господствующей религией в Казахстане был ислам. Ислам — арабское слово, означающее «мир», «покой». Основными центрами его распространения были Туркестан, Хорезм и Бухара. Среди казахов ислам укоренялся с трудом, народные массы по-прежнему отправляли обряды древней религии: культ огня, животных — барана, лошади, верблюда; почитали культ предков, имели изображения своих отцов (буттенгри). Однако утверждавшийся в Казахстане ислам постепенно вытеснял местные культы, а также христианство, буддизм, зороастризм, проникшие и распространившиеся по Великому Шелковому пути.

Ислам, или мусульманство, является третьей «мировой» религией (самой поздней по времени возникновения) наряду с христианством и буддизмом. Возник в VII в. в западно-центральной части Аравийского полуострова — Хиджазе.

Аравия была издавна населена семитскими племенами, предками теперешних арабов. Она была экономически и культурно связана с соседними странами — Месопотамией, Сирией, Палестиной, Египтом, Эфиопией. Торговые пути между этими странами шли через Аравию. Один из важных узлов пересечения торговых дорог находился в Мекканском оазисе,

близ побережья Красного моря. В Мекке образовался религиозный центр всех арабов: в особом святилище Кааба были собраны священные изображения и культовые предметы разных арабских племен.

Время в VI в. в Центральной Аравии было смутным и переломным. Начался упадок караванной торговли, так как торговые дороги переместились на восток, в Сасанидский Иран. Кочевники стали переходить к оседлому образу жизни, к земледелию. Усилились столкновения между племенами за землю.

Духовная жизнь отличалась пестротой. Аравийские племена были языческими; они поклонялись луне, солнцу, различным духам; существовало многобожие. Были в Аравии и поселения иноземцев, в частности иудейские и христианские общины, сторонники зороастризма. Они подавали арабам пример единобожия. Нарастала потребность в объединении, в единой идеологии. Такой идеологией стал ислам.

Возникновение и оформление основных положений ислама связано с деятельностью человека, вошедшего в историю под именем Мухаммеда. Датой его рождения считается 570 г. По рождению Мухаммед принадлежал к обедневшему роду Хашим влиятельного племени Курейш. Он рано осиротел. Незадолго до его рождения умер отец Абдаллах. Через шесть лет умерла мать Амина; через два года — дед Абд-аль-Мутталиб. Мухаммеда взял на воспитание брат отца Абу Талиб.

Мухаммед, по-видимому, неплохо знал основные религиозные направления своего времени. Его дед был хранителем ключей храма Каабы, способствовал религиозному воспитанию внука. В 25 лет Мухаммед женился на богатой вдове Хадидже, что позволило ему большую часть времени заниматься религиозными исканиями. Он стал халифом, т.е. пророком — проповедником. От брака с вдовой родилась дочь Фатима, ставшая женой Али, кузена Мухаммеда.

Святыня мусульман — **Мекка**. Мекка возникла на караванном пути из Сирии в Йемен. Во II в. греческий географ Птолемей упоминает ее под именем Макораба. Это название происходит от арабского слова «макраб» — «место поклонения», так как там находилось самое почитаемое языческое святилище

доисламской Аравии. Основатель ислама Мухаммед родился именно в этом древнем религиозном центре. Мусульманская религия сохранила в качестве объекта почитания кубическое строение Каабу со священным черным камнем, усвоила и некоторые языческие обряды, дав им истолкование в духе монотеизма (единобожия). Согласно исламскому учению, Кааба — храм единого бога Аллаха, построенный Адамом, восстановленный Авраамом, затем занятый идолопоклонниками и, наконец, очищенный Мухаммедом.

Свои проповеди Мухаммед начал в 609–610 гг., а в 622 г. из-за конфликта с мекканской знатью был вынужден с группой единомышленников переселиться в Медину. Это переселение — «хиджра» — принято мусульманами за отправной момент их летоисчисления. Так были заложены первые основы исламской культуры. В 630 г. Мухаммед торжественно въехал в Мекку, которая уже была готова признать власть пророка. Из Каабы были выдворены идолы (считается, что их было 360 и они представляли весь языческий пантеон арабских племен). Святылище превратилось в главный мусульманский храм — **«Заповедную мечеть»**.

Комплекс «Заповедной мечети» на протяжении веков формировался вокруг Каабы — сооружения кубической формы высотой 15 метров, в один из углов которого вмонтирован священный черный камень. Этот кусок базальта, согласно мусульманским преданиям, был получен пророком Авраамом от архангела Гавриила.

Ежегодное паломничество в Каабу практиковалось арабами и до возникновения ислама. В дни посещения Мекки объявляется мир между враждовавшими племенами, в городе разворачивалась праздничная ярмарка. Паломничество — «хадж» — приурочено к празднику жертвоприношения, отмечаемому 10-го числа по мусульманскому лунному календарю, и включено в число пяти «столпов» веры, т.е. основных обязанностей, возлагаемых исламом на правоверных.

Хадж хотя бы один раз в жизни должен совершить каждый мусульманин. Воспоминания о паломничестве с его грандиозными шествиями, молитвами, чувством единения верующих мусульманин хранит до конца своей жизни. Он

искренне считает посещение Мекки самым значительным событием.

К Мекке обращены взоры миллионов мусульман при вознесении молитвы Аллаху. Историко-культурное значение этого центра в Саудовской Аравии выходит за рамки одной из мировых религий. Однако и в настоящее время Мекка закрыта для иноверцев.

Наряду с христианством и иудаизмом ислам представляет семейство «авраамических религий»; он характеризуется прежде всего монотеизмом — верой в единого Бога Аллаха, всезнающего и всемогущего создателя мира. Одновременно мусульманский унитаризм (тавхид) отличается большей строгостью и последовательностью.

Священная книга ислама — Коран. Коран (аль-Куран) в переводе с арабского «куран» — чтение. Мусульмане используют и другие названия: аль-Китаб — книга писания; аль-Китабаль Мукаддас — священная книга; Каламуллах — слово Аллаха; Калам шариф — благородное слово.

Эстетика Корана. Широко известны слова А.Пушкина «какая смелая поэзия!», сказанные им о Коране в примечаниях к своему циклу «Подражания Корану». Гений русской поэзии почувствовал очарование поэзии иной культуры и в своих возвышенных стихах стремился донести это до русского читателя.

Клянусь четой и нечетой,
Клянусь мечом и правой битвой,
Клянуся утренней звездой,
Клянусь вечернею молитвой:

Нет, не покинул я тебя.
Кого же в сень успокоенья
Я ввел, главу его любя,
И скрыл от зоркого гоненья?

Не я ль в день жажды напоил
Тебя пустынными водами?
Не я ль язык твой одарил

Могучей властью над умами?

Мужайся ж, презирай обман,
Стезеею правды бодро следуй,
Люби сирот и мой Коран
Дрожащей твари проповедуй.

Такая оценка А.С.Пушкина не преувеличена. Мухаммед был поэтически одаренной личностью, и Коран несет следы истинного вдохновения.

Значение Корана в истории мусульманской культуры определяется не только тем, что он первый крупный памятник арабской литературы, но и тем, что Коран способствовал формированию арабского литературного языка, сформировал парадигму эстетических принципов арабской литературы.

Этика Корана. Ислам поставил идею равенства правоверных; подверг осуждению распространенную среди некоторых племен практику заживо хоронить новорожденных девочек. Разрешением иметь не более четырех законных жен мусульманский закон сместил бытовавшую до этого неограниченную полигамию, многобрачие (многоженство и многомужество). Языческий обычай левирата был отменен (хотя бы ограничен).

Был введен запрет на вино и азартные игры, который должен был воспитывать чувство умеренности и серьезное отношение к жизни. Вместе с тем в мусульманской этике отвергался аскетизм. Ислам не принимает целибат, возводя брак в религиозную обязанность. Особое отношение к труду и богатству: сам Пророк требовал, чтобы каждый мусульманин зарабатывал себе на жизнь, а известный сподвижник Мухаммеда Хамир Омар высказывался, что прилагаемые человеком к приобретению жизненных средств усилия вознаграждаются Богом больше, чем участие в войне за веру. В достатке, нажитом дозволенным путем и «очищенном» выплатой религиозного налога — закята, усматривалось знамение небесной благосклонности.

«Красивая жизнь» у мусульман не только не была презираема, но даже поощрялась. Это признак благоденствия самого Бога.

Вместе с тем активная жизненная ориентация, характерная для классического ислама, легко уживалась с догматом о Божием предопределении (кадар), о судьбе каждого, предначертанной на небесной Скрижали.

Своеобразие художественной традиции исламского мира:

- торжество поэзии;
- исключительное место каллиграфии — как альтернативы христианской иконографии;
- арабское письмо — символ ислама, один из элементов арабески;
- искусство миниатюры как книжной иллюстрации, глубоко созвучное возвышенности цветистой поэзии Востока;
- монументальность архитектурного стиля.

Ислам способствовал развитию культурной традиции в Казахстане. Археологические раскопки памятников IX–XIII вв. свидетельствуют о формировании мусульманской культуры.

2. Городская культура

Одной из первостепенных проблем нашего времени является изучение, учет и реставрация памятников культуры Казахстана. Как пишет А.Сейдимбеков, «выявить содержание памятников, определить их назначение и функцию, дать научный анализ эпохи их создания, выявить их значимость и место в многовековой культурной биографии народа — задача ученых республики, деятелей культуры и искусства, духовная потребность нашего общества на данном этапе его развития, веление времени»⁵¹.

Широкое археологическое изучение Казахстана началось сравнительно недавно, по существу с 30-х гг. нашего столетия. В числе исследователей городской культуры Казахстана следует указать А.Н.Бернштама, М.Е.Массона, К.И.Сатпаева, К.А.Акишева, К.М.Байпакова, Л.Б.Ерзаковича, М.М.Мендикулова, Т.К.Басенова и других. Особые заслуги в исследовании памятников

средневековой архитектуры принадлежат академику А.Х.Маргулану.

Возникновение и развитие городов. В X в. на территории Казахстана образовалось государство Караханидов. Оно распространилось на территорию Семиречья, Южного Казахстана и Средней Азии. Столицей государства был город Баласагун в Чуйской долине, а позднее — Тараз.

Именно к эпохе Караханидов относится наибольший расцвет торговли, ремесел, сельского хозяйства, городской жизни, расширение типов сооружений, развитие строительного и изобразительного искусства. Этому способствовали оживленные торговые и культурные связи с Русью, Византией, Ираном, Средней Азией, Закавказьем, Дальним Востоком.

Города играли важную роль в жизни племен и народностей, населяющих территорию Казахстана. Они были крупными торговыми центрами, через них кочевое население степей осуществляло свои хозяйственные связи с оседлыми земледельческими районами. Те города, которые занимали удобное положение на торговых путях, развивались быстрее. Но нельзя утверждать, что возникновение городских центров связано исключительно с внешней торговлей и расположением их на Великом Шелковом пути. Они формировались в первую очередь там, где развивалось сельское хозяйство и ремесла.

Развитие городов шло неравномерно. Это обусловлено целым рядом обстоятельств: на юге более благоприятные условия для земледелия; близость к древнеземледельческим областям Средней Азии; теснее и оживленнее торговые связи.

Общее число городских центров и поселений в Казахстане к XII в. приближалось к двумстам, среди которых Суяб, Отрар, Кулан, Тараз, Сайрам. Многие из них остались лишь в воспоминаниях. Большое влияние на рост и формирование средневековых городов Казахстана оказывали мощные оседло-земледельческие центры Средней Азии, например Согд с центром в Афрасиабе (близ современного Самарканда) и Чач (Ферганская долина и Ташкентский оазис).

Отрар. Особое внимание ученых привлекает в настоящее время Отрар и Отрарский оазис — «гавань кыпчакской степи». Отрар являлся важнейшим культурно-экономическим центром

средневекового Казахстана, где на протяжении веков происходил процесс взаимовлияния оседло-земледельческой и кочевнической культур. Будучи крупным торговым городом на Востоке, он связывал караванными путями государства ирригационного земледелия Средней Азии и Ближнего Востока с обширным рынком скотоводческой продукции кочевых объединений. В XV–XVII вв. Отрар был одним из основных городских центров казахских ханств. Именно поэтому на Отраре до сих пор ведутся крупнейшие по масштабу археологические раскопки; результаты исследований нашли отражение в работах К.А.Акишева, К.М.Байпакова, Л.Б.Ерзаковича и других. Исследования культурных слоев Отрарского холма дали интересные сведения до XVIII в., когда последние жители Отрара навсегда покинули запустевший город.

Отрар был окружен мощной глиняной стеной, которая с внешней стороны опоясывалась глубоким рвом. В город вели трое ворот с перекидными мостами. Средневековый Отрар имел довольно четкую планировку улиц, кварталов и площадей. Каждый квартал состоял из 6–15 саманных домов, замкнутых с четырех сторон глинобитными дувалами или глухими стенами домов. Южные и северные ворота соединялись главной улицей, которая определяла всю планировку зданий, улиц и переулков.

В Отраре было широко развито ремесленное дело. Так, в северо-западной части города был «раскопан» квартал гончаров. Их мастерские, состоящие из нескольких помещений, были связаны с жилыми постройками. Гончарные печи возводились и в помещениях, и во дворах. Отдельные комнаты предназначались для хранения глины, лепки и сушки изделий перед обжигом, изготовления стеклообразной поливы. Готовая продукция хранилась в специальных ямах.

В городе существовал квартал хлебопеков, имелась мастерская металлурга, торговые ряды. Здесь функционировал, как и в соседнем Туркестане, монетный двор, о чем поведала исследованная нумизматическая коллекция. Древние замки и пригороды Отрара (Алтынтобе, Кокмардан, Пшакшитобе, Караконсы, Куйруктобе, Бесиккорган, Жалпактобе) занесло песком, и они превратились в многочисленные холмы, но и ныне живут в народной памяти легенды о них.

Одним из развитых городов на Великом Шелковом пути был Тараз (Талас). О нем осталось большое количество письменных сведений, которые восходят к концу VI в., когда в Таразе побывал Земарх — посланник византийского императора Юстина Второго. Арабский географ и путешественник X в. ал-Макдиси (Мук'аддаси) писал: «Тараз — большой укрепленный город, со множеством садов, густо застроенный домами; имеет ров и четверо ворот; около него есть многолюдное предместье — рабад; у ворот течет большая река; часть города находится по ту сторону реки; через реку проходит дорога; соборная мечеть находится среди базаров»⁵².

Историко-археологические богатства Тараза не раз привлекали внимание ученых. Здесь производили археологические раскопки М.Е.Массон, А.Н.Бернштам, Г.И.Пацевич, Е.И.Агеева, Т.Н.Сенигова и другие. В результате исследований академика В.В.Бартольда было установлено, что городище находилось на месте центрального рынка современного Тараза (бывшего Жамбула). Дальнейшие исследования и археологические раскопки, произведенные экспедицией Академии наук СССР в 1938 г. под руководством А.Бернштама и Г.Пацевича на глубине 2-х–6-ти метров, позволили воссоздать облик и культурно-экономическое значение древнего Тараза.

Исследования показали, что к концу X в. Тараз представлял собой классический феодальный город среднеазиатского типа с цитаделью, шахристаном, обширными торгово-ремесленными районами. Были обнаружены городской водопровод из гончарных труб, канализационная система, богатый нумизматический материал, художественная керамика.

Центром Тараза, его самой старой частью, являлась цитадель, по-персидски «арк» или «кухендиз». В этой наиболее укрепленной части города помещалась резиденция владетельной особы. К цитадели примыкала окруженная стеной территория города, называемая шахристаном. Здесь находились жилища знати, богатых купцов, ремесленников, здесь же были торговые лавки. К стенам шахристана со всех сторон прилегали торгово-ремесленные предместья — рабады. В них помещались ремесленные мастерские, а также хижины бедного городского люда.

Таразская баня — одна из первых бань в Казахстане и Средней Азии — имела сложную систему обогревательных труб, водопроводов, бассейнов. В плане она прямоугольная (13,6×12,4 м). Пол был вымощен плитками из обожженного кирпича, стены украшены богатой фресковой росписью, которая наносилась на поверхность слегка лощеной и сравнительно устойчивой против воды штукатурки. Орнамент росписи по стенам геометрический и состоит из связанных между собой красными крестами восьмиугольных желтых звезд с черной контурной линией. Наблюдаются растительные сюжеты в виде вытянутых листьев и стебля с преобладанием голубых, синих и оранжевых тонов. Помещение бани было перекрыто куполами, что делало все сооружение многокупольным. Макет таразской бани можно увидеть в Центральном историческом музее Республики Казахстан в Алматы.

Своего наивысшего расцвета Тараз достиг во времена правления Караханидов (X–XII вв.). В это время в городе и его округе был сооружен целый ряд замечательных мавзолеев, из которых в сравнительно первоизданном виде до нас дошли мавзолеи Карахана (основателя династии Караханидов), Айша-биби и Бабаджа-хатун на территории села Головачевка.

В рассматриваемый период определились общие характерные черты средневековых городов, различавшиеся в зависимости от примененной архитектурно-планировочной схемы застройки — прямолинейной и радиальной. Главные улицы ориентированы по сторонам света. В последующие времена обе схемы находят свое отражение в практике градостроительства в Казахстане.

«Жемчужины» средневековой архитектуры Казахстана. В 18 км от Тараза высятся на холме два мавзолея — уникальные памятники X–XII вв.

Мавзолеем **Бабаджа-хатун** отличается простотой и монументальностью архитектурной композиции. Парапет главного фасада сохранил остатки надписи на арабском языке: «Эта гробница, называемая Абаджа-хатун. Строитель ее...» Архитектурное решение: купольно-центрическое, квадратное в плане здание увенчано граненым барабаном и ныне восстановленным шестнадцатиреберным коническим куполом;

плоскости стен оформлены арочными нишами и розетками, выполненными фигурной кладкой. Использован особый прием декора здания: фигурная кладка из парных кирпичей, повернутых углом к плоскости стены. Устойчивость объемной композиции мавзолея и возведение памятника на каменном фундаменте с отмошкой из плитняка способствовали хорошей его сохранности.

Рядом расположен другой уникальный памятник — мавзолеей **Айша-биби**, которому посвящено большое количество научных и научно-популярных работ. Теоретик архитектуры Т.К.Басенов называл его «своего рода музеем, в котором сосредоточены основные орнаментальные сокровища архитектуры Казахстана и который содержит ключ к пониманию традиционных форм, принципов эволюции и сочетания отдельных орнаментальных мотивов»⁵³.

Предания донесли до нас и историю создания мавзолея. Согласно одной из легенд, в нем похоронена красавица — дочь известного поэта и ученого Хакимата, заболевшая и внезапно скончавшаяся в ненастную осеннюю пору во время поездки к своему жениху Карахану. Среди надписей на угловых колоннах здания сохранились такие слова: *«Осень, тучи... жизнь прекрасна»*.

Мавзолеей Айша-биби также относится к архитектурным сооружениям центрического типа, квадратным в плане. Построенное из обожженного кирпича здание имеет глубокие арочные ниши-порттики и трехчетвертные колонны по углам фасада. Снаружи стены покрыты замечательной работы резными плитками, в узоре которых угадываются мотивы, характерные для современного казахского народного орнамента. Необычайно красивы угловые колонны, слегка суживающиеся, перехваченные сверху орнаментальным поясом и заканчивающиеся широким растробом. В верхней части порталов узор из звездчатых плит. Система небольших ниш, малых колонок, сводов, стрельчатых арок создает впечатление ажурности постройки, а оформление стен и колонок терракотовой облицовочной плиткой привлекает глаз разнообразием орнамента.

3. Стилистические особенности средневековой архитектуры

Региональные особенности средневековой архитектуры. Основные типы сооружений. В средневековом Казахстане развиваются строительное дело и народная архитектура. Выработанные к этому времени архитектурно-строительные приемы (широкое применение обожженного кирпича, облицовка стен резной терракотой, арочно-купольные конструкции и др.) и утвердившиеся формы монументальных сооружений легли в основу дальнейшего развития зодчества Казахстана.

Если касаться истории вопроса, то известно, что одним из древнейших видов передвижного жилища кочевников является юрта. Воплощая эстетический идеал кочевника, юрта не только аккумулировала достижения в области строительного и декоративного искусства, приспособленные к мобильному образу жизни, но и явилась источником многих конструктивных и художественно-образных решений культовой и светской архитектуры Казахстана и Средней Азии. С появлением и распространением ислама возникают новые типы сооружений: мазары, мавзолеи, мечети, медресе, ханаки, сардобы, караван-сарай, ансамбли.

Мазар — могила с возведенным над ней сооружением. Это место паломничества, почитаемое мусульманами как святое.

Мавзолей — погребальное сооружение, увековечивающее в монументальных архитектурных формах и долговечных строительных материалах память об усопшем и прославляющее художественными средствами его деятельность: мавзолеи Ахмеда Ясави в Туркестане, Джучи хана — в Жезказганской области, Козы Корпеш и Баян Сулу — в Семипалатинской.

Медресе — мусульманская средняя и высшая школа, готовящая служителей культа, учителей начальных мусульманских школ. Медресе открывались обычно при больших мечетях и строились по схеме: четырехугольный двор в окружении жилых помещений — худжр, цепь которых разрывалась включением залов и мечети, лоджиями-айванами. Айван — сводчатый зал, открытый с

одной стороны во двор. Медресе Кунанбая в Каркаралы, Ахмеда Ризы в Семее, Джангира в Букеевской Орде.

Мечеть — культовое мусульманское сооружение. Призванная вместить огромное число молящихся, изолировать их от городского шума, мечеть приобрела вид огражденной стенами прямоугольной постройки с внутренним двором, с многостолпным молитвенным залом, в обращенной к Мекке стене которого помещался один или несколько михрабов*.

Караван-сарай — это постоянный и торговый двор, вокруг которого помещаются жилые помещения, навесы, галереи.

Ханаки — это странноприимные дома при мечетях. Ханака включает большой зал молитвенных собраний или дервишских радений, жилые и хозяйственные помещения и очень часто усыпальницу главы ордена.

Сардобы — перекрытые куполом бассейны, сооружения над колодцами, специфический вид сооружений в степных кочевьях и на караванных путях.

Ансамбли — общественные, погребальные, торговые. Ансамбль Шахи-Зинда в Самарканде.

Народное зодчество Сары-Арки. Каждому региону Казахстана присущи свои стилистические особенности.

В силу традиций и социально-исторических условий, а также застойного состояния в строительной технике в степных районах Казахстана преимущественно строились мазары. Первые, построенные из непрочных материалов, не сохранились. Многие памятники были разрушены во время джунгарских нашествий XVII–XVIII вв.

Ученые считают, что больше всего памятников народного зодчества сосредоточено на территории Сары-Арки, через которую с давних времен пролегал торговый путь из Европы в Азию. Мазары Сары-Арки, отличающиеся скромностью архитектуры, декора, особенно внешнего, возводились в честь знатных людей рода на невысоких естественных или искусственных (насыпных) холмах. Строились они без фундамента из кирпича-сырца за один-два месяца. По архитектурно-художественным характеристикам памятники

*Михраб — молитвенная ниша.

народного зодчества (мазары) исследователи классифицируют по трем основным видам: круглые (юртообразные), многогранные, прямоугольно-многоугольные.

Уникальным памятником древней Сары-Арки является мавзолеем Алаша хана*. Одним из первых на мавзолеем Алаша хана как на выдающееся достижение архитектуры прошлого и памятник истории культуры обратил внимание Чокан Валиханов. По мнению ученых К.И.Сатпаева и А.Х.Маргулана, он был заложен в XI–XII вв. Расположен в Жезказганской области на правом берегу реки Каракенгир на видном возвышенном месте в некрополе среди других могильных сооружений. Его общая площадь составляет 9,73×11,9 м, высота — 10 м. Материалом для памятника послужил жженный кирпич. Красивой, легкой кладкой выполнен вход в могильное сооружение, внешне напоминающий дверь юрты. Узорная кладка стен здания извне напоминает по своему рисунку характерный орнамент казахского алаша.

Уникально архитектурное исполнение мавзолея. Стены, поднимаясь от фундамента четырьмя углами, кверху незаметно переходят в восемь граней. Еще выше эти восемь граней переходят в купольную крышу из шестнадцати граней. Таким образом, вся эта конструкция как бы напоминает юрту с ее купольным верхом. Прямо у двери в мазар имеется вход в обходную галерею, ведущую вверх к шестнадцатигранному куполу. Стены мазара искусно выложены отчетливыми линиями в виде ромбов, стрелок, прямоугольников, треугольников, а также звездочек. На отдельных кирпичиках выбиты тамги некоторых родов, красивые узоры. Шесть окон — «бойниц» мягко освещают сооружение изнутри солнечным теплом. По мнению некоторых ученых, сооружение следует отнести к эпохе Караханидов. В настоящее время завершены реставрационные работы на мавзолее Алаша хана.

В северном направлении вверх вдоль реки Каракенгир в 30–40 км от Жезказгана находится мавзолеем Джучи хана — старшего сына Чингисхана, покорителя Вселенной. Место в пространственном отношении благоприятно — холм, на котором

*В литературе понятия мазар и мавзолеем встречаются параллельно.

воздвигнут архитектурный памятник, является самой высшей точкой в данной местности.

«Четкая четырехугольная форма мазара постепенно переходит в купольную сферу, внешне напоминающую войлочную юрту. Приблизительно одна четвертая часть всего здания — порталная часть, возвышающаяся на 8 метров строгой четырехугольной стеной толщиной в метра два. Портал придает всей застройке суровый, грозный и в то же время величественный вид. Кирпичная кладка, обрамляющая портал и грани у купола, имеет строгие геометрические правильные линии выступов и каналов, некогда обложенных глазуревой майоликой бирюзового цвета. Последняя, видимо, служила не только украшением, сколько подчеркивала траурное спокойствие и чувство скорби. Синий цвет, цвет неба у тюрков и монголов, символизировал смерть и все с нею связанное»⁵⁴.

По историческим сведениям и стилевым признакам архитектуры (год смерти Джучи хана — 1227; развитый портал, глазурованные облицовочные плитки бирюзового цвета) памятник датируется 1228–1230 гг.

Обращает на себя внимание сходство с ним известного исторического комплекса Шахи-Зинда в Самарканде и, особенно, памятника кыпчакскому батыру, прославленному полководцу Тимура — Бурундуку. По своей архитектурной структуре они довольно близко повторяют общий контур мазаров Алаша хана и Джучи хана. В этой связи вспоминаются слова И.А.Кастанье: «Древности южной половины (южнее параллели Устюрта) Средней Азии вследствие своей роскоши и грандиозности (мечети Самарканда и др.) затмили скромные и бедные памятники северной ее половины, в то время как последние по своей древности и многочисленности заслуживают едва ли не большего внимания, чем первые»⁵⁵.

Архитектура Западного Казахстана. Большинство памятников архитектуры долины реки Эмбы, Устюрта и Мангышлака были построены из ракушечника — прекрасного строительного и декоративного материала, а в юго-западных районах Актюбинской и Уральской областей — из песчаника, в основном малые формы надгробий — кулпытасы. В строительстве отдельных памятников XI–XII вв. использовался

обожженный кирпич; встречается немало надгробных сооружений из глины и сырцового кирпича.

Архитектура Западного Казахстана не была изолирована от строительной культуры соседних регионов. В отдельные исторические периоды она имела непосредственную связь с архитектурой то низовья Сырдарьи, то средневекового Хорезма, а в поздний период — с русской. В результате умелого сочетания древних традиций местного строительства с некоторыми формами и деталями русского зодчества сложились те своеобразные черты памятников района, которые отличают их от одновременных памятников других районов Казахстана и Средней Азии.

Преобладающая часть купольных мавзолеев Западного Казахстана представляет собой небольшие по величине однокамерные сооружения, которые подразделяются на два основных типа: шатровый с конусно-пирамидальными куполами; мавзолеи со шлемовидными куполами.

Мавзолеи со шлемовидными куполами появились в кыпчако-казахский период. Их главная особенность — своеобразная объемная композиция, состоящая из призматического четверика, верхние углы стен которого приподняты в виде треугольного возвышения, ниспадающего к середине боковых фасадов цилиндрического барабана и шлемовидного купола, увенчанного фигурным шпилем: мавзолеем Уали на Устюрте. В тематике декоративного убранства, помимо традиционных зооморфных мотивов народного орнамента и стилизованных растительных форм, встречаются изображения различных видов оружия и предметов домашнего обихода.

Доминирующим элементом объемной композиции этих памятников является шлемовидный купол. Как известно, в средние века шлемы были защитным вооружением только феодальной знати и известных батыров — полководцев, рядовые воины их не имели. Отсюда форма шлема, выражая идею прославления военной знати, становится символом воинской доблести. Исследователь Г.А.Федоров-Давыдов пишет: «Сфероконическая форма наших куполов относится к типу шлема кочевников»⁵⁶. Ученый имел в виду прежде всего памятники Владимиро-Суздальской архитектуры XII в., имевшие

шлемовидные купола, замененные позже на луковичные, как, например, первоначальный шлемовидный купол знаменитой церкви Покрова на Нерли, построенной Андреем Боголюбским⁵⁷.

Таким образом, шлемовидный купол на памятниках Западного Казахстана появляется как символ военной доблести и со временем становится традиционным элементом их объемной композиции.

Архитектура Южного Казахстана. Архитектурные памятники Южного Казахстана отличаются рядом специфических особенностей: монументальностью, богатством декора фасадов и интерьеров. Характерна яркая декоративность, многоцветная инкрустация самоцветами и поливными изразцами. Они возводились из долговечных строительных материалов, а по архитектурной композиции были портално-купольными. Этому способствовала география культуры: более благоприятные природные, экономические условия, тесные связи с крупными культурными центрами Средней Азии.

Наиболее яркий пример архитектурного памятника Южного Казахстана — мавзолей Ходжа Ахмеда Ясави в Туркестане. Мавзолей Ахмеда Ясави — один из величайших памятников культурной жизни Степи, блистательный шедевр средневекового зодчества; **пантеон**, связанный с действующим у казахов культом предков.

4. Синтез искусств в архитектурном комплексе Ходжа Ахмеда Ясави

Ходжа Ахмед Ясави (Ходжа Ахмет Хазрети Султан Яссауи) — наиболее крупная фигура суфийского движения в средневековом Казахстане, видный представитель тюркоязычной суфийской поэзии. Жизнь и деятельность Ясави совпали с правлением династии Караханидов (X–XII вв.), а его биография представляет одну из ярчайших страниц истории ислама. Слово «Ясави» означает «из Ясы» — так в древности назывался город Туркестан. Это место проповеднической деятельности Ахмеда.

Ахмед Ясави считался у мусульман вторым после Мухаммеда святым, а город Туркестан — Малой Меккой. Авторитет его был столь высок, что туркестанские шейхи заменяли верующим хадж в Мекку трехкратным паломничеством к могиле Ясави.

У казахов существует форма приветствия при встрече: «Арсыз ба халайык?» — «Живете ли вы в согласии со своей совестью?» Жить в согласии со своей совестью — это важнейшая формула суфизма. Без нее невозможно слияние с Богом. Суфизм — это философское, нравственно-религиозное учение. Широко известен сборник суфийских назидательных стихотворений Ахмеда Ясави «Дивани хикмет» («Книга мудрости»).

Народные предания рассказывают о большом уважении эмира Тимура к святыне Туркестана. По его указанию более чем два века спустя после смерти Ясави на месте небольшого надмогильного сооружения был построен один из величайших памятников мирового зодчества. Официальная история Тимура «Книга побед» («Зафар-наме») связывает повествование о закладке здания с событиями конца 1387 г., когда Тимур торжественно совершил зиарат (поклонение) на могиле Ахмеда Ясави. Это грандиозное сооружение должно было возвеличить ислам, способствовать его дальнейшему распространению, облегчить правление обширным краем.

Однако дата 1394–1395 на хальке двери казандыка дает основание предположить, что Тимур мог отдать распоряжение о строительстве в 1394 г., когда он, окончательно разбив золотоордынского хана Тохтамыша, вернул захваченное правителем Золотой Орды имущество мавзолея Ахмеда Ясави.

Тимур сам определил основные размеры здания, указал состав главных помещений, дал рекомендации относительно некоторых декоративных деталей здания и его внутреннего убранства.

Архитектурный образ мавзолея. Мавзолей являлся архитектурным комплексом, в котором объединены функции мавзолея, мечети, ханаки, помещений административного и хозяйственного назначения. Размеры его в плане 65,5×46,5 м; здание имеет огромный портал и ряд куполов. Высота здания до верхней точки купола центрального зала — джамаатханы

(казандыка) равна 37,5 м. Казандык перекрыт самым большим из сохранившихся в Казахстане и Средней Азии кирпичным куполом диаметром 18,2 м. Вокруг центрального зала объединено более 35 помещений различного назначения: мавзолей Ахмеда Ясави, усыпальница (гурхана), мечеть; дворцовые залы — большой и малый аксарай; библиотека (китапхана) и хозяйственный комплекс, в который входят колодезная (кудукхана), кухня (асхана), жилые помещения (худжры) и другие.

«Сложившийся на Востоке этикет субординации во взаимоотношениях членов семьи, рода, племени... стал не только традицией, но и образом мышления... Учитывая эти сложившиеся правила, можно считать, что группа помещений — мечеть и большой аксарай, примыкающие к усыпальнице, наделена более высоким значением, нежели помещения асханы и кудукханы, размещенные как бы в ногах шейха. При этом правая сторона по отношению к усыпальнице (мечеть, китапхана, асхана) является более приоритетной — праведной по сравнению с левой (большой и малый аксарай, кудукхана). Справа от усыпальницы располагается мечеть — по-видимому, третья по значимости ханаки»⁵⁸. Связь между помещениями и частями здания обеспечена развитой системой коридоров и лестниц. Мавзолей относится к типу портално-купольных сооружений с продольно-осевым расположением главных объемов портала, джамаатханы и усыпальницы.

Главные помещения — казандык, гурхана и мечеть. В центре казандыка — казан (ритуальный котел), символ единения и гостеприимства (диаметр 2,2 м). Поверхность украшена тремя поясами рельефных надписей на фоне растительного орнамента. Верхняя надпись: «Казан для воды — дар Тимура сооружению в память о Ходжа Ахмеде Ясави». Средняя: «Будь благословен», год изготовления казана — 1389 и имя мастера — Абдильгазиз ибн Шарафутдин из Тебриза. Нижняя: «Царство Аллаху!» Ручки котла в виде цветков лотоса. По преданию казан отлит из сплава семи металлов в селе Карнак, в 25 км от г. Туркестана.

Смысловым акцентом всего сооружения является усыпальница. В плане это квадратное помещение с размерами сторон 7,15 м. По стенам его имеются неглубокие ниши, украшенные сталактитами. Усыпальница увенчана двойным

куполом: внутренний — конструктивный, внешний — декоративный. Внешний купол ребристый (52 ребра, диаметр — 10 м; высота — 21 м). На барабане — крупная надпись, выполненная почерком «куфи» глазурованными кирпичами синего цвета.

В центре усыпальницы расположена сагана — надгробие из светло-зеленой яшмы (размеры 3,25×1,2×2,2 м). Мечеть мавзолея также своеобразное архитектурное строение, в плане крестообразное, представляет собой продолговатый зал с четырьмя нишами в стенах, с помощью дополнительных подпружных арок переведенный в квадрат и перекрытый небольшим двойным куполом с 16-ю окнами на барабане. На западной стороне мечети уникальный мозаичный михраб (3,5×2,5 м), приблизительно ориентированный на Каабу в Мекке. Михраб образует нишу в стене со стрельчатой аркой; ниша обрамлена декоративной прямоугольной рамой из резной мозаики синих и голубых тонов с коранической надписью, выведенной белыми буквами в стиле «суль».

В целом комплекс Ахмеда Ясави представляет гармоничный архитектурный ансамбль.

Архитектурная эпиграфика. Туркестанская постройка богато украшена эпиграфическим декором. В монументальном зодчестве Среднего Востока эпиграфика — это арабская письменность, стилизованная в декоративный орнамент.

«Эпиграфический орнамент в стиле декоративного убранства среднеазиатского монументального зодчества конца XIV в. получил массовое использование и по отношению к другим видам декора (геометрическому и растительному) занял преобладающее место.»⁵⁹

Емкое определение причин возникновения эпиграфического декора дает исследователь В.Л.Воронина, которая пишет: «...ислам отверг изображения живой природы для выражения религиозных идей. Эта задача была возложена на архитектурную эпиграфику... Искусство каллиграфии получило тем самым фундаментальную основу — письмо стало средством художественной выразительности, одним из видов архитектурного орнамента»⁶⁰.

Обнаруженная закономерность использования надписей указывает на то, что система классификации эпиграфического декора была строго канонизирована. Тексты по своему содержанию подразделялись на три основные группы:

- коранические тексты;
- сунны пророка (хадисы);
- богословские сентенции и эпитеты Аллаха.

Все они генетически связаны с архитектурным решением здания. Надписи исторического повествования, даты, подписи мастеров, утратившие свое архитектурное значение, рассматриваются с основными видами архитектурной эпиграфики.

Эпиграфика фасадов. Фасады мавзолея покрыты облицовочными плитками из кирпичной и глазурованной наборной мозаики. В основе кирпичной облицовки лежит принцип укладки плитки в «елочку». При этом чередующиеся между собой терракотовые и глазурованные полосы создают своеобразный рисунок.

О единстве тематики эпиграфического декора фасадов свидетельствует неразрывность текста фриза, соединяющего все три фасада: Западный, Северный и Восточный. Фриз содержит большой фрагмент коранического текста; высота его 2,6 м, длина — 163 м. Содержание надписей левого и правого крыла Северного фасада составляет вместе текст распространенной восточной поговорки: «Раб божий замышляет...» — на правом крыле, «...а Аллах определяет» — на левом крыле.

В нише Северного портала надписи располагаются в медальонах на синем фоне. Все медальоны содержат повторяющуюся 54 раза фразу: «Власть Аллаха, Величие Аллаха». Своеобразие Западному фасаду придает облицовка средней части стены высотой 10,5 м и протяженностью 52,5 м. Рисунок облицовки состоит из многочисленных сопряженных между собой больших крестообразных фигур. Облицовки внутри фигур содержат четырежды повторенный текст: «Аллах — мой господь, Мухаммед — пророк». На Восточном фасаде следует отметить прежде всего разнообразие примененных здесь текстов. Помимо основной надписи «Хвала Аллаху и слава Аллаху»,

приведены имена и эпитеты Аллаха, Мухаммеда и популярного среди шиитов халифа Али. Эпиграфический декор интерьера сохранился лишь на дверях джамаатханы и усыпальницы.

Интересно решена композиция «халек» двери усыпальницы. (Халька — декоративная металлическая пластина над ручкой двери, которая при открывании самопроизвольно издает звук, оповещая о том, что в помещение кто-то вошел). Основания «халек» представляют собой ажурные литые розетки диаметром 15 см, все линии которых являются элементами эпиграфики — буквами, различительными знаками, огласовками. Надписи выполнены почерком «сульс» и содержат шесть эпитетов Аллаха: «О, Милосердный! О, Достохвальный! О, Сущий! О, Сострадательный! О, Благодетельный! О, Судия!»

Следует рассмотреть почерки, примененные в архитектурной эпиграфике⁶¹. Как показало обследование эпиграфического декора ханаки Ахмеда Ясави, в надписях на памятнике использованы три почерка: **куфи**, **сульс** и **наسخ**. Причем почерк «куфи» получил здесь три вариации: монументальный, «цветущий» и геометризованно-орнаментальный. Принято считать, что почерк куфи возник в VII в. и название его происходит от города Куфа, где он получил широкое применение. Название этого почерка соотносится с прямолинейными черными полосками букв, чередующихся с белыми просветами.

«В письме куфи одна шестая — круг, а остальное — прямая линия (каллиграф Кази Ахмед, XVI в.). Таким образом, значительная протяженность горизонтальных и вертикальных элементов букв характеризует основу почерка куфи. В эпиграфике ханаки Ахмеда Ясави самым простым видом куфи является монументальный, выполненный в технике кирпичной мозаики и оформляющий отдельные крупные части здания. Другой вид куфи — «цветущий» применен на мелких элементах памятника: в майоликовых облицовках, резьбе по дереву, литье из металла. «Цветущий» куфи в архитектурной эпиграфике Средней Азии сформировался в X в. и в строго канонизированном виде представлен на памятниках тимуровского времени. Третий вид куфи — геометризованно-

орнаментальный применен на памятнике повсеместно. Он стал основным видом декора в памятниках тимуровского времени.

Следующим канонизированным почерком является «сульс» (с араб. — гибкий, плавный). Основой письма стал круг (Кази Ахмед). Связное гибкое написание букв, как бы перетекающих струей-линией одна в другую, характеризует почерк «сульс». Слова Кази Ахмеда о круге как основе нового письма, по-видимому, следует отнести к введению курсивных элементов в отличие от прямолинейных линий в куфи. В эпиграфике ханаки Ахмеда Ясави почерк «сульс» использован в коранических текстах и хадисах, т.е. изречениях Бога и его посланника Мухаммеда.

Почерк «насх» менее всего использован в эпиграфическом декоре памятника. Надписи почерком «насх» выполнены в деталях обеих дверей на фестончатых обрамлениях халек и содержат фрагменты из стихов Саади, подписи мастера. Почерк в этих надписях сохраняет традицию рукописных текстов, декорировке практически не подвергался.

В заключение следует подчеркнуть, что такая отработанная система использования надписей в архитектуре возникла в течение длительного периода становления.

Роль цвета в эпиграфическом декоре. Сакральное значение имеет цветовая символика тимуровских построек: темно-синий цвет начальных букв надписей, набранных глазурованными кирпичиками, может свидетельствовать об изначальности воды в круговороте жизни. Остальной текст, выполненный бирюзовыми глазурованными кирпичиками, указывает на второй этап движения животворной силы в растениях и атмосфере, а темно-синий цвет последних букв может означать, что цикл круговорота завершается возвращением к воде. Логично согласуются с такой трактовкой и растительные спирали в декоре памятника, имеющие не зеленый, как мы наблюдаем в природе, а зелено-голубой (бирюзовый) цвет стеблей. Дальнейшее освоение этого цвета в архитектуре шло параллельно с насыщением зданий эпиграфическим декором. Максимальное применение и эпиграфика, и бирюзовый цвет получают в эпоху Тимура.



Глава 5. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА КАЗАХСТАНА ПОЗДНЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ И НОВОГО ВРЕМЕНИ (XVII–XIX ВВ.)

1. Исторический очерк. Выдающиеся личности Великой степи

XVII–XVIII вв. в Казахстане — годы «великих бедствий», джунгарского нашествия. Казахстан находился под угрозой вторжения войск империи Цин. В этих условиях произошло присоединение Казахстана к России: в 1731 г. казахский хан Младшего жуза Абулхайр вступил в «российское подданство»; окончательное присоединение произошло при Абылай хане.

Складывались русско-казахские отношения сложно и противоречиво. Вместе с тем была заложена основа для европейского образования, философского просветительства и научного знания, что сыграло исключительную роль в духовной жизни казахского народа.

В период Нового времени складываются основные социальные группы и категории казахского общества: ак суйек (белая кость) и кара суйек (черная кость), различающиеся не столько экономическими, сколько политическими и правовыми признаками.

Ак суйек — аристократическое сословие, чингизиды — потомки Чингисхана, султаны и ходжи — потомки пророка Мухаммеда. Наряду с термином султан для обозначения нецарствовавших потомков Чингисхана по мужской линии употреблялся термин оглан, или торе, — видные и знатные люди,

чиновники. Все остальные группы и прослойки общества назывались кара суйек. Из этой социальной группы особыми правами обладали только предводители родов и племени — бии (беки), что соответствует монгольскому — нойон и арабо-персидскому — эмир. Для обозначения простолюдинов употреблялись различные термины: кулкутаны, карачу, шаруа и др.

Все казахские племена с XVII в. были объединены в три группы: Улу жуз (Большой или Старший), Орта жуз (Средний) и Киши жуз (Малый или Младший).

Тысячелетиями вбирала в себя Великая степь мощные потоки космической энергии, чтобы воплотить ее затем в великих людях, олицетворяющих собой концентрированную силу народа, сыгравших выдающуюся роль в культурной истории Казахстана.

Мухаммед Абулхаир Гази Бахадур хан, прямой потомок Чингисхана в 15-м поколении, живший в тревожном и бурном XVIII в., принадлежит к плеяде выдающихся личностей Евразии⁶². Он возглавил священную войну казахов с джунгарскими захватчиками, развеяв миф о непобедимости джунгар. Как дальновидный политик, он выбрал покровительство со стороны Российской Империи с целью сохранения казахского государства.

Об Абылае казахский народ сохранил множество легенд, сказаний, поэм. Не зря народ выделял его. Он обладал всеми качествами, какими должен обладать хан, чтобы его называли Великим: он был чингизидом старшей ветви, белой костью; обладал отвагой и смелостью; глубоким государственным умом, негибаемой волей и твердостью; он был хитер, гибок и расчетлив; его отличала редкая целеустремленность⁶³.

Два самых влиятельных казахских хана — Абылай и Абулхаир славились своими делами и оставленным потомством. Представителем замечательной династии Абулхаира является известный композитор Даулеткерей Шигаев, которого в народе звали просто Даулеткерей. Его музыкальное наследие вошло в сокровищницу казахской музыкальной культуры XIX в.: кюи «Желдірме» («Рысцой»), «Керілме» («Прелестный»), «Ысқырма» («Свист»), «Бұлбұл» («Соловей») и др.

Внуком Абылай хана был прославленный Кенесары хан, борец за независимость и целостность Казахстана. Барак хан, общий предок представителей всех трех казахских жузов; Тауке хан с его сводом законов «Жеті Жарғы» («Семь установлений»); Уали хан, Чингис султан и другие — целая галерея деятелей и правителей, которые оказали колоссальное влияние на обновление Великой степи.

2. Этнохудожественное наследие Ч.Ч.Валиханова

Потомком Абылай хана Великого был ученый, просветитель Чокан Чингисович Валиханов (1835–1865), являющий собой феномен в становлении культуры казахского народа. Евразиец по убеждениям, он повел свой народ в сторону России и других цивилизованных стран путем знаний. Его мировоззрение сформировалось еще в годы учебы в Омском кадетском корпусе. Здесь он изучал историю Казахстана, Средней Азии и России, произведения классиков русской литературы. Свое образование Чокан Валиханов продолжил в 60-е гг. в Петербурге.

Известны слова профессора Н.И. Веселовского об ожидании от потомка казахских ханов и султанов и русского офицера великих и важных откровений о судьбе тюркских народов. Но ранняя смерть отняла эти надежды. Ценно не только научное, литературное, но и этнохудожественное наследие Чокана Валиханова⁶⁴.

Этнохудожественное наследие Чокана Валиханова, обширное и многообразное, представляет интерес для искусствоведов, культурологов, специалистов художественно-педагогического образования. Основные художественные произведения Валиханова хранятся в архивах Санкт-Петербургского института востоковедения, географического общества и Государственной библиотеки им. Салтыкова-Щедрина; часть рисунков находятся в Томском архиве Г.Н.Потанина.

Портреты, рисунки, наброски, а также схемы и планы Ч.Валиханова, выполненные в разные периоды жизни, отражают

историю и этнографию казахов, киргизов, уйгуров и других народов Центральной Азии, воспроизводят природу родного края. В какой-то мере Чокан Валиханов закладывает основы будущей профессиональной живописи — портретного, пейзажного и бытового жанров.

Мировоззрению молодого Валиханова были присущи элементы романтизма, которые проявились в его любви к народным преданиям; он увлеченно записывал степные сказания и песни; варианты поэмы Козы Корпеш и Баян Сулу. Его рисунки отличались простотой и реалистичностью.

По воспоминаниям Г.Н.Потанина, Ч.Валиханов любил рисовать с детства. Некоторые художественные навыки он мог приобрести еще в Кушмурунской казахской школе, организованной его отцом в 1842 г., когда Чокану было семь лет. В ее программу входили такие предметы, как история, география, математика, восточные языки.

Особое усердие к рисованию Чокан проявил в годы учебы в Омском кадетском корпусе, где при своих способностях он сумел приобрести довольно основательные знания по гуманитарным, естественным и прикладным наукам, по архитектуре и топографическому черчению. В кадетском корпусе читался специальный курс «О значении архитектуры и составляющих ее элементах». Кадеты проходили практику, ежегодно принимали участие в работах топографических экспедиций и производили геодезическую съемку. В 1850 г. Чокан сделал полевую съемку Тургайской и Ишимской степей (чертежи, рисунки, съемки хранятся в архиве АН России).

Определяющее значение для развития графических способностей Чокана имело его общение с художником А.Померанцевым, преподававшим в кадетском корпусе топографическое черчение и рисование. Чокан увлекался и живописью, и рисунком. Рисунки в большинстве своем выполнены свинцовым карандашом, пером и тушью; есть работы, написанные акварелью, маслом.

Рисунки Валиханова можно систематизировать по времени обучения:

- детские опыты в Кушмуруне (1842–1847);

- акварели и рисунки периода учебы в Омском кадетском корпусе (1847–1853);
- зарисовки во время первых путешествий по Казахстану (1852–1853);
- полевые зарисовки в период Иссык-Кульской экспедиции (1856);
- акварели и рисунки во время поездки в Кульджу (1856);
- портреты и рисунки, выполненные в Кашгаре (1858–1859);
- портреты, написанные в Петербурге (1860–1861);
- портреты людей и этнографические зарисовки, сделанные в родном ауле (1862–1865).

Из ранних художественных работ Чокана привлекают внимание две акварели — «Акшомчи» и «Джатак». В них прослеживаются черты будущего Валиханова-художника: пристальный интерес к окружающим бытовым деталям, стремление даже в маленьком этюде создать выразительный живой эпизод из жизни простых людей, при этом связать реальную жанровую сценку с поэтическим образом родной природы.

Основную часть акварелей и рисунков юного Чокана составляют топографические пейзажи его родных мест, схемы и карты районов Убагана и Сырымбета, виды родной усадьбы. Все рисунки, выполненные в это время, собраны в одной тетради и названы «Зарисовки, сделанные во время каникул в ауле».

Большой исторический интерес вызывают изобразительные схемы казахских кыстау и жайлау, где воспроизведен район озера Убаган — любимого места Чокана. Картографические работы Ч.Валиханова — своеобразные художественные произведения, исполненные с высоким профессиональным мастерством и особым графическим изяществом.

В 1856 г. Валиханов провел первую научную работу по изучению быта казахов Большой орды и киргизов, что расширило не только научный, но и тематический диапазон его художественного творчества. Зарисовки Валиханова отличаются строгой документальностью и тесно связаны с его изысканиями по этнографии и фольклору, древними верованиями, являются

наглядной иллюстрацией к его исследованиям. Так в его творчество входят пейзажный и бытовой жанры в их тесной взаимосвязи. Подлинной монументальностью отличаются его акварели, изображающие вершины и ледники Кунгея и Терскея, рельефы Джунгарского и Заилийского Алатау, сырта Хан Тенгри, панорамные дали реки Или с видами окружающих ее гор Алатау, Бугулы, Торайгыр.

Заметное место занимает портретная живопись: портреты исторических лиц и простых людей, воспроизводящих типаж народов Средней Азии и Казахстана: «Бурамбай»; «Сартай би»; «Киргиз в ярком халате»; «Казахи Большой орды»; своих родных и близких: «Портрет дяди Чокана Канходжи»; групповой портрет братьев, пронизанный глубоким психологизмом; друзей и спутников в экспедициях: портрет Г.Н.Потанина, известного путешественника Е.П.Ковалевского и других. Обращает на себя внимание оригинальный набросок карандашом «Казахи Большой орды». Быть может, это эскиз задуманного автором монументального полотна. В единой композиции даны фигуры пятнадцати казахов — это многофигурная композиция, в которой уверенно изображены отдельные персонажи, наделенные индивидуально-психологическими чертами.

Немало зарисовок восточных женщин — «Женщины Иссык-Кульских киргизов», «Кашгарка», «Казашки у юрты». Выполненные с натуры, они достоверно передают характерные черты внешнего облика киргизских женщин. Фиксируя подробности быта, одежды, жизненного уклада народов, Ч.Валиханов достигает в рисунках подлинной художественной образности.

Сохранилось много рисунков, изображающих различные архитектурные памятники: мавзолеи Жубан-Аны и Айтбулата на р. Сарысу, Ботапая на р. Нура и мн. др. Древнейший из них — Жубан-Ана. Это купольно-центрическое здание из жженого кирпича, построенное по системе ложного свода — архитектурному приему, характерному для кыпчакского зодчества доисламского периода (VIII–X вв.). Более сложным по технике строительства является мавзолей Айтбулата, возведенный на угловых парусах. Валиханов запечатлел не только общий вид этого монументального сооружения, но и

набросал штрихом его интерьер. Этот мавзолей, видимо, покорила Валиханова своей красотой и монументальностью.

Значительный интерес Валиханов проявил к наскальным изображениям, часто встречающимся в горах Казахстана. Особого внимания заслуживают зарисовки росписи, известной как Тамгалытас (Каменная писаница): «Изображения трех будд на скалах Тамгалытас»: в центре — многоликий и многорукий Будда Чон-Рай-Чик (Чжан-Рай-Сик); слева — Шакль-Муни; справа — Тан-Ла. Этот памятник выполнен настоящими мастерами, хорошо знавшими буддийское искусство; роспись сделана высокой и тонкой техникой резьбы по камню, ее отличает четкость рисунка и пластичность контурных линий. Все научные данные (Д.А.Позднеев, Г.Ф.Миллер) говорят о том, что изображения Будды и тибетские молитвенные надписи сделаны джунгарами во время их владычества в Джунгарии и Восточном Туркестане.

Занимаясь памятниками древнего искусства, Ч.Валиханов интересовался и образцами древней письменности, знаками семейной и родовой собственности (тамг) и монетами. Он изучал традиционные астрономические представления казахов, в частности, казахский народный календарь. Результатом этой работы явился этюд «Звездное небо» — астрономическая картина звездного неба.

Особую ценность для истории духовной культуры казахов имеют два рисунка Валиханова: «Баксы» и «Казахские музыканты». На рисунке «Баксы» изображен древний поэт, играющий на кобызе. Несколько загадочен рисунок «Казахские музыканты». Судя по сопроводительным надписям на казахском языке, он представляет значительный интерес для исследователей истории казахской музыки. Здесь даны портреты шести казахских музыкантов, живших в середине XIX в.; среди них Канкожа Валиханов — знаменитый кобызист, сыгравший Чокану множество кюев; старый певец, прославленный музыкант Досжан; знаменитый певец Жанак; неизвестный музыкант; молодая женщина — возможно, казахская поэтесса Ажар акын. На рисунке перечислено несколько казахских кюев, очевидно, исполняемых названными музыкантами.

Этот лист характеризует наблюдательность Валиханова, особенности его манеры рисовать — стремительность, пластичность, немногословность в использовании выразительных средств.

В целом этнохудожественное наследие Ч.Валиханова имеет значение как одно из основ реалистического направления казахского изобразительного творчества. Справедливо замечает академик А.Маргулан, что «исследование большого художественного наследия Валиханова — благороднейшая задача нашего современного искусствоведения, ибо оно лежит в основе изучения изобразительного искусства Казахстана»⁶⁵.

Брат Чокана Валиханова Абдыл-Макыжан Чингисович Валиханов жил много лет в Петербурге (1855–1864), где последние три года посещал натурные классы Академии художеств в качестве вольнослушателя. Его творческое наследие в области изобразительного искусства до настоящего времени неизвестно, хотя, по описаниям современников, Абдыл-Макыжан делал многочисленные рисунки остросатирического плана. Он работал и в области народного прикладного искусства; сохранились различные узоры и орнаменты, искусно исполненные им.

3. Т.Г.Шевченко в Казахстане

В Казахстане работал выдающийся украинский поэт и художник Тарас Григорьевич Шевченко, находившийся здесь в ссылке десять лет.

Сын крепостного крестьянина, рано оставшись сиротой, попал в число дворовых помещика П.Энгельгардта. С ним он бывает в Киеве, некоторое время живет в Вильнюсе, где, возможно, обучается живописи у Й.Рустема. Затем переезжает со своим владельцем в Петербург. Здесь он продолжает обучение художествам в артели известного мастера альфрейных работ В.Ширяева, некогда ученика Арзамасской школы Ступина, и в классах Общества поощрения художеств. На эти годы приходится начало поэтической деятельности Т.Шевченко. В

1838 г., благодаря активной помощи русских и украинских друзей, Т.Шевченко был выкуплен из крепостной неволи и принят в Петербургскую академию художеств, которую оканчивает со званием некласного художника и поступает на службу в Киевскую археографическую комиссию. В Киеве он посещает собрание тайной организации Кирилло-Мефодиевского братства. В 1847 г., после разгрома общества, Т.Шевченко арестовывают и за найденные у него революционные стихи приговаривают к бессрочной ссылке в солдаты в отдаленный Оренбургский корпус, с запрещением писать и рисовать.

В своей повести «Близнецы» Шевченко устами своего героя Саватия Сакиры рассказывает о путешествии до Оренбурга. «После волжских прекрасных берегов передо мною раскрылась степь, настоящая калмыцкая степь. Первая станция от Самары была для меня тяжела, вторая легче, и глаза мои начали осваиваться с бесконечными равнинами. Первые три переезда показывались еще кой-где вдали неправильными рядами темные кустарники в степи по берегам речки Сакмары. Наконец, и те исчезли. Пусто, хоть шаром покати... После оставшегося позади города Бузулука начинают на горизонте в тумане показываться плоские возвышенности Общего Сырта. И, любуясь этим величественным горизонтом, я незаметно въехал в Татищеву крепость»⁶⁶.

Позже Т.Шевченко вспоминал, когда фельдъегерская карета переправлялась через небольшую речку Сакмару, впадавшую под Оренбургом в Урал, первое, что он увидел вдали, — величественное сооружение с чудесным минаретом. Это был знаменитый Караван-сарай, построенный недавно по проекту архитектора Александра Брюллова, брата Карла Брюллова.

Отбывая ссылку в Орской крепости, Шевченко писал: «Мне строжайше запрещено рисовать, что бы то ни было писать, а здесь так много нового, киргизы так живописны... сами просятся под карандаш... А смотреть и не рисовать — это такая мука, которую поймет один только истинный художник»⁶⁷.

В письме к своему другу Андрею Лизогубу Шевченко просит прислать чистой бумаги и хотя бы одну кисть Шарриона. В субботу 6 марта 1848 г. в казарменной жизни Шевченко

произошло незабываемое событие: он получил от Лизогуба краски и кисточки.

В первые три года ссылки Шевченко повезло: несмотря на высочайший запрет рисовать, он попадает в качестве художника в экспедицию А.И.Бутакова для съемок видов в степи и на берегах Аральского моря. Это дало ему возможность не только заниматься любимым делом, но и познакомиться с краем, в котором ему предстояло жить долгие годы. Жизнь обитателей казахской степи, полуголодная и бесправная, не шла в сравнение даже с жизнью его соотечественников. Оторванный от родины ссылкой, он быстро ощущает безысходность действительности. В сепиях и монохромных акварелях этого периода (художник теперь редко использует цвет) сильна интонация грусти, одиночества, эмоциональная напряженность: пейзажные мотивы с заброшенными могилами и биваками, урочищами, кибитками. Фигуры казахов в пейзаже не оживляют природу, а сообщают ей еще большую отрешенность.

Жизнь казахского народа вызывает горячее сочувствие Шевченко. В его сепиях «Мальчик, растапливающий печку», «Казахи у огня», «Нищие дети», «Казашка Катя» ощущается подлинный интерес к своим героям и национальному быту, хотя художник еще далек от обобщений и выводов — пока он лишь наблюдает, пристально изучая натуру.

Одним из первых Т.Шевченко изобразил и пейзаж Туркмении — суровое, каменистое, почти лишенное растительности восточное побережье Каспийского моря, раскаленные пески пустыни и скалы Мангышлака, где он был семь лет в ссылке: «Туркменские Абы в Каратау», «Ханча-баба», «Мыс Тюк Карагай на полуострове Мангышлак». Цвет приобретает бархатистость, глубину; мягкие тональные переходы от первого плана к третьему придают акварелям и сепиям пленэрность. Пейзажный цикл, созданный во время экспедиции в горы Каратау, свидетельствует о возрастающем мастерстве и более глубоком понимании иной, чужой для него природы.

Т.Г.Шевченко с симпатией относился к казахам и киргизам, многие его стихи посвящены их бедной и печальной жизни. Особое место в творчестве Шевченко занял остров Кос-Арал (по-русски — «прибавляющийся остров»). С ним связано более

восьмидесяти поэтических произведений и не меньше рисунков. Казах и верблюды в его творчестве символизируют бескрайнюю степь и жизнь в ней. С особой силой и глубиной отразилось это в поэзии. В аллегорическом произведении с фантастическим сюжетом «Топор был за дверью у господина бога» поэт показывает опустошенный пожаром край и только изредка кайсак:

Проедет в гору на убогом,
Измученном верблюде тут.
И сразу чудеса пойдут:
Заговорит пустыня с богом,
Верблюд заплачет, а кайсак
Нахмурится и грустно взглянет
На степь и на Кара-бутак,
Сингич-ачаг кайсак помянет,
Тихонько спустится с горы
И сгинет в глиняной пустыне.

Подобные картины-символы могут возникнуть лишь у мастера, который понял эту жизнь и проникся к ней искренним сочувствием.

Во время Аральской экспедиции он увидел в мертвой пустыне зеленое тополевое старое дерево. Он выполнил чудесную акварель «Джангис агаши» («Одинокое дерево»). Прямое отношение к этому дереву имеет и написанное по дороге на Арал стихотворение «Топор был за дверью у господина бога».

Лишь одинокое в долине,
В степи, при дороге,
Дерево стоит большое,
Позабыто богом...
И кайсаки считают
Дерево святое,
Любоваться приезжают
Зеленою листвою.

Аллегорическое произведение с фантастическим сюжетом «Топор был за дверью у господина бога...», в основу которого поэт положил казахскую легенду о святом дереве, использовалось

казахами в иной интерпретации. Существует такое предание: увидев в степи лишь одно дерево, Шевченко решил засадить деревьями всю степь. Министры донесли царю, что Шевченко не захотел выполнять службы, забросил ружье и сажает казахам деревья. Рассердился царь, схватил топор и отправился рубить те деревья. А Шевченко приказал сослать в такое место, где лишь одни каменные горы, — чтобы он и думать о деревьях забыл.

В этом рассказе, как и в других, переплелись элементы творческо-биографических фактов: рисунок одинокого дерева, стихотворение, навеянное легендой о топоре, нарушение Шевченко царского приказа, ссылка на Мангышлак. Мотив же всех этих трансформированных рассказов один: свободолюбие поэта и художника, его доброжелательность к казахскому народу⁶⁸.

Возможность вернуться на родину Т.Шевченко получает лишь в 1857 г.



Глава 6. ЭСТЕТИКА КАЗАХСКОГО БЫТА

1. Юрта — национальный образ мира

Казахи вели кочевой и полукочевой образ жизни. К древнейшему типу стационарного жилища казахов относится шошала — круглое однокамерное помещение с коническим или сферическим сводом. По форме она сходна с юртой. Шошала была из дерева, камня и сырцового кирпича. На территории Казахстана сохранились и другие типы древнейших однокамерных круглых жилищ из камня — дын (динг), уйтас. Одним из элементов древней культуры остается «кочевая юрта».

Казахская юрта — традиционное жилище, существующее с древности, используется до настоящего времени. Юрта, или кибитка казахов (кийиз уй — по-тюркски), — своеобразный тип переносного жилища, характерный для насельников Великой степи.

Кочевая юрта — это легкая, сборно-разборная постройка, приспособленная к транспортировке на вьючных животных. На протяжении многих веков вырабатывались ее четкие пропорции, правила сборки и разборки, формы и способы ее украшения и обстановки. Устройство и убранство юрты описаны в трудах О.Пешеля, Ч.Валиханова, А.Маргулана, М.Муканова. Обычная юрта — шестикрылая; бывают юрты с двенадцатью канатами.

Конструкция юрты предельно рациональна и проста. Она состоит из следующих основных элементов: кереге (раздвижная решетчатая основа); кереге юрты образуется из отдельных секций — канат (крыло), уык (купольные жерди); шанырак (круговое

навершие купола), имеющее зенитное отверстие — тундык, которое служит окном; дверь юрты — есик (по диаметру равная шаныраку), войлочное покрытие трех видов: туирлык (покрытие основания), узюк (покрытие купола), тундик (покрытие шанырака) и др.

Деревянный остов юрты делают из степной ивы — тальника, чтобы был легким и прочным. Купол делают из березы. Шанырак — семейная реликвия, признак продолжения рода. Он передавался из поколения в поколение и являл собой силу и покровительство духов предков.

Прежде всего украшают дверь — *есик*; в старину ее ориентировали на восток. Она орнаментируется солярными знаками и рогами барана родового тотема. Наряду с защитным значением оберега изображение рогов связывается с понятием богатства, приумножением скота.

Ак босага — Священный порог — сакральная граница дома (мира внутреннего) и внешнего (враждебного). Внимание вошедшего в юрту привлекает широкая узорная полоса — баскур, опоясывающая фризом основание купола юрты.

Очаг — центр юрты. Очаг у казахов олицетворение семьи — сердцевина домашнего круга. Недаром очаг расположен в середине дома — это центр жизни. Очаг — огонь. Огонь для казаха священен. Чистота, Благо, Защита — сакральные характеристики огня. И там, где поселилось Зло, казах обязательно возжигает огонь.

Левая сторона, если сидеть на торе (торь — самое почетное место в юрте), считается женской; правая — мужской. Женская половина — семейная. Здесь находится деревянная кровать хозяев — агаштосек, или тосагаш — кровать, украшенная костяными и серебряными пластинками, постельные принадлежности; здесь также сандык с приданым невесты, сырмак в собранном виде, корпе и подушки. На мужской половине ближе к порогу развешивается оружие хозяина, конская упряжка, талисманы. На возвышении красуется седло, украшенное узорами, олицетворяющими Время и Пространство; драгоценными камнями — символами Красоты и Богатства; чеканкой из благородного серебра — Оберега от Сглаза. Деление

юрты на мужскую и женскую половину имеет сакральный смысл, выражая дуализм Вселенной, мужское и женское начало.

Кочевник не разрушает и не строит свой мир, а вторя Природе, просто живет. Мягкие округлые формы юрты органично вписывались в степной ландшафт, не нарушая естественного единства человека и природы.

Форма полусферического жилища кочевников отражает космическое мироустройство, символику их мифолого-космогонических представлений. В своей первооснове юрта является моделью Вселенной — горизонтальной и вертикальной: купол — символ небесной сферы, внутреннее пространство — воздух, концы кереге опираются на землю, как третью составляющую вертикального деления мира. Дым из очага, выходящий через шанырак, — начало, соединяющее землю с миром духов; именно через шанырак осуществляется связь живущих на земле с миром духов.

Юрта, имеющая округлую форму (круг — символ непрерывности, вечности вселенной и жизни на земле) и возвышающаяся над плоскостью, это «мировая гора», основа основ мироздания.

2. Орнаментально-прикладное искусство

История, типология, специфика. Народное декоративно-прикладное искусство Казахстана теснейшим образом связано с повседневным бытом, прежде всего с оформлением юрты, призвано было одухотворить окружающие кочевника вещи, придать им роль благожелания (апотропея), указать на социальное положение их обладателя. В декоративно-прикладном искусстве воплотился эстетический идеал кочевника, его художественное и космогоническое мировосприятие.

Образ жизни и быт насельников Великой степи во многом определили развитие ремесел и домашних промыслов. Известны такие виды изделий, как войлочные сумки для хранения посуды (аяккапы), чехлы на сундуки (сандыккапы), сосуды, в которых перевозился кумыс (торсык), чайники (тубек), кожаные футляры

для пиал (шины каптар), различные типы ковров. Изготовлением ковров, как правило, занимались женщины.

Текеметы — огромные тяжелые войлочные покрытия, застилавшие почти весь пол юрты, декорируются крупномасштабным узором из спиралевидных и S-образных завитков. Техника изготовления — накатка (вваливание) узора из цветной шерсти на войлок. Рисунок расплывчатый, что придает ковру особую живописность. Распространены цветовые сочетания: белый рисунок на черном фоне, желтый — на коричневом либо наоборот.

Сырмаки — войлочные ковры, выполненные в технике мозаики. Способ изготовления — врезывание войлока одного цвета в войлок другого цвета — отвечает назначению изделия как ковра, стелющегося на пол. По линии соединения узоров пришивается цветной шнур, роль которого в общем колористическом решении ковра очень значительна.

Особое значение в убранстве праздничной юрты и юрты для гостей имеют парадные постилочные ковры. **Оюлы текеметы**, которыми застилается почетное место в глубине, у противоположной входу стенки юрты, входили также в приданое невесты.

Тускиизы — настенные ковры, представляющие большие войлоки прямоугольной формы, орнаментированные сложными аппликационными узорами из красного и черного сукна или бархата; размером 450×180 см.

Алаша — безворсовые ковры, изготовленные из сшитых лент; **баскуры** — ленты для скрепления юрты.

Сплетенные из степной травы **чий** узорные циновки предназначаются для обтяжки стен юрты снаружи — между войлоком и кереге. В знойные летние дни нижние края покрывающего юрту войлока — туирлык — закатываются почти до купола; стены из чия при этом, закрывая от постороннего взора интерьер юрты, свободно пропускают свежий степной воздух.

Казахское народное искусство, многообразное и яркое, жизнерадостно в своей основе. Объединяющей основой прикладного творчества является **орнамент**. Изучение истории развития казахского орнамента доказывает глубокую древность

его мотивов. Казахский орнамент формировался на основе искусства древних скотоводческих племен — саков, усуней, гуннов, тюрков, канглы, кыпчаков и отражал их художественное мировосприятие.

В орнаменте Казахстана выделяются четыре группы мотивов: **зооморфный, растительный, геометрический, космогонический**. Они легко соединяются друг с другом, видоизменяются так, что иногда трудно выделить их по общепринятым признакам.

Зооморфные мотивы. В основе зооморфных мотивов стилизация образов древнего звериного стиля: барана, лошади, верблюда, оленя, волка, орла и т.д. Затем воспроизведение отдельных частей и их фигур: головы, рогов, ушей, шеи, горбов, ног, копыт и т.д., условно представляющих целое. Мотивы бараний рог — «қошқар мүйіз», однорог — «сыңар мүйіз», парные рога — «қос-мүйіз», четыре рога — «төрт мүйіз», сорок рогов — «қырық мүйіз», голова лошади — «ат бас», оленьи рога — «арқар-мүйіз» и т.д. являются основными в орнаменте казахов. В настоящее время искусствоведам известно около 200 видов рогообразных орнаментов. По исследованиям ученых, баран и козел в солярно-космической мифологии одинаково связаны с солнцем и, по существу, идентифицируются.

К древним узорам относится верблюжий след — «түйе табан». Из него строится система узоров для центрального поля ковров. В ковровых композициях используются верблюжий горб — «түйе өркеш», нога верблюжонка — «бота тірсек»; мышинный след — «тышқан із». В резьбе по дереву и кости, вышивке, безворсовых коврах, ювелирных изделиях встречается своеобразная древняя орнаментальная фигура голова лошади — «ат бас». Интересен узор «төрт құлақ» — крестовина, построенный из четырех бараньих рогов.

Многочисленны узоры, напоминающие силуэты птиц, очертания их крыльев, шеи, лапок: птичье крыло — «құс қанат», орлиное крыло — «бүркіт қанат», птичий клюв — «құс түмсық», птичья шея — «құс мойын», гусиная лапка — «қаз аяқ», птичий след — «құс табан». Эти узоры используются в обрамлении различных изделий, в орнаментации бордюров ковров.

Исследователи считают, что бараньи рога, верблюжий след, птичьи крылья имеют значение оберега.

Растительные мотивы: мир органических форм — трилистники, тюльпаны, спирали, розетки, S-образные элементы — носят обобщенные названия «гүл» — цветок и «жапырақ» — лист.

Растительные узоры делятся на основные и производные. Основные: дерево — «агаш»; вьющийся стебель — «өткізбе» или «сақық гүл», образующий арабесковую вязь; тополь — «терек гүл», использующиеся в резьбе и ковровых изделиях; лотос — «сегіз ілме» — украшающий центры ковровых композиций; колос — «масақ гүл», цветок тюльпана — «қызгалдақ гүл». Производные от него — «сегіз гүл» — восемь цветков, «қазтамақ гүл» — цветок с бутонами, «сары гүл» — одуванчик и др. Эти узоры применяются в орнаментации безворсовых ковров, в вышивке, в тиснении на коже.

В обрамлении вышивки в центре орнаментальных композиций часто встречается узор в виде листа — жапырақ: «түйе жапырақ» — большой лист; «үш жапырақ» или «құлқынай» — трилистник, «бес жапырақ» — пять листов.

Переплетения листьев, трилистников, бутонов, цветков раскрывают в казахском орнаменте понятия единства, согласованности, причинно-следственной жизни на земле.

Геометрические мотивы. К ним относятся простые геометрические построения — ромбы, квадраты, треугольники, меандр и др.; осложненные — звезды, кресты, многоугольники, ступенчатые ромбы. В меандровых узорах прослеживается сходство с древнегреческим меандровым орнаментом. Геометрический орнамент широко используется в архитектурном декоре, в ковровых изделиях, в резьбе по дереву и камню, тиснении на коже.

К производным геометрическим узорам относятся «аралық гүл» — фигура, образованная из треугольников, «қос тұмарша» — два треугольника, «тақта өрнек» — гребень. Древний элемент в виде запятой — «алшы» находит применение в вышивке настенных ковров, халатов, платков.

Космогонические мотивы. Сюда входят мотивы Мирового древа — Мировой горы — универсальных знаковых систем

древности, а также месяца, солнца, луны, огня, молний, облаков и т.д. Прежде всего это солярный круг. Ему поклонялись древние скотоводы, а позднее казахи. У казахов были бронзовые и серебряные талисманы с солярными кругами — символами солнца, луны, неба. Орнаментальный талисман — своеобразный знак магии, символ счастья и благополучия, оберег.

К космогоническим узорам относятся «күн кезі» — глаз солнца, «күн сәулесі» — солнечные лучи, «шыққан күн» — восход солнца, «айшық гүл» — полумесяц, «шимай» — спираль. Вихревые розетки, также являющиеся символом солнца, можно встретить в керамике, архитектурном декоре (например, на фасаде мавзолея Бабаджа-хатун, фризе мавзолея Алаша хана).

С космогоническими тесно связаны узоры, символизирующие изображения природы. Земля и вода священны для кочевников. «Су» — волнистые, кривые линии, зигзаги — обозначают воду, реку, течение. Такие мотивы служат обрамлениями узоров, интервалами. К группе «тоғыз төбе» — девять холмов относятся «арна гүл» — речные долины, «арық» — оросительные каналы, «күмбез» — купола. Эти две группы узоров характерны для ковров и архитектурного декора.

Орнаментика обнаруживает влияние «звериного стиля»; доминирование древних, восходящих к астральному пантеону спиралевидных мотивов как выражение динамичных представлений о жизни.

Стилистика орнамента. Крупный модуль, властно охватывающий плоскость, выражающий энергию и силу, — черты, ярко отразившиеся в народном эпосе казахов, созвучные раздолью и величию Великой степи. Характерно взаимопроникновение мотивов, равноценных на плоскости, выражающих динамику столкновения и вместе с тем гармонизацию жизни. Преобладает яркий локальный цвет, создающий мажорное мироощущение; символичность цвета.

Символика орнамента. Изначальный магический смысл роговидных завитков обусловил, очевидно, определенную тенденцию в построении орнаментальной композиции во всех видах прикладного искусства: орнамент бордюров из роговидных завитков символизирует идеи ограждения семьи, рода от внешних сил зла, обеспечения богатством, счастьем.

Многие орнаментальные композиции имеют форму ромба — символа плодородия. Узор из стилизованных растений обозначал степь. Спаренные круги и квадраты выражали идею верности, дружбы, силы и неутомимости.

Комплексная символика заключена в космогонических узорах: образ солнца как символ жизни представлен целой серией изображений: рогообразным завитком — спиралью, кругами, вписанными один в другой, цветочной розеткой, крестовиной. Изображение облаков, молний, огня, воды символизировало пространство, непобедимость, расцвет, безбрежность.

Символика цвета в орнаменте. Голубой цвет символизирует небо, вечность, спокойствие, верность; белый — чистоту, истину; желтый — разум, святость и богатство; красный — огонь, радость и победу; зеленый — весну, молодость; черный — землю, мудрость, а также мрак и темноту и т.д.

Символичность орнамента, его философская осмысленность образно отражают духовный мир народа.

3. Семантика ювелирных украшений

Яркую страницу народного творчества в сокровищнице национальной культуры представляет казахское ювелирное искусство. Оно развивалось на основе древних традиций, взаимодействуя с культурами сопредельных народов.

Ювелирное дело, в отличие от других видов казахского прикладного искусства, имевших характер домашнего промысла, носило профессиональный характер. Казахские ювелиры — зергеры («зер-зар» в переводе с персидского — золото) работали в одиночку, передавая мастерство по наследству. Зергеры изготавливали женские украшения, детали для костюма, туалетные принадлежности, столовые приборы, бляшки для декорировки деревянного каркаса юрты, мебели, деревянной и кожаной посуды, музыкальных инструментов, оружия, конского снаряжения. Использовали золото и, чаще, серебро.

Главной продукцией зергеров были женские ювелирные украшения, эстетическая и функциональная природа которых

отражала весь комплекс мировосприятия народа с глубокой древности. Расшифровка семантики структуры казахских украшений выявляет целую систему магических представлений. Сам материал — камни, серебро и натуралии — выполнял сложносоставную функцию. Вставки из камней именуются «тас» — камень или «коз» — глаз, т.е. они осмысливались как всевидящее, охраняющее око, наделялись чудодейственной силой. Представление об удивительных свойствах камней широко распространено у всех восточных народов.

Вера в чудесные свойства камней до сих пор живет в традиционном казахском быту: коралл оберегает от порчи и наговора; перламутр защищает от злого языка и одновременно способствует жизненному благу, бирюза приносит счастье; сердолик — благоденствие и радость (а также — оберег от глаза).

Очистительным и магическим свойством в представлении казахов обладало серебро. В воду для купания ребенка бросали серебряные монеты со словами: «Пусть дни ребенка будут светлыми, как серебро»⁶⁹. Такая же охранно-благожелательная функция наблюдается и в украшениях, но большее внимание уделялось декоративности. Например, серьги считались древнейшим оберегом, поэтому их носили с самого раннего детства. Магической очистительной силой наделялись кольца и перстни, подвески — наконечники. Так, подвески — украшения в виде колокольчиков способны отпугивать нечистую силу; фигурка в виде наконечника стрелы наделяется защитным свойством, что восходит к сакским традициям.

Различные пожелания добра и блага в украшениях выражались через форму и декор. Помимо религиозно-магического значения, традиционные украшения несли также функции имущественного, возрастного и территориального различий.

Со временем в ювелирных изделиях стала преобладать декоративная сторона, их первоначальное магическое значение постепенно утрачивается. В украшениях доминирует эстетическая и праздничная функция. Ювелирные изделия становятся неотъемлемой частью женского туалета, придавая художественную законченность традиционному костюму.

Веками разрабатывались и видоизменялись характер и композиционное соотношение набора украшений; в зависимости от ареальных различий складывался свой образный строй, но в целом его состав был единым для всего Казахстана.

Особенно полным и нарядным выглядел свадебный ансамбль украшений. Главным декоративным акцентом в комплекте являлось нагрудное украшение, выделявшееся богатством отделки: ониржиек, алка, онирше, моншак, тумарша, бой тумар. Изяществом форм отличается ожерелье **алка** с горизонтальной композицией, образующейся из сцепленных монет, камней в оправе, ажурных или цельнометаллических медальонов. Художественную роль в ней играют частые миниатюрные подвески на ажурных цепочках. Существуют шейные украшения: тамак алка, тик жага, тамакша.

Имеется множество типов и вариантов серег: орнаментированные плоские серьги; серьги-лунницы — «ай сырга»; проволочные серьги различной сложной конфигурации — «шыгыршық сырга»; филигранные серьги — «жұқа селдір сырга».

Цветовой звучностью привлекают серьги, основу которых составляют вставные камни — «көзді, тасты сырга». «Қозалы, қоза, төлме төбе сырга» — шаровидные серьги с подвесками на длинных цепях. «Салпыншақ, сабак, шашақ сырга» — серьги с двухъярусными подвесками различных форм. «Қоңырау сырга» — серьги в виде колокольчика с густой проволочной бахромой по краю.

В торжественных случаях надевались височки — «шекелік, суыртпа», крепящиеся на петли головного убора или за волосы у виска. Височки многочастны, имеют подвески на длинных цепочках и часто соединены декоративной цепочкой с подвесными фигурами, проходившей под подбородком. Пластика и композиционная слаженность основной части височников с колышущимися, звенящими подвесками, ажурными цепочками образуют своего рода живописное обрамление лица.

Необходимым атрибутом женского туалета являлись звенящие подвески-накосники, украшавшие и одновременно подчеркивающие длину и густоту волос, олицетворяющих девичью красу: «шолпы» и «шаш тенге, шашбау».

Специальными (обязательными) девичьими украшениями являются декоративные броши, браслеты, перстни и кольца. Браслеты — «білезік» обычно носятся по одному или парно на обеих руках, нередко одеваются на руки два браслета. Отличаются своеобразием форм и вариантов: «топсалы білезік», «какпак білезік», «жумыр білезік», «сагат білезік», «тасты білезік», «бес білезік», «жука селдир білезік» и др.

При всем многообразии форм и декора казахские украшения можно разделить на несколько основных стиливых групп по единству техники, орнаментации и конструктивной основы.

Все группы украшений имеют определенный ареал бытования и традиционную систему художественных средств. В Западном и частично в Южном Казахстане преобладают классически завершенные украшения «геометрического стиля». Все их части изготавливаются тиснением или штамповкой. Конструктивной основой являются овал, круг, квадрат, треугольник, прямоугольник и т.д. Композиция декора строится соответственно форме изделия — центрически либо фризообразно.

В казахских украшениях данной группы выявляются аналогии с ювелирными изделиями гуннской эпохи: декорировка вставками по центру из сердолика, по краям — витой сканью, в остальной части — треугольниками из зерни.

Украшения, декорированные накладной сканью в сочетании с чернью, преобладают в Западном Казахстане, главным образом в Актыубинской области. Для Гурьевского, Уральского, Карагандинского и частично Семипалатинского регионов, а также для Северного Казахстана характерны украшения, декорированные на цветовом контрасте серебра и черни. Скромные и сдержанные цельнометаллические и составные украшения, в основном плоскостные, отличающиеся графичностью силуэта, доминируют в Центральном и Восточном Казахстане. Они демонстрируют декоративные возможности линии, штриха.

Особенно эффектны украшения, где гравировка сочетается с техникой оброна. Выбранный фон изделий покрывается чернью, что усиливает иллюзию глубины. На этом фоне контрастно выступают мерцающая зернь и орнаментальный рельефный

декор серебра. Изысканны черневые украшения, покрытые тонкой паутинкой из скани.

Украшения, декор которых образуется вставками из бирюзы и сердолика, агата, хризопраза, кораллов и стекла, распространены в Северном, Южном Казахстане, бытуют в Восточном, Центральном Казахстане.

В целом поиск образности идет в направлении повышенной колористической гаммы, особенно в украшениях Южного Казахстана. В одном полихромном украшении могут сочетаться ярко-красный коралл, зеленый хризопраз, голубая бирюза и желтый агат.

Изящны украшения, выполненные в технике ажурной скани. Доминантой декоративного строя в композиционной основе является ажурный медальон в центре из драгоценного камня: глубинный красный цвет сердолика, расходящиеся сканные лучи, теплый цвет позолоты символизируют образ солнца.

Цветовой звучностью привлекают украшения, декорированные эмалью. Сочетание яркой эмали, чаще всего синего цвета, солнечный цвет позолоты, рельефный чеканный орнамент серебристой части, ажур резных мест образуют украшение повышенной декоративности.

Еще одну группу представляют украшения, выполненные в технике штампа и тиснения. Повсеместно бытуют литые украшения.

Разнообразие казахских ювелирных украшений отражает эстетические вкусы народных мастеров.

4. Символика цвета в мировосприятии народов исламского мира

Краски — один из эстетических эквивалентов действительности. Но в то же время цвет может трактоваться как символ, намекающий на то, что порой не может быть показано, будь то образ бога, высших космических сил или потустороннего бытия.

Символика цвета опирается на объективные особенности психики, на всевозможные ассоциации, нередко довольно простые: зеленое — весна, пробуждение, надежда; синее — небо, чистота; желтое — солнце и жизнь; красное — огонь и кровь; черное — темнота, страх, неясность, смерть. Такая мотивировка имеет в своей основе обыденный опыт, который дополняется мифологическими, религиозными и эстетическими воззрениями.

Сказания, древние тексты, традиции доносят до нас богатый мир, заставляющий художников акцентировать внимание на отдельных символических цветах.

Раньше других, видимо, выделился красный цвет. Пристрастие к нему прослеживается у разных народов Евразии с глубокой древности. В эпоху мустье охру подсыпали в погребения. Красные, оранжевые и охристые краски доминировали в палеолитической живописи.

В эпоху бронзы у андроновских племен существовал обычай подсыпать в могилу охру или реальгар. Регалии власти, покрытые золотом, стали распространяться с этой эпохи. У скифо-сакских племен золоту поклонялись, красные одежды и головные уборы, расшитые золотыми украшениями, встречаются преимущественно в царских курганах. Красный цвет был излюбленным и в полихромном искусстве кочевников Сибири и Казахстана. Кроме того, популярны были синий (зеленый) и желтые тона.

Пурпурные, багряные и красные хитоны с золотыми украшениями, как сообщают Ксенофонт, Квинт Курций Руф и Диоген Лаэртский, носили персидские цари и вельможи эпохи Ахеменидов. Одежды магов были белыми, но высшие жрецы одевались, как цари, т.е. носили пурпурные туники и золотые украшения.

Такое значение красный цвет имел и у кочевников Азии. Ал-Идриси пишет, что знатные кимаки носили одежду из красного и желтого шелков, как и у тюрко-монгольских народов (у Чингисхана, например, стрелы были красными, расписанными киноварью, а хранились они в золотом колчане)⁷⁰.

Загадка такого отношения сильных мира сего к красному цвету, его использование в погребальном обряде заключалась в следующем: определенный цвет и определенные эмоциональные

константы, им вызываемые, были важными элементами мифологического осмысления мира; мифологическое сознание наделяло их особой значимостью. Со временем цвет приобретал значение идеологического символа.

Ассоциации, вызываемые красным и желтым цветами, у разных народов тождественны. Существуют общие семантические циклы, связанные с ними. Их сочетание для архаического сознания является мало контрастным. Может быть, в этом и есть психофизиологическая подоснова взаимопереходов красного и желтого цветов в символизме. Красный цвет ассоциируется с огнем и кровью, вызывает эмоциональное возбуждение. Красный и желтый цвета воспринимаются как горячие. Огонь, солнце и красный цвет всегда входят в одни и те же семантические ряды: «Знай, что лучшее твердое тело — золото, и поэтому... называй его Солнцем»⁷¹.

Понятия «красный», «желтый», «золотой» входят в терминологию солнечных культов. Особенно показательна ассоциативная связь этих цветов с «огнем» и «солнцем» в индоевропейских языках и мифологиях и соответствующие изоглоссы*.

Мифологические представления об организации мира у мусульман также связаны с цветовыми символами. Три зоны Космоса маркировались тремя цветами: белым, красным, черным (верхняя, средняя, нижняя).

Так же как Мировое Древо являлось воплощением трехчленного Космоса, так и ленточки разных цветов обозначали зоны Древа. Каждая из зон мироздания соотносилась у некоторых тюркских народов с одной из трех групп этноса, отмечаемых одним из цветов триады.

У ногайцев (народа, сыгравшего немаловажную роль в этногенезе казахов), по-видимому, существовала система обозначения при помощи цветовых символов-групп, составляющих ногайский этнос. В эпосе «Манас» этноним «ногай» представлен в форме ак ногай, кара ногай, сары ногай.

*Изоглоссы — линии на географической карте, показывающие территориальное распространение того или иного языкового явления; специфические родственные явления в диалектах или языках.

Цветовой код использовался и казахами; казахское племя аргын разделялось на три компонента: ак, кара, сары-сопы; а также и индоевропейскими народами, в частности, славянами: известны Белая, Черная, Красная (Червонная) Русь, т.е. Великая-Малая Русь.

Связь белого цвета с верхней зоной Космоса подтверждается обычаем мусульман в качестве жертвенного животного брать лошадей белой масти, так как она считалась священной. Существует поверье по поводу главной святыни Аль-храма-Каабы, согласно которому вмонтированный в этот гигантский куб космический камень был первоначально ослепительно белым и почернел от покаяния и грехов людских.

Белый цвет выступает как символ чистоты, незапятнанности, неоскверненности, невинности, добродетели. Он ассоциируется с дневным светом, а также с небесными светилами и производящей силой. Белый цвет по своей природе как бы поглощает, нейтрализует остальные цвета. Весь материальный мир и соотносится с пустотой, бестелесностью, поэтому у большинства народов Азии после кончины человека одевали в белые одежды и покрывали белым саваном.

Существовало соотношение «верхний — белый»: «Пусть он ездит на белом мерине; пусть носит белую одежду; пусть его сажают на верхнее, почетное место».

Таким образом, мы видим, что цвета связаны с социальными группами, последние — с зонами мироздания.

Цвет —————> социальные группы —————> зоны мироздания

Социальные группы могли происходить из трех возрастных категорий. Жрецы получили белый цвет из-за седины, поскольку они были почтенного возраста; воины, чаще всего молодые люди, юноши — красный, цвет огня, крови; производители материальных благ, трудовой люд — черный, коричневый цвет земли.

О связи возрастных категорий с цветами свидетельствует обычай: если на юрте развевается какой-либо флаг, следует понять, что юрта лишилась одного из своих членов; если флаг

красный — умерший был молод, черный — средних лет, белый — старец.

Цвет имеет свое определенное значение в народных обычаях и верованиях мусульман.



Глава 7. ДУХОВНЫЕ ЦЕННОСТИ КАЗАХОВ

1. Национальные традиции и обычаи, их отражение в изобразительном искусстве

Материальную и духовную жизнь казахов XV–XVIII вв. отражают исторические традиции (салт), обычаи народа (адет, жол-жора), возрождающиеся в настоящее время.

Среди особой красоты «картинностью» отличается свадебный ритуал (құдалық салт): сватовство (подарок свату — шапан); уплата калыма; обоюдная клятва; дары; «құйрық-бауыр» — мясное блюдо — «сваты связаны самим богом»; приданое невесты — новая белая юрта (отау); «ұрын той»; особая честь матери.

В честь отъезда невесты в аул жениха исполнялась песня «Жар-жар», что означает «жених-невеста». Приглашенный акын пел песню «бет-ашар» («открытие лица»). Совершаются обряды — церемонии, имеющие религиозно-магический характер: «шашу» — обряд обсыпания новобрачных сладостями, баурсаками.

В свадебных песнях в портрете невесты часто повторяется эпитет «белый»; ее называют белым жеребенком, верблюжонком — так создается представление о красоте невесты, ее нежности и чистоте.

В программу свадебного тоя входят национальные игры:

- **свадебные:** вход в юрту — «есік ашар»; поглаживание по волосу — «шаш сипар»; рукопожатие — «қол ұстасар»;
- **молодежные:** качели — «алтыбақан»; белая кость — «ақ сүйек»; прятание платочка — «орамал тастау».

Особое значение имеют «курес» — борьба; «сайыс» — единоборство всадников; «көкпар» — борьба лихих наездников за тушу козленка; «кыз куу» — догони девушку; «аламан бэйге» — скачки на дальние расстояния; «жорга жарыс» — скачки на иноходцах.

Игры как компонент национальной культуры послужили сюжетной основой для произведений изобразительного искусства.

Так, Евгений Сидоркин создал большой сериал станковых автолитографий «Казахские национальные игры». О работе над ней Е.Сидоркин говорит: «Меня поразили игры своей смелостью и азартом. Причем я прежде всего хотел подчеркнуть их вневременность, то есть игры были двести лет тому назад, и они будут существовать всегда. Ведь народ любит азартные и смелые состязания. В них наиболее ярко проявляется его душа»⁷².

Лист «Кокпар» (козлодрание) — это замкнутая по кругу композиция, передающая один из острейших моментов состязания, когда в руках одного из участников схватки оказывается козленок, но в эту же секунду за ним тянутся другие руки, готовые его вырвать. Смысл игры «Байга» заключается в конном состязании на скорость. Художник изображает всех действующих персонажей в предельной экспрессии и напряженности. При всей своей условности и неконкретности фигуры скульптурны и выпуклы. Сидоркин отталкивается от древней чеканки по металлу, от литых малых скульптур народных умельцев. Он обогащает свой язык, используя в меру и элементы графического построения, и организации листа, необычную усложненную точку зрения, строго выверяет силуэтное и ритмическое построение.

Для Канафии Тельжанова игры интересны тем, что в них отчетливо «читаются» многовековая история и черты характера народа. В них проявляются ловкость, удаля, темперамент, стойкость и упорство в борьбе — качества, уважавшиеся в старину и сохранившие свою ценность для современника; вместе с тем проглядываются и жестокие нравы прошлого.

Национальную по духу картину «Кокпар» К.Тельжанова одновременно можно отнести и к бытовому, и к историческому жанру. Художник показывает кульминационный момент скачки.

Быстры, как звездопад, и горячи,
Глаза — как полыхающие маки,
Вы — гордость и надежда всей степи.
Вы — крылья моих предков, аргамаки*.
Летите вы, как молния в степи.
И птице не угнаться за джигитом,
И это откликается вдали,
Когда о землю гулко бьют копыта...
(Кумысбаев У. «Аргамаки»)

Разнонаправленное движение разгоряченных коней не только определяет в картине глубину, но и как бы продолжает пространство, из картины к зрителю, увлекая и его азартом игры. Широкий, свободный, выявляющий форму мазок передает стремительное движение. Группа всадников организована в соответствии с замыслом художника: сопоставление различного отношения к игре, конфликтность между прошлым и настоящим. В картине все построено на контрастах, цветопластических и нравственно-психологических.

Содержание картин «Охота с беркутом» и «Кыз куу» раскрывается полностью в живописном образе.

Глубокий поэтический подтекст игры «Кыз куу» раскрывает О. Сулейменов в стихотворении «Догони».

Догони меня, джигит,
Не жалея коня, джигит,
Если ты влюблен и ловок,
Конь умрет, но добежит,
Я люблю тебя, джигит!
Догони же,
Поцелуй,
Голос от стыда дрожит,
Среди этих звонких струй,
Меня ветер догоняет,
На груди моей лежит,
Обнимает, обнимает,

*Аргамаки — старинное название лошадей восточной породы.

Ой, зачем отстал, джигит!..

Образ, созданный Тельжановым, не менее лиричен. Горизонт почти совпадает с нижним краем картины, и всадники кажутся распластавшимися в небе, летящими в облаках. Вокруг них никого и ничего, кроме их двоих — белой птицы — девушки, изо всех сил натягивающей поводья, и черного беркута — юноши, неумолимо настигающего свою «добычу». Мазок выходит за контуры фигур, передавая стремительность скачки, высокое напряжение чувств. Разъяренный погоней черный конь юноши, изогнув шею, уже вцепился в холку соперника.

На конкретном материале из народной жизни К.Тельжанов стремится решать извечные вопросы радости жизни, молодости и любви.

2. Казахский эпос в структуре художественной культуры

У тюркоязычных племен в Казахстане в VIII–XI вв. существовала устно-поэтическая традиция.

Среди былин древних тюрков (записанных позже сказителем Н.Улагашевым) выделяется «Сай-Солонг». Сюжет быliny прост: богатырь совершает подвиги, побеждает бесов и врагов. На помощь герою-алтайцу Сай-Солонгу приходит богатырь Ирбис-буркан (бурхан); это, по мнению комментатора, «свидетельствует, что в основе быliny лежит древний миф». Этот Ирбис-буркан сообщает о себе следующее: «Сквозь толстую скалу пробиваясь, сам я на свет вышел»⁷³.

В сочинении Рашида-эд-Дина о происхождении тюрков рассказывается, что они были загнаны в горы и не могли оттуда выйти. Тогда они сложили в одном месте, у скалы, большой костер, и так как гора состояла из железной руды, то она расплавилась и образовалась дыра, через которую тюрки вылезли.

Варианты совпадают точно. Тюрк Ирбис-буркан спасает из беды алтайца Сай-Солонга, женится на его сестре, и они живут вместе по-братски. Именно этот мотив, для самой быliny второстепенный, имеет историческое значение. Он подтверждает,

что некогда аборигены Алтая слились с остатками тюркютов. Само имя Ирбис, т.е. Барс, встречается в орхонских надписях. Но сомнение вызывает вторая часть имени — бурхан. Очевидно, здесь переосмысление позднейшего времени: бурхан получилось из бури хана, т.е. «волчий хан», а волками назывались тюркюты.

Второй сюжет, восходящий к эпохе тюркютского каганата, — это богатырская сказка об Алпамыше. Известно много вариантов этой сказки, но наиболее архаична алтайская версия «Алып Манаш», записанная со слов сказителя Н.Улагашева⁷⁴. Тюркюты мало надеялись друг на друга, и поэтому роль положительного героя играет конь, наделенный волшебными качествами. У древних тюрков культ священного коня настолько возвысился, что они даже поклонялись Тенгри хану в виде всадника. Сказка имеет счастливый конец, при котором порок наказан, а добродетель торжествует. Этот нравственно-назидательный элемент был чрезвычайно важен в VIII в. при напряженной борьбе за «место под солнцем», и он также перекликается с программными высказываниями, например, Тоньюкука.

На территории Казахстана среди тюркских огузских племен примерно в VII–VIII вв. сложились наиболее известные эпосы «Огуз-наме» и «Коркыт-Ата». Основное действующее лицо эпоса «Огуз-наме» — Огуз-каган (в мифологии огузов герой-прародитель). Его образ имеет черты культурного героя.

Огуз хан был зачат матерью от лучей света и родился богатырем... Уже в юности победил страшное чудовище, пожиравшее табуны Единорога. Внешность Огуз хана отражает тотемические представления древних тюрков: «ноги его подобны ногам быка, поясница — пояснице волка, плечи — подобны плечам соболя, а грудь — груди медведя»... Проявив себя как богатырь, Огуз хан вступает в брак с небесной девой, спустившейся к нему в лучах света. От нее рождаются три старших сына — Кун (солнце), Ай (луна) и Жулдуз (звезда). От другой жены — земной красавицы — три младших сына — Кок (небо), Тау (гора) и Тениз (море). Объявив себя каганом, Огуз хан совершает завоевательные походы против соседей. Завершив завоевания, он устраивает великий пир и распределяет свои владения между старшими и младшими сыновьями. Это

разделение связывается с чудесными дарами богов: золотым луком и тремя серебряными стрелами, ниспосланными Огуз хану небом. Огуз хан отдает лук, разломив его на три части, трем старшим сыновьям, а стрелы — трем младшим. Племена, которые произойдут от старших сыновей, он повелевает назвать «бозук» («ломать на части»), а от трех младших — «учук» («три стрелы»). Так объясняется разделение огузов на два крыла.

Образ Огуз хана как героя-прародителя вошел и в мифологии многих современных тюркоязычных народов⁷⁵.

Эпический памятник **«Книга Деда Коркыта»** восходит к мифологии казахов. По преданиям Коркыт был первопредком казахов, прилетевшим на землю на белой верблюдице (либо птице). Коркыт — первый шаман, покровитель певцов, изобретатель кобыза. До принятия ислама Коркыт — божество (на что указывает его связь с шаманством), близкое Буркыт-баба, представлявшееся бессмертным. С утверждением ислама возник особый миф о смерти Коркыта. Коркыт увидел во сне людей, рывших ему могилу. Желая спастись от смерти, он уехал далеко от этих мест, но снова увидел тот же сон. Коркыт продолжал странствовать, но сон преследовал его. Решив, что смерть ждет его только на земле, Коркыт разостлал на поверхности Сырдарьи одеяло и стал день и ночь сидеть на нем, играя на кобызе. Когда усталость одолела Коркыта, и он заснул, смерть в образе ядовитой змеи ужалила его. «Могила» Коркыта на обрывистом берегу Сырдарьи почиталась казахами еще в начале XX века. Чудесную силу приписывают мифы кобызу Коркыта: он мог вырвать с корнями огромное дерево и обогнуть самых резвых коней; положенный на могилу кобыз долго сам по себе издавал жалобные звуки.

В огузском эпосе певец Коркыт — советник и помощник ханов и богатырей (многим из них он нарекает имя и дает благословение), вещий старец, прорицатель будущего⁷⁶.

3. Героический эпос и изобразительное творчество

Героические жыры «Алпамыс батыр» и «Кобыланды батыр». Эпос — это история народа, рассказанная им самим, опозитизированная история. До наших дней дошел героический эпос — жыры о богатырях: «Алпамыс», «Кобыланды», «Ер Таргын», «Камбар», «Ер Кокше», «Ер Косай»; цикл сказаний «Кырык батыр» («Сорок богатырей»), «Отеген»; лиро-эпические жыры — «Козы Корпеш — Баян Сулу», «Сейпил-Малик»; «Кыз Жибек», «Айман-Шолпан», «Макпал кыз», «Кулше кыз»; исторические песни XVIII–XX вв., сказки, былички, предания, легенды.

Издравле создателями и исполнителями казахских эпических песен («жыр») были жырау и акыны — певцы-импровизаторы, художественная традиция, которая жива и по сей день. Эпические песни — жыры сказываются речитативом и поются в сопровождении народного музыкального инструмента — домбры.

Жырау и акыны соединяли в себе певца, поэта, сказителя-импровизатора. Говоря об импровизаторском даре жырау, Ч.Валиханов особо подчеркивал их мастерство в создании произведений без подготовки. Высоко чтились народом легендарные и эпические певцы XV–XVII вв. Ақтамберди жырау, Жиембет жырау; «вещие» певцы XVIII вв. Бухар жырау, Татикара жырау, Сыпыра жырау; выдающиеся жырау конца XIX в. Мурын жырау, Нурым жырау, Марабай и Мергенбай жырау и прославленные современные акыны Джамбул и Нурпеис.

«В изучении природы, старины и народного творчества — музыки, поэзии и живописи своего народа ученые киргизы могут оказать большую услугу. У киргизов поэзия и музыка тесно связаны, создатель песни в то же время и композитор, он дает мотив и ритм своему произведению. Поэтическое творчество среди киргизов развито — степь кишит поэтами», — писал Г.Н.Потанин, большой знаток казахской культуры⁷⁷.

Героические поэмы каждый исполнитель пел по-своему. Некоторые воспроизводили заученный, перенятый от других

акынов и жырау текст; иные, имея особый дар к импровизации, вносили что-то свое, дополняя или же сокращая традиционный текст. В последнем случае многое зависело от аудитории. Если слушателями были люди почтенного возраста, акын вдохновенно пел о богатырских подвигах, насыщая поэму фактами из истории своего народа о подвигах известных ему богатырей, об их богатырских конях — тулпарах. Если же было больше молодых слушателей, певец пел больше о самом богатыре, описывая подробно и образно его достоинства, о прекрасной избраннице богатыря, о ее красоте, уме и верности в любви. Вероятно, поэтому героические поэмы дошли до нас во многих вариантах.

Эпос складывался веками. Сказания о борьбе с иноземными захватчиками возникали у племен, из которых впоследствии образовался казахский народ, — усуней, канглы, конратцев, кереев, кыпчаков. Вот почему герои казахского эпоса — различного происхождения: Кобыланды — родом каракыпчак; Алпамыс — из племени конрат; Камбар — из ногайлы. Но все они батыры, для них главное — любовь к родной земле и своему народу.

Обратимся к эпическим сказаниям о богатырях — **«Алпамыс батыр»** и **«Кобыланды батыр»**.

Известный и сегодня казахам и каракалпакам, ногайцам и башкирам, крымским и барабинским татарам эпос о богатырях Алпамысе и Кобыланды повествует о борьбе кыпчаков с калмыками и кызылбашскими ханами.

Создание поэмы «Алпамыс батыр» относят к X в.⁷⁸ В ней рассказывается о могучем батыре Алпамысе.

Много лет тому назад,
Как предания говорят,
Жил в краю Жидели-Байсын
Именитый старец один,
Бай из племени Конрат,
А по имени Байбори...
Был добычлив бай и богат,
Но грустил он и тосковал.
Одинок был бездетный бай...

Но вот судьба смилостивилась над престарелыми Байбори и Аналык.

Я, из рая посланный вниз,
Небожитель Шашты — Азиз,
Возвещаю: первенец твой —
Будущий батыр удалой.
Имя дай ему — Алпамыс.

Поэма повествует о любви батыра Алпамыса с прекрасной Гульбарчин — дочерью Сарыбая, о преданности полюбившей Алпамыса красавицы Карагоз — дочери калмыцкого хана. Сказание описывает походы Алпамыса: первый — против грозного соперника Карамана; второй — против хана Тайшика; подвиги Алпамыса и разгром в орде калмыцкого хана. Возвращается Алпамыс батыр на обетованную землю Жидели-Байсын, освобождает ее от злодея Ултана.

Выдающимся образцом эпической поэзии казахского народа является героическая поэма «Кобыланды батыр»⁷⁹. Она исполнялась прославленными певцами XIX в. Мергенбаем жырау и Марабаем Кулбайулы.

Первая запись отрывка из поэмы «Кобыланды батыр» — «Скачка богатырского коня Тайбурыла» — в исполнении Марабая была осуществлена в 70-е гг. XIX в. известным казахским просветителем Ибрагимом Алтынсариним и опубликована в составленной им «Киргизской хрестоматии». Одним из тех, кто первым обратил внимание на поэму «Кобыланды», был казахский ученый и просветитель Ч.Валиханов. Среди советских исследователей многосторонним изучением эпоса «Кобыланды батыр» занимались писатель-академик М.Ауэзов, писатели С.Муканов и С.Сейфуллин, профессора К.Жумалиев, Б.Кенжебаев, А.Маргулан и М.Габдуллин.

Известно 26 записей героико-эпической поэмы «Кобыланды батыр», хранящихся в фондах Академии наук Казахской ССР, а также в архивах музеев и библиотек в Москве, Казани, Нукусе, Оренбурге.

Запись акына и собирателя фольклора Шапая Калмагамбетова (от 1939 г.) наиболее полного варианта поэмы на

арабской графике, озаглавленная «Кобыланды батыр», хранится в Центральной научной библиотеке Академии наук Казахской ССР в отделе рукописей и редких книг.

Эпос о Кобыланды, как и большинство других эпических поэм казахского народа, начинается с предыстории рождения богатыря, выдержанной в традициях героического эпоса и богатырской сказки тюркских народов.

Престарелый бай Токтарбай из рода Каракыпчак вымаливает у бога и святых покровителей сына-наследника и защитника.

Наконец, байбише Аналык
Токтарбаю сына и дочь
Подарила на склоне лет,
Кобыланды — это львенок наш,
Имя дочери — Карлыгаш.

Кобыланды лучшим среди сверстников был, —
Словно из ханского рода он был,
Нет среди сверстников его
Такого статного, как Кобыланды...
Конь гнедой играет под ним?
Кунья шапка на голове,
Птица — ястреб сидит на руке...
Сероглазый, а нос прямой,
Лик сияет светлей звезды.

Уже в 6 лет Кобыланды стал батыром. Первый богатырский подвиг — участие в борьбе за невесту Кортку. Приехав в аул мужа, Кортка растит скакуна — тулпара Тайбурыла.

Большая часть эпоса — это повествование о войне, и поэтому сцены битв и сюжеты, связанные с войной (проводы в поход, раздумья после боя)? преобладают. Первая победная битва богатыря — сражение с ханом кызылбашой Казаном, напавшим на кочевье ногайцев, находившихся недалеко от кыпчаков. Второй поход Кобыланды оканчивается неудачно: батыр и его товарищ Караман попадают в плен к хану Кобикты. Дочь хана Кобикты — девушка-богатырь Карлыга с первого взгляда полюбила Кобыланды. Она освобождает пленников Карамана. Оказывает помощь богатырю в одном из самых значительных его подвигов —

в победной битве с ханом Алшагыром, захватившим родной аул Кобикты. Узнав, что аул захватил Алшагыр, что «плачет родная земля», мужественный джигит, не находя себе места от сердечной боли, возвращается на родину, чтобы защитить родной кыпчакский народ.

Поединок Кобыланды с Алшагыром — одна из самых напряженных сцен эпоса.

Алшагыр был отважен, умен,
Это был настоящий смельчак!...
Молвил каждый батыр: «Постою
Я за честь и за жизнь свою!»...

Карлыга полна веры, что заслужила любовь Кобыланды, но он упорно противится желанию Карлыги стать его женой. Карлыга, потерявшая радости свет, в одиночестве поселяется в белом шатре на вершине безлюдной горы. Там, забытая всеми, она семь долгих лет «от людей берегла и любовь свою, и печаль...» Повествование завершается тем, что богатырь, совершив брачный обряд с Карлыгой, увозит ее к себе в орду. Но женитьбе богатыря предшествует его нравственная победа над Карлыгой... Кортка и Карлыга показали всем кыпчакам пример искренней дружбы...

Так, в поэме переплетаются две линии: героическая и любовно-лирическая. Тяжелый ратный труд батыра венчается победой, а победа несет освобождение, мир его народу.

Казахский героический эпос нашел отражение в образительном творчестве.

Азарт и победная радость боя. Бесстрашные батыры на бешено мчащихся конях. Неудержимый порыв стремительного движения. Ему вторят распластанные по ветру гривы и хвосты скакунов, развевающиеся перья на шлемах всадников. Кажется, что слышен свист пролетающих стрел, бряцание ятаганов, стук огромных пик. И все это выражено в небольших по размеру линогравюрах к «Казахскому эпосу», выполненных талантливым графиком Евгением Матвеевичем Сидоркиным (1930–1982).

Творчество Е.Сидоркина во многом обусловлено культурным наследием Казахстана. «Впервые, еще студентом Академии художеств, приехав сюда, я был заморожен

удивительным и загадочным краем легенд и тайн. Долго степь хранила в себе сокровища древних цивилизаций. Эпоха за эпохой проносились над ней, откладывая пласты культур, которые не перестают удивлять и сегодня высеченными на камне письменами, золотым литьем, поразительным по пластике, монументальной загадочностью каменных скульптур, стоящих по всей Великой степи, то ли охраняя, то ли маня в таинственный мир прошлого...

Бескрайние степи, удивительные прозрачные звуки домбры, то тоскливо зовущие, то переходящие в бешеный ритм скачущего табуна; поразительное по своеобразию народное искусство с лаконичной и строгой уравновешенностью орнаментов кошм, прихотливым узором баскуров и тускиизов, массивным литьем серебряных изделий... Я, родившийся на Вятке и выросший в средней полосе России, без оглядки окунулся в этот своеобразный мир. Впечатления не давали покоя, наполняли душу, занимали мысли, выплескивались в пластические образы...»⁸⁰.

Казахский народ богат песнями. Жизнь кочевника была немыслима без песни, которая звучала всюду. Звонкой, ликующей песней голосистый джигит открывал той, пели девушки и юноши на вечерних игрищах за аулом, песней встречали рождение ребенка, с песней провожали человека в последний путь... «Мне чудится, что вся казахская степь поет», — говорил друг Чокана Валиханова Г.Потанин.

Веками передававшиеся из уст в уста, любимые народом предания, легенды, образы — воплощение представлений о добре и зле, любви, верности и вероломстве, коварстве и благородстве. Прекрасная Баян Сулу, нежная Кыз Жибек, могучий Алпамыс, великодушный Кобыланды — незабываемые герои народной памяти. А веселые обманщики! Тут и прославленные Алдар-Косе, и юный Тазша, и Сарбала, и дед Канбак, и Жиренше с мудрой красавицей Карашаш. Одна из многих первых серий Е.Сидоркина так и называлась — «Веселые обманщики». Лица, необыкновенно разные по типуажу, неуловимая пластика движений, осанки, выработанная сотнями поколений предков, вольных и гордых кочевников Великой степи.

«Казахский народный эпос был и остается для меня любимым и неисчерпаемым источником творчества» (Евгений Сидоркин). Именно здесь художник нашел свою тему. Сидоркин очень увлекся работой над эпосом. Надо сказать, что перед ним стояла трудная и ответственная задача. Средствами изобразительного искусства художнику предстояло создать не только величественный образ народного героя, гордого и мужественного, но и передать красоту, богатство и красочность языка эпоса.

«Казахский эпос» Евгений Сидоркин иллюстрировал дважды: в 1959 г. — первый том и в 1962 г. — второй. Эпос раскрывал перед ним все новые возможности для творческой мысли. Иллюстрируя «Казахский эпос», Сидоркин избрал гуашь. Чистота и насыщенность гуаши позволили ему создать яркие, впечатляющие образы. С большим художественным вкусом Сидоркин использовал при этом самые неожиданные цветовые сочетания, придающие поэтичность и вместе с тем монументальность образам легендарных героев.

Иллюстрации к казахскому эпосу создавались и создаются другими художниками, успех же иллюстраций Сидоркина обусловлен прежде всего тем, что автор идет в своем творчестве от претворения национальных традиций — к искусству глубоких философских обобщений и высокого мастерства. Не случайно, что его страничные иллюстрации переросли в станковые графические листы. Выполнены они в технике автолитографии и линогравюры.

Сюжеты листов самые разнообразные: здесь и сцены мирной жизни («Беседа»), и мольба к всемогущему аллаху («Мольба»), и ведьма у костра («Ведьма у костра»), и жестокий поединок с врагами («Поединок»). В них — драматизм, напряжение и пафос борьбы.

Гордость и мужество батыров становятся основным лейтмотивом черно-белых линогравюр к «Батырлар жыры». Листы этой серии отличаются красотой силуэта, богатством стремительного движения, ритма, цельностью композиции. Но, пожалуй, больше всего изумляет в его работах неожиданность и изобразительность композиционных решений. Каждый лист представляет собой то сложную многофигурную, то замкнутую

по кругу («Атака», «Поединок»), то заключенную в треугольник и т.д. композицию. Графический язык максимально выразителен. Все полно динамики и экспрессии. Фантазии художника поистине нет предела.

Евгений Сидоркин — мастер большого самобытного таланта. Его отличает завидная острота восприятия, широкая палитра настроений и чувств, вкус, способность мыслить формами подлинно национальными. При этом он с редкой наглядностью и поэтической силой воссоздает жизнеутверждающий и свободный дух эпических сказаний, прославляющих чудо-батыров.

Высокая графическая культура и особый дар проникновения в мир национальных образов позволили создать художнику эту великолепную серию. Иллюстрации к «Веселым обманщикам» и к «Казахскому эпосу» пользовались огромным успехом во многих странах мира. Они экспонировались на выставках графики в Америке и Японии, Париже и Ливерпуле, в Бразилии и на Кубе, в Польше и Германии, Корее и Монголии, Лондоне и Стокгольме, в Венгрии, Швеции, Афганистане и других странах.

Иллюстрации к «Казахскому эпосу» были награждены бронзовой медалью на Международной выставке искусства книги в Лейпциге (1959). «Казахский эпос» и «Веселые обманщики» отмечены также дипломами первой степени в Ташкенте (1960) и в Москве (1962). В 1965 г. Евгению Матвеевичу Сидоркину было присвоено звание заслуженного деятеля искусств Казахской ССР.

Иллюстрации к «Батырлар жыры» являются ценным вкладом в историю казахского изобразительного искусства и литературы.

«Казахстан — огромная земля, изъездил я ее за эти годы вдоль и поперек. Колоссальные изменения произошли в жизни народа за те годы, что я живу в Казахстане. Удивительна жизнь. Она вызывает в художнике желание работать, дает темы для творчества» (Евгений Сидоркин).



Глава 8. СОВРЕМЕННОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО КАЗАХСТАНА

1. Основные этапы развития профессионального изобразительного искусства. Творческие портреты

История профессионального изобразительного искусства Казахстана начала свой отсчет с 20-х гг. XX столетия.

Основные этапы развития профессионального изобразительного искусства Казахстана:

- 1920–1940-е гг.;
- 1950–1960-е гг.;
- 1970–1980-е гг.;
- 1990-е гг. — искусство на пороге III тысячелетия.

Искусство Казахстана 20–40 гг. До 20-х гг. в Казахстане не было единого художественного центра; художники работали разобщенно.

В развитии и организации национального художественного образования в республике велика заслуга русского художника Н.Хлудова, приехавшего сюда в 1879 г. Под его руководством в Верном (Алматы) в 1920 г. были созданы художественные мастерские. Весомый вклад внесли Н.Крутильников, Ф.Болкоев, В.Каптерев, А.Пономарев, приехавшие в Казахстан в 20-е гг.

Николай Иванович Крутильников был одним из организаторов Союза художников Казахстана. Оргбюро художников было создано в 1933 г.; его первым председателем стал Аубакир Исмаилов — живописец и график.

В 1935 г. в Алма-Ате основана Казахская государственная художественная галерея (ныне Государственный музей искусств Республики Казахстан им. А.Кастеева). Задачей галереи было собрать и популяризировать произведения национального, а также русского и зарубежного искусства. В январе 1939 г. в залах Художественной галереи открылась выставка, на которой было представлено более 250 произведений художников республики. Развернулась творческая дискуссия — первая дискуссия художников Казахстана.

Эпохальным событием стал I-й съезд художников Казахстана (24 июня 1940 г., Алма-Ата). На съезде отмечались достижения Оргкомитета Союза художников Казахстана; вместе с тем подчеркивалось, что перед художниками республики стоят задачи повышения профессионального мастерства, улучшения работы с одаренной национальной молодежью. К тому времени в Казахстане уже сложился костяк национальных художников-живописцев.

Первым национальным художником, основоположником профессионального изобразительного искусства в Казахстане по праву называется **Абылхан Кастеев (1904–1973)** — народный художник СССР, лауреат Государственной премии Казахстана. В контексте настоящего времени, быть может, его творчество, не отличается высочайшим профессионализмом, но, взращенное народной традицией, оно близко и дорого современнику.

Родился Абылхан Кастеев в семье батрака в 1904 г. в ауле Чижень, недалеко от города Джаркента (ныне Панфилов). Потеряв отца, он нанялся в пастухи к местному баю. Этот фактор предопределил мировосприятие А.Кастеева: внутреннее созерцание, чувство слияния с природой. Не случайно связь человека с природой явилась лейтмотивом творчества Кастеева. Облик матери, большой мастерицы красочных алаша, послужил первым толчком в формировании его как художника.

Учился А.Кастеев в Алма-Ате в мастерской Николая Хлудова, затем в художественной студии при Доме народного творчества в Москве. Основные направления творчества А.Кастеева: тематические картины, портреты и пейзажи. Следует назвать ранние портреты-картины «В школу», «Девушка в голубом», жизнеутверждающие полотна «Колхозный той» и

«Колхозный ток»; историческую композицию «Тургайский поход», посвященную Амангельды Иманову. Но ведущим жанром становится пейзаж (как правило, в технике акварели). Наиболее интересна и содержательна серия пейзажей «На земле Казахской».

Обладая внутренним чутьем, Кастеев в процессе творчества преодолевает плоскостность, открытость цвета, преобладание рисунка над живописной структурой, вносит лиро-эпические оттенки в восприятие мира.

Художественная жизнь активизируется в 30-е гг. Одним из первых педагогов Алма-Атинского художественного училища и организаторов казахской реалистической школы живописи 30-40-х гг. был Алексей Ильич Бортников. Завершив художественное образование в Одесском художественном институте, Бортников возвратился в Алма-Ату, где принялся за создание больших тематических картин. В духе времени написана многофигурная композиция «Дмитрий Фурманов на митинге мятежников в городе Верном», отвечающая задачам социалистического реализма.

В годы Великой Отечественной войны в Казахстан было эвакуировано немало творческой интеллигенции из различных регионов страны. Уже немолодым человеком приезжает в Алма-Ату Абрам Маркович Черкасский, окончивший Институт живописи, ваяния и зодчества им. И.Е.Репина (Петербургская академия художеств). Его приход в казахстанскую живопись и в систему художественного образования (он преподавал в Алма-Атинском художественном училище) открыл значимость художественного «я» в творческом процессе. Одна из наиболее известных его картин «Жамбыл Жабаев и Дина Нурпеисова».

Второй этап развития изобразительного искусства Казахстана (50–60 гг.). В начале 50-х гг. в Казахстане выросло новое поколение молодых профессиональных художников, получивших художественное образование в лучших вузах Москвы, Петербурга, Харькова и других городов. Достаточно назвать имена Айши Галимбаевой, Канафии Тельжанова, Сабура Мамбеева, Гульфайрус Исмаиловой, Сахи Романова, Молдахмета Кенбаева, Уке Ажиева, Али Джусупова и многих других.

Творческие портреты художников. **Галимбаева Айша Гарифовна** — народный художник Казахстана, первая казашка-художница (род. в 1917 г.). В 30-х гг. в Казахстане появились первые специальные учебные заведения по искусству. В 1938 г. открылось театрално-художественное училище в Алма-Ате. Закончив в 1943 г. художественное отделение этого училища, А.Галимбаева мечтала поступить в институт им. В.И.Сурикова в Москве. Но поскольку время было военное, выехать в Москву не удалось, и Галимбаева поступила на художественно-декоративное отделение Всесоюзного государственного института кинематографии, который во время войны находился в Алма-Ате (1943–1949). Упорной была работа над дипломом: эскизы декораций, костюмов и раскадровки к киносценарию М.Ауэзова «Песни Абая». Но дипломная работа не получила осуществления на экране, так как в казахском кинематографе это был период «малокартинья».

Став членом Союза художников Казахстана, А.Галимбаева целиком посвящает себя живописи. Центральный образ в ее творчестве — женский: «Народные таланты», «Кульжан», «Песнь Казахстана», «Мы горды временем».

Декоративность, цветовая цельность, образная выразительность отличают ее стилистику. Пишет художница смело, широко, обобщенно, нередко сочетая пейзаж с выразительной жанровой ситуацией; создает немало превосходных натюрмортов: «Аяк-кап», «Дастархан»; творческая атмосфера живет в ее мастерской.

А.Галимбаева всегда плодотворно совмещала творческую и педагогическую работу («Автопортрет в красном»).

Одна из лучших ее картин «Пиала кумыса». На первый взгляд сюжет картины прост — две женщины-казашки, пожилая и молодая, сидят в юрте, где, судя по выражению лиц, происходит какое-то событие. Художница поднимает проблему взаимоотношений женщин двух поколений, показывает один из традиционных обрядов — сватовство невесты, которая в знак согласия должна выпить пиалу кумыса. Отсюда и значительность конкретного момента, отраженного в картине, ее приподнято-праздничный колорит. Работа, написанная в сложной синтетической технике (темпера с применением пастели),

красива бархатистостью живописной фактуры. Уравновешенная композиция создает настроение покоя, душевной чистоты.

В 60-е – начале 70-х гг. А.Галимбаева много ездит, поднимается на горные пастбища — джайлау. Натурные впечатления отразились в ряде картин, среди которых — «Дорога на джайлау». Написанный в технике пастели небольшой по размерам пейзаж производит впечатление монументальности благодаря обобщенной манере письма. Сдержанный, но сложный колорит создает особое, глубоко эмоциональное состояние природы. В пейзаже звучат ноты философского размышления.

Исмаилова Гульфайрус Мансуровна (род. 1929 г.) — заслуженный деятель искусств Казахстана, окончила Алма-Атинское художественное училище у профессора А.М.Черкасского, затем — театрально-декоративный факультет Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е.Репина в Ленинграде. В качестве дипломной работы Г.Исмаилова выполнила эскизы костюмов к казахской опере «Биржан и Сара» М.Тулэбаева. Ею создана серия портретов, посвященных мастерам казахской сцены: «Казахский вальс» — портрет Шары Жиенкуловой; «Шолпан Жандарбекова в роли Ак-Токты»; «Куляш Байсеитова в роли Кыз Жибек». Работа в театре оказала сильное влияние на живописное формирование Г.Исмаиловой — ее картины декоративны, строятся на звучных цветовых контрастах.

Тельжанов Канафия Темирбулатович (род. в 1927 г.) — один из замечательных художников старшего поколения, народный художник Казахстана, автор тематических картин. После учебы в Алма-Атинском художественном училище он занимается в мастерской М.И.Авилова в Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е.Репина. Свою дипломную работу он назвал «Амангельды Иманов» (1953).

1955 г. для молодого художника, вернувшегося в родной Казахстан, стал своего рода этапным. В урочище Кора, куда он поехал вместе со своими товарищами, зародился замысел его лирической картины «Жамал» и многих последующих произведений. К.Тельжанов выбирает сюжеты эпохальные: историческая судьба народа, национальные традиции и обычаи, игры, быт и трудовая жизнь людей, стремится к героико-

эпическим образам символического звучания («На земле дедов», сериал «Люди труда», «Звуки домбры» и т.д.).

Среди художников Казахстана широко известно имя живописца **Мамбеева Сабура Абдрасуловича** (род. в 1928 г.).

Первые годы после завершения художественного образования в Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е.Репина в мастерской М.И.Авилова были для С.Мамбеева годами углубленного поиска своего живописного языка, художественного почерка. С этой целью он много совершенствуется на творческой базе «Сенеж», предпринимает поездки по Крыму, часто бывает в родном ауле Абай-Базар, где без усталости пишет портреты, пейзажные и жанровые этюды.

В работах С.Мамбеева нет развернутого сюжетного повествования; образный мир выражен художником чисто живописными средствами. Композиционное, колористическое и пластическое решение картин С.Мамбеева ясно, гармонично и эмоционально.

В своей творческой практике он использует жизненные наблюдения, вместе с чабанами ездит на джайлау, пристально изучает казахское народное искусство. «Особенности казахского орнамента, его строгая сила, силуэтность, мерные ритмы и сопоставление больших декоративных плоскостей получают отражение в колорите, композиции, приемах выявления формы и пространства. Необозримые просторы степей, колеблющиеся ритмы горных хребтов подсказывают нам особое построение композиции посредством чередования крупных планов, уходящих в безграничную даль», — пишет С.Мамбеев⁸¹. Свои замыслы он претворяет в больших тематических произведениях «В горах», «У юрты», «Перекочевка».

Новый этап в творчестве С.Мамбеева открывают картины «Студенты», «В моем городе», «Весна». В них с особой силой проявилось декоративное дарование художника, его лирическое, эмоциональное мировосприятие. С.Мамбеев — заслуженный деятель искусств Казахстана, крупный общественный деятель, наставник молодой плеяды художников.

Нурмухаммедов Нагим-Бек Джелалы Эд-Динович (род. в 1924 г.) — живописец, искусствовед, культуролог, автор многих статей и книг о древнем и современном искусстве Казахстана,

заслуженный деятель искусств Казахстана. Родился в семье народного учителя, образованного человека, владеющего несколькими языками, собирателя древних рукописей.

Нагим-Бек прошел трудный путь: лишившись отца, воспитывался в детских домах. Учился в Алма-Атинском художественном училище, в военные годы был студентом Московского авиационного института, участником Великой Отечественной войны.

Профессиональное художественное образование продолжал в Академии художеств в Ленинграде, занимаясь по классу батальной живописи под руководством профессора Р.Р.Френца. Там же окончил аспирантуру при творческой мастерской А.М.Герасимова, получив звание кандидата искусствоведения.

Его дипломная работа на героическую тему «Выступление М.В.Фрунзе перед народным ополчением в Самарканде в 1920 году» и последующая картина «Д.А.Фурманов среди народного ополчения в городе Верном. 1920 год» несут отпечаток подражательности академическим композициям. Они оставляют у молодого художника чувство творческой неудовлетворенности. Поэтому Нурмухаммедов совершает турне по Самарканду, Бухаре, Подмосковию, Крыму, изучая натуру и выбирая типаж. В результате поездки на Казахстанскую Магнитку возникает большой сериал, включающий пейзажи, портреты, жанровые сцены («Папа идет!»).

Нурмухаммедова влечет к большим темам, в которых можно было бы раскрыть свое восприятие современности, показать наиболее значительные ее события. Импульсом послужили путешествия во Францию, Японию, Бразилию. Он воплощает духовный облик современника — творческого человека (портреты писателя С.Бегалина, ученого М.Габдуллина, художника С.Айтбаева, киноактрисы Марии делла Коста и др.). Однако достижение единства психологизма и декоративности цвета в одном полотне подчас становится трудноразрешимым.

Сахи Романов (род. в 1926 г.) — художник универсального дарования: живописец и график, художник кино, заслуженный деятель искусств Казахстана. С его именем связан выпуск многих кинофильмов, подготовленных на киностудии «Казахфильм».

Наиболее интересны эскизы декораций к кинофильмам «Кулагер» («Ас» — «Тризна»), «Крылья песни», листы «Сумерки», «Аул», «Безмолвие», «Нашествие». Лучшие его произведения в области графики: серии «40 небылиц», «Алдар-Косе», «Жизнь и творчество Курмангазы». Значительным вкладом являются живописные работы С.Романова, среди которых «Вечер на джайлау», «Песнь труда», «Беседа», созданные в 1950–1960 гг.

В плеяде художников старшего и среднего поколения заметно выделяются Ажиев Уке (род. в 1924 г.), Кенбаев Молдахмет Сыздыкович (род. в 1925 г.), Шарденов Жанатай (род. в 1927 г.), Джусупов Али Аскарлович (род. в 1928 г.), Шаяхметов Камилъ Махмудович (род. в 1928 г.).

В середине 60-х гг. в коллектив художников Казахстана вливается новый поток мастеров, которые внесли свежую струю в изобразительное искусство. Это было уже третье поколение, в которое вошли Айтбаев Салихитдин Абдысадыкович (род. в 1938 г.), Сариев Шаймарден Тлемисович (род. в 1937 г.), Сыдыханов Абдрашид Аронович (род. в 1937 г.), Тогусбаев Токболат Тулепбаевич (род. в 1940 г.) и другие.

2. Традиции и инновации в изобразительном искусстве Казахстана 60–80 гг.

Традиция (от лат. *traditio* — передача, повествование) обычно понимается как исторически сложившиеся и передаваемые из поколения в поколение идеи, взгляды, вкусы, образ действий, обычаи, опыт.

Традиция является основополагающим понятием художественной культуры, так как существование художественной культуры без традиции невозможно. То, что является ценностью, становится традиционным, то, что не воспринимается, перестает восприниматься как ценность, отбрасывается.

С термином «традиция» связаны такие понятия, как преемственность, наследие, самобытность. Самобытность —

«жизненное ядро» художественной культуры, развивающееся самостоятельно.

Традиция в художественном творчестве, в частности, изобразительном — это гуманизм, народность, гражданственность. Это глубинные пласты содержания искусства — внутренние связи: законы преемственности продолжают неукоснительно связывать творчество художников разных поколений в единый, непрерывный процесс развития подлинного искусства.

Инновация — это изобразительно-выразительная структура произведения, это то, что подвижно и не имеет жесткой канонизации.

Поколение казахстанских художников 60-х гг. продолжает искания своих предшественников, но их пластические находки имеют иной характер.

В поисках адекватного изобразительного языка они обратились, с одной стороны, к композиционным построениям восточной миниатюры, с другой — к принципам орнаментальной системы казахов. Первое давало им возможность свободно оперировать пространственными и временными компонентами композиции, подталкивало к обобщению форм, второе — крупный модуль, динамику сосуществования локальных цветовых плоскостей. И то, и другое учило ясности конструктивного решения, лаконичности рисунка. «В монументальных узорах сырмаков и текеметов отразилась натура кочевника, бесстрашно впитавшего огромность степного пространства, земного предвестника бесконечного космоса. Героическое звучание орнаментальных образов вполне соответствовало гражданским устремлениям нового поколения»⁸².

Стремление освободиться от стереотипов мышления, найти непосредственный контакт с реальностью, сделать предметом искусства не повествование о событии, а его «переживание» художником и зрителем — таков пафос искусства этого времени. Характерно романтическое восприятие «обычного», обобщенность образа, гражданское мировосприятие. Отсюда новые профессиональные поиски художественного решения,

пластической формы — эмоционально-смысловая наполненность, динамичность и выразительность языка.

Искусство нового этапа искало и находило язык, способный адекватно выразить пафос своего времени: правдивый анализ жизни, ее наполненность, гражданственность, подчеркнутый драматизм. Это породило стилевую общность, характерную в этот период для художников, казалось бы, самого разнообразного творческого склада.

Черты всеобщности сказываются и в определенном подходе к цветовому решению: локальный цвет с одинаковой интенсивностью покрывает целые силуэтные плоскости. Благодаря этому отвлеченному принципу конкретная повседневность изобразительного действия обретает образную многозначительность, монументальную обобщенность. В начале 60-х гг. эти перемены оказались характерными для искусства всех национальных республик и школ. Названное художественное явление в искусствоведении получило название «сурового стиля».

Самыми распространенными становятся в эти годы революционные и военные сюжеты. Они получили воплощение в картинах К. Шаяхметова «Поющие «Интернационал», Т.Тогусбаева «Кюй. 1941 год» (триптих), С.Романова «Кюй. Освобождение от цепей», В.Крылова «Шахтеры уходят на фронт», В.Шамшина «Памяти павших» и других.

Излюбленная композиция — «предстояние», когда все герои плотной стеной стоят перед зрителем, утверждая свою бескомпромиссность, гражданственность. Жизнь героев воспринимается в нерасторжимом единстве с судьбой народа; характерно отражение величия труда, романтики трудовых будней. Но «суровый стиль» у разных художников получил различную окраску. «Тематическая картина, ставшая как заказ времени основой всех выставочных экспозиций, не превращалась под их кистью в заказ идеологии. «На земле дедов» К.Тельжанова или «Песня чабана» М.Кенбаева — это выражение любви к своему народу, дань сопричастности к его жизни.»⁸³

Вместе с тем в самой концепции социалистического реализма как основополагающего метода искусства советской эпохи наблюдалось ограничение предмета художественного творчества идеологической окраской.

Привлекательна на этом фоне в контексте времени личность молодого художника Салихитдина Айтбаева, лидера группы художников, отстранивших себя от политизации искусства и выдвинувших главным смыслом творчества свою личностную ориентацию.

Точкой творческого отчета для С.Айтбаева стал 1966 г., когда Айтбаев на Республиканской выставке в Алма-Ате представил картину «Счастье». Эта картина, «открывшая» художника широкому зрителю, явилась итогом не только его собственного раннего творчества. В ней есть черты той типизации и монументальности, которые были присущи изобразительному искусству в 60-е гг., но художник нашел довольно точное и конкретное образное решение. Композиция в картине «Счастье» как нельзя лучше соответствует самой идее произведения, посвященного людям, обретшим счастье на своей земле. Но требовательный к себе художник вновь в творческом поиске. В картине «Молодые казахи» (1968) С.Айтбаев значительно усложняет композицию, увеличивает число персонажей и более тонко разрабатывает цветовую символику. Однако сам принцип создания картинного образа все еще тот же, что и в «Счастье»: на переднем плане фигуры молодых казахов в национальных одеждах; фон составляют неизменные желто-зеленые холмы, покрытые «великой, табунной травой». Белые юрты и еле заметные люди возле них вместе с постоянной деталью эпического пейзажа — лошадьми — довершают общий композиционный ряд.

Названные картины объединяет поэтика слияния человека и природы, программная для большинства казахстанских мастеров живописи.

Но национальные истоки творчества С.Айтбаева и его сверстников отнюдь не означают его герметический характер. Они ищут для себя ценное и близкое в культуре других национальностей, плюралистически осваивая достижения мировой живописи. Правда, эти искания порой утрачивали свою органичность, но для вступающих в 70-е гг. художников они были новы и неоднозначны. В этих художественных экспериментах нашел отражение дух нового времени, следующий этап развития казахского национального искусства 70–80-х гг.

Искания новых средств художественной выразительности не явились противопоставлением предшествующему периоду. Сама логика развития художественного процесса неизбежно поставила вопрос о переосмыслении традиционного народного искусства, выработке новых форм национального художественного языка, новой концепции дальнейшего развития изобразительного искусства.

В живописи С.Айтбаева, Ш.Сариева, Т.Тогусбаева отсутствует классическое представление перспективы, композиционные решения носят интуитивно-импровизированный характер; пластика форм напоминает орнаментальную линию узоров изделий народного творчества, и доминирующим началом становится свободное и раскрепощенное оперирование цветом. В этом смысле жанровую композицию С.Айтбаева «Гость приехал» (1969) можно назвать одной из этапных работ, определивших новое направление живописного развития художника. Национальный колорит изображенной сцены передан самим строем «ковровой композиции», в которой цветовые отношения создают сложную смысловую и декоративную целостность.

Художники ищут иные приемы, иную экспрессивную манеру, чтобы максимально выразить свое отношение к миру и человеку: «Портрет писателя А.Алимжанова», «Портрет отца» или «Обед на полевом стане» С.Айтбаева; «Пьедестал художника», «Кухня» Т.Тогусбаева; «Сбор табака» А.Сыдыханова; «Рыбаки» Ш.Сариева и другие. В этих работах прослеживается влияние постимпрессионистов Сезанна, Гогена, Матисса, а также Пикассо не подражательно, а на творческой национальной основе.

Подобное свободное самовыражение творческого «я» было встречено с недоверием официальными кругами: мастеров обвиняли в выборе «не того пути». В этой ситуации создание новой художественной системы требовало высокой ответственности, профессионализма, что, естественно, обуславливало напряженную внутреннюю работу, рефлексию, пристрастный анализ своего труда. Творческая жизнь «семидесятников-авангардистов» была по-своему драматична, но молодое поколение 90-х гг. называет их своей «художественной предтечей». И это не случайно.

В образных построениях искусства конца 70–80-х гг. прозвучали новые интонации. Это поколение художников оказалось в иной психологической ситуации, оно не знало войны. У «шестидесятников» — «земное правдоискательство»; у «семидесятников» большое место занимает проблематика философского содержания: искусство и мироздание, человек и планета, художник и мир, мир и время. Художники 70–80-х гг. более чутки к различным оттенкам проявления человеческой индивидуальности. Они предполагают зрителя, склонного к размышлениям в философских категориях. Происходят изменения в пластической структуре языка: тяга к обобщению, символике и одновременно образно-метафорическая основа произведения. На смену картине-«впечатлению» приходит картина-«размышление», порождающая ассоциативность зрительского восприятия.

Многие молодые художники, пришедшие в искусство в конце 70-х гг., уходят в поиски совершенной формы, которая выражает пластическую мысль художника. В отличие от цельности искусства прежних этапов художественный плюрализм стал характерной чертой искусства 70–80-х гг.

Одной из ключевых тем искусства явилась проблема «человек — среда — общество». Образные решения, зачастую противоположные, вступают в творческий диалог. Не менее важное значение обретает осмысление исторической традиции. Художников волнует тема творчества: «Автопортрет» А.Джусупова; «Поэма о бессмертии» А.Аканаева. Продолжая тему творчества, живописцы часто изображают уголки своих мастерских (А.Галимбаева «Уголок мастерской»). В поисках вечных истин многие художники обращаются к теме материнства, семьи: Д.Алиев «Мамин поцелуй», У.Ажиев «Казахстанская мадонна». В этой связи не могла не заинтересовать художников и тема детства, тема становления человеческого «я», психологии детской души.

Иначе понимаются смысл и назначение природы. Если раньше ее изображение вводилось в композицию картины как обобщенный образ Казахстана, то теперь живописцы увидели многообразие форм природы.

Многопланово осмысливается концепция человека: прежде всего утверждается право и обязанность человека быть гражданином (А.Аканаев), раскрывается сфера интимных человеческих чувств; в творчестве других художников вопрос о предназначении человека звучит иронично, даже с сарказмом. Так, картина Д.Алиева «Пикник» ассоциируется с полотном И.Босха «Корабль дураков» — но и здесь художник ведет борьбу за человека.

3. Искусство Казахстана на пороге III тысячелетия

Модернизация искусства Казахстана. В современной культурной ситуации Казахстана наблюдается множество стилей и направлений, порождающих сложный и многомерный плюралистический художественный процесс. Известно, что любой плюрализм — будь то социальный, религиозный, культурный — это всегда и конфликт, и диссонанс, и открытый диалог. Но главная тенденция современного искусства — это отсутствие запретов, возможность полного творческого самовыражения, стремление к коренному обновлению художественной практики — поиску новой образной системы, своеобразной и необычной.

Суть художественно-эстетической программы — жизнестроение через культуру и искусство, поиски духовности. «Именно поэтому современное искусство ведет свой отсчет от творчества художников-«шестидесятников», чьи устремления созвучны концепциям его сегодняшнего развития. Здесь есть место и реализму — но не декларативному, а творческому, и радикализму в его любых проявлениях. Есть возможность изобретения и доказательства собственного направления, которое может открыть новую страницу искусства. Многообразие художественных дискурсов равнозначно многообразию природных форм, поскольку в их основе лежат, по-видимому, одни и те же законы строительства вселенной»⁸⁴.

В многоликости сегодняшнего художественного пространства наблюдаются тенденции, связующие его с предыдущими этапами,

с одной стороны, и совершенно новое искусство, собственно творческие произведения — артефакты современного художественного сознания как проявление прогностических поисков будущего, с другой.

Продолжает развиваться и по-новому осмысливаться направление, связанное с мировоззренческим комплексом культуры кочевников. В этом плане особый интерес представляет «знаковая живопись» Абдрашида Сыдыханова. В 1990 г. состоялась его выставка в Государственном музее искусств им. А.Кастеева. Знак для художника — своеобразный архетипический символ выражения философствования и размышления. Через знаковые картины «Знак кочевника», «Знак Луна-Земля», «Голубая волчица» и др. возвращается к зрителю многовековая кочевая степь. По выражению самого художника, они открыли ему «дорогу к дому, путь к себе». В них серьезным источником является увлеченное и последовательное, накопленное годами знание о почти преданной забвению символике национального прошлого. Живопись А.Сыдыханова, с ее богатой фактурой, с ее мощным красочным звучанием, преобразует «знак», поэтизирует архаику, создает образные ассоциации.

Испокон веков Великая степь — место пересечения влияний Запада и Востока. Это обобщение просматривается в живописи Сыдыханова 1994–1995 гг. В картинах «Символ По», «Евразийский танец», «Символ-цветок» или «Айтеке и Коркыт-Ата» передано «вселенское» мироощущение художника, стремящегося постичь тайны бытия.

Философские размышления, символизм, метафоричность в движении пластических форм, порождающие многослойность ассоциаций, ощущение себя в центре космического пространства, стремление к познанию самого себя, духовная, нравственная ответственность перед миром и человеком — эти качества во многом являются общими характерными признаками сегодняшней художественной реальности.

Вместе с тем все отчетливее заявляет о себе другой аспект — жизнь художественной среды, внедрение художественной идеи в предметное искусство. Пример тому — творчество Эдуарда Казаряна, его выставка скульптурных работ в

древнейшем храме под открытым небом, в урочище Тамгалы. Скульптурные композиции в своей новой пластике — в качестве «бронзовой графики» — естественным образом вошли в природную и историческую среду.

Энвайронмент (англ. *environment*) — окружение, среда; создание художественной предметно-пространственной среды любыми, не обязательно художественными средствами, как и **акция**, — новый жанр в казахстанском искусстве.

Проект творческой группы Галыма Маданова «Вавилонская башня»* — в нынешней ситуации одно из удачных воплощений как идеи энвайронмента, так и концепции самого проекта. Тема единства и разобщенности людей в земной человеческой общности, где человек и созидатель, и разрушитель одновременно, возникла как раз в контексте времени. Для развития современного искусства Казахстана характерным является взаимопроникновение изобразительной культуры ближайших и отдаленных регионов, расширение географических связей. В этой связи следует обратиться к происхождению названного явления в культуре. Энвайронмент — одно из направлений постмодернизма, получившее особенно большое распространение в США в 60-е гг.

В целом конец XX века войдет в историю культуры как эпоха **постмодернизма**. На сегодняшний день постмодернизм в философии, культурологии и искусствоведении представляется открытой ареной столкновения различных конкурирующих сил и точек зрения. Поэтому нет еще четкой разработки концепции постмодернизма. Это во многом связано с диктатом в советской науке, где постмодернизм рассматривался лишь как буржуазное явление. История постмодернизма еще не закончена, а оценка того или иного явления в культуре очень быстро меняется.

В связи с этим естествен вопрос: насколько внутренне обоснован радикальный переход некоторых казахстанских художников от практики пластического мышления к зрелищно-

*«Вавилонская башня», энвайронмент. Общая площадь 118 м², ширина 6,2 м, высота 3,3 м. Галерея «Мост», Алматы. 07.11.–30.11.1997. Автор и директор проекта — Галым Маданов. В разработке проекта принимали участие: Б. Барманкулова – искусствовед, А. Ордабаев – культуролог, К. Хайрулин – художник.

действенным, концептуальным опытам; не являются ли эти опыты выражением комплекса аутсайдера, слепо подражающего своим западным коллегам? Ведь Казахстан еще далек от постиндустриального развития, а предшествующий казахстанский художественный опыт весьма специфичен.

Вот что по этому поводу пишет Алмас Ордабаев в статье «Прогулка по Вавилонской башне»: «... Ответ на этот вопрос следует искать как в особенностях художественной среды, так и во внутренних побуждениях художника. Когда авангардисты постмодернизма создавали свои объекты и осуществляли разнообразные проекты в 60–70-е гг., наши художники в лучшем случае были модернистами, причем модерн их был очищен от крайностей и, главное, напрочь лишен горячечной атмосферы начала. Это был спокойный, подцензурный модернизм, который также спокойно прозябает и в наши дни. Лучшие его представители оставили добротные произведения, самой сильной и оригинальной стороной которых стала разработка национальной темы...

Постмодернизм осваивает небольшая группа художников не старше сорока пяти лет. Они сохраняют культурное наследие модернизма с его выразительностью, любовью к форме и материалу, а также другими чисто пластическими достижениями. Эти художники приходят к постмодернизму, который уже не постулирует полную замену модернизма, но призывает к его развитию и преобразованию, восстановлению его осознаваемых и еще неосознаваемых исторических ценностей. Неосознанные ценности — это то поле, которое мы еще не прошли, а предстоит еще перепахать. Это те ценности, которые актуальны для нас, так как впопыхах мы не всему успели научиться... И все-таки авторы решили «вернуться» в пропущенный ими ранний «авангардный» период постмодернизма. Они решили сами разобраться в истории искусства практическим образом, а для этого они сыницировали проект под названием «Вавилонская башня»...

Уклончивость постмодернистической тактики предоставляет права для любых интерпретаций. Создавая свой текст, прочитывая его и переживая, зритель становится соавтором художника, так как сотворчество — особенность и цель современного искусства. Постмодернизм не отражает и не

отображает реальность, а творит новую, вернее, несколько новых сразу...»⁸⁵.

Еще одна разновидность постмодернизма — **акционизм** (*aktion art* — искусство действия): хэппенинг, перформанс, искусство процесса, демонстрации. «Искусство действия» выражает представления о процессуальном характере искусства, о превалировании творческого акта над его результатом — произведением. С другой стороны, в этих формах воплотилось стремление стереть грани между искусством и действительностью.

В культурном пространстве не существует критериев. Значительная часть критиков, культурологов принимают за новейшее искусство только те работы, которые в актуальной культуре объединяются понятием *contemporary art* (контемпорари арт): концептуальный проект, перформанс, инсталляция, визуально-виртуальные технологии, энвайронмент.

Судя по всему, современное искусство Казахстана, помимо традиционных, готовится создать новейшую систему художественно-эстетических ценностей, основанную на взаимодействии с конкретным человеком — зрителем, равным партнером художника в искусстве среды и искусстве действия.

Плюралистический художественный процесс характеризуется многообразием не только художественных стилей и направлений, но и художественных объединений, галерей, напряженным выставочным ритмом, диапазоном культурных контактов. Интенсивная деятельность отличает галереи Алматы («Трибуна», «Мост», «Тенгри-Умай», «Азия-Арт», «Коксерек» и др.), Астаны, Караганды. Ежегодно в Государственном музее искусств им. А.Кастеева проводится торжественная акция — «Парад галерей», где галеристам, искусствоведам и авторам дается возможность представить свои достижения и защитить свое творческое кредо. Этот чисто казахстанский проект набирает мощную силу и может превратиться в интереснейшую творческую лабораторию международного масштаба.

Выставочный сезон нового тысячелетия открыл молодежный фестиваль «Жигер 2000». Зародившаяся более четверти века назад традиция с успехом перешла временной

рубеж во многом благодаря деятельности молодежного объединения Союза художников. Генеральный спонсор фестиваля — компания «Филип Моррис Казахстан», с помощью которой был издан иллюстрированный каталог работ, представленных на фестиваль. Куратор фестиваля — председатель Международной организации Союза художников РК Сембигали Смагулов.

Для «Жигера», особенно последних лет, характерно отсутствие каких бы то ни было ограничений в плане авторских подходов к решению творческих задач, и в результате можно увидеть необычайно широкий диапазон представленных художественных трактовок. Собранные воедино произведения живописи, графики, скульптуры и декоративно-прикладного искусства позволяют судить о путях развития искусства Казахстана, не отделимых от мирового художественного процесса.

Превалируют тенденции образного, знакового, мифологического изображения; многие художники обращаются к академической живописной школе, находя созвучные современной жизни темы; общим для молодых становится обращение к архетипам древности. Особенности каждой национальной и региональных школ отчетливо прослеживаются при сопоставлении работ гостей из Караганды, Шымкента, Астаны, Кызылорды и Кыргызстана.

Калейдоскоп выставки не только отображает множественность авторских индивидуальностей, способность реагировать на изменения в мировом искусстве, но и позволяет больше понять сущность явлений жизни, духовную устремленность целого поколения, несущего в себе мудрость предков и эстетику своего народа⁸⁶.

Одна из примечательнейших тенденций современной культурной жизни — взаимный интерес художника и зрителя. Частые вернисажи привлекают все более широкую зрительскую аудиторию. В этом видится долгожданный поворот постиндустриального сознания в сторону духовных ценностей и новых гуманистических знаний — путь, по которому общество входит в культуру III тысячелетия.

4. Дизайн и среда: синтез искусств в эстетизации городской среды

Глобальная проблема, которая стоит сегодня перед архитекторами, дизайнерами и художниками Казахстана, — обновление архитектурно-художественного образа наших городов. При этом центр тяжести перемещается в Центральный Казахстан, и прежде всего, в Астану — новую столицу. «Проблема» Астаны — серьезнейший вопрос о переносе доминантных сфер образования, культуры, общественной мысли.

Именно творческие Союзы архитекторов, художников, дизайнеров могут обеспечить городам республики социокультурную среду обитания человека, монументальное искусство, современный дизайн. Ведь город — «мощный образ, действующий на сознание человека»⁸⁷.

Ныне в «поле зрения» архитекторов и градостроителей находятся социальные аспекты эстетизации городской среды — «дизайн и среда». Проблемы, связанные с принципами эстетики дизайна, актуализируются сейчас во всем мире. Это вопрос о создании предметной среды, щадящей природу и человека, среды, которая в выборе материалов и конструкций так же, как и в формообразовании, исходила бы из разумных потребностей человека в его стремлении к гармонизированному существованию с природой.

Задачи современного дизайна связаны с комплексным проектированием: художники-конструкторы, дизайнеры работают в тесном творческом единении с инженерами, архитекторами, художниками различных видов искусств, представителями многих научных дисциплин: бионики, эргономики, социологии, психологии, экономики, технологии производства. В современной ситуации дизайн все теснее связывают с такой глобальной проблемой, как экология. Обострение экологических проблем повышает значение природно-эстетических факторов, их органичное вхождения в социально-предметную среду. Здесь уместно подчеркнуть, что архитекторы-новаторы, еще с конца XIX века выдвигая

концепцию новых городов, предлагали строить «города-сады», «зеленые города».

Для осознания современных социокультурных проблем в аспекте «дизайн и среда» следует определить «ключевые понятия».

Термин «дизайн» является англоязычным использованием итальянского термина «*designo*» (чертеж, рисунок, проект), распространившегося в Европе в XV–XVI вв. и применявшегося для обозначения проектирования художественной формы материальных предметов. С 1919 г. образцы, исполняемые промышленным образом, получили наименование «*industrial design*» (пром. дизайн), чем было положено начало обозначения этим термином новой области творчества для массового промышленного производства. Термин «*industrial design*» сначала утвердился в США, а в 20–30-х гг. начал применяться и в других странах.

Другим «ключевым понятием» является понятие «среда». Окружающая человека и создаваемая им среда, привлекая повышенное внимание теоретиков, изобилует различными определениями: социокультурная среда, эстетическая, художественная среда, окружающая среда, жизненная среда, предметная среда (окружение), архитектурно-пространственная (структурная) среда, предметно-природное окружение и т.п. Обилие этих терминов является прямым следствием разнообразия усилий общества по комплексному формированию окружающей человека среды. В окружающей среде в виде совокупности взаимодействующих слагаемых реализуется самая различная деятельность людей: участие во всех общественно-экономических и духовных формах труда и творчества, преобразование природы и собственно целенаправленная художественно-эстетическая организация окружения человека в различных масштабах — в интерьере жилых и общественных помещений, в городе, в городском поселке, в пределах создаваемых архитектурных ансамблей. Организуя социокультурную среду, человек придает ей в том числе образно-эмоциональный характер, поэтому понятие «социокультурная среда» включает в себя и художественно-эстетический аспект создаваемой человеком среды. Процесс становления

социокультурной среды — путь от человека к среде. Следовательно, социокультурная среда включает в себя преобразование человеческих отношений, т.е. является и категорией социальной.

В настоящее время в связи с задачами дизайна все чаще поднимается вопрос о необходимости целостной организации среды. Предлагается интегративный принцип: **человек — среда — пространство — форма**. Целостная среда синтезирует в себе и способности творческой личности реализовать свои художественные программы. Центром обсуждаемой проблемы является городская предметно-пространственная среда. В связи с этим определим дизайн как творческую деятельность (и продукт этой деятельности), направленную на формирование и упорядочение предметно-пространственной среды, в процессе которой достигается единство ее функциональных и художественно-эстетических аспектов.

Исходя из задач, стоящих перед дизайном как видом творческой проектной деятельности, рассмотрим его взаимодействие с архитектурой и теми видами искусства, которые воздействуют на формирование современной предметной среды, стиля жизни.

Дизайн и архитектура связаны между собой наиболее заметно.

Во-первых, промышленные изделия и целые системы жизнеобеспечения, проектируемые дизайнерами, просто немислимы вне архитектурной среды. И формы бывают прямо соотнесены с современными пространственными решениями. Не случайно почти все крупные архитекторы XX в. оказали заметное влияние и на теорию, и на преподавание основ дизайна в учебных заведениях.

Во-вторых, между архитектурой и дизайном появляется много общего при функциональной и эстетической оценке новейших сооружений и окружающей предметной среды.

В-третьих, современные города включают в себя множество дизайнерских объектов (оборудование улиц, объемно-пространственное и цветовое решение, сигнально-познавательная информация и т.д.).

В последнее время состоялся ряд конгрессов, на которых обсуждались многообразные отношения человека и городской среды, символизирующих широту и взаимопроникновение архитектурного и дизайнерского типов мышления, а также прошли международные торговые выставки-ярмарки (Рио-де-Жанейро, Стамбул, Москва, Таллинн, Астана). Было поставлено множество проблем, в том числе: необходимость кардинально новой архитектуры для сохранения природы, будущая роль архитектуры в свете экологических проблем, взаимодействие различных сфер архитектуры и дизайна для более гармоничного существования города в окружающей среде. Наиболее злободневными в рамках выставок «Архитектура и дизайн» являются разделы:

- архитектурное проектирование с учетом защиты окружающей среды («зона парков и садов»);
- проектирование и убранство жилых пространств;
- городской дизайн: архитектура малых форм, городская реклама, суперграфика;
- дизайн интерьеров общественных зданий, офисов, торговых и выставочных залов, кафе, дискотек;
- цветовой и световой дизайн городской среды;
- проектирование и декорирование витрин в современном и старом архитектурных контекстах;
- новейшие материалы и технологии.

Современная архитектура и дизайн обращены к антропологическим чертам человека. Эта тенденция заметна, например, в переносе творческих задач архитектуры с решения фасадов зданий на внутреннее пространство, на восприятие городской среды с самых неожиданных точек зрения. В этом плане остаются актуальными идеи французского архитектора и дизайнера Ле Корбюзье: «Дом — есть прямое порождение антропоцентризма, ... возобновление контакта с человеческим масштабом»⁸⁸. Его единомышленник А.Палладио считал именно архитектуру жилого дома историческим и логическим началом для всего архитектурного творчества как деятельности сугубо антропоцентрической. «Проблема дома — это проблема эпохи» (Ле Корбюзье); в этой связи все больший интерес вызывает

культивирование постройки «загородного дома», стремление «романтизировать» архитектуру, теснее связав ее с окружающей природной средой.

Одна из перспективных проблем взаимосвязи архитектуры и дизайна — это преодоление однообразия современной индустриальной застройки с помощью активных дизайнерских средств: они направлены на освоение открытых пространств, повышение плотности уличной сети, использование традиционных элементов городской структуры (улица — квартал — площадь — двор) с учетом специфической атмосферы того или иного города — общение вне дома, трансформации пространства двора, улицы во время празднеств. Дизайнерская концепция предполагает и рассредоточение системы обслуживания по всей территории района: небольшие магазины на перекрестках, внутриквартальные кафе, маленькие ремонтные мастерские, где люди знают друг друга, и получение каких-либо услуг или покупка превращаются в контактные человеческие взаимоотношения.

Все большее значение ныне приобретают архитектурно-художественные средства гуманизации городской среды — малые архитектурные формы (городская мебель, киоски); цветофактурные решения, освещение, синтез пластических искусств, т.е. те элементы среды, которые, находясь в непосредственном контакте с человеком, формируют его ближайшее предметно-пространственное окружение. И это в свою очередь сказывается на художественном образе района и в целом города.

Совокупность взаимосвязей в работе архитекторов и дизайнеров именуется сегодня обобщенно «городским дизайном». В этом плане любопытен опыт французской **Национальной академии искусства улицы**, объединяющей видных архитекторов, художников, дизайнеров, социологов, критиков искусства, представителей государственных учреждений и частных фирм. Рассматривая улицу как «пространство оживления», «как зрелище», в котором пешеход принимает самое непосредственное участие, члены Академии придают особое значение тем компонентам, которые вносят жизнь и «повседневное искусство» в городскую среду. То есть здесь следует перейти к рассмотрению дизайна непосредственно

в художественном плане — визуальных коммуникаций города и всего того, что объединяется понятием «графический дизайн» (создание плакатов, «суперграфика», оформление витрин магазинов и выставок, реклама, световое табло и т.д.).

Важно подчеркнуть, что городская фактура — уличная каллиграфия («городские письма»), в которой содержатся многообразные пласты урбанистической культуры.

В рекламных целях все больше используется компьютерный дизайн как самая перспективная модель будущего. Благодаря компьютерной графике плоское пространство оживает во времени и пространстве. В качестве одного из своеобразных элементов визуальной культуры выступают видеостены города. Это и перспективный вид рекламоносителя, и своеобразный вид рынка, альтернативный телевидению. Видеостены могут быть предназначены для трансляции кино и видеороликов, а также для компьютерной анимации, текстовой информации; реклама на видеостенах работает в наиболее активную поступательную фазу, являясь консультантом непосредственно при выборе товара. Стало быть, изобразительное искусство и реклама в XX в. оказались довольно тесно связаны, что заставляет вспомнить имя Энди Уорхола, легендарного основоположника поп-арта, впервые использовавшего перенос приемов рекламы в искусство.

По своей природе графический дизайн общечеловечен, в чем легко убедиться, сравнивая, как выглядят улицы города различных стран и континентов (хотя бы по телевидению), но он имеет и яркие национальные особенности, поскольку пользуется символами, исторически сложившимися понятиями и образами, свойственными этнокультурам.

Графический дизайн формирует протекание социокультурной жизни: народные празднества, спортивные состязания, марши мира. Он лежит в основе создания системы визуальной информации для фирменных стилей и даже целых отраслей промышленности. Ныне дизайн вступает в новую фазу своего развития — ему отводится ведущая роль в проектировании всей окружающей человека предметной среды.

Итак, характерная черта современной городской среды — взаимодействие архитектуры с различными видами изобразительных искусств, равноправно выступающими в

создании синтезированной среды. Именно взаимодействие искусств способно подчеркнуть целостность и единство мира, место творческого человека в закономерном построении социокультурной среды.



Глава 9. ХУДОЖЕСТВЕННО-КУЛЬТУРНАЯ ЖИЗНЬ КАРАГАНДЫ КАК ОДНОГО ИЗ ЦЕНТРОВ САРЫ-АРКИ

1. Архитектурный облик Караганды

Город Караганда обязан своим рождением залежам каменного угля, расположенным в недрах Центрального Казахстана. Первооткрывателем Карагандинского угольного месторождения был пастух Аппак Байжанов, который в 1833 г. нашел куски каменного угля в урочище Караганды, в 25 км южнее реки Нуры, на территории, служившей в то время местом летней кочевки баев-полуфеодалов Иглика и Жумана.

Этот исторический момент отражен в картине П.К.Антоненко «Воспоминание. Аппак Байжанов»: широка бесконечная степь, колышется ковыль, низкие облака несутся по такому же бескрайнему, как степь, небу. Молодой наездник-казах, как драгоценную ношу, держит в ладонях кусок угля. Женщина-казашка, стоящая у стремени, с таким волнением и ожиданием смотрит на невиданный камень, что невольно возникает ощущение: должно произойти чудо, которое осветит и преобразит этот древний край...

Днем рождения Караганды считается 15 августа 1931 г., в 1934-м Караганда получила статус города. В своей книге «Караганда» Т.Я.Бараг (назначенный главным архитектором области) так описывает довоенные годы рождения нового города: «На период с 1936 г. до начала Великой Отечественной войны в Новом городе были построены не только десятки многоэтажных

жилых зданий, но и крупные общественные сооружения. Начались работы по благоустройству. Основная застройка Нового города осуществлялась комплексными ансамблями по единому архитектурному замыслу»⁸⁹.

Интересный материал по этапам архитектурно-планировочного развития г. Караганды (1930–1980) дан в очерке «Города не строятся, они создаются» Эдуарда Георгиевича Меликова, крупнейшего архитектора, градостроителя РК, ученого, специалиста, в компетенции которого находились вопросы создания «большой Караганды»⁹⁰. В 30-х гг. возникают первые кварталы; закладываются здания облисполкома, школы № 1, кинотеатра «Октябрь», гостиницы, травматологической больницы, музыкальной школы. Появляются четырехэтажные дома, построенные по индивидуальным проектам архитекторов Теодора Яковлевича Барага и Абрама Марковича Генина. Значительный вклад в застройку довоенных лет внес талантливый архитектор Иосиф Бреннер.

Следующий этап застройки территории Нового города возобновляется с 1978 г. Разворачивается жилищное строительство, строятся крупные здания культурно-бытового назначения: Дворец культуры горняков, Летний театр, здания городского почтамта, железнодорожного вокзала, медицинский институт, управление «Главкарагандашахтострой».

В разработке планировки принимали участие различные институты: карагандинские («Карагандагипрошахт»), алмаатинские, московские, киевские, новосибирские и др. Но самую основную работу по всем видам проектирования (проекты детальной планировки районов города, разработки системы общественных центров, индивидуальных объектов жилых и общественных зданий, архитектуры малых форм и благоустройства) осуществляли градостроители, архитекторы и инженеры государственного института «Карагандагражданпроект», созданного в 1957 г. Этот институт в разное время возглавляли градостроители Н.Блищенко, А.Золотарев, А.Щеголихин, Л.Губер, А.Корт. В этом институте вырос мощный отряд молодых и талантливых архитекторов, выпускников вузов Москвы, Алматы, Харькова, Новосибирска, Усть-Каменогорска, руководимый главным архитектором

института С.И.Мордвинцевым, ныне заслуженным архитектором Республики Казахстан. Работы многих архитекторов и инженеров коллектива «Карагандагражданпроект» украшают проспекты и площади Нового города.

Уникальные объекты — здание Карагандинского государственного университета (архит. Л.Кий); Дом науки и техники (архит. Л.Кий, А.Бойков, Д.Шайткалиев); ныне административное здание областного маслихата (архит. Г.Соколова); гостиница «Чайка» (архит. Е.Попов, В.Вюст); фирменный магазин «Хлеб» (архит. А.Бойков, В.Мельников); многопрофильная больница на Юго-Востоке (архит. С.Магай); Театр музыкальной комедии — пристройка к Дворцу горняков (архит. А.Титарев); городской цирк (архит. С.Мордвинцев, А.Бойков, А.Гостев); концертный зал «Шалкыма» (реконструкция кинотеатра «Октябрь»; архит. С.Сошников), технопарк «Мир фантазий» (архит. К.Джиембаев и др.); благоустроенная городская зона отдыха на Федоровском водохранилище (архит. В.Жерновский, А.Золотарев). Крупные планировочные комплексы разработаны архитекторами Б.Койшибековым, М.Жандаулетовым, Б.Тайталиевым, К.Джиембаевым, Н.Токаевым, Б.Гордоном, В.Сергеевым и другими.

В Юго-Восточном районе создан новый центр Караганды; выросли микрорайоны «Степной», «Восток», «Голубые пруды», «Гульдер».

В архитектуре используются разнообразные композиционные приемы с применением местных отделочных материалов: офактуривание панели, введение цвета, декоративные вставки, лоджии, солнцезащитные устройства, элементы благоустройства, малые архитектурные формы.

Будущее Караганды — в централизации ее планировочной структуры с развитием сфер обслуживания, культуры, среднего и малого бизнеса. Караганда — это крупный культурный и научный центр, где архитектура прошла путь от конструктивизма до авангарда.

Бельбау для новой столицы: над чем думают и работают архитекторы. В Караганде сложилась мощная школа архитекторов, объединенных в творческий союз (возглавляемый ныне К.Джиембаевым). Карагандинские зодчие успешно

созидают в Нью-Йорке, Лондоне, Стокгольме, городах Германии и России. Сильнейшая группа представляет карагандинскую школу в Алматы. После победы на конкурсах и смотрах достижений наши архитекторы успешно включились в строительство новой столицы — Астаны.

В июле 1997 г. был объявлен Международный конкурс архитекторов на лучший эскизный проект планировки центрального района Акмолы — «Ащы сай». Указывалось, что предпочтение будет отдано оригинальным творческим работам с ясно выраженной и обоснованной идеей, реальной для практического воплощения.

Конкурс выиграла карагандинские архитекторы: Б.Тайталиев (руководитель творческого коллектива), К.Мусаев, Т.Баймырза, Е.Шахиев, Р.Аубакиров.

Район «Ащы сай» («Соленая балка») — это пойма реки, довольно широкая. Она является пространственным разделом между старой и новой частями города. Здесь расположены пять посольств, Министерство внутренних дел, православный и католический храмы, другие объекты. Пойма реки плоская, а левая и правая стороны вертикальные. Перед зодчими была поставлена задача — объединить разномасштабные зоны, придать застройке колорит — «лицо», наглядность, индивидуальность, целесообразность. Архитекторы стремились выразить идею евразийства, опираясь на традиции казахского декоративно-прикладного искусства.

Бельбау (пояс) — наиболее интересный и своеобразный элемент среди украшений казахского костюма. По народным понятиям, он является символом чести, достоинства, эстетических идеалов, образа жизни казахов. Пояса из кожи, бархата и шелка, расшитые жемчугом, с подвесками и пряжками украшались богатым орнаментом, накладками в виде балясин со вставками из бирюзы, агата, сердолика, нефрита.

Зону реки «Ащы сай» зодчие представили как **бельбау**. Это понятие развивается в архитектурном образе: в «поясе» определены три основных комплекса:

- **«Бастау»** (начало, истоки) — этнографически природный ансамбль. Это место проведения национальных праздников, таких как Наурыз, народных состязаний (айт,

байга) и торжественных мероприятий. В комплекс входят этнографический музей под открытым небом, амфитеатр для зрителей.

- «Адырна» (дуга от лука) — здесь все связано с духовным укладом. Дуга объединила храмовый комплекс, международный молодежно-студенческий центр. В зеркале большой воды — детский ансамбль «Алтын балдырган» — местный диснейленд со сказочными персонажами, аттракционами.
- «Алка» (подвески на груди женщины) — этот комплекс расположен у побережья Ишима, по обратную сторону общегородского центра столицы. Здесь могут быть размещены открытые водные террасы, аквапарк, пляжи, причалы для регаты.

С центральной части столицы зону отдыха связывают пешеходные мосты. По сторонам Ишима проектом предлагается комплекс гостиниц, спортивных сооружений, индивидуальная застройка.

Зодчие проектируют не традиционно, не классически — с элементами дизайна, прикладного искусства, синтеза различных искусств. Всегда должна быть яркая, запоминающаяся архитектурная композиция...

Иной проект предложили архитекторы Ж.Алтаев, Б.Алпысбаев, А.Исин и К.Шумашев. Суть их проекта можно определить образом «Долина мостов». Пойма реки служит ландшафтной территорией, и зодчие не хотели «потерять» эту зеленую зону, решив сделать «долину мостов», транспортных и пешеходных.

Итак, карагандинские архитекторы с их оригинальными идеями «Бельбау» и «Долина мостов» работают инновационно, органически соединяя европейские современные тенденции и самобытные этнокультурные традиции в создании архитектурно-художественной среды и прежде всего Астаны — социокультурного центра Казахстана⁹¹.

2. Музеи города

Культурную среду города создают театры, галереи искусств, музеи.

Современный музей — сложное полифункциональное учреждение; наряду с задачами собирания и хранения памятников культуры и произведения искусства он несет просветительские и воспитательные функции.

Один из наиболее крупных в городе — Областной историко-краеведческий музей открыт в 1932 г. под названием Политехнический; с марта 1938 г. — Областной краеведческий, с 1964 г. — современное название. Имеет 18 залов, экспозиционная площадь 1800 м²; пять экспозиционных отделов: природа края; история края; археология (древняя история и культура казахов), этнография; отделы современности; фонды.

В музее действует постоянная выставка отдела археологии и этнографии. Карагандинский историко-краеведческий музей полно и наглядно раскрывает материальную и духовную культуру Центрального Казахстана.

Музей археологии и этнографии при Карагандинском государственном университете им. Е.А.Букетова, созданный в 1981 г., имеет отделы археологии, этнографии, петроглифов, фонды. Содержит более 60-ти тысяч экспонатов, включая керамику, украшения (в том числе золото). Все экспонаты обнаружены в процессе археологических раскопок и исследований на местах поселений и погребений древних казахов — исключительно подлинники.

Областной музей изобразительных искусств начал свою деятельность в 1988 г. В фондах музея содержатся произведения живописи, графики, скульптуры, декоративно-прикладного искусства — до 8 тысяч экспонатов. Сотрудники музея ведут научно-исследовательскую работу по проблеме «Творчество репрессированных художников» — «Художники Карлага».

Директор музея — заслуженный деятель искусств Республики Казахстан, живописец **Абылкасов Мингиш Мауленович**. Работая одинаково увлеченно в различных жанрах (портрет, натюрморт), он отдаст предпочтение тематической картине.

М.Абылкасова привлекают сюжеты, рассказывающие о жизни казахского народа в прошлом и настоящем. Отражая черты народного характера — сосредоточенное спокойствие, уравновешенность, созерцательность, художник строит свои живописные полотна на плавном певучем ритме, цельности и декоративности, при этом предпочитает неяркие приглушенные тона. М.Абылкасов пишет обобщенными цветовыми массами, приближая фигуры к зрителю, подчеркивает значительность происходящего. В картине «Стригали» (1969) художник показывает работу стригалей, поэтизирует характерный для многих труд.

Сочно и экспрессивно пишет художник степные и предгорные пейзажи с их неброской красотой, широким простором, наполненным солнцем. Духовному пробуждению казахской женщины посвящает автобиографическую картину «Ученики 30-х годов» («Молодость моей матери», 1970).

Немалое место в творчестве М.Абылкасова занимает портрет, психологический и точный. Он предпочитает людей сильных и цельных — такими видит художник нашего современника: «Портрет матери», «Портрет студента» (1970); «Шахтостроители» (1976); «Портрет Е.А.Букетова» (1990) и др. Совместно с художниками Караганды М.Абылкасов принимает участие в монументальном оформлении социокультурных объектов города, успешно сочетает административную деятельность с художественно-творческой.

3. История создания и основные направления деятельности Карагандинской организации Союза художников Казахстана

Художественно-культурная жизнь Караганды как крупнейшего многонационального региона является неотъемлемой частью культурного развития республики.

История Карагандинского художественного коллектива насчитывает свыше **40 лет**, если отсчет его деятельности начинать с 1957 г. — года образования Мастерских

художественного фонда Казахстана. Однако до этого (с конца 40-х гг.) в городе активно развивалось изобразительное искусство, был небольшой, но интересный коллектив художников, объединенных в Товарищество КазИЗО. В 1955 г. ко Дню шахтера была организована первая выставка профессиональных художников, давшая импульс для дальнейшего творческого подъема. Организационно Союз художников Караганды был оформлен в декабре 1964 г., когда в Казахстане проходила декада русской литературы и искусства, во время которой Караганду посетила известный скульптор, народный художник СССР, председатель Правления Союза художников СССР Е.Ф.Белашева. Ознакомившись с работами карагандинских художников, она пришла к выводу, что необходимо учредить организацию Союза художников в Караганде.

Ядро организации составили известные художники «старшего поколения»: П.С.Андриук, П.К.Антоненко, П.И.Реченский, Р.Есиркеев, скульптор Ю.В.Гуммель. Позже приехали в Караганду В.И.Крылов, С.М.Саносян, А.П.Билык, А.И.Осипенко, В.В.Шамшин, Б.И.Мусат. Организатором и первым председателем Правления Карагандинской организации Союза художников стал Виктор Иванович Крылов (1964–1972).

Плодотворным был десятилетний период КОСХ под председательством Сейтмахана Калмахановича Калмаханова (1978–1987); то были годы бурной творческой и общественной деятельности. Подъем наблюдается с 1996 г., когда творческую организацию возглавил Макаш Тыныштыкбаевич Алиякпаров, личность поистине универсальная: крупный руководитель, известный ученый, талантливый художник-живописец, график, акварелист, дизайнер, участник художественных выставок республиканского и международного уровня.

В настоящее время КОСХ РК — одна из наиболее крупных в республике, объединяющая свыше 50 живописцев, графиков, скульпторов, мастеров монументального и декоративно-прикладного искусства, стенографов, искусствоведов. Эта организация работает в содружестве с Областной организацией Союза архитекторов, внесшей весомый вклад в градостроительство — наиболее важную сферу жизнедеятельности человека.

Многообразны горизонты художников Карагандинской творческой организации. Кроме активной выставочной деятельности, мастера почти всех видов изобразительного искусства отдают много сил и творческой энергии монументально-декоративному оформлению города, дизайну городской среды. Специфика региона во многом определила направленность их творчества. В 1960–1970 гг. художники обращались к социальной проблематике — к темам труда шахтеров и металлургов, индустриальному пейзажу, изобразительному рассказу о созидательной деятельности современников, что естественно вливалось в русло «сурового стиля».

Интерес к прошлому своего края, к исторической теме способствовал работе живописцев над большими сюжетно-тематическими полотнами. В центре внимания — образ народного героя Амангельды Иманова (В.В.Шамшин «Отряд Амангельды Иманова»). К этапным событиям в жизни народа обращается В.И.Крылов в триптихе «Прошлое Караганды», «Шахтеры уходят на фронт», «Мечтатели» (1966–1967). Центральная часть «Шахтеры уходят на фронт» отличается строгостью, собранностью композиции, возвышенностью чувств. Величественная скорбь не столько запечатленного момента, но грядущих потерь, не лишает картину оптимизма; личностное чувство художника наполняется общечеловеческим.

Произведений на тему Великой Отечественной войны в творчестве карагандинских художников много. Это «художественные воспоминания»: «Вдова солдата» С.К.Калмаханова (1975), «Памяти отца» М.К.Джунусова (1975), «Победа» А.П.Плотникова (1975) и др. Портрет — картина «Вдова солдата» С.Калмаханова — монументально-обобщенный образ; женственность сочетается с внутренней скорбью, твердостью духа, нравственным спокойствием. Размышлениями о минувшей войне, о ранах, которые она оставила, проникнуты картины Н.А.Денисова «Ветераны», В.В.Шамшина «День Победы. 9 мая 1945 года», «Доброго вам здоровья, Иван Иванович» и др. Героической романтикой при всем трагизме войны наполнен образ Нуркена Абдирова в живописи и скульптуре (Р.Есиркеев — «Портрет Героя Советского Союза

Нуркена Абдирова»; монумент Нуркену Абдирову — скульпторы А.П.Билык и Ю.В.Гуммель).

Практически все живописцы обращаются в те годы к индустриальному и городскому пейзажу. И это понятно: индустриальный город, шахты, Казахстанская Магнитка. Художники воссоздают обобщенный образ современной индустрии: «Канал Иртыш-Караганда», «Топарская ГРЭС» С.М.Саносяна; «Молодая шахта» Г.Г.Гилевского, «Шахта «Казахстанская» А.Ф.Сизинцева и др. Любуясь красотой человеческих дел, художники раскрывают романтику трудовых будней. Все эти полотна были созданы авторами в результате тесного общения с жизнью производственных коллективов, с конкретными делами и фактами. Они учили гражданскому отношению к делу. Таковы произведения «Уголь» В.В.Шамшина, «После смены» Р.Есиркеева, «Перед жатвой» С.М.Саносяна, как бы «рапортующие» о трудовых достижениях. В этом же ключе создаются портреты тружеников и интеллигенции региона.

«Новая» волна началась с середины 70-х гг., когда художественный коллектив пополнился такими мастерами, как М.М.Абылкасов, Е.С.Айтуаров, В.П.Буш, М.С.Байтенов, М.К.Джунусов, К.Р.Есиркеев, В.В.Ким, А.П.Плотников, Л.Н.Фролов, Ж.И.Калиев, работавших в широком диапазоне, практически во всех жанрах. Главным становится разрешение цветопластических проблем в живописи.

Значительные перемены произошли в середине 80-х гг., когда в искусство Караганды пришла творческая молодежь — Ф.Я. и Ф.Ф.Исламовы, Н.Н.Викторова, А.И.Болюх, П.П.Кишкис и другие. Их «авангардные» работы насыщены психологическим контекстом, обнажают парадоксальность жизни, человеческое одиночество. Под их влиянием «обновляется» живопись художников старшего и среднего поколения, становится более экспрессивной, пластически выразительной. Философское осмысление бытия, тяготение к изобразительной метафоре и символике стали определять сущность образной поэтики карагандинских живописцев.

Интенсивно развивается в Караганде монументально-декоративное искусство. В 1968 г. был утвержден новый генеральный план застройки Караганды, в связи с чем возникла насущная

необходимость в современном художественном оформлении улиц, площадей, общественных и культурных центров.

В монументальном искусстве работали и работают практически все художники, выполнившие рельефы, красочные мозаики, росписи и различные панно, керамические украшения в экстерьерах и интерьерах. При этом мастера стремятся к созданию синтезированных архитектурно-художественных комплексов, эстетизации окружающей среды — и в этом монументально-пластическом ансамбле архитектор, скульптор и художник выступают равноправными соавторами.

Пластическими доминантами городской среды являются памятники Нуркену Абдирову, В.И.Ленину, «Шахтерская слава», ставшие весомым вкладом в развитие монументальной скульптуры в Казахстане, авторы А.П.Билык и Ю.В.Гуммель — заслуженные деятели искусств РК.

К 325-летию со дня рождения воздвигнут памятник Бухар жырау (1996). Скульптура выполнена в бронзе авторским коллективом во главе с молодым скульптором М.Мансуровым, выпускником Санкт-Петербургского высшего художественно-промышленного училища им. В.И.Мухомовой. Памятник водружен на привокзальной площади, где мудрец Бухар жырау встречает и провожает гостей и жителей Караганды.

Известны в Караганде монументы «Памятник павшим воинам-карагандинцам» (авт. Ж.Молдабаев, архит. Б.Койшыбеков), «Погибшим афганцам» (авт. Н.Новопольцев, архит. Ж.Алтаев). Памятники стоят, пока живут города и цивилизации. Они свидетели их культурной истории.

Значительны успехи карагандинских скульпторов в портрете. В произведениях А.Билыка, Ю.Гуммеля, А.Цоя, Ж.Калиева отражена психологическая сложность духовного мира человека и вместе с тем социально-этническая особенность личности. На протяжении долгого времени в Караганде менее всего была развита графика, хотя художники работали в рисунке, гуаши, акварели. Начиная с середины 70-х гг. стала особенно активно развиваться акварель в творчестве Э.А.Селезневой, Л.Н.Фролова, Л.П.Смирновой. В конце 70-х – в 80-е гг. ее дополняют линогравюра, офорт, ксилография, литография. В этих техниках художники-графики Т.А.Кенесбаев, В.Н.Иманасов,

В.Н.Малькевич, А.К.Бегалин, М.С.Аманбаев создают пейзажи, портреты, философские композиции, иллюстрации.

Первая областная выставка декоративно-прикладного искусства состоялась лишь в 1975 г., но сейчас, наряду с живописью, — это самый излюбленный вид искусства. Особенно популярна керамика. Художники-прикладники Т.Г.Рольян, Н.Г.Болух, А.С.Калмаханов создают декоративные панно и вазы, малую пластику и блюда, красивые выставочные композиции, художественно-пластический язык которых присущ, скорее, декоративной скульптуре. Особой страницей в декоративно-прикладном искусстве является «славянское мифотворчество» Петра Снизука.

Своеобразные образцы ткачества представляют М.А.Калкабаев и Л.И.Устьянцева; в технике батик лидируют Л.В.Бойкова, Е.А.Ракова. В современном национальном костюме творчески интерпретируются традиционные мотивы. Заметны успехи в области стенографии и театрального костюма, чему посвятили свое творчество универсально одаренные «маэстро» А.И.Осипенко, М.Р.Байкенов, а также О.А.Витолс.

В начале 90-х гг. происходят структурные изменения в Союзе художников СССР, осознается признание ценности художественного плюрализма, складываются новые тенденции в искусстве. Возникают художественно-творческие объединения, в частности, в регионе — «Караван», «Грааль», «Финдоскоп».

Одним из представителей творческого объединения «Караван» является Петр Кишкис, которого, несомненно, захлестнула «волна» современного авангарда, но вместе с тем он художник «обособленный». П.Кишкис стремится воссоздать целостный образ мира со всеми присущими ему противоречиями, хаотичностью и парадоксальностью, гармонией и духовными исканиями, любовью и ненавистью. Но в центре — одиночество. Не одиночество как покинутость, а одиночество как самодостаточность, самооценность перед Бытием: «Ностальгия — I», «Ностальгия — II», «Падший ангел», «Менгиры», «Камо грядеши», или «Третья цивилизация». «Есть такое направление в искусстве — инсимволизм, — говорит П.Кишкис. — Это когда «энергетика» холста соединяет все элементы картины в единое пластическое и духовное целое. Экзальтация, динамизм,

напряженность, изломанность линий и форм, «рваность» — моим работам, словно, мало холста — все это мир и склад моей души, моя жизнь во всей ее сложности и парадоксальности. И поэтому не стоит стараться объяснить — это просто своего рода пластические метафоры, сложные ассоциации. Часто я не даю названий своим работам, пытаюсь не программировать восприятия полотна. Пусть зритель любит, удивляется или остается равнодушным, пусть он доверяет своим чувствам и ощущениям».

«Грааль» — символ жертвенной любви к человечеству и одновременно воплощение высших духовных сил. Ядро объединения составляют три художника: Айбек Бегалин, Владимир Проценко и Александр Пацюра. Каждый из них известен в республике и за рубежом. Они участники региональных выставок «Сары-Арка», республиканских и международных конкурсов и вернисажей.

В художественную жизнь Караганды мощным потоком вливается «постмодернистская» молодежь — художники А.Калмаханов, М.Калмаханов, Л.Шайкежанова, Д.Кенесбаева, О.Зыкина, Н.Дауренбеков, Т.Абылкасов, С.Сосновская и другие.

«Финдоскоп» — творческая группа, объединившая пятерых молодых художников. Согласно определению Л.Шайкежановой, лидера группы, «Финдоскоп» — название, синтезирующее калейдоскоп-картину, составленную из «кусочков жизни», и характерное для молодежи постмодернизма «пофигистское» отношение к жизни. «Пофигизм» — это своего рода маска, за которой скрываются пронизательные глаза и ранимые юные души, остро воспринимающие противоречия жизни.

Молодые художники — участники областных и республиканских художественных выставок, творческих конкурсов, фестивалей Сары-Арки. В октябре 1998 г. под патронажем Президента Республики Казахстан Н.А.Назарбаева в Астане состоялся Республиканский молодежный фестиваль «Шабьт» — «Вдохновение». Более 300 участников от 16 до 32 лет съехались в столицу, чтобы показать свое мастерство в различных областях художественного творчества. Фестиваль проходил в Конгресс-холле. Одним из призеров от карагандинского творческого коллектива стал Мадихан

Калмаханов — выпускник Национальной академии художеств (член СХ РК с 1999 г.). На конкурс он представил три живописные работы: «Ас» («Поминки»), «Көш» («Кочевка»), «Жол» («Дорога»).

Молодые художники Караганды стали участниками фестиваля «Жигер 2000». Среди них Е. Есиркеев («Продажа лошади»); братья Калмахановы — Айдар («Маленький разговор»); Мадихан («Шалун»); Тайхан («Сумерки»). У фестивалей «Шабыт» и «Жигер» открываются перспективы: они будут проводиться ежегодно, объединяя лучшие художественные силы молодежи Казахстана.

4. Творческие поиски и достижения карагандинских художников

Художественные салоны. Для культурной жизни Караганды характерна интенсивная выставочная деятельность. Ежегодно проходят традиционные «Осенний» и «Весенний» художественные салоны, своеобразный отчет и демонстрация творческих возможностей в различных видах и жанрах искусства. Художественные выставки дают материал для пристрастий, сравнений, ассоциаций. Это одновременно и традиция, и преемственность, и диалогичность поколений большого многонационального края.

Наиболее значителен живописный раздел выставок — тут целый мир, живой, разнообразный: живописный портрет («Портрет жены» В.Шамшина, «Бухар жырау», «Портрет Жанны в черной шляпе» А.Бегалина); картины сюжетно-тематические («Поединок» Е.Айтуарова); эмоционально-лирического плана («О розах вспоминаю...» М.Джунусова, «Влюбленные» Ф.Исламовой) и в философском аспекте («Ковчег — II» А.Бегалина), на библейскую тематику («Видение на о. Патмос», «Встреча двух философов» В.Проценко, «Благовещение» А.Пацюры).

Особое место занимает жанр пейзажа: пейзажи-настроения, реалистические и символические («Весенние вести» С.Санояна,

«Белые домики» М.Байтенова, «Весна Сары-Арки» М.Калмаханова, «Летние дожди», «Серебряный туман» В.Проценко) — «в них есть душа, в них есть язык». Различны по материалу, фактуре предмета, личностному подходу к самому смыслу изображенного натюрморты М.Абылкасова, К.Есиркеева, А.Плотникова.

В опосредованной форме изображает эпизоды национального быта и культуры казахов Б.Мустафин. Цветопластикой, динамикой, ощущением смелости и ловкости джигитов привлекает его картина «Укрощение строптивого». «Охоту за беркутом» М.Калкабаева трудно описать — она полностью раскрывается в живописном образе, ассоциирующемся с поэзией Абая («Всадник с беркутом скачет во весь опор...»).

Модернизированно воспринимаются графические работы В.Малькевича, А.Бегалина, М.Аманбаева, Т.Кенесбаева. А рядом впечатляющие изысканной красотой акварели С.Калмаханова, А.Фролова, Л.Смирновой. Людмила Смирнова — поэтесса акварели. Основным жанром она выбирает пейзаж. Пишет жизнь во всех ее проявлениях, отдавая предпочтение «поэтическому» пейзажу. Излюбленной техникой является акварель «по сырому», которая требует быстрого точного мазка: «Листопад», «Сиреневый туман», «Мынарал».

В скульптуре малых форм, декоративной пластике исключительно мастерство П.Снищука («Летописец Нестор», «Достоевский», «Т.Шевченко»), Т.Рольян («Двое», «Муза», «Японка»); останавливает внимание «Кулагер» Т.Ермекова, «Знаки зодиака» А.Калмаханова. Композиционный центр раздела прикладного искусства — батйки Е.Раковой и Л.Бойковой: «Ты — птица вольная», «В розовом саду», «Яблочный Спас», «Натюрморт с фруктами» — это искусство украшения и радости. Напольные вазы Н.Викторовой эффектно дополняют среду выставочных композиций.

Маэстро и молодые: их общность — в философском анализе мира, непрерывной цепи духовного поиска; различие — в стиле, в эмоциональной и пластической структуре произведения, в качестве, которое можно определить как «исчезновение фабулы». Современные художники, как правило, не изображают реальность, а сочиняют на тему действительности, подчиняя ее

воображению, не стремясь к внешнему правдоподобию. Такая «закодированность» пластического языка, метафорическая значительность всех элементов формы — цвета, света, пространства рассчитаны на многослойное восприятие.

Художественные выставки дают понимание творческой индивидуальности в контексте художественного плюрализма, многообразия направлений и поисков; вместе с тем они создают единое художественно-творческое пространство. Это поистине евразийский мир искусства, интегральное художественное мироотношение в гуманистической казахстанской культуре⁹².

Юбилейные вернисаж. Юбилейная выставка 1996 г. была посвящена 60-летию основания Союза художников Республики Казахстан. Экспозицию выставки составили работы трех поколений, и поэтому она была различна по индивидуальным стилям, художественным устремлениям, в самой основе своеобразно соединившая черты традиции и новаторства.

В живописном разделе представлены сюжетно-тематические картины философского смысла: «Мать земли русской» П.И.Реченского, «Русь возвращающаяся» А.И.Осипенко, триптих «Эпоха Аль-Фараби» С.К.Калмаханова, «Черный гонец» М.Т.Алиякпарова; портреты: «Портрет Лены» П.К.Антоненко; «Портрет дочери» В.В.Шамшина; «В.П.Буш — руководитель изостудии» Г.Г.Гилевского; пейзажи родных мест: «Вечерняя Караганда» П.С.Андриюка, «Домик детства» С.М.Санояна и как образ-символ «Молодость Караганды» В.И.Крылова, а также картины В.Воробохина, С.Ежака, Ю.Перепелицина, В.Буша, ставшие ценностью Областного музея изобразительных искусств.

Ярко проявили себя художники-живописцы среднего поколения: М.Абылкасов «Портрет Кабдыкаримовой»; Е.Айтуаров «Двое»; М.Байкенов «Автопортрет»; М.Байтенов «Табунщики»; М.Джунусов триптих «Андроновская культура»; К.Есиркеев «Автопортрет»; А.Плотников «Моя осень»; М.Калкабаев «Весна»; В.Ким «У озера»; график Т.Кенесбаев «Портрет бывшего военврача профессора Макажанова».

Эмоциональностью и лиризмом звучат батники Л.Бойковой — «Сиреневая фантазия», акварели Л.Смирновой, живопись Ф.Исламовой — «Похищение луны». Не забывается щемящая по настроению акварельная работа Л.Фролова «Памяти Высоцкого».

Продолжает творчески работать «художественное» поколение Есиркеевых — К.Есиркеев «Индустриальный пейзаж», М.Есиркеев «Берег Балхаша», «Рыбаки».

Профессионально-художественное отношение к творчеству как к самоценному явлению отличает молодых художников: живописцев В.Проценко «Белые птицы», М.Сыдыкова «Тревога», Б.Мустафина «Воспевание младенца», М. и Т.Калмахановых «Журавли», «Затишье», графика М.Аманбаева «Треугольник войны». «Культурное поле» выставки — триптих А.Бегалина «Из цикла «Апокалипсис»: «Борение Иакова», «Небесный Иерусалим», «Битва гигантов».

При обращении к скульптуре отрадно отметить, что, наряду с известными мастерами Ю.Гуммелем («Курмангазы», «Паганини»), А.Бильком («Чокан Валиханов»), Ж.Калиевым («Портрет художника П.Андриюка»), А.Цоем («Молодая смена», «Карагандинская увертюра»), интересные работы показал Т.Ермеков — «Абай» и др.

Прикладное искусство представлено П.Снищуком — «Одиночество», А.Калмахановым — «Кыз куу», А.Бексултановым — «Батыр». Центром этого раздела выставки стали декоративные вазы Т.Рольян, олицетворяющие своим художественно-композиционным решением «степное сердце Сары-Арки». Работа дает ощущение свежего запаха степи, ее вольного простора, от нее веет ковыльной степью.

В дни, когда творческий Союз художников РК отмечает свое 60-летие, можно проследить его мощный потенциал, кровно связанный со стремлением к обновлению духовной культуры многонационального региона.

В преддверии III тысячелетия состоялись Юбилейные вернисажи ведущих художников Сары-Арки.

Восхождение мастера (к 60-летию). Выставка, которая состоялась в Областном музее изобразительных искусств, вызвала особый интерес. Ведь отмечал 60-летний юбилей председатель Правления КОО Союза художников Макаш Алиякпаров, ученый и художник. Сама экспозиция как бы вобрала в себя и продемонстрировала и противоборствующие, и взаимодополняющие, и синтезирующиеся грани его кипучей творческой природы: рациональность и чувственность,

аналитичность ума, стремление к точному анализу и эмоционально-образное мировосприятие. И в памяти всплывают рассуждения великого Леонардо о нерасторжимости науки и искусства, о живописи как универсальном методе познания природы, ибо она «не только источник всех искусств и ремесел», но и «источник всех наук».

М.Алияпаров верен природе: он много ездит, часто бывает в родных местах, чтобы запастись материалом для будущих больших картин. Вот почему так жизненно правдивы, достоверны его «Встреча в степи», «Беседа», «Пастбище».

На основе натуральных набросков рождаются обобщенные психологические графические серии «Ахат», «Шакарим». Большой цикл листов посвящен земляку художника — великому Абаю: «Родник Абая», «Могила Кунанбая», натюрморт «Кумыс» (посуда, принадлежавшая Абаю). Рисунки выполнены в различной технике, карандашом, фломастером, пастелью. Мягкие тона пастели позволяют выразить лирическое состояние природы: «Уголок парка», «Осень», «Тихая заводь».

В живописных работах 70-х–начала 90-х гг. кисть художника нежно и бережно касается холста. Светлая цветовая гамма, переливчатое мерцание красочного слоя передает поэзию степных пейзажей: «Золотая осень», «Приток Иртыша». Они словно выведены нотными знаками ноктурна. А рядом холсты, написанные мощной кистью темпераментно и быстро: «Тангейзер Вагнера», «Горы. Сондало. Италия», «Начало», «Бегство». Величественные и торжественные звуки, воплотившиеся в живописную плоть, энергизируют пастозные цветовые пласты, поражая воображение зрителя. Художник, влюбленный в палитру, сообщает ей колористическую смелость, повышенную экспрессию.

Драматизмом отзывается в сердце художника судьба его народа: «Перезахоронение Шакарима», «Елимай», «Паук»... Но летит над степными просторами песня акына («Песня степи»), воскрешающая героическую картину народной истории: «Ант» («Клятва») — «Освобождение», и вот уже нахлынул на зрителя поток раздумий («Раздумье»). Зритель — соавтор, соучастник трагических страниц, оживших в линиях и красках, — не в этом ли нравственный «урок» художника?

В книге «Прикосновение» М.Т.Алиякпаров приоткрывает дверь в свою творческую лабораторию, рассказывает о духовных истоках серии работ, посвященных жизни и творчеству Абая и Шакарима. Книга содержит 92-е цветные и черно-белые репродукции живописных и графических работ М.Алиякпарова.

Ступени к счастью

(из дневника художника Макаша Алиякпарова)

С 1975 г. неисчерпаемая абаевская тематика становится своего рода ключом к моим творческим исканиям, их магистральной линией. Только в 1979–1982 гг. был трехлетний перерыв. В этот период я учился в докторантуре в Ленинграде. Но вдали от родных мест меня не переставала волновать жизнь Абая.

В 1984 г. по работе я переехал из Семипалатинска в Караганду. С тех пор продолжаю трудиться на земле Сары-Арки. Всем, кто оказал мне поддержку, братскую помощь, я глубоко благодарен. Долгое время мне не удавалось открыть на карагандинской земле свою персональную выставку. Я не мог никак решиться, что-то меня останавливало. Препятствовали этому и разногласия по работе, и неблагоприятные поступки некоторых людей, с которыми я вместе трудился. В Караганде я открыл выставку своих работ впервые в 1994 г., благодаря поддержке нынешнего начальника Областного управления культуры Рымбалы Кенжебалакызы, которой я искренне признателен. Как-то раз она мне сказала: «Мы в Семипалатинске были в музее Абая и поразились, увидев ваши картины. Негоже скрывать от нас свой талант, пришло время и здесь открывать выставку». Растерявшись, я ответил: «Ой, Реке, я еще не готов к этому».

Время шло, и я не заметил, как приблизилась дата 150-летия со дня рождения Абая. Подспудная мысль о том, что не годится быть в стороне, когда весь народ готовится чествовать великого поэта, как бы подстегнула меня, послужила внутренним толчком. Собравшись с духом, я принялся за дело...

Вот и весь секрет выставки, состоявшейся в Караганде весной 1994 г. Похоже, большинство посетителей выставки остались довольны.

В 1994 г. на свои личные средства я опубликовал буклет-каталог «По местам Абая», где были собраны изображения местности, где родился Абай, его зимовки, места захоронения и многое другое, имеющее историческую основу. Кроме того, я принял участие в республиканской и областной выставках живописи, посвященных празднованию 150-летия со дня рождения Абая. В апреле 1995 г. по приглашению посла Казахстана в России Таира Мансурова открылась моя выставка в Москве. Непосредственными организаторами выставки были моя жена Айгуль, дочери Лейла и Эльмира. С их же помощью все мои картины в целостности и сохранности были доставлены в Москву, переправлены через таможенную службу туда и обратно.

В этом же году, 8–9 августа, в зале заседаний Дома правительства прошла посвященная 150-летию со дня рождения Абая большая выставка моих работ. Ее организаторы — Национальная академия наук Республики Казахстан, Министерство культуры и Союз художников РК. Ее посетили многие ученые Национальной академии, руководители государства, иностранные гости, а также много представителей интеллигенции. Для меня было большим счастьем слышать, как высоко оценили мои картины генеральный директор ЮНЕСКО Федерико Майор, известный писатель Чингиз Айтматов, заместитель премьер-министра Республики Казахстан Имангали Тасмагамбетов. Выставка прошла на высоком уровне, и много труда в ее проведение вложили моя жена, дочери и многие близкие мне по духу, по работе люди. Среди них ученый секретарь НАН РК Г.Р.Кондыбаева, работник аппарата правительства К.С.Омербаева, председатель Союза художников РК Х.Абаев, сотрудник НАН РК, ученый Р.Турсынбаев, доцент КГМИ Е.Токбергенов, аспирант Ж.Сембаев и другие.

Все посетители говорили о моих работах сердечные слова. Вершина, к которой я стремлюсь в своих прошлых и ныне творческих исканиях, — Абай! Необходимы высокая ответственность и неустанный труд, чтобы войти в мир Абая. Мои работы оценили кинорежиссеры С.Азимов и Д.Байымбетов,

сняв фильм «Я Абая отцом называю», а А. Головенский и А. Медетбаев поставили документальный фильм «Поезд к Абаю».

В книге С. Оразалинова «Земля Абая» и вышедшем под эгидой ЮНЕСКО альбоме «Абай. Жизнь. Время. Искусство» репродуцирован ряд моих картин, посвященных Абаю.

В Италии, в Милане, прошла моя выставка, посвященная Абаю, в связи с этим вышел проспект «Макаш Алиякпаров».

В 1995 г. я посвятил ряд своих произведений образу Шакарима. Это «Допрос», «Елимай», «Повторное захоронение Шакарима», «Кулагер», «Забытый», «Паук», «Портрет, оставленный потомкам» и множество графических работ.

Сколько бы я ни мучился, сколько бы ни работал в поте лица, потратив много времени при восхождении на эту недоступную вершину, я нисколько не обижаюсь на свою судьбу. Я чувствую себя счастливым. Доказательство — мои работы, которые, подобны ручейкам, впадают в бескрайний океан, называемый Абай. Я всегда буду благодарен родной земле и родному народу, вдохновляющим и окрыляющим мою кисть!⁹³

Жизнь — творчество. Виктор Иванович Крылов — заслуженный деятель искусств Республики Казахстан (1928–1978), создавший великое множество произведений живописи, графики, монументального искусства, организатор и первый председатель Правления Карагандинской организации Союза художников Казахстана. Наиболее известны его полотна: «Утро индустриальной Караганды», «Караганда. 1941 год» («Шахтеры уходят на фронт»), «Магнитка», «Портрет Райхан», «В рабочей столовой», «Наши современники».

Художник и время: «Большие темы» Анатолия Билька.

У центрального входа в городской парк города Караганды возвышается монумент «Шахтерская слава», ставший символом мира, национальной дружбы и трудовой славы...

Две сильные фигуры — казаха и русского — в энергичном движении подняли над головой пласт угля — символ шахтерского города, символ народов двух национальностей.

Автор памятника — известный в Казахстане скульптор, заслуженный деятель искусств Анатолий Петрович Бильк (архит. А. П. Малков).

Приехав в Караганду из Днепрпетровска в 1956 г., он много ездит по степному краю, отражая свои впечатления в национальных сюжетах, жанровых композициях — «Чабан с ягненком», «Буран» (1959, 1966).

Им создано множество портретов и станковых композиций. Образ человека-созидателя романтизирован и возвышен. Таковы портреты Героев Социалистического Труда академика А.Сагинова и старшего горнового Казахской Магнитки Т.Адам-Юсупова, мастера художественного литья Ю.Артемова, геолога А.Гапеева и др. В портреты близких людей мастер вносит эмоциональную ноту: портреты бабушки, жены, сына.

Большой удачей А.Билыка являются портреты шахтера Героя Социалистического Труда Т.Кузембаева — «человека-легенды», Героя Советского Союза М.Мамраева, просветителя Ч.Валиханова.

Вместе с тем А. Билык особое творческое тяготение испытывает к монументальной скульптуре. За 40 лет творческой деятельности им создано свыше 30 памятников и монументов для Карагандинской, Жезказганской, Кокчетавской областей: памятники Героям Советского Союза Нуркену Абдирову (в соавторстве с Ю.Гуммелем, архит. Л.Воробьев, 1958) и Зое Космодемьянской в Караганде, борцам за восстановление Советской власти в Каркаралинске, мемориал Боевая слава в Кокчетаве (архит. Т.Джанисбеков) и др.

Одна из последних значительных работ А.Билыка — памятник Генриху Фогелеру, выдающемуся немецкому художнику XX в., спецвыселенцу на карагандинской земле (соавтор В.Билык, архит. А.Бойков). Памятник установлен перед зданием областного немецкого культурного центра «Видергербурт» и торжественно открыт 14 июня 1999 г. в присутствии общественности и делегации из ФРГ. Это был крупный культурный международный заказ, благодаря политической и финансовой поддержке федерального канцлера Германии Герхарда Шредера, а также помощи ряда организаций ФРГ и Казахстана.

Для портретной части памятника использованы фотографии Г.Фогелера, предоставленные родственниками из ФРГ. По желанию заказчика памятник изготовлен из красного гранита.

Знаменательно, что памятник Г.Фогелеру в Караганде — единственный пока памятник в мире выдающемуся художнику, установленный благодаря соотечественникам из Германии.

Высшее проявление творческого духа: Вернисаж, посвященный 70-летию Вениамина Вячеславовича Шамшина, одного из старейших художников Караганды, участвовавшего в организации культурной жизни города еще в 50-е гг.

В.Шамшин — мастер крупноформатных сюжетно-тематических полотен, в которых история трактуется через призму современности. Еще одно, наиболее интересное направление в его творчестве — работы, выполненные по мотивам известных литературных произведений, и портреты творцов мировой культуры — Пушкина, Лермонтова, Баха, Моцарта, Паганини, Врубеля. Ритмы поэзии и музыки служат основой структурной организации живописных произведений.

В графических сериях В.Шамшина, созданных по мотивам «Гамлета» Шекспира, «Евгения Онегина» и «Полтавы» Пушкина, «Сервантеса» Б.Франко, литературные персонажи обретают плоть, вызывая к чувствам зрителя-современника.

Высшее проявление творческого духа — мифологизированные философские холсты: «Апостол Петр», «Моление о Чаше», «Гонец». Поражает воображение грандиозностью, страстностью воплощения полотно «Шествие на Голгофу», где художник преподносит человечеству Истину, какой бы драматичной она не была.

Саркис Саноян: «Цавт танэм» — унесу боль твою... Саркис Манукович Саноян — один из основателей Карагандинского отделения Союза художников РК, заслуженный деятель искусств республики. Тему его творчества можно определить формулой: природа — человек — созидание. Он мастер лирических, городских и индустриальных пейзажей, участник республиканских и международных выставок. Работы С.Санояна репродуцированы в крупных изданиях — таких как «Художники Караганды», «Изобразительное искусство Казахской ССР», «Государственный музей искусств им. А.Кастеева», журнал «Жулдыз», альманах «Казахстан», альбом «Графика Казахстана».

Большая часть жизни и почти все творчество С. Саносяна связаны с Карагандой. Ему под 80, но его отличает завидная работоспособность.

Картины Саносяна зритель сразу узнает на выставках — в них устойчивость зрительного образа, цельность формы, полнозвучность цвета и контрасты, логика построения композиции. Он «сарьяновец», «машковец», «лентуловец» — одним словом, живописец, воплощающий традиции «Бубнового валета», что называется «цветовик».

В его мастерской многочисленные эскизы грандиозного сериала... Есть у армян выражение, аналог которому трудно найти в другом языке. В час беды и в час радости, в застолье и в дружеской беседе, в общении с близкими и с незнакомыми людьми произносят армяне всего два слова: «цавт танэм». В них большой смысл — пожелание здоровья, удачи, счастья. «Цавт танэм» — унесу боль твою, развею твою печаль, приму ее на себя — так это буквально переводится.

В последнее время С. Саносян работает над сериалом, который так и называется «Цавт танэм», посвященный событиям, потрясшим весь мир, — землетрясению в Армении 7 декабря 1988 г. в Спитаке и Ленинакане. Художнику часто задают вопрос: был ли он очевидцем трагедии? «Нет, я там не был. Я не хотел бы видеть, это могло вызвать протокольность моих полотен, могло повлиять на мое личное ощущение, осмысление темы». Но сыграли значительную роль впечатления детства, он видел еще ребенком в 30-е гг. землетрясение в Армении.

Сериал включает 15 холстов. События перерастают узкие рамки, приобретая общечеловеческий масштаб: художник переживает трагедию вместе со своим народом. Таковы полотна «Моление во храме», «Вазген I католикос», «Мать Тереза», «Сгорающий в огне», «Мать с младенцем» и т.д. В цветовом отношении холсты сдержанны, но живописны. В них много красного цвета, но этот красный цвет не ликующий, а щемящий, тревожный, рняющий...⁹⁴

Живая этика А.Осипенко (к 75-летию). Осипенко Андрей Иванович — карагандинский живописец и стенограф, художник широкого диапазона, автор портретов выдающихся людей,

сюжетных картин на исторические и библейские темы, натюрмортов и пейзажей.

За последний период художником созданы живописные крупномасштабные по замыслу полотна, где воплощены мотивы «Живой этики» Н.К.Рерих и Е.И.Рерих; воссозданы образы Высоких Духовных Учителей Земли — Иисуса Христа, Рама Кришны, Мориа, Шри Романа Махарши. Особое место в его творчестве занимает тематика Карлага — нетленной памяти Сары-Арки. Много лет творческой жизни А.Осипенко отдал театрално-декорационному искусству, будучи главным художником театров большого числа городов стран СНГ.

Мудрость творчества (к 60-летию). В творчестве Сейтмахана Калмахановича Калмаханова ярко выражено национальное начало. Одинаково плодотворно он работает в станковой живописи — в жанре портрета, пейзажа, сюжетной картины: триптихи «Народные таланты» («Күйші» — музыкант, «Народные мастерицы» — халық шеберлері, «Әнші» — певец), «Той» («Калыш әже» — бабушка Калыш, «Жастар» — молодежь, «Бет-ашар» — свадебный обряд открывания лица).

Самобытны образы исторических личностей Великой степи. В них оживает история народа и края: «Аппак Байжанов», «Абулмансур». С большим вдохновением С.Калмаханов пишет портреты деятелей культуры: Таттимбета, Аль-Фараби, Ч.Валиханова, О.Сулейменова. Художник много работал с натуры, когда искал композицию портрета-картины Ч.Валиханова. Изобразил он Чокана в родовых местах — в Боровом, на фоне горы Спящий рыцарь. Художник прибегает к символикке: «спящий рыцарь», словно не пробудившийся народ, зажат между скалами.

В триптихе «Аль-Фараби» живописец вовлекает зрителя в сложную и тревожную атмосферу времени средневековья: «Варварство» — «Аль-Фараби» — «Тьма». Вопреки другим образам (Аппак, Абулмансур) Аль-Фараби показан задумчивым старцем, с торбой, полной книг и свитков, путником, ищущим истину: «счастье — не самоцель, оно необходимо для преобразования природы человека». В каждой из картин видится сам художник, его многосложная судьба и духовная сущность.

Произведения С.Калмаханова известны казахстанцам по многочисленным выставкам, многие из них воспроизведены в

крупных изданиях и книгах. Свой профессиональный опыт Сейтмахан передает сыновьям. Все они — художники⁹⁵.

Национальная легенда Мурата Калкабаева (к 50-летию).

«Истоки я искал в скифо-сакском зверином стиле, в традиционных орнаментальных формах казахов, и это принесло плодотворные результаты» (Мурат Калкабаев).

В монументальных гобеленах («Степной колос», «Сары-Арка», «Песня»), царственных сырмаках («Степная легенда»), эпическое содержание которых раскрывается в процессе длительного восприятия стилизованных образов, трансформируется картина жизни Великой степи. Живопись всегда «шла» рядом, соприкасаясь с декоративно-прикладным искусством. Художник любит цвет, его колористическую силу, стремится синтезировать национальные и европейские элементы — творит свою образную поэтику. «Сакские воины», «Узоры жизни», «Народные таланты» — единый цикл национально-самобытных картин, давших художнику возможность вложить в их содержание представления об укладе и быте своего народа.

Значительную часть творчества составляют философские стилизации, авангардные работы: «Путник», «Волшебница», «Отдохновение». Универсально раскрывая свое дарование, М.Калкабаев не оставляет в стороне пейзажный и портретный жанры: «Мелодии земли», «Портрет деда Калкабая»; выполняет рельефы, мозаики, витражи, декоративные композиции для Астаны.

Вернисажи М.Калкабаева в Караганде и Астане прошли как праздники творческой интеллигенции и молодежи, как замечательная «встреча» традиции и современности⁹⁶.

Творческий портрет: Ерлан Айтуаров (к 50-летию).

Родился в Санкт-Петербурге. По окончании Алма-Атинского художественного училища учился в Львовском государственном институте декоративно-прикладного искусства. С 1979 г. работал в Карагандинских художественно-производственных мастерских в качестве художника монументально-декоративного искусства. В 1988 г. принят в Союз художников СССР. На альтернативной основе в 1989 г. был выдвинут на должность главного художника г. Караганды. С 1992 по 1998 гг. возглавлял Карагандинскую областную организацию Союза художников РК. В настоящее время вновь избран председателем Правления КОСХ РК.

Живописец, автор сюжетно-тематических, исторических полотен, портретов и пейзажей: «Для чего ты живешь, человек?», «Портрет деда», потомка хана Абулхаира, «Тауке хан», «Абулхаир хан», «Посвящение Абаю», «Жер-ана» («Материнская земля»), «Мечта молодого табунщика», «Сары-Арка», «Рождение жизни», «Степная мадонна», «Голос степи».

Поют акыны. Песня их сурова.
В нее ... всю мощь вложил народ...

Исследуя человека, Е.Айтуаров нередко обращается к автопортрету, где ставит задачу отобразить поиск смысла бытия художника, вторя завету Абая: «Считай себя кирпичиком мироздания, найди в нем место и останись...».

Е.Айтуаров осмысливает процесс культурного самосознания своего народа: «Кочевое искусство всегда несло свое мироощущение, свой степной дух. Имея большие корни евразийской культуры и искусства, казахстанские художники должны возрождать их, сохранять, развивать, поднимать. Сейчас для становления национальной культуры нужна своя национальная художественная школа и в конгломерате культур глубже следует изучать ценности древнетюркской культуры, в целом восточных культур. В синтезе западной и восточной культур видится рождение новой современной культуры...»⁹⁷.

Мажит Байтенов (к 50-летию). Жизнь родного народа на лоне родной природы стала основной темой Мажиита Байтенова. И рассказ об этой жизни носит вневременной характер — размеренно протекает вечная жизнь степняков, словно ее не затрагивает повседневная суетность; ее внутренняя сущность и мудрость остаются неизменными.

В станковую живопись М.Байтенов привносит традиции декоративного искусства казахов. Это находит отражение в цветопластике холстов «Караван», «Композиция II», «Двое». Стихия его картин — цвет, насыщенный, яркий, волнующий. Живописец намеренно упрощает форму, отбрасывая все второстепенное, выявляя характерное, сущностное. Реальная природа родной степи трансформируется в яркий красочный узор. Одинаково влюбленно работает художник в области

пейзажа, жанровой картины, портрета: «Баян-Аул. Юность Султанмахмута Торайгырова»; «Табунщики», «На джайлау», «Осень», «В юрте», «Сары-Арка».

Пласты древних культур находят отзвук в работах «Золотой воин», «Воспоминание о предках», «Вечность», «Ожидание». В 90-е гг. прирожденное чувство цвета привело его к абстрактной живописи — в сериале «Композиции». И в них художник утверждает непосредственность восприятия бытия.

Мажит Байтенов — поистине национальный художник. Главное, что он нашел адекватное подчинение живописного языка смыслу изображенного.

XX век завершила выставка карагандинских художников «**Магию красоты — новому тысячелетию**», посвященная 2000 г. — Году поддержки культуры в Казахстане — и подводящая итоги всего созданного за 50 лет в профессиональном творчестве Карагандинской организации Союза художников.

Активная художественно-выставочная деятельность, организация выставок-аукционов, художественные салоны; расширение культурных контактов международного уровня; деятельность культурных центров в Караганде — казахского, славянско-русского, корейского, немецкого, еврейского и др. стимулирует художественно-культурную жизнь многонациональной Караганды, открывая перспективы в русле обновленного цивилизованного мира.

5. Избранные искусствоведческие очерки

Живая душа города

Город — это история, символ, деловые будни, чудесное зрелище, художественное творение. Мы говорим: «Москва Юона, Петербург Добужинского, Острумовой-Лебедевой, Витебск Шагала, Париж Утрилло, Венеция Каналетто...». По аналогии мы можем с полным основанием сказать: «Караганда Андриюка, Гилевского,

Санояна, Есиркеева, Шамишина, Джунусова, Камелина...». Художники Караганды развивают лучшие традиции мирового искусства в толковании темы города..

Особый интерес испытывают живописцы к истории родного города. О находке Аппака Байжанова сложено много легенд. К образу бедного пастуха, нашедшего «черное золото», постоянно обращаются не только карагандинские поэты, но и художники. Тема зарождения Караганды как угольного бассейна своеобразно преломляется в работах художников старшего поколения «Воспоминание. Аппак Байжанов» П.Антоненко (1981), «Аппак Байжанов» С.Калмаханова (1982). В романтическом приподнятом тоне повествуют они о драгоценной находке пастуха, положившего начало угольному бассейну.

Большинство карагандинских художников обращается к теме городского и индустриального пейзажа. Один из первых в этом ряду — Павел Андриук. Глядя на его полотна, мы словно совершаем путешествие по Казахстану. Много писал он и родном городе. Картины его отличаются достоверностью, выбором характерных мест, вместе с тем создают поэтический образ Караганды 70-х гг. Те, кто бывал на выставках, не забудут «Солнечный день», «Пейзаж. Караганда» и др.

Образ старой Караганды с завидным постоянством воспроизводит Гелярий Гилевский. Он ведет своеобразную художественную летопись родного города с терриконами, шахтными поселками, с реально существующими уголками. Именно они, хранящие следы прошлого уголки, вдохновляют художника. Ведь город жив, пока мы его любим — будь то люди, дома или улицы: «В старой Караганде» (1974), «Среди терриконов», «На древней земле» (1976), «Старая шахта» (1978). Панорамность, внутренняя динамика и энергия наполняют пейзажи Гилевского — художественную память о прошлом города, своего рода документы времени.

В творчестве других художников видно, как захватывает идея масштабности индустриального труда. На Казахстанской Магнитке работали и столичные живописцы — А.Кастеев, А.Ис-

маилов, Ж.Шарденов, и местные — П.Антоненко, П.Андриук, С.Саноян.

Саркис Саноян известен как автор монументальных индустриальных пейзажей, созданных в основном в 80-е гг.: «Вид на Магнитку», «Магнитка. 1 домна», «Магнитка. 4 домна», «Красная домна». Этапной стала для художника работа «Канал Иртыш-Караганда» — обобщенный образ, возвеличивающий человека-созидателя. Другая линия в творчестве С.Санояна — образ Караганды как шахтерского сердца Казахстана: «Уголь и город», «Шахтерский поселок», «Шахта 1 Вертикальная». Каждая картина строится обобщенно, целостно, эпично и полнокровно. Лирически, искренне воспринимается цикл этюдных работ, отображающих незатейливые, скромные эпизоды: «Уголок старой Караганды», «Заброшенная калитка».

Своеобычны полотна Куаныша Есиркеева. «Индустриальный пейзаж», «Шахта Карагандинская» — им, как и многим другим картинам этого художника, присущи графичность, сдержанный колорит, отвечающие духу современности, подчеркивающие характер самого изображения.

Поэзию родного города воспевают М.Джунусов, Ю.Камелин. Современность — основная черта их произведений, пейзаж — вот источник творческого вдохновения. У Юрия Камелина свое видение города. «Красота есть везде, ее надо только увидеть», — говорит сам художник. Камелин — лирик. Для него каждая работа идет от чувства, именно оно должно определить тему картины и процесс творчества. Утренней, лирической показана Караганда в пейзаже «Последний снег», где восхищает легкость кисти, свежесть и красота красок. Веселой и оживленной воспринимается она на полотне «Цирк приехал». В целом художнику свойственно светлое мироощущение. В его творчестве звучит мысль о необходимости сохранить природу, о разумной бережности и заботливом отношении к земле. Это мироотношение выражено в пейзажах «Старый город», «Дорога в Майкудук», «Дорога в Пришахтинск».

По-своему запечатлена Караганда живописцем Маратом Джунусовым. В его пейзажах много теплоты, непосредственности. В любом из них он стремится передать своеобразный мотив. М.Джунусов — вдумчивый, ищущий

художник. Его интересуют и ритмы, и линии в природе, и свет, и цвет: «Голубой день», «Воспоминание о лете», «Город и деревня». Очень важен для него эмоциональный настрой. Художник любовно вглядывается в цветовые сочетания, акцентируя внимание на том, что ему особенно дорого.

Образ родной Караганды и людей, живущих в ней, многолик и разнообразен. У Вениамина Шамшина в одном образе синтезируются самые разнородные события: и свадьба, и громкая музыка оркестра, и темпераментный танец, и бойкая торговля пивом, и бурный разговор — словом, жизнь улицы. Но в шумящий поток врывается настроение печали и скорби второго плана картины. В жизни человека все построено на сложностях и противоречиях, соседстве фарса и трагичности. И все же художник делает акцент на жизнеутверждении. Многолюдным, мажорным предстает «Праздник на моей улице» (1980).

Как видим, для художников старшего и среднего поколений свойственно гуманистическое восприятие города. В их картинах всякий раз отражаются его особая атмосфера, облик, накладывающий отпечаток на его жителей, формируя оптимистическое восприятие окружающей среды.

...А в городе все пело, все сияло.
Он был огромным, чистым, молодым.
Душа моя тот город обнимала,
И город становился мне родным.
Он щедро заполнял собой пространство,
Он заслонял другие города.
И я сказал взволнованно, пристрастно:
«Приветствую тебя, Караганда!»⁹⁸

Этнокультурная функция художественного музея

В области культуры, науки, образования и воспитания специфические задачи решают музеи. Для наиболее полного использования всех возможностей музеев в гуманитарно-образовательной деятельности вуза и школы необходимо четко представлять сущность музея, его специфику, социокультурные функции, основные направления музейной работы.

Не касаясь истории музейного дела, классификации музеев по профильным группам, подчеркнем, что в современной музеологии не ослабевает интерес к музеям художественного профиля. Современный художественный музей — сложная многофункциональная структура. Исследование социальных функций музея давно стало основным вопросом музеологии. В настоящее время в Республике Казахстан актуализируется проблема этнокультуры и этнокультурной функции художественного музея.

Определим понятие и содержание «этнокультурная функция» — это ориентация деятельности музея не только на художественные ценности, но и в первую очередь на ценности, накопленные номадной культурой, на общекультурное наследие тюркских этносов, культурно-региональные традиции казахского народа. В связи с этим функции научного исследования и хранения художественных произведений направлены на самое широкое использование музейного собрания в этнокультурных целях, что отражается на формировании и организации фондов и экспозиции.

Этнокультурная функция музея определяется его возможностью и готовностью использовать свою коллекцию, во-первых, для популяризации национальных видов искусства; во-вторых, для художественного воздействия на различные категории посетителей и формирования поликультурной личности, ориентированной через свою культуру на другие. То есть этнокультурная функция, включая творческо-воспитательные задачи, взаимодействует с музейной педагогикой.

Рассмотрим этнокультурную функцию учебного художественного музея при Карагандинском государственном университете им. Е.А.Букетова, инициатором создания которого выступила кафедра изобразительного искусства и дизайна профессионально-художественного факультета, используя накопившийся опыт и учитывая возникающие при этом проблемы.

Музей изобразительного и декоративно-прикладного искусства при КарГУ им. Е.А.Букетова является культурным центром, целенаправленно собирающим, хранящим, экспонирующим произведения искусства, которые представляют художественную и научную ценность, и ведущим на их основе

работу по гуманитарному воспитанию и образованию студентов и учащихся с учетом этнокультурной традиции. В его коллекции собрано свыше пятисот дипломных работ выпускников художественного факультета (начиная с 1989 г.), выполненных в сложной технике в национальном стиле.

Музейная экспозиция, собранная более чем за десятилетие, выявляет потенциал студентов, дает материал для сравнений, показывает творческие силы молодых педагогов-художников и дизайнеров, многие из которых имеют довузовское художественное образование. Большой зал Дворца культуры студентов организует все выставочное пространство. Знакомство с экспозицией требует большой эмоциональной отдачи и после осмотра каждого раздела (живопись, пластика, декоративно-прикладное искусство) требуется разрядка — «пауза».

Тематической и жанровой разнообразностью отличается живописный раздел выставки: здесь картины сюжетно-тематические («Восточный базар»), лирического плана («Ошские девочки»), на мифологическую тему («Икар», «Фазтон»), философские размышления (триптих «Вавилонская башня»), аллегорические композиции («Времена года»), пейзажи-ландшафты и настроения, храмовая архитектура («Мечеть», «Православная церковь»), портреты («Памяти Карлага»), натюрморты («Обряд невесты»). Доминируют различные варианты национальной проблематики. Видное место занимают полотна, отражающие драматически напряженную историю народа: «Томирис — царица саков», «Битва с джунгарами», «Трагедия Арала». Холсты «Жидебай батыр», «Махамбет», «Акын» воссоздают дух легенд и сказаний. Фольклорно-величественные представления о традициях и быте казахского народа воплощены в целом ряде работ: «Байга», «Укрощение тулпара», «Кокпар», «Кыз куу», «Дастархан», «Айтас». В картинах «Песня степи», «На джайлау», «Танец Наурыз», «Мой родной аул» — бескрайние степи, прозрачные звуки домбры, трансформированные краски родной природы и «чудится, будто вся казахская степь поет». В экспозиции многочисленные портреты современников и исторических лиц — психологические, обобщенно-монументальные, образы-символы, решенные в рамках композиционной картины: «Темучин»,

«Женщины семьи Абая», «Ибрай Алтынсарин», «Олжас Сулейменов».

Экспонирована представительная коллекция графики: станковой, художественно-промышленной, книжной иллюстрации. Большинство работ выполнено тушью, акварелью, пастелью или в смешанной технике. Мобильна и доступна техника линогравюры, в которой представлен ряд работ в аспекте «экология и цивилизация»: «Человек и природа», «Гибель Арала», «На окраине». Молодые дизайнеры овладевают и компьютерной графикой как одной из самых перспективных моделей будущего. В Малом зале музея демонстрируются композиции «Полигон», «Казахстан», «Юность», выявляющие художественные возможности компьютерной технологии.

Пластически-многообразно показан раздел скульптуры малых форм: сюжетные композиции («Семья», «Беседа за пиалой чая», «Айтыс»); круглая скульптура («Бухар жырау», «Материнство», «Абай Кунанбаев»). Молодые авторы пробуют свои силы в различных жанрах и материалах: керамика (шамот, глазурь), тонированный гипс, дерево.

Богатая художественная одаренность казахского народа с древнейших времен находила свое отражение в изделиях прикладного искусства. Образ жизни народа, быт во многом определили развитие ремесел и домашних промыслов. Такие изделия, как узорные войлочные ковры (текемет, сырмак), войлочные сумки для хранения посуды (аякқап), сосуды для кумыса (торсык), безворсовые ковры (алаша), тесьмы для стягивания остова юрты и украшения (бау, басқұр) были не только целесообразны в быту, но и украшали жизнь человека, ибо мастер воплощал в них свое эстетическое мировосприятие, понимание прекрасного.

Особенно широко представлено в музее декоративно-прикладное искусство: сырмаки («Знаки зодиака», «Древние мотивы», диптих «Джайлау» — «Сары-Арка»), текеметы («Кюй», «Женщина — хранительница очага»), тускиизы, чий; оружие кочевника; музыкальные инструменты — кобыз и домбра; коллекция национального костюма, традиционного и в современном стиле; женские ювелирные украшения; предметы быта — декоративные кумысные наборы, кубы, бесики,

декоративная мебель. Композиционный центр этого раздела экспозиции — юрта, древнейшее жилище кочевников, в своей первооснове символизирующее модель Вселенной. Батики и гобелены «Танец», «Восточные мотивы», «Жемчужина Казахстана», напольные керамические вазы дополняют эстетическую среду помещения.

Существенно, что не только единичный музейный предмет, но и вся атмосфера музея — архитектура и интерьер помещения, большие плоскости стекла, освещение, художественное решение композиции — являются эстетически значимой и гуманизирующей средой.

Интерьер холлов, спорткомплексов и рекреаций университета эстетизируют произведения монументальной живописи: росписи на темы истории Казахстана, казахских национальных игр и конного спорта («Байга», «Спорт»), мозаики «Наука и искусство», «Атрибуты искусства», витражи и панно, составляющие синтезирующий фонд дипломных работ.

Обратимся непосредственно к культурно-творческой функции музея в плане музейной педагогики. Прежде всего она заключается в том, что музей способствует встрече с подлинниками произведений искусства и «живому» общению с ними; ведь оригинал окружен «аурой», которую не под силу воссоздать никакой копии. Но самое важное, что существование такого музея расширяет возможности учебно-образовательного процесса в университете. Открыты контактные взаимоотношения между преподавателями и студентами-гуманитариями. Преподаватели истории искусств, мировой художественной культуры и изобразительного искусства Казахстана, культурологии и эстетики проводят в музее творческие семинары, «музейные уроки», предлагают студентам интересные задания по восприятию и атрибуции картин.

Нельзя не согласиться с мнением канадского специалиста по гуманитарному образованию Дэвида Эбби, что каждая музейная экспозиция или выставка уже на стадии проектирования нуждается в прогнозировании ее так называемого «ответного оценивания» (эффективности). При этом « всю программу оценивания можно представить в виде процесса выделения

стимула, на который будут реагировать посетители» (преподаватели — Л.З.)⁹⁹.

В нашем варианте таким стимулом стал студент. Для студентов, изучающих историю искусств, музей является особой «профессиональной базой». В связи с этим рассмотрим параллель «лекция — музей» через призму художественного восприятия. Педагог-искусствовед, организующий художественное восприятие с фоторепродукций (слайды или диафильмы), должен ясно представлять все неизбежные утраты, которые с этим связаны, особенно если предметом восприятия оказывается фотокопия живописного произведения. Диапозитив лишен возможности передать особенности масляной и темперной живописи, толщину красочного слоя и всю фактуру. При замене подлинника фотокопией значительно теряется специфическое качество живописи — цвет. Как же снимается это противоречие на аудиторных занятиях?

Существенную роль в преодолении противоречий между подлинником и фотовоспроизведением играет слово лектора. Преподаватель-искусствовед выступает как профессионал, владеющий специальным языком, «кодом», интегрирующим изобразительный опыт. Но главное — это использование любых имеющихся средств при общении с творческой практикой местных художников, занятия в учебном художественном музее или картинной галерее. Именно здесь, общаясь с подлинником, студенты постигают профессиональный опыт искусства как способ творческой деятельности, включающий обучение «языку» изобразительных искусств, целенаправленное формирование «художественного зрения», визуальной культуры, «насмотренности». Так, студентам было предложено своеобразное задание: «Картина, которая не нравится мне в музее». Оно требует аргументированной оценки с точки зрения художественного толкования, понимания живописно-пластического языка. Говоря словами талантливого педагога-искусствоведа А.В.Бакушинского, музейный урок — «это такое же творчество, такое же искусство, как и само искусство».

Музей изобразительного и декоративно-прикладного искусства является основной базой проведения практики для студентов по специальностям «Изобразительное искусство»,

«Мировая художественная культура». В процессе музейной практики они овладевают научно-фондовой и научно-исследовательской работой, знакомятся с достижениями современной экспозиционной культуры и новейшими методами музейной педагогики, осваивают музееведение как научную дисциплину.

Музейные фонды позволяют проводить практику с учетом культурно-региональных особенностей — в этом смысле музей средствами искусства обеспечивает более тесное приобщение будущих специалистов к этнокультурным традициям, художественно-культурной жизни города. Поэтому программа музейной практики расширяется на основе сотрудничества с музеем археологии и этнографии КарГУ, областными музеями — историко-краеведческим и изобразительных искусств.

Студенты вовлекаются в работу исследовательского характера по музееведению: составляют каталоги и картотеку музейных фондов, заполняют карточки научного описания художественного произведения, проводят исследование по музейной психологии и социологии, работают над учебным пособием «Музеи мира» (включая известные музеи Казахстана), занимаются научно-поисковой работой по теме «Творческий портрет художника-земляка», составляют «музейные игры». Результатом является коллективное творческое задание — текстовое и художественное оформление страницы года (например, «Музейная практика — 2000») в альбоме «Музейная практика».

Возможности музея используются при подготовке к выполнению курсовых и дипломных работ. В этой связи воспроизведем модель одного из «музейных уроков» по преддипломной специализации студентов художественного факультета — встречу с художником Айбеком Бегалиным, членом Союза художников РК. Проблемной «завязкой» дебатов стала его дипломная работа (по окончании Московского художественного института им. В.И.Сурикова) — серия из 16-ти графических листов к роману Чингиза Айтматова «И дольше века длится день»: «Плач Раймалы», «Найман-Ана и Манкурт», «Смерть Найман-Аны», психологические портреты Буранного Едигея, Зарипы и др. Обсуждался процесс создания

иллюстраций: большая подготовительная работа в эскизах и набросках, вплоть до этнографического материала, сложнейшая, не имеющая аналогов графическая техника — «бегалиграфия».

В беседе с будущими выпускниками талантливый художник отмечал: «Позже уровень и объем дипломной серии стал для меня своего рода критерием оценки последующих работ в качестве уже свободного художника. Да и усилия воли, просто работа — тоже важны. Ведь если человек не пробовал сделать что-либо серьезное, он может не узнать своих возможностей. Зачастую художник отказывается от многих интересных для него тем и работ из-за элементарного неверия в свои силы».

Второй этап занятия по преддипломной специализации — работа непосредственно с графическими фондами музея. Наиболее обширен запас иллюстраций по мотивам казахских народных сказок: «Ер Тостик», «Красавица Кункей», «Дочь хана Айсулу», «Веселые обманщики», «Хитрый лис». Источником творческого вдохновения является казахский народный эпос: дипломники иллюстрируют героический эпос — жыры о богатырях: «Ер Таргын», лирико-эпические жыры — «Кыз Жибек», «Козы Корпеш и Баян Сулу»; выполняют иллюстрации к драматическим произведениям Ч.Айтматова «Плаха» и М.Ауэзова «Серый Лютый» (в технике тушь, перо).

В диапазоне имеющихся в фондах творческих работ в качестве обучающего образца выделяется три основных типа иллюстрирования художественно-литературных произведений: первый — иллюстратор просто следует за автором, не слишком углубляясь в особый психологический строй литературного произведения; второй — художник передает его основную идею, дух и стиль; третий — художник создает своего рода «иллюстрацию — сопровождение», своеобразную изобразительно-пластическую метафору опосредованного литературного образа.

Анализ таких дипломных «иллюстраций-сопровождений» из музейной коллекции, главным образом к произведениям русской и западной литературы (например, иллюстрации к повести В. Хлебникова «Ка»), завершает творческий урок.

Еще одно направление — это совершенствование коммуникативной системы «музей — вуз — школа». В этой связи музей предусматривает культурно-образовательную программу

не только для студенчества университета, но и других вузов города, колледжей, гимназий, детских художественных и профильных школ. Он организует музейно-эстетические экскурсии, торжественные ритуалы по популяризации национального искусства Сары-Арки: «уроки искусства» для детей школы одаренных детей «Дарын» при КарГУ, школы свободного развития «Альтер», студентов Карагандинского государственного технического университета — будущих архитекторов. С этой целью функционирует лекторская студенческая группа искусствоведов.

Однако музей не ограничивается только показом постоянной экспозиции, хотя из года в год она пополняется новыми работами выпускников. Еще одна сторона деятельности — персональные и групповые выставки студентов и профессионалов «по интересам», «жанрам», «видам» искусств. Музей, таким образом, хранит и составляет «художественную историю университета».

В настоящее время наблюдается интерес к новой музеологии. Опираясь на теоретические и практические выводы исследователей Д.Эбби, Ф.Шоутена, Т.Шола и других, сформулируем характерные особенности новой концепции музея: его эмоциональность; широта мировосприятия; ориентация на процесс познания; образность экспозиции; ориентир на прошлое и показ настоящего; выставка не только подлинников, но и копий; неформальный коммуникативный, творчески-личный подход; стремление к постоянному обновлению.

Данные характеристики — явно дискуссионного толка, вместе с тем они позволяют обозначить перспективу в деятельности художественного музея КарГУ им. Е.А.Букетова:

- разработка музейной образовательно-творческой программы;
- ежегодное пополнение музейного фонда и обновление музейной экспозиции;
- хранение и реставрация музейных предметов в соответствии с требованиями музееведения;
- проведение творческих секций по линии НИРС;
- расширение выставочной деятельности в аспекте «профессионал — студент — дети»;

- научные исследования в области музейной социологии и психологии по прогнозированию «ответного оценивания» как субъективного фактора музейно-искусствоведческой культуры посетителя (студента и учащегося);
- выпуск иллюстрированного каталога музейной экспозиции;
- проведение праздника «День музея»;
- популяризация научно-творческой и гуманитарной деятельности музея в прессе и системе телекоммуникации.

Краткий научно-творческий анализ этнокультурной функции художественного музея университета позволяет резюмировать, что его интенсивная деятельность — факт большой гуманитарной важности.

Творческие горизонты «темы Абая»

Абай — одна из значительных страниц в истории культуры Казахстана. Судьба Абая-акына, просветителя и философа самобытна и значительна.

Образ Абая, его жизнь и творчество послужили для многих деятелей культуры Казахстана темой их произведений. С большим вдохновением создают они в живописи, графике и скульптуре образ Абая. Работать над ним сложно, так как рисунков с натуры нет. Поэтому воссоздание образа великого человека — это передача своего видения Абая.

Абая не стало на рубеже двух веков, в 1904 г., когда уже довольно ясно обнаружили противоречия нового со старым, когда прекрасная супруга Айгерим у самой могилы Абая плакала свою вдохновенную песнь скорби: «Впереди, у небесной черты, забрезжил рассвет... Значит в нем разгорается и твой свет, в нем будешь сверкать и ты! Есть дух, над которым смерть не властна... Такая душа у тебя!...» Так в песне-плаче верной супруги Айгерим Абай вступил в бессмертие... Ауэзову в то время было семь лет, и он только-только начинал вглядываться в окружающий мир. Самое примечательное, что будущий писатель успел увидеть живого Абая, начавшего угасать под тяжестью

тоски и горя... Будущий писатель воспитывался и мужал в двуединой колыбели своих великих предшественников — Махамбета и Абая — в том самом ауле, недалеко от Чингистау, где веками в степи не утихали поистине шекспировские страсти... А еще через двадцать с лишним лет появился художник, чье воображение также властно захватило личность и судьба Абая, — Евгений Сидоркин, иллюстратор романа-эпопеи «Путь Абая». В 1960 г. он приступает к созданию первого варианта иллюстраций к роману «Путь Абая», выполненных в технике черно-белой линогравюры. Это была основательная, получившая признание работа, но уже тогда она не удовлетворила художника.

Вернувшись через десять лет к эпопее, он решил более сложную задачу, создав произведение графического искусства, не только порожденное содержанием романа, но и созвучное его художественным образам. В атмосферу романа, атмосферу народной жизни патриархально-родового Казахстана вводит уже суперобложка первой книги. Перед зрителем как бы проходит поток людей, заполняя всю поверхность листа. По мнению самого Сидоркина, в суперобложке должен быть заключен основной смысл книги. Она должна передавать ее «дух, настроение», поэтому он не изображает ни одного конкретного персонажа. Читатель не должен узнавать портреты героев книги. Эти люди — частица казахского народа исторической эпохи, о которой рассказывает писатель.

Художник создал 23 листа иллюстраций и 4 листа суперобложки в технике литографии. К бесспорным творческим удачам относятся листы «Кунанбай», «Текежан», «Джут», «Женские образы», «Невеста», «Мелодия», «У могилы». Интересен лист, где художник изображает самого Абая (первая иллюстрация ко 2-й части первой книги). Абай изображен в момент задумчивого состояния, творящего. Передаче состояния способствуют пластические приемы: зритель угадывает позу сидящего Абая; выразителен жест приподнятой руки мыслителя, держащей перо. «...Ночь прошла без слов. Лишь на рассвете Абай ненадолго прилег, не чувствуя усталости. Вскоре снова вернулся к столу, заваленному раскрытыми книгами...».

Для каждой иллюстрации Е.Сидоркин нашел индивидуальное композиционное решение, опираясь на сюжетную основу произведения. Реалистичность образа достигается с помощью простой, полной силы и эмоциональной выразительности формы. Когда смотришь иллюстрации в целом, они, подобно фрагментам полотна, раскрывают общую картину, захватывают огромностью действующих в них людских масс, масштабностью событий. Автолитографии Е.Сидоркина, подобно роману, могут быть названы народной эпопеей. Они являются ценным вкладом в историю казахского искусства и литературы.

Большинство графических произведений создано по мотивам произведений Абая. Среди них — иллюстрации к сборнику стихов Абая Кулахмета Ходжикова; линогравюра Адила Рахманова «Лето», выполненная в станковой манере. А.Рахманову присущи обобщенное восприятие образов, монументальность. Главный центр композиции — юрта, освещенная теплыми лучами солнца. Вокруг разворачиваются различные сюжеты. Художник особенно выделяет первый план. Перед юртой расположилась за обедом многочисленная семья. За юртой, на втором плане, — панорама степи. Слева всадники, мчащиеся на быстрых конях; их движению вторит стая лебедей, летящих к солнцу. Справа — стада овец, а вдали — горы и чуть виднеющийся аул.

Художник показал жизнь казахов на месте летнего пастбища — джайлау. Время радости, счастья, тепла и любви. Это ощущение мира сумел передать А.Рахманов в своей работе. Такое же настроение царит в стихотворениях Абая «Лето» и «Джайлау».

Исатай Исабаев создает в технике офорта и линогравюры большую серию работ по мотивам произведений Абая и М.Ауэзова. Образ Абая художник показывает в неразрывной связи с народом, с землей, в единстве с природой. Замечателен офорт «Абай» (лист из серии «Абай», 1976). Композиция листа делится на две равные части. В правой части в поясном изображении — Абай, облаченный в чапан. В его руках горсть земли, которую он пересыпает из руки в руку. Взгляд устремлен за пределы графического пространства — в будущее. Изображен Абай на фоне гор и сопок, у подножия которых раскинулся аул. В левой

половине композиции — фигура Абая, удаляющегося от зрителя. Он показан на фоне неба в момент чтения молитвы; в нижней части также разместился аул. Объединяющим центром всей композиции является идол, означающий дух предков. Думается, что художник хотел показать Абая, почитающим предков, землю, народные традиции.

Особенно примечательна линогравюра «Мухтар Ауэзов». Свообразна композиция произведения: в центре изображен писатель с книгой в руках, как бы размышляя о судьбе своего народа. Вокруг него разворачиваются различные сюжеты из эпопеи «Путь Абая»: молодость и женитьба Абая, его встреча с наставником; Абай, дающий назидание своим ученикам. Чувствуется, что И.Исатаев хорошо знает культурные традиции и изобразительное искусство казахов.

Интересна иллюстрация к стихотворению Абая Кунанбаева «Охота с беркутом на лисиц» В.А.Григорьева. Она отличается пластической завершенностью. Три основных образа создают один целостный: всадник, беркут, лисица. Внутреннее пространство передается средствами энергичных штрихов — зигзагообразных, прямых. Вся композиция строится на ясном соотношении черного и белого пятен и дает ощущение простора степи, энергии движения, динамики формы.

В работе графика Кадырбека Каметова «Качели» (из серии «По мотивам стихов Абая», 1986) воплощены молодость, красота и счастье юности. Выполнена она свободно, в изящной манере. Не прошли мимо актуальной темы и карагандинские художники-графики — В.Н.Малькевич, Т.А.Кенесбаев, создавшие портреты Абая.

Одним из первых, кто обратился к образу Абая в живописи, был Абылхан Кастеев. В 1945 г. он создает поколенный портрет юного Абая с книгой в руках. Портрет выдержан в сдержанной коричневато-зеленой гамме. Образная убедительность портрета не потеряла своего значения и сейчас. Художник подчеркнул целеустремленность, духовность, небывалую тягу к знаниям. Отличительная особенность жанровых полотен Кастеева — связь человека с окружающей средой, с пейзажем. Так изображен Абай Кунанбаев в картине «На джайлау»: на фоне родного аула, необъятной казахской степи, с томиком А.С.Пушкина — своего

верного учителя. Известно, что в 1889 г. Абай перевел несколько отрывков из «Евгения Онегина». Литературоведы отмечают, с каким поразительным мастерством преодолевал он трудности в передаче литературного текста, смело создавая свои художественные образы.

К теме Абая обращается и Айша Галимбаева. Плодотворной была работа А. Галимбаевой над дипломом по окончании Всесоюзного государственного института кинематографии. Это эскизы декораций, костюмов и раскадровки к киносценарию М. Ауэзова «Песни Абая» (1949). Для изучения материалов к кинофильму Айша работала в музеях, ездила на этюды по местам Абая, делала десятки зарисовок. Большинство окончательных эскизов декораций были решены как станковые произведения. В многочисленных вариантах отдельных сцен показаны разнообразные эпизоды из жизни казахского аула, пейзажи. Здесь, несомненно, сказались впечатления детства — степные просторы, шум и суетность перекочевков, айтысы, нежные девушки и смелые джигиты. Вместе с тем в сюжетную канву будущего фильма вплетались и драматические ситуации: «Наказание» — любимый ученик Абая Айдар и его возлюбленная Ажар нарушили строгие законы шариата, за что безжалостно наказаны.

С особым вдохновением А. Галимбаева создает сцены из жизни самого Абая: «На кургане», «Абай в степи», «Абай в юрте». Любовно, ненавязчиво передает художница ту достоверность обстановки и быта, которая была характерна для Абая и в целом для жизни казахов конца XIX в.

И хотя дипломная работа не получила осуществления на экране, образ Абая надолго заинтересовал Айшу Галимбаеву. Завершив работу над киносценарием, она написала «Портрет Абая» (1949); в последующие годы — «Абай за работой» (1960), находящиеся ныне в музее МХАТа. В 1966–1967 гг. А. Галимбаева заново сделала 10 больших станковых листов на сюжеты из кинофильма «Песни Абая»: «Суд биев», «Свадебный вечер», «Смерть Айдара», «Айтыс», «Встреча» и др. Листы отличаются декоративностью, выразительностью художественных компонентов, эпичностью выраженного чувства и жизнеутверждающей интонацией.

В настоящее время рождается новый подъем в воссоздании «темы Абая», многогранный образ которого дает возможность художникам погрузиться в исследование бездн и высот его человеческой судьбы.

Образ Абая в творчестве карагандинских художников

Многогранна и многообразна творческая деятельность карагандинских художников. Центральное место в их творчестве занимает портрет, где образ получает широкое звучание. В портретной галерее особое место отведено деятелям культуры, самобытным талантам, ставшим гордостью казахов. Светилом и мерилom в развитии национальной культуры стал Абай Кунанбаев. Он был рожден на счастье казахского народа. Виднейший казахский писатель, первый исследователь творчества Абая Мухтар Ауэзов говорил: «Поклонник критического разума, просвещенный и пламенный борец за культуру, трагический одиночка в мрачной среде ханжей, стяжателей, косных седобородых старшин-феодалов Абай был выдающейся фигурой не только в истории своего народа, но и всего Ближнего Востока».

Творчество Абая, его личность всегда привлекали внимание художников: живописцев, скульпторов, графиков. Как же воплощен этот «человек — загадка», «маяк своего народа» в изобразительном искусстве? Художники изображают его то возвышенным, то сосредоточенно-серьезным, то глубоко задумчивым, часто на фоне степи — чем каждый раз подчеркивается его связь с землей, с родиной, где он родился и которая стала частью его жизни и поэзии. Таковы при всем различии эмоционально-образного строя портретные изображения Абая в творчестве художников старшего поколения: Раймкула Есиркеева, Сейтмахана Калмаханова, Андрея Осипенко.

Одним из произведений, посвященных казахскому просветителю и поэту, стало полотно Раймкула Есиркеева — одного из старейших художников нашего региона (1921–1980). В искусстве Р.Есиркеева главным жанром был композиционный

портрет, где окружающая обстановка, в которой изображен персонаж, дополняет рассказ о человеке. Раймкул Есиркеев неприятно скромно и просто говорит о людях своей земли. Это проявляется и в создании обобщенного, возвышенного образа Абая.

Он изображает Абая с книгой в руках, в накинута на плечи бешмете на фоне родных гор и степи. Стремление раскрыть мятежную душу Абая, передать атмосферу тревожного и бурного времени заставляет Есиркеева ввести в картину впечатление движения — вольный ветер развеивает одежду, теребит волосы, волнует ковыль. Написанный широким уверенным мазком, в едином цветовом ключе, портрет передает достоверность образа Абая.

По-своему осмыслил образ Абая в своем сериале портретов Сейтмахан Калмаханов. Три портретных изображения Абая — своего рода олицетворение этапов жизненного пути: молодости, зрелости, мудрости.

Нередко в портретных работах С.Калмаханов обращается к молодости: молодыми изображены Аппак Байжанов, Олжас Сулейменов, Абулмансур. Почему? «Любой деятель, — говорит художник, — определяется в молодости». Так, Абая «увидел» один степной предсказатель, который сказал: уши его прижаты, грудь его родник... К юбилею создано много образов Абая в литературе, на сцене, на экране. Но мне показалось, что не было изображений его молодым, за исключением работы А. Кастеева. И я решил написать Абая молодым». «Ибрагим» (1994) — так назвал художник свою картину. Он показал Ибрагима подростком. Смотря на этот портрет, оживают страницы жизни юного Абая, когда он уходит из медресе, поступает в русскую приходскую школу и занимается самообразованием, много читает. В портрете удачно сочетаются конкретность и символика. Ибрагим изображен пишущим, в теплой атмосфере, и сосредоточенным, озаренный светом. Художник вводит немного атрибутов, но они многоговорящи: на столе — книги, чернильница, лист бумаги, в руке Ибрагима — перо, на стене —

домбра. Ибрагим «пишущий» — будущий мыслитель, домбра на фоне стены словно говорит о будущем композиторе.

На С.Калмаханова особое впечатление оказывают «Слова назидания», созданные Абаем в последнее десятилетие жизни. «Слова назидания» представляют наставления мудреца, познавшего законы жизни; он пишет о науке, о знании, о значении образования и культуры. И в следующей своей картине «Абай» (1994, портрет с плечевым поясом) художник показал его как видного деятеля Великой степи, зрелого, мудрого и решительного, осознавшего силу своей поэзии и общественной деятельности, понимающего великую роль просвещения в жизни своего народа. Благодаря укрупненности масштаба, герой максимально приближен в композиции к зрителю; неторопливое ритмическое расположение объемов и цвета придают образу уверенное спокойствие. Колорит основан на противопоставлении двух дополнительных цветов — вишневого и зеленого. Однако художник добивается гармонии в их сочетании. Отношение вишневого к зеленому не кажется резким, контраст смягчен золотым отворотом халата. А белый цвет сорочки воплощает мудрость и чистоту мысли. В этом портрете нет дополнительных деталей — все внимание зрителя сосредоточено на облике Абая.

Создана и третья композиция «Абай» (1994). Абай не молод, даже стар, изображен с книгой в руках — со своими «знаниями и назиданиями», он как бы назидает, говорит потомкам о значении знаний в жизни человека, но сколько преград и запретов встречается на его пути. Художник изобразил его на фоне неба, что символизирует величие мыслителя, его вечную связь с родиной. Выразительное цветовое решение, построенное на сочетании чистого зеленого и темно-бордового цветов, усиливает трактовку образа — характера. Впечатлению завершенности образа способствует ясная композиция портрета, исполненного лаконично, с прекрасно написанными руками.

Иная художественная концепция образа Абая у Андрея Осипенко. Деятельный темперамент художника передается его творчеству. Сам он говорит: «Мне претит созерцательность в искусстве. Изображение человека вне драматической ситуации для меня неприемлемо. Как художник я пытаюсь отразить сложность жизни через метафору». И действительно, для лучших

его произведений характерна метафоричность, глубина обобщения, поэтическая выразительность.

Значительное явление — триптих, воплощающий Абая: «Акын» («Поэт») — «Просветитель» — «Мыслитель». Создается такое впечатление, что работа написана экспромтом — столь она впечатляюща. Она пронизана свойственным художнику философским мироощущением. Замысел картин постигается не прямолинейно, а в процессе ассоциативных сопоставлений, размышлений. Живописец программирует сам процесс восприятия.

Для выявления замысла не случайно избрана форма триптиха. Каждая из его частей раскрывает богатые дарования Абая — поэта, просветителя и мыслителя. Любая из деталей в картинах, их взаимосвязь, цветовое решение обретают символическое звучание. Работа написана в экспрессивной манере; широкие живописные массы черного, интенсивно желтого цвета, разряженные пятна приглушенного красного объединяют своим ритмом цветопластику картин, вносят в эти полотна настроение напряженности, передают стихию творчества — «Акын» («Поэт»), активной просветительской деятельности — «Просветитель», силу и глубину мысли — «Мыслитель». Ощущение свободной жизни цвета, динамичное, артистическое письмо, пластичность формы — отличительные качества этого произведения.

Цветопластика триптиха, мощная и контрастная, воскрешает в памяти «громadne шаги» титанической, литературной и общественной деятельности Абая. В поэтическом творчестве Абая-акына казахская степь предстает в своем величии и страдании, в светлой и мрачной окраске. Абая увлекает степная природа (стихи о временах года), жизнь людей в родной степи, полная противоречий и контрастов. «Не для забавы я слагаю стих», — писал Абай. Поэт понимал, что поэзия доступна лишь людям, у которых «зрячие сердца, открыты души для певца», тем, кто песне «сердцем рад», «кто ценит слово».

Слово не волнует сытого глупца,
Видят мудрость только зрячие сердца.

Творчество, нравственность и культура для Абая неразделимы.

В произведениях карагандинских живописцев Абай предстает как поэт-мыслитель, философ, гуманист-просветитель, вызывающий «к порывам юные сердца», живущий трагедиями и надеждами своего народа.

«Картина мира» Айбека Бегалина

*Я — человек.
Я жизнь принимаю,
Ликуя, веруя, любя.
Пылинкой света воспаря
Над бездною миров просторной,
Лечу, ветрам времен покорный,
В мятежный огонь бытия.*

Бегалин Айбек

Невероятное искусство молодого казахстанского художника Айбека Бегалина давно привлекает ценителей искусства, богатых коллекционеров, профессиональных искусствоведов, заставляя упорно определить его место в культурном потоке современного изобразительного искусства Казахстана и даже вписать его творчество в мировые масштабы.

Айбек Бегалин все заканчивал с отличием: среднюю школу и ДХШ в Караганде, Алма-Атинское художественное училище и Московский художественный институт им. В.И.Сурикова. Его дипломная работа — сериал иллюстраций к роману Ч.Айтматова «И дольше века длится день» — отмечена дипломом Российской академии художеств. В 1990 г. принят в Союз художников СССР. Участник региональных, республиканских и зарубежных выставок, лауреат международных конкурсов. Его картины находятся в частных коллекциях и крупных музеях Казахстана, России, Дальнего зарубежья. В настоящее время готовятся новые персональные выставки в Алматы, Астане, Германии...

Кто он — представитель авангарда, мистик или неореалист? Мысль стать художником появилась у него в десятилетнем возрасте.

«...Я сказал об этом маме и своего решения не изменил. С детства много читал, и словесная культура будила мою «душу»,

формировала ее. Я читал и рисовал всегда в трехмерном изображении, еще в детском саду. Точно помню момент, когда отчетливо осознал, что Я — это Я. Я смотрел на какой-то цветок. ...И тогда поразило, что когда отдельный человек умирает, мир не переворачивается, хотя должен бы перевернуться. Возможно, в искусстве происходит примирение Души с Миром. Искусство способно разбудить душу — вспомним Пушкина: «...над вымыслом слезами обольюсь».

На вопрос «Не предопределила ли родословная истоки его художественного Я?» Айбек интересно замечает: «Мать и отец в 17 поколении «смыкаются» на хане Аргыне, потомке Абулхаира. При этом рождается осознание, что не будь той или иной личности, не было бы и тебя. Загадки крови нередко дают интересные моменты. Именно поэтому начинаешь сравнивать себя с «дальними родственниками», среди которых есть, например, Таттимбет».

Профессиональное художественное становление Айбека началось в Суриковском художественном институте в Москве, куда он поступил в 1983 г. после Алма-Атинского художественного училища. Учился у Дехтерева Бориса Александровича, известного советского книжного графика, автора иллюстраций к произведениям В.Шекспира, Ш.Перро, Ф.Шиллера, А.С.Пушкина, М.Ю.Лермонтова и др.

Впитывая плюралистический процесс художественной жизни конца 80-х гг., студент упорно искал свое художническое «Я», которое впервые раскрылось в его дипломной работе — в сериале иллюстраций к роману Ч.Айтматова «И дольше века длится день», заслужившей похвалу государственной экзаменационной комиссии под председательством вице-президента Академии художеств Д.С.Бисти. Айбек бережно хранит книгу с надписью писателя: «Айбеку Бегалину, молодому художнику, с надеждой на большой успех и пожеланием мастерских картин. 28 июля 1989 г. ...» Представленная на конкурс, эта работа была отмечена дипломом РАХ (1992).

Поражает в художнике его эрудиция, литературная образованность, философско-гуманитарная культура, его нравственная позиция. Образную систему творчества А.Бегалина определила космогония Книги Бытия. Именно она сформировала

его понимание Добра и Зла, Жизни и Смерти, Хаоса и Гармонии. В своем мировосприятии он находится под несомненным воздействием Гегеля, Ф.Достоевского, Л.Толстого, Д.Андреева, Р.Толкиена; изучает христианскую и восточную философию, а также экзистенциализм. В своем творчестве Бегалин прибегает к традициям мировой живописи — Дюреру, Босху, Брейгелю, Микеланджело, Рембрандту, Тьюбке, Врубелю. С другой стороны, оно — факт евразийской культуры с ее философией и способностью вырабатывать всеобъемлющую цельность природы.

Избранный им творческий путь, по сути, избранничество. Он — изобретатель сложнейшей графической техники, индивидуальной, не имеющей аналогов, — «*бегалиграфии*». Естественно, что не техника сама по себе стала главным, а ее внутренняя наполненность и закономерность, соответствие глобальным проблемам.

Считая, что современный художник должен владеть всеми средствами, должен быть универсален, А.Бегалин разрабатывает авторскую теорию «*паттернового структурализма*», включающую философские основы творчества и формальные принципы, т.е. рассматривает наиболее общие положения, касающиеся природы, содержания и формы художественного произведения. В своей общей концепции теория «паттернового структурализма» может быть представлена следующим образом.

Паттерны (англ. *pattern* — символы, образы):

- художник выражает томление всеобщего человеческого духа и то, что выражается, само стремится к воплощению;
- более адекватно выраженные образы-архетипы — паттерны — почти абсолютно самодостаточны и закономерны;
- образы-паттерны сущностно-вневременны и потому вечны; в своей эпохе художник заимствует лишь некоторые способы формального воплощения паттернов;
- всеобщий человеческий дух взрослеет по мере воплощения паттернов.

Структурализм:

- есть линейно-воздушная перспектива, перспектива «сфумато» Леонардо да Винчи, и есть перспектива

структуральная, создающая качественно новую возможность художнику проникать в пространство;

- структуральное пространство, созданное сложными наложениями объемов, а чистый структурализм — бесконечное наложение абстрактных линий друг на друга;
- структуральное искусство может быть и чисто предметным, и чисто абстрактным, не теряя достигнутой степени сложности;
- структурализм интегрален, соединяет западную и восточную школы изображения объектов на плоскости...

(Из записей Бегалина А., декабрь 1992 г.)

Его концепция «паттернового структурализма» непосредственно связана с законами художественного восприятия, обуславливающего точную меру взаимоотношения двух противоположных тенденций: доступности и гедонистической потенции произведения. При этом художник исходит из формулы Г.Айзенка:

$$M = O \times C$$

(M — эстетическая мера; O — упорядоченность; C — сложность): «интенсивность художественного восприятия и наслаждения прямо пропорциональна упорядоченности и сложности художественного феномена: при прочих равных условиях менее сложное произведение более доходчиво, более массово, но менее действенно».

Графические серии — «бегалиграфии» — зримое воплощение предметности и абстрактности структурального искусства Бегалина, совмещающего сложную символику художественных традиций Запада и Востока. Выполненные в основном в двух гаммах — черно-красной и серебристо-синей, они необычны, ибо здесь практически отсутствует сюжет и минимум изобразительно-выразительных средств. Организующим началом служат два элемента — образ дерева — Древа, читающийся как объединяющая ось Вселенной, и «структуральная роза», символика которой многоаспектна: это и символ электрона космического века, и готический элемент, и

выражение структурального мышления художника — в целом — элемент, выражающий принцип построения пространства. Среди них — «Мифологемы» (№ 8, 1991), «Архетипы» (№ 7, 1993), «Огненный мир» (№ 5, 1993), «Проникновение» (№ 3, 1993), «Супраментал» (№ 3, 1993), «Структуральные медитации» (1993), «Архетипы» (№ 5, 1994), «Стихии» (№ 5, 1994), «Игра времени» (№ 3, 1994), «Мироздание» (№ 5, 1994).

Графическая серия монументальна, динамична, скульптурно осязаема. И в самом деле, здесь художник «заболел» духом эллинизма, пытаясь слить воедино Элладу с Востоком.

Живопись А.Бегалина также многосложна и структуральна. Идея картины рождается импульсивно и мгновенно воплощается на холсте, минуя стадию набросков, «обрастая» множеством тонкостей и деталей. Его работы виртуальны: чем дольше смотришь, тем глубже проникаешь в смысл, тайну произведения.

Универсальная тема, над которой работает художник, пытаясь преодолеть отчужденность от природы, — тема **Апокалипсиса**. В настоящее время создан цикл работ из четырнадцати грандиозных картин. Картины «Небесный Иерусалим», «Борение Иакова», «Армагеддон», «Битва гигантов» образуют своеобразный триптих (част. коллекция). Далее в логической последовательности выстраиваются «Тайная вечеря» (два варианта), «Распятие», «Искушение в пустыне», «Четыре всадника», «Падение звезды», «Ковчег», «Небесный Иерусалим» (повторение — интерпретация) и написанные ранее «Семь светильников», «Апокалипсис», «Три апостола».

Одна их самых поразительных картин — «Падение звезды»: «...И звезды небесные пали на землю». Отталкиваясь от «Апокалипсиса», художник дает ощущение космической катастрофы, а может быть, предвосхищение рождения новых миров. Кисть — мысль художника — порождает неожиданные реминисценции, сложные ассоциации: на фоне некоего технократического сооружения — падающий человек. Это Икар или Фазтон? — гибель в падении неизбежна.

Среди последних, новейших полотен «Ковчег». Здесь важен выбор момента из сюжета Книги Бытия. Изображен момент после потопа, но еще видны остатки ушедшей цивилизации, и корень зла остался — в нижней части композиции — часть

дракона; дракон воспринимается как символ зла. Эта картина необыкновенно просветленная, хотя где-то в ее бездне притаилось Зло.

Почему же он обращается к христианским сюжетам?

«...Для меня это философские темы. Я стремлюсь к воплощению архетипических сюжетов, где человек стоит наедине с бесконечностью. Христианские сюжеты дают толчок в решении вопросов смысла жизни в знакомой для большинства людей системе символов. И здесь на первый план выступает «Апокалипсис», обнажающий драматические моменты всего мира. «Апокалипсис» — это своего рода школа нравственности. Почти вся история искусств завязана вокруг Книги Бытия, ее сюжеты — вне времени и пространства».

Картины Бегалина рассказывают об истоме духа творческого человека, напоминают о вселенской катастрофе, трагичности и двойственности мира, заставляют не только отшатнуться в ужасе, но и задуматься о поиске идеала Нравственности и Гармонии, размышлять о великом Грехе человечества и провидеть пути Спасения. Тема Апокалипсиса для художника — это скорее всего выражение большого экзистенциального бунта — бунта не против мира и человека, а за человека, его риторический вопрос к мирозданию о смысле бытия. В апокалипсических картинах само собою возникает дух, мироощущение нашего драматического времени; «катарсиса» конца XX века — в этом суть понимания целостной концепции произведений. Вот почему вновь и вновь возвращаемся к полотнам этого художника, вглядываемся в картинное пространство, населенное массой персонажей, полное деталей, образно и технически выполненных совершенно. Картинный сериал объединен единым композиционно-пластическим решением, цветовой гаммой — охристо-коричневой с карминно-красными, ультрамариново-синими и лимонно-желтыми красочными акцентами; высокая точка зрения значительно усиливает мифокосмический масштаб.

Эти сериалы можно и нужно читать как колоссальную философскую эпопею — как читаются нами тома Гегеля, Л. Толстого, Ф. Достоевского. В них вырисовываются «картина мира» и философский идеал художника — свобода Духа от

Материи; его холсты представляются творениями современного «надреального человека».

Какова же настоящая судьба рассмотренных картин? «Распятие» подарено музею Современного изобразительного искусства в Москве; пять картин («Небесный Иерусалим», «Ковчег», «Искушение в пустыне», «Четыре всадника», «Падение звезды») находятся в Московском музее «Ковчег Нового Завета» (кстати, работы «Небесный Иерусалим», «Ковчег» были заказаны самим музеем).

Апокалипсические мотивы неизменно входят в соприкосновение с романтическими: таковы «Романтические эскизы» (№ 5, 1991); «Летучий голландец» (1991).

Апокалипсические творения — одна из главных творческих линий А.Бегалина. Но, как говорит сам художник, «...он не замыкается на христианских сюжетах. Пока дают философскую пищу, для меня они вполне органичны. Здесь мне вспоминается, как Абай чутко и тонко воспринимал Гете. Это происходит потому, что искусство не имеет границ — ни этнических, ни национальных, ни конфессиональных... Что касается национальной проблематики в культуре, то ближе всего мне универсализм Абая. Как образ художественно-исторический — импонируют взаимоотношения Ф.Достоевского и Ч.Валиханова. Что бы не творил художник той или иной культуры — это уже национально, независимо от сюжетов и того, что он хочет выразить. Важно на какую ступень духовности поднимается художник. Многим мешает стереотипное понимание национального в искусстве, поэтому необходима определенная степень развития личностной свободы в восприятии «национального»...

Начиная от дипломной серии графических листов, Айбек постоянно пытается сочетать вечные сюжеты с бытовыми, этнокультурными. Последовали живописные портреты: «Бухар жырау», «Казыбек би». Это и портреты, и сама история.

Одновременно выполняется в технике «бегалиграфии» экспрессивный графический сериал — «Азия», «Девушка на тулпаре», «Сакский вождь», «Кыз куу», украшающий ныне интеллектуальное кафе «Ампир» в городе Караганде.

Развивая древние традиции культуры древнетюркских народов, Айбек создает «бегалиграфические» тотемные знаки «Волк», «Орел». Золотая волчья голова красовалась на тюркских знаменах. Орел (беркут) — символ власти, широты, прозорливости. Философичность мышления художника окрашена миром легенд, сказаний народного эпоса. Обращаясь к древним национальным сюжетам, Бегалин интерпретирует их в личностном плане с позиции современности. Образы всадников на крылатых тулпарах в картине «Азия» — творческое истолкование казахского эпоса, символ смелых кочевников, в бурном натиске преодолевающих сопротивление стихий. В небольших живописных работах и героические сюжеты «Юноша, отрубавший голову диву», и лирические, например, «Прощание»: юноша прощается с девушкой — архетипический момент, когда герой прощается с любимой. Наконец, серия «девушек-казашек» в национальных костюмах — не заказные работы, в них художник решал чисто художественные задачи. «Девушки» Бегалина восхищают своим обаянием и красотой, своеобразной бегалинской декоративностью.

Тем не менее художника вновь «зовет» значительный сюжет. На выставке в честь презентации Карагандинской области в Астане Бегалин представил величественное полотно «Чингисхан» (находится в частном собрании художника). Картина порождает литературные ассоциации и воспринимается в контексте повести к роману Ч.Айтматова «Белое облако Чингисхана».

Еще, как говорится, не просохли краски «Чингисхана», Айбек уже натягивает новый монументальный холст для батальной сцены «Битва с джунгарами». Параллельно он создает малые, но столь же выразительные работы «Золотой всадник», «Серафим», «Распятие», «Се человек», а также пейзажи и изысканные по красоте натюрморты. Более того, способствует эстетизации окружающей среды: его росписи украшают интерьеры школьных холлов и кабинетов.

Еще одно многозначительное направление в творчестве Бегалина — цикл живописных работ по Великому Монсальвату: «Монсальват», «Великий Монсальват», «Утро», «Пейзаж —

замки», «Битва под Аргентумским дубом», «Знаменосец». Другой вариант Великого Монсальвата — «Всадник».

В монсальватовском цикле господствует образ величественной природы, обретающей некий вселенский, пантеистический смысл, а микрокосм человека отражает гармонию макрокосма.

Что же такое Великий Монсальват? Это и игра, и романтическое восприятие рыцарской культуры Средневековья, и предвосхищение гуманистического будущего. С идеей «Монсальвата» связано создание творческого объединения «Грааль». С большим успехом прошли художественные выставки «Грааль — I», «Грааль — II», «Грааль — III».

Художник уникального дарования, А.Бегалин строит свою модель жизни с установкой на творческое разнообразие. Его поэзия столь же философична, как и живопись, и графика. Живописные и графические произведения Айбека Бегалина можно иллюстрировать его же стихами.

К циклу «Апокалипсис»

Осень. Гул канонады доносится глухо,
В сизотучии ржавятся древ багрецы.
И полет хладодышащий зимнего Духа
Стелется лесом, срывая листы.

Что мне делать? Как жить? В чем искать мне опору?
Кто подскажет? Кто знает? Все странники мы.
Позабилась все люди в бетонные норы.
Позабилась все смыслы, все светы и тьмы.

Только Всадник над городом чем-то встревожен.
То ли кто-то из смертных его не забыл,
То ли думы клубятся к подножью кургана.
В черном небе мне слышится рокот органа.
Час рождения нового мира пробил.

Белой книги судеб развернулись страницы.

На картины сражений не хватит листов.
Улетают надежд перелетные птицы.
И кончаются вечности яви и снов.

То, что чудится мне, все яснее и ближе,
Словно Ангел с мечом всходит к нам на порог.
Взрыв Большой жизни малые вдруг разворочает,
И никто не приблизит, никто не отсочит
То, что нам суждено. Все приходит в свой срок.

Рати воев небесных сбиваются где-то,
Безмятежно стирая границы отчизн,
На вселенский простор, в роскошь Духа и Света,
Где безвременно царствует Вечная Жизнь.

К картинам «Тайная вечеря», «Се человек»

Слово, которое было вначале,
Все повторяется снова и снова.
Жизнь утверждается жизнью новой:
Мы повторимся, как Вечное слово,
Слово Надежды и Слово Печали,
В слове, которое было вначале...

«Автопортрет» к циклу «Портреты»

Я живу в этом мире
И с миром уйду.
Каждое новое «Я» рождается с миром.
Свет загорается с каждым из нас
И с каждым во тьме умирает.
Даже в далеком грядущем
Некто скажет опять:
«Я».

Посвящение Суриковскому институту

На фиолетовой стене горят оконца.
В забытой богом луже рдеет солнце.
Верхушки лип заплетены на самом донце.
Зеленый ангел над Москвой — литая бронза.

А на Таганке, да на Факельном, огни.
Всю юность вольную горели мне они.
Холсты и краски, и прекрасные глаза,
И над Москвой друзей далеких голоса.

Над ALMA MATER солнце вешнее встает
И к алтарю жрецов прекрасного зовет,
В чем смысл жизни? И что в мире красота?
Она, наверное, всей жизни полнота.
На Вековой, давным давно, на Вековой,
Мой друг далекий, повстречались мы с тобой.
Искусство стало нашей жизнью и судьбой
На Вековой, на Вековой, на Вековой.

А на Таганке, да на Факельном, огни.
Всю юность вольную горели мне они.
Холсты и краски, и прекрасные глаза,
И над Москвой друзей далеких голоса.

А стихотворение «Невозможное» Эмиля Верхарна — это символ вдохновения, психологическое кредо Бегалина.

Айбек Бегалин — великий труженик. Половинчатость он решительно отвергает и в большом, и в малом, считая, что во всем должна быть полнота и цельность. Он влюблен в мир, изучая многообразие жизни, впитывая великие традиции евразийской культуры и выстраивая свою «картину мира». Он и Философ, и Реалист, и Романтик.

Как же им осмысливаются предназначение искусства и миссия художника? Как может разрешиться диалог по поводу его творческого метода в современном изобразительном искусстве?

Резюме самого художника.

«...Если следовать Гегелю, то истина дается в науке опосредованно, а в искусстве — непосредственно. Любой человек, если у него есть душа, может воспринять сложность искусства. Назначение искусства — это духовный, душевный рост человечества. Художник — Вестник, некий орган Души, духовного зрения всего человечества. Он вбирает в себя внутренние борения своих современников и потомков.

Думаю, что мой творческий метод можно определить как *философско-романтический символизм*, где философия — смысл, в романтизме же — духовный порыв. А поскольку я человек ищущий, то романтизм — это есть душевное и духовное состояние ищущего человека. Где-то в четырнадцать лет меня покорила одна цитата из Э.Ренана: «Человек приходит в этот мир не для того, чтобы прожить жизнь счастливо, даже не для того, чтобы прожить ее честно. Человек приходит в этот мир, чтобы достичь душевной высоты, создать нечто великое и возвыситься над пошлостью существования».

На пороге III тысячелетия проблематичность искусства казахстанского художника Айбека Бегалина очень близка современному человеку.



РЕЗЮМЕ

Книга «История искусств Казахстана» посвящена Году поддержки культуры в Казахстане.

Написанная в жанре очерка, она охватывает широкий диапазон художественных проблем культуры Казахстана — от древнейшей до современной эпохи.

Создатель книги — Лариса Романовна Золотарева — кандидат педагогических наук (Институт художественного образования, г. Москва, 1990), доцент кафедры изобразительного искусства и дизайна профессионально-художественного факультета КарГУ им. Е.А.Букетова, искусствовед-культуролог, член Союза художников Казахстана, ведущий специалист в области теории искусств и истории художественной культуры, отличник образования РК, лектор, имеющий плодотворный опыт педагогической деятельности в сфере художественно-культурологического и архитектурного образования. Автор свыше 130 научно-методических и искусствоведческо-культурологических работ, интегрированных программ, учебных пособий, в том числе монографии «История искусств. Художественная картина мира», участница республиканских и международных конференций и симпозиумов. Круг научных интересов связан с культурологическим направлением исследования синтеза искусств в историко-культурном процессе применительно к полихудожественному образованию.

Книга «История искусств Казахстана» дополняет своим содержанием издание «История искусств. Художественная картина мира» (1996), способствуя формированию поликультурной личности, ориентированной на художественные ценности номадной культуры как неотъемлемого компонента мировой цивилизации.

Определяющим ментальным фактором развития культурных традиций народов Великой степи являются разнообразные этнические контакты, евразийский компонент национальной истории идей при сохранении самобытной культурной целостности.

В книге, содержащей девять самостоятельных глав, художественная культура Казахстана рассматривается в контексте евразийства как феномена интегрального мироотношения, отвечающего культурным идеалам III тысячелетия.

Наследуя сакраментальные достижения ариев, саков, тюркютов, казахская культура формировала своеобразную петроглифическую, мегалитическую и орнаментальную традицию.

Ислам как тип культуры способствовал развитию средневековой городской культуры, стимулирующей характер жизни, специфику архитектурного стиля и эстетику быта насельников Великой степи во взаимодействии с культурами сопредельных народов. Феноменами казахской культуры являются юрта как национальный образ мира, казахское декоративно-прикладное искусство, эпические сказания, включенные в семантическую «картину мира», определяющую синтетичность и мифокосмизм мировосприятия.

Тысячелетиями вбирала в себя Великая степь мощные потоки космической энергии, чтобы воплотить ее затем в великих людях, олицетворяющих собой концентрированную психофизическую силу народа, оказавших исключительное влияние на обновление культурной истории: Барак хан, Абулхаир, Абылай хан, Тауке хан, их потомки Кенесары, Даулеткерей, Чокан Валиханов; Абай и другие. Изучение этнохудожественного наследия Ч.Валиханова — благороднейшая задача национального искусствоведения, ибо оно лежит в основе становления профессиональной изобразительной школы Казахстана.

Эволюция современного изобразительного искусства Казахстана выявляет взаимосвязь традиции и инновации, традиции как ценности, определяющей жизненное ядро культуры.

В модернизации изобразительного искусства Казахстана наблюдается множество стилей и направлений, порождающих сложный и многообразный плюралистический художественный процесс. Суть инновационной художественно-эстетической программы — жизнестроение через культуру и искусство, поиски

духовности, индивидуальной образной системы, оригинальной и необычной, философствование, ассоциация.

Артефакты современного художественного сознания находят свое проявление в модификациях искусства постмодернизма — акционизма, хеппенинга, перформанса, энвайронмента и т.п., а также в многообразии и интенсивности выставочного ритма, молодежных фестивалей и конкурсов («Шабьт», «Жигер» и др.), расширении диапазона культурных контактов международного масштаба.

Творческие портреты известных казахстанских художников, архитекторов и дизайнеров, персоналии, избранные искусствоведческие эссе о художественно-культурной жизни Караганды обогащают теоретические концепции и выводы.

Книга содержит иллюстрированное и научно-методическое приложение: «литературную хрестоматию» к произведениям изобразительного искусства и архитектуры, «этнокультурные сценарии» на основе синтеза искусств, а также текстовые таблицы, тесты; список литературы по главам включает 188 источников.

Рекомендуемая в качестве учебного пособия книга имеет искусствоведческо-культурологическую и научно-педагогическую целесообразность. Многоуровневое по характеру и полифункциональное по назначению издание адресуется студентам, аспирантам, учащимся, преподавателям высших учебных заведений, колледжей и современных школ, специалистам, а также широкому кругу читателей, интересующихся историей искусства и культурологией.

ТҰЖЫРЫМ

«Қазақстан өнерінің тарихы» кітабы 2000 жылғы Қазақстанның мәдениетті және өнерді қолдау жылына арналған.

Өчерк жанрында жазылған бұл еңбек көне кезеңнен бастап қазіргі дәуірге дейінгі Қазақстан мәдениетінің көркемдік мәселелерін кең көлемде қамтиды.

Кітапты құрастырушы – Лариса Романовна Золотарева педагогика ғылымдарының кандидаты (Көркемдік білім беру институты, Москва қ., 1990), Е.А.Бөкетов атындағы ҚарМУ кәсіптік-сурет факультетінің бейнелеу өнері және дизайн кафедрасының доненті, өнертанушы, мәдениет санлағы, Қазақстан Суретшілер одағының мүшесі, өнер теориясы және көркем мәдениет тарихы саласының жетекші маманы, ҚР білім беру үздігі, көркемдік-мәдени және сәулеттік білім беру саласында ұстаздық қызметінен жемісті тәжірибесі бар лектор. 130-дан астам ғылыми-әдістемелік және өнер, мәдениеттану жұмыстарының, бағдарламалардың, оқу құралдарының, соның ішінде «Өнер тарихы. Әлемнің көркем бейнесі» монографиясының авторы, республикалық және халықаралық конференциялар мен симпозиумдарға қатысушы. Негізгі ғылыми ізденісі тарихи-мәдени пронестегі өнер синтезін мәдени бағытта зерттеумен байланысты.

«Қазақстан өнерінің тарихы» кітабы әлемдік өркениеттің бөлінбейтін компоненті ретіндегі түркі тілдес этностар мәдениетінің көркемдік құндылығына бағытталған жан-жақты мәдениетті адамның қалыптасуына мүмкіндік жасай отырып «Өнер тарихы. Әлемнің көркем бейнесі» (1996) басылымын толықтырады.

Ұлы дала халқының мәдени дәстүрінің дамуын анықтайтын өзіндік факторларға түрлі этникалық қатынастар, тұрмыс-салт мәдениетінің біртұтастығын сақтап қалудағы ұлттық тарихи идеяның евразиялық компоненті жатады.

Тоғыз тараудан тұратын кітапта Қазақстанның көркем мәдениеті Үшінші мыңжылдықтың мәдени мүддесіне жауап беруші

интегралды әлемдік қарым-қатынас феномені ретінде евразиялық мәтінінде қаралады.

Арийлердің, сақтардың, түріктердің өздеріне тән жетістіктерін мұралана отырып қазақ мәдениеті өзіндік петроглификалық, мегалитикалық және өрнек өнері дәстүрін қалыптастырды. Мәдениеттің бір түрі ретінде ислам діні Ұлы дала мекендеушілерінің өмірлерін, өзіне тән сәулеттік стилі мен тұрмыс-тіршілік эстетикасын көршілес халықтар мәдениетімен байланыста ала отырып ортағасырлық қала мәдениетінің дамуына үлес қосты. Қазақ мәдениетінің феномені болып ұлттық бейнені көрсететін киіз үй, қазақтың сәнді-қолданбалы өнері, әлемді қабылдаудағы синтетиканы және мифокосмизмді анықтайтын семантикалық «әлем суретіне» енгізілген эпикалық аңыз-ертегілер табылады.

Мәдени тарихымыздың жаңаруына ықпал етуші, өзі арқылы халықтың психофизикалық күшіне қорсетуші Барақ, Әбілқайыр, Абылай, Тәуке хандар, олардың ұрпақтары Кенесары, Дәулеткерей, Шоқан Уәлиханов; Абай және т.б. сияқты ұлы адамдар бойында табылуы үшін Ұлы дала сан мың жылдар бойы космостық энергияның қуатын өзіне жинады. Шоқанның этнокөркемдік мұрасын үйрету – ұлттық өнертанудағы игі міндет, өйткені Қазақстан кәсіптік-бейнелеу мектебінің негізі осында жатыр.

Қазақстанның қазіргі бейнелеу өнері эволюциясы мәдениеттің өмірлік өзегін айқындайтын қазына ретінде дәстүрлердің өзара қарым-қатынасын ашып береді. Қазақстан бейнелеу өнерін жетілдіруде күрделі және көптеген түрлі көркемдік процестерді тудыратын стильдер мен бағыттар бақыланады. Инновациялық көркемдік-эстетикалық бағдарламаның мәні – мәдениет пен өнер арқылы өмір құру, руханилықты, жеке бейнелі жүйені, ерекшелікті, философиялықты, ассоциацияны іздеу.

Қазіргі кезеңдегі көркемдік сананың артефактылары постмодернизм өнері модификациясында, яғни акционизмде, хеппиненгте, перформансте, энвайронментте т.б. сонымен қатар көрсетілген ритмнің әртүрлілігі мен нығайында, халықаралық масштабтағы мәдени қатынастар диапазонын ұлғайтуда көрініс табады.

Қазақстанның белгілі суретшілерінің, архитекторлары мен дизайнерлерінің шығармашылық портреттері, персоналдары, Қарағандының көркем-мәдени өмірі туралы таңдамалы өнертанымдық эссесі теориялық концепциялар мен нәтижелерді байытады.

Кітап суретті және ғылыми-әдістемелік қосымшадан: бейнелеу және сәулет өнері туындыларына «әдеби хрестоматиядан», кестелерден, тестілерден, тарау бойынша 188 әдебиеттер тізімінен тұрады.

Оқу құралы ретінде ұсынылып отырған кітаптың мәдени-өнертанымдық және ғылыми-педагогикалық мақсаты бар. Басылым студенттерге, аспиранттарға, оқушыларға, жоғары оқу орны, колледж бен мектеп оқытушыларына, мамандарға, сонымен қатар өнер тарихы және мәдениет тану қызықтыратын қалың оқырмандарға арналған.

SUMMARY

The book «The Art History of Kazakhstan» is dedicated to the Year of Culture and Art in Kazakhstan. Written in the essay style, it embraces a wide range of the modern epoch.

Larisa Romanovna Zolotaryova — is the book's author, Candidate of pedagogical science (The Institute of the Artistic Education, Moscow, 1990), Docent of Fine arts and Design Chair of Art faculty of Karaganda State University named after E.A. Buketov, art critic, member of Association of Kazakhstan Artists, chief expert in the sphere of art theory and world culture, Honours worker of public education. She has written more than 130 of scientific, methodical and culturological works, art syllabus, textbooks, also the monograph «The Art History. The Art review of the World», the participator of the Republican and International Conferences and Simposia. The author's scientific interests are connected with the culturological direction in the historical and cultural process in conformity with the poliaristic education.

The book «The Art History of Kazakhstan» with its content supplements the book «The Art History. The Art review of the World», promoting the formation of a polycultural person oriented to the nomadic culture artistic values of the Turkic people as the integral component of the World civilization.

Various ethnic contacts, Eurasian component of the national history in keeping of the distinctive cultural value are the chief mental factor of the cultural traditions development.

In the book which contains nine independent chapters, the art history of Kazakhstan is considered in the context of the Eurasian culture as the phenomenon of the integral world outlook, answering the ideas of the Third Millennium. Inheriting the sacramental achievements of the Ariya, Saka, Turki, the Kazak culture have been formed the original petrographical, megalithical and ornamental tradition.

Islam as a type of culture promoted the development of the medieval urban culture which stimulated the mode of life, specificity of the architectural style and aesthetics of family life of the Great Steppe inhabitants with the culture of neighbouring people.

For a period of a thousand years the Great Steppe had absorbed strong streams of cosmic energy for realization it in the great persons personifying the concentric psychophysical strength of the people and exerted the exceptional influence upon the renovation of the cultural history: Barak Khan, Abulhair, Abulai Khan, Tauke Khan, their successors Kenesary, Dauletkerey, Chokan Valikhanov; Abai etc.

Chokan Valikhanov's ethnoartistic heritage is a great purpose of the national art criticism, because it's in the basis of formation of Kazakhstan professional art school.

Evolution of the Kazak modern fine arts shows up interdependence of tradition and innovation, tradition as a value, determining the life center of the Kazak culture.

There are many styles and trends in modernization of the Kazak fine arts, raising the complicated and pluralistic artistic process. The main point of the innovatory art aesthetic program — renovation of life through culture and art, search of cultural wealth, individual style — original and uncommon; philosophising and association.

Artifacts of modern artistic consciousness are reflected in the modifications of the postmodernist art — Action art, Happening art, Performance art, Environment art, also in variety and intensity of exhibitional rhythm, youth festivals and competitions, such as «Shabyt», «Zhiger», expansion of international cultural contacts.

The creative portraits of Kazakhstan well-known painters, selected artistic essay about cultural life of Karaganda enrich the theoretical conception and conclusion.

The book contains the illustrated and scientific-methodical appendix: «the literary reader» for the works of art and architecture, the textual tables and tests; the bibliography includes 188 literary sources.

The book has culturological, scientific-pedagogical expediency and may be recommended as a textbook. Polyfunctional in its purpose the edition is intended for students, postgraduates, lecturers of institutes, colleges and modern schools, experts in culture, also general public readers who are interested in the art history and culturology.

ПРИЛОЖЕНИЯ



Традиция петроглифов

Историко-археологическая периодизация	Даты	Культуры, традиции	Памятники: темы, сюжеты, образы
Палеолит	XII-X тыс. до н.э.	Культура саяк	Образы животных мамонтового фаунистического комплекса (носорог, бизон); композиции с колдуном, отражающие архаические представления доисторического человека о все-сакральности.
Неолит (Энеолит)	VI-IV тыс. до н.э. (III тыс. до н.э.)	Культура микролитов	Новые типы изображения животных и человека: конфликтные сцены, идея передвижения и др.: «шаманский комплекс»; анималистические образы, фигуры мужчин в позе адорации (поклонения); женщина-жрица – владычица зверей; астральные мифы.
Эпоха бронзы	2-я пол. II тыс. до н.э.	Тамгалинская традиция	Солярная мифология, антропоморфные солнцеликие, многорукие божества; многоглазые сцены, громовержец; боевые колесницы, знаки тамги (урочище Тамгалы, юг Казахстана); «Олений камень» — Бугытас

			(урочище Караташ, Восточно-Казахстанская обл.).
--	--	--	---

Окончание текстовой таблицы 1

Ранние кочевники	VIII-I вв. до н.э.	Скифо-сакская традиция	Наскальные рисунки в «зверином стиле»; образ благородного оленя; охота с амазонкой; конные всадники; ремнистенции тамгалинской традиции.
Поздние кочевники	VI-VIII вв.	Древнетюркская традиция (тюрок-гупю или тюркютов)	Изображения животных; охотничьи сцены; поединки воинов; знаменосцы. Умай. Образ воина-всадника – главная тема.
	IX-XII вв.	Тюрко-огузо-кыпчакская традиция	Сражение конных лучников, конные всадники; гепарды; пандже, культ Али и Хосейна.
Казахи	XVIII-XIX вв.	Адаевская традиция	Космогонические сюжеты, отражающие амальгаму шаманизма и суфизма; петухи; баксы; демонические мергены; «магическая семерка»; ремнистенции палеолитического и скифо-сакского времени.

Семантика «звериного стиля»

- I. **Истоки «звериного стиля»:** в Ионии; в горных районах на севере Передней Азии и Средней Азии; в северных областях Евразии, Казахстане; в Сибири, в Минусинской котловине и другие точки зрения.
Контакты иранских племен с цивилизациями Древнего Востока до вхождения их самих в систему этих цивилизаций со времени утверждения на Иранском нагорье; художественно-культурные заимствования.
- II. **Понятием «звериный стиль»** принято обозначать широко известную изобразительную манеру мастеров-художников первой пол. — сер. I тыс. до н.э. (VII в. до н.э.). Самобытная и своеобразная в каждом местном варианте, эта манера изображения имела характерные общие черты.
- III. **География «звериного стиля»:** от Восточной Европы до Южной Сибири; Алтая и Монголии, по всему пространству Великой степи.
Это был общий художественный стиль, выражавший духовную общность и культурный уровень кочевых народов Великой степи — степной Атлантиды.
- IV. **Характерные черты:**
 - декоративно-прикладное искусство, представлявшее собой органический сплав утилитарного и изобразительного;

- искусство реалистическое по форме и мифологизированное по содержанию.

Продолжение таблицы 2

Главная тема: изображения зверей и различных мифических зооморфных чудовищ; предпочтение отдавалось образам сильных, агрессивных хищников или быстрых, способных к самозащите животных (кошачьи хищники, козлы, олени, лоси, бараны, хищные птицы); «небесный летающий баран»; грифон — крылатый лев, порожденный фантастическими представлениями древневосточных народов.

Сюжетная основа: мифы о происхождении людей от различных животных-тотемов; культ предков, связанный с изображением животных; у казахов главным был культ кошकारа (архара); Кошкар-Ата стал почитаться святым, покровителем овец и баранов. Антропоморфизация мифологизированных образов.

V. Канон изображения, стилистические особенности:

- зооморфное начало, изображения животных в определенных позах: хищники, стоящие вниз мордой, свернувшиеся кольцом или противостоящие друг другу; олени, лоси и другие копытные, лежащие с подогнутыми ногами; хищные птицы, орлы — в полете;
- схематичная передача тела, преувеличенно большая трактовка головы: внимание к ряду деталей — глазам, лапам, когтям, копытам, ушам, клюву, рогам, которые орнаментально закручивались; оформление когтей, хвостов и лопаток хищников в виде головы хищной птицы; изображение на лопатках животных и т.п.

Фигура зверя стилизована, условность такова, что хвост и лапы украшены фигурами свернувшихся хищников;

- правдоподобие и стилизация, (декоративная орнаментальность; S-образные линии); вместе с тем образная убедительность и выразительность; динамизм, экспрессия, сильный ракурс, ритмичность;

Продолжение таблицы 2

- техника исполнения: резьба по кости и дереву, чеканка по металлу (изделия из бронзы, серебра, золота — отсюда четкий контур и моделировка формы широкими резными плоскостями); рельеф, круглая скульптура, гравировка.

VI. Картина мира: отражение в скифском зверином стиле мировосприятия, мировоззрения, этических и эстетических идеалов воина-кочевника; божеств, олицетворяющих космические силы и природные явления; опосредованные отношения с окружающей природой; восприятие действительности как вечного поединка Добра и Зла.

VII. Сакральность: вера в магическое значение зооморфных образов; любая вещь, украшенная в зверином стиле, считалась амулетом и оберегом. Особое место отводилось оружию и конской сбруе. Орнаментируя их фигурами зверей, обладавших мощным ударом, зорким глазом, быстрым бегом или тонким обонянием, кочевники предписывали этим изображениям способность символически передавать качество воину-всаднику, его оружию и коню.

VIII. Основные зоны распространения, региональная специфика:

- Северное Причерноморье и Северный Кавказ; греческое и персидско-ахеменидское влияние: классические композиции, сцена нападения крылатого львиного грифона на козла, барана и т.п.
- Алтай: Пазырыкские, Башадарские, Туяктинские, Катамдинские и другие курганы (VI–IV вв. до н.э.) — войлочные, деревянные и кожаные изделия,

дополняющие предметы из металла; общие черты с искусством Переднего Востока и Ирана.

- Территория Сибири — Минусинская котловина, долина Лены и Енисея (V–I вв. до н.э.) — коллекция золотых блях (знаменитая Сибирская коллекция Петра I), минусинские ножи.
- Тува, Монголия, Забайкалье — изделия, изображающие оленя с ветвистыми рогами в традиционной позе, украшенные фигурками баранов и козлов; бляхи.

Окончание таблицы 2

- Северный Китай, предгорья Тянь-Шаня, степи Семиречья, южные районы до Памира — оружие, а также курительницы и жертвенники, зооморфное начало местной фауны.
 - Звериный стиль сарматов занимает промежуточное положение между искусством европейских скифов и казахстанских и сибирских племен Великой степи.
 - Территория Казахстана.

IX. Некоторые памятники сакского искусства «звериного стиля» на территории Казахстана:

1. Могильник Тасмола (Центральный Казахстан, Павлодарская обл. VII–V вв. до н.э.; раскопки М.К.Кадырбаева). Изделия, украшающие одежду или конскую узду саков.
2. Иссыкский клад (V–IV вв. до н.э.; раскопки К.А.Акишева, 1953). Жертвенник с четырьмя крылатыми львицами и др.
3. Чиликтинский курган (Семипалатинская обл. VII–VI вв. до н.э.; раскопки С.С.Черникова). Изделия периода расцвета. Олени («летающий олень»). Бляшки. Золото, бирюза, штамп с матрицы, гравировка. Бронзовые наконечники.
4. Клад в низ. р. Чу, пос. Малые Камкалы (VII–IV вв. до н.э.). Скульптурные изображения человека: бронзовая статуэтка сакского воина – всадника, натягивающего тетиву лука (выс. 6,5).
5. Курган Тенлик (Семиречье. III–II вв. до н.э.; раскопки К.А.Акишева). Украшения женской одежды. Бляхи с

мотивом «бутон лотоса», трилистника, каплевидные пластины и др.

6. «Шаманское» погребение (Каргалинское ущелье близ Алматы. II–I вв. до н.э.; исследования А.Н.Бернштама, 1939–1940). Женская диадема (золото, бирюза, сердолик). Десять скульптурных изображений горных козлов — таутеке и др.
7. Могильник Талгар (Семиречье. II–I вв до н.э.; раскопки А.Г.Максимовой). Бляхи с мотивами «волюта», «розетка» и др.

Приложение 3

Семантика «Каргалинской диадемы»

Женская диадема из двух золотых прямоугольных пластинок общей длиной 35 см и высотой 4,4 см*. Золотые пластинки заполнены ажурными рисунками с изображением растительного орнамента, зверей, птиц и человека. Основная пластинка диадемы начинается изображением крылатого дракона с раскрытой пастью, обнажающей зубы. На драконе сидит фантастический человек-птица, держащийся за рог; за этой фигурой помещены крылатый конь на постаменте и птица. Далее снова — человек-птица, мчащийся на козероге, за ним следует карабкающийся медведь, а сверху — летящая птица. Вся эта группа замыкается всадником, сидящим на горном баране — архаре. На малой пластинке диадемы изображены рогатый марал и самка марала, между ними летящая птица; затем человек, сидящий верхом на тигре в кочевническом головном уборе, за ним — крылатая лошадь.

Изображения на диадеме, по-видимому, представляют символы счастья и благополучия. Обе пластинки имеют обильную инкрустацию из бирюзы и сердолика.

Наличие в диадеме изображений марала и архара, козерога, представителей местной фауны, и птицеподобных всадников с заостренными кверху головными уборами в виде башлыков

*По К.А.Акишеву — 35×5. Левая сторона 15×5. Правая — 20×5.

(остроконечных шапок) говорит о местном происхождении диадемы. Об этом же свидетельствуют зернь и инкрустация из камня, вкрапленного в гнезда, что было характерно в то время только для искусства «срединно-азиатского» (по А.Н.Бернштаму, 1940).

Окончание приложения 3

В изображениях на каргалинской диадеме величавое спокойствие сочетается с большой внутренней напряженностью и экспрессией отдельных фигур. В этой работе усунского мастера использованы, вероятно, некоторые китайские мотивы ханьского времени (дракон) и иранские (крылатый конь), уходящие своими корнями в ахеменидское искусство.

В свою очередь звериный стиль каргалинской диадемы перекликается с орнаментальными мотивами на памятниках культуры эпохи Хань (блюдо из коллекции Лоо), что красноречиво свидетельствует о взаимодействии, которое было между культурой кочевников и китайским искусством.

Соединение в одном изображении форм разнообразных животных, включая и самых хищных, - прием, характерный для позднего скифского звериного стиля. К отличительным признакам диадемы относятся также некоторая стилизация изображенных мотивов и орнаментализация композиции, украшение диадемы драгоценными камнями. Узору диадемы в целом присущи ритмичность линий, гармоничность композиции, заполняющей прямоугольное поле.

Определенная семантика изображений, помещенных на диадеме, отвечала шаманским верованиям и представлениям той эпохи. Вместе с тем диадема как произведение искусства показывает, что усунни были большими мастерами и

художниками. Во II–I вв. до н.э. они достигли высокого мастерства в производстве золотых украшений.

Сравнивая между собой известные в настоящее время памятники прикладного искусства, причисляемые к позднему скифскому звериному стилю, можно с уверенностью сказать, что классиче классическим примером этого стиля является и каргалинская диадема, созданная руками древних предков казахского народа.

Нурмухаммедов Н.-Б. Искусство Казахстана. М., 1970. С. 14–15.

Литературная хрестоматия по истории искусств Казахстана

В книге «Конец и вновь начало» в главе «Этногенез и культурогенез» Л.Н.Гумилев рассуждает по поводу формирования культурного типа: «В фазе подъема складывается, а в акматической фазе кристаллизуется оригинальный для каждого случая стереотип не только поведения, но и мировосприятия и мироосмысления, или то, что мы называем **культурным типом**.

Разумеется, и здесь не обходится без «пассионарности», так как для того, чтобы выработать новую, ни на что не похожую систему взглядов и воззрений, нужны огромные затраты «пассионарной энергии», пожалуй, не меньше, чем для освободительных и завоевательных войн. И если уж мы затронули вопрос о взаимовлиянии культуры (творения рук человеческих и разума) и этногенеза (феномена природы), имеет смысл остановиться на этом вопросе подробнее. Надо сказать, что культура для этнолога — не предмет, а инструмент исследования, но инструмент крайне необходимый. Ведь культура — это как раз то, что мы можем изучить, это то, что лежит на поверхности. Очень сильно сказывается на культуре временный момент памяти — памяти генетической, памяти традиционной — памяти прежних культур, т.е. наличие в новой культуре рудиментов, которые были для созданной заново культурной системы субстратами, исходными элементами...».

Гумилев Л.Н. Этногенез и культурогенез // Конец и вновь начало. М., 1994. С. 195–233.

«Совершенно иначе развивается культура, опирающаяся на **национальный принцип**. Только она стимулирует «духовно возвышающие человека ценности». Ведь идеальный аспект такой культуры органически, «интимно» близок «ее носителям».

Гумилев Л.Н. Заметки последнего евразийца. (Предисловие Л.Н.Гумилева к сочинениям Н.С.Трубецкого) // Ритмы Евразии. М., 1993. С.61.

Большая надпись в честь Кюль-тегина

Когда вверху возникло голубое небо,
[а] внизу бурая земля, возникли [или:
были сотворены],
между ними возникли [или: были сотворены]
человеческие сыны.

Над человеческими сынами мои предки
Бумын-каган [и] Истеми-каган сели [на царство].
Сев [на царство], государство [и] законы
тюркского народа
они поддерживали [и] устраивали.

С четырех сторон света [букв. четыре угла]
все были врагами.

Пойдя войной,
[находящиеся] в четырех сторонах света народы —
всех покорили, всех они усмирили.

Между двумя [этими границами] [3] народ «кек
тюрк», [бывший некогда] без властителя [и]
внутриродовой организации,

Так поселился.

Они были мудрыми каганами,
Они были смелыми каганами.
И их приказные тоже ведь были мудры,
Ведь были смелы.

И беки, и народ были верны,
поэтому-то они так и держали государство.
Держа государство, они осуществляли [его] законы.
... [4] они сами скончались.

Для участия в обряде погребения [и] оплакивания
спереди, со [стороны] солнечного восхода,

племенной союз беклийской степи, [а также]
табгачи, тибетцы,
авары, Рим, кыргызы, уч-курыканы,
огуз-татары, кидани, татабийцы —
столько народов пришло, [чтобы]
оплакивать [и] участвовать в погребении.
Такие знаменитые каганы они были!

После этого и их младшие братья стали каганами
Стали каганами и их сыновья.

После этого младшие братья подобно старшим
Ведь не поступали,
Сыновья подобно отцам
Ведь не поступали.

[Поэтому-то] и сели [на царство] неразумные каганы,
[Поэтому-то] и сели [на царство] плохие каганы.
Их приказные тоже ведь были неразумны,
ведь были плохи.

Из-за того, что их беки [и], их народ
[были] неверны,
Из-за того, что обманщики [из] народа табгач
[были] лживы,
из-за его [т.е. принадлежавших к народу табгач]
соблазнительей,
Из-за того, что он [народ табгач] ссорил
младших братьев со старшими,
из-за того, что он натравливал друг на друга
беков и народ.

Тюркский народ утратил свой уже образованный
племенной союз
[и] лишился своего правившего кагана.
Своим крепким мужским потомством он стал народу
табгач рабом,
своим чистым женским потомством он стал рабыней.

Тюркские беки сложили [с себя] тюркские имена
[титулы].
Приняв табгачские имена [титулы] табгачских
правителей,
кагану табгачей они подчинились.
Пятьдесят лет они отдавали [ему] свои труды
[и] силы.

Вперед, в [сторону] солнечного восхода,
вплоть до беклийского кагана, они ходили войной.
Назад, вплоть до Железных ворот, они ходили войной.
Табгачскому кагану они отдали свои государство
[и] законы.

Вся масса тюркского [9] народа сказала так:
«Я была народом, имевшим государство.
Где теперь мое государство?
Кому я добываю государства? — она сказала. —
Я была народом, имевшим кагана.
Где мой каган?
Какому кагану я отдаю труды [и] силы?» — она сказала.
Так сказав, она стала врагом табгачскому кагану.

Став врагом,
[но] не будучи в состоянии [что-либо] сделать
[и] создать,
он [тюркский народ] снова подчинился [табгачам].
Так много трудов [и] сил
не желая отдавать [табгачам],
тюркский народ сказал: «Уничтожу-ка я себя.
Искореню [себя]!» —
[и] начал идти к гибели.

В один год мы сражались пять раз
В самом начале [в первый раз] мы сразились
при городе Тогу.
Кюль-тегин, сев верхом на белого [коня] Азмана,
бросился в атаку.

Шесть мужей [воинов] он заколол [копьем],
седьмого мужа [воина] он в схватке зарубил
[мечом].

Во второй [раз] при Кушлагаке
мы сразились с эдизами.

Кюль-тегин, сев верхом на бурого азского коня,
бросившись в атаку, одного мужа [воина] заколол
[копьем],
девять мужей [воинов] поразил, окружив.
Народ эдизов там погиб.

В третий [раз] при Бол... мы сразились с огузами.
Кюль-тегин, сев верхом на белого [коня] Азмана,
нападал [на врага] и колол [копьем].
Их войско мы перекололи, их государство
мы взяли [покорили].

В четвертый [раз] мы сразились в верховьях
[реки] Чуш.
Тюркский народ дрогнул [букв. дал ослабеть
ногам],
был готов проявить низость.

После того как Кюль-тегин отогнал их войско,
пришедшее раньше,
десять мужей [воинов] [и] богатыря одного племени
Тонгра,
при погребении Тонгра-тегина окружив, мы убили.

А пятый [раз] при Эзгенти Кадазе
мы сразились с огузами.

Кюль-тегин, сев верхом на бурого
азского [коня], напал [на врага].
Двух мужей [воинов] он заколол [копьем].
На город он не пошел.
То войско там погибло.

Перезимовав в Магы-кургане, весной
мы выступили с войском против огузов.
Кюль-тегина мы отправили [?] во главе беков.
Огузские враги напали на ставку.

Кюль-тегин, сев верхом
на белого [коня] Огсиза,
девять мужей [воинов] заколол [копьем],
ставку не отдал.

Моя мать-катун, следующие [за ней]
мои [сводные] матери,
мои старшие родственницы, мои младшие
родственницы, мои принцессы [?],
сколько бы еще [вас] ни было —
живые стали бы рабынями,
мертвые остались бы лежать в домах [и]
на дорогах [т.е. остались бы без
погребения].
Если бы не было Кюль-тегина
все вы погибли бы.
Мой младший брат Кюль-тегин скончался,
я сам заскорбел.

Малая надпись памятника Кюль-тегину
 [фрагменты текста]

Небоподобный, неборожденный,
 тюркский мудрый каган, я ныне сел [на царство].
 Речь мою слушайте до конца:
 сыновья и младшие родственники,
 следующие за мной,
 народы и племена, союзные мне,
 беки шад и апа, [стоящие] справа,
 тарканы и приказные, [стоящие] слева,
 Тридцать
 Народ и беки «тогуз огузов»,
 эту речь мою слушайте хорошенько,
 крепко ей внимайте!

Вперед, вплоть до солнечного восхода,
 справа, вплоть до полудня,
 назад, к солнечному закату,
 слева, до полуночи, —
 в пределах этих все мне подвластны!
 Столько народов — всех я устроил!

Тот тюркский каган без теперешней порчи,
 если сидит в Отюкенской черни, то и в государстве
 нет стеснений.

Вперед, до Шантунгской равнины, я прошел
 с войском,

Немного не дошел до моря.

Направо, вплоть до «девяти эрсенов», я прошел
 с войском,

Немного не дошел до Тибета.

Назад, переправляясь через реку Йенчу,
 До железных ворот, я прошел с войском.

Налево, до страны Йир-Байырку, я прошел
с войском.
До стольких стран я водил войска! ...

Тюркский народ, сыт ты или голоден,
ты не думаешь о том, будешь ли ты голоден
или сыт.
А раз насытившись, не думаешь, что можешь
быть голоден.

Из-за того, что ты таков,
не послушавшись возвысившего [тебя] кагана,
ни речей его,
стал бродить [ты] по разным землям.
Там сильно ослабел и обессилел.
Оставшиеся там по разным землям
бродили все полуживые [букв. то живя, то
умирая].

По велению неба,
и так как у меня самого было счастье,
я сел [на царство] каганом.

Сев каганом, погибший, бедный народ
я поднял [возвысил],
неимущий народ я сделал богатым,
малочисленный народ я сделал многочисленным.

Разве эта речь моя лжива?
Беки и народ тюрков, слушайте это!
Тюркский народ объединив,
как вы должны созидать племенной союз, я здесь
высек!

[И] как, заблуждаясь, вы распадетесь —
я также здесь высек!

Все, что я имел сказать,
на вечном камне я высек.

Глядя на него, знайте,
сегодняшние тюркские народ и беки!
Беки, послушные престолу,
ведь вы склонны заблуждаться!

Я вечный камень приказал воздвигнуть.
От кагана народа табгач резчиков я привел и
Приказал им резать [по камню].
Они не исказили моей речи .
Внутренний чин табгачского кагана прислал
резчиков.

Им я велел построить специальное здание.
Внутри и снаружи
я приказал сделать специальную резьбу
и камень воздвигнуть.

Сердечную речь мою ... вы
вплоть до сыновей «он ок» и татов,
глядя на него, знайте!
Вечный камень я приказал воздвигнуть.

Если.....
Если доньне [он] в месте дорожной остановки,
в таком месте дорожной остановки
я вечный камень приказал воздвигнуть [и] написал.

Глядя на него, знайте,
Тот камень ... я ...
Эту надпись писавший
племянник его — Йоллыг-тегин.

Надпись в честь Тоньюкука

Я сам, мудрый Тоньюкук,
был воспитан в духе государства табгачей.
Тюркский народ подчинился табгачам.

Тюркский народ, не имевший [своего] хана,
от табгачей отделился [и] обрел [своего] хана.
Оставив [своего] хана, он снова подчинился табгачам.
Небо так вот сказала: «Я дало [тебе] хана!

Оставив своего хана, ты подчинился!»
Из-за этого подчинения небо [тебя] и погубило.
Тюркский народ погиб, исчез, уничтожился.
В стране народа тюрков-сиров не осталось
[тюркского] племени.

Уцелевшие среди растений [и] камней
объединились, [и] стало [их] семьсот.
Две части из них были конными,
одна часть из них была пешими.

Семьсот человек поведший [за собой],
их старший был шадом.
«Присоединяйтесь!» — он сказал.
Приставшим к нему был я,
мудрый Тоньюкук.
Я сказал: «Не пожелать ли мне [его] каганом?»
Я размышлял: «[О том], что у него есть
тощие быки
[и] жирные быки, если он издала и знает,
[т]о, жирный [это] бык [или] тощий бык,
сказать не может».

Небо оказало [нам] милость — мы рассеяли [их].
Они скатились к реке [и] в ходе преследования
[букв. по пути рассеивания] еще, верно, погибли.
После этого огузы все пришли [подчиниться].
Тюркский народ в землю Отюкен привел
именно я!

Я сам, мудрый Тоньюкук!
Услышав, что Отюкенская земля обитаема,
южные народы, западные, северные
[и] восточные народы пришли [подчиниться].

Легенда о смерти Джучи хана

Джучи, а также Чагатай, Угедей и Толе были сыновьями Чингисхана от его старшей жены Борте — представительницы древнего казахского племени конырат, чья жизнь с Темучином (Чингисханом) была незаурядна и трагична. Джучи был самым энергичным, храбрым и талантливым из всех сыновей, первым претендентом на место великого кагана после смерти отца. Он мечтал обосноваться в кыпчакских землях. Своим единомышленникам он высказал мысль, что Чингисхан, видимо, сошел с ума, потому что разрушил столько земель, истребил столько народа. Потому Чингисхан решил убить его во время охоты. Существует несколько версий о гибели Джучи.

Первая: Чингисхан повелел убить Жошы, незаметно дав яду; вторая: Джучи погиб в результате несчастного случая, охотясь за куланами, или, возможно, убит отцом во время охоты; третья: естественная смерть Джучи вследствие болезни. Легенды выступают в народном сознании в многочисленных вариантах.

Но как бы то ни было, Чингисхан объявил позже всем о страшной каре, ждущей того, кто принесет ему страшную весть о смерти Джучи. Как повествуют аксакалы Улытау, «поведала» ему о смерти сына домбра великого жырши Кетбугы:

— Уа, великий Чингисхан!
Вслушайся в звуки домбры,
Они расскажут тебе о многом...
Хромой коварный кулан
повстречался на охоте сыну твоему.
И помчался Джучи
во власти азарта погони
за диким жеребцом,
помчался навстречу своей смерти.
Твой сын на полном скаку
храбро ворвался в косяк диких коней.
Но все мы дети бога

и наша смерть — в его власти.
Хромой жеребец яростно
набросился на всадника
и загрыз, забил его ногами до смерти.
В страхе умчался дикий табун.
В ужасе замолчали люди.
И только домбра моя,
о, повелитель,
осмелилась поведать тебе об этом!
Ее и следует наказать за дерзость!
Никто не виновен в смерти твоего сына,
кроме дикого кулана.
Умер Джучи хан,
знай же об этом,
о, хан!

Сходную версию записал в XIII в. известный арабский ученый Ибн-аль-Асир, который после смерти Чингисхана цитировал стихотворные строки из этой легенды на древнетюркском языке. Интересно то, что до сих пор эта легенда, эта песня сохранилась в окрестностях Улытау в первоначальном звучании.

Кетбугы: Вода моря мутна —
Кто ее отстоит (очистит),
Хан мой?!
Упало вековое дерево,
Кто поставит его,
Хан мой?!
Чингисхан: Если вода помутнела,
Ее очистит мой сын Джучи.
Если упало дерево,
Его поставит мой сын Джучи.
Льются у тебя слезы —
Печален ты?!
Песнь твоя пугает —
Умер Джучи?
Кетбугы: Не говорить — нет воли,

Коль сам велишь, хан мой!
Твое веление тебе самому нравится,
О чем думаешь, хан мой.
Чингисхан: Как кулан, потерявший жеребенка,
И я лишился сына,
Как лебеди, разлетевшиеся в разные стороны,
И я потерял сына-богатыря!

Сейдимбеков А. Поющие купола.
Алма-Ата, 1985. С. 235–239.

крик и предназначение
 в стены вонзаемых рун,
 неведомым ученым доверь
 истолкованный бред,
 да мудреют они,
 узнавая познания вред.
 Я хожу по степи не сгибаясь,
 как указательный палец
 (указательный палец сгибается
 только курком).
 Это кажется мне: Аз и Я — Азия,
 ошибаюсь:
 мы кочуем навстречу себе,
 узнаваясь в другом.

Сказитель

Слово — медленный блик человеческого поступка.
 Высоту, глубину и цвета извергает язык.
 Повторяется в словах и глоток,
 и удар,
 и улыбка,
 стук копыт через век
 и наклон виноградной лозы.
 Эту черную ночь
 я опять принимаю в сообщницы.
 В эту ночь я услышал неясный луны монолог,
 а на красный язык,
 как на свет,
 пробирается ощупью
 и полощется в горле
 белого слова клок.
 Я сейчас закричу,
 я нашел!
 Я хочу его выставить!
 Пусть луна продолжает на тенях
 судьбу гадать.

Этот матовый свет,
будто вспышка далекого выстрела,
обнажает лицо,
опаляя меня на года.
Не нуждаясь в пощаде глупцов,
не покорствуя мудрым,
слово бродит в степи,
чтоб нечаянно встретить меня.
... Он бормочет стихи. Так молитву читают
курды.
На скуластом лице ответ медленного огня.

Земля, поклонись человеку

«... Мир,
Земля,
Шар земной —
Сочетанье слов,
Сочетанье народов,
Мечей
И судеб.
Сколько твердых копыт
Над тобой пронеслось!
Все пустыни твои
Нас, безжалостных, судят.
Мы, железные карлы, топтали тебя,
Мы, батыры Чингиза, дошли до Двуречья,
Мы, великие воины, шли по степям
И с тобой говорили на страшном наречье.
Мы разрушили Рим,
Мы убили Тараз,
Мы бесчестили белых и желтых красавиц,
Мы смотрели на мир
Сквозь бойницы глаз,
Наши руки при встречах —
В ударах касались.

Гунны, монголы!
Кипчаки и персы!
Лязг крестоносцев!
Столетние войны!
Падали флаги
 древних культур.

Волны — с востока,
С запада — волны,
Что океаны в сравнении
 с этим потоком?

Танками запада
Хлеб на востоке потоптан.
Гибли не те, что придумали землеразделы,
Ты за других подставляешь огромное тело
Под пулеметы,
Понявшие сладость солнца.

Брат
За чужое дело отдал отца.
Черный и белый конь —
Бросают черные тени,
Кони атак и погонь —
В одной ярко-белой пене,
Северный полюс Земли
И южный —
В одних снегах.
Как разделить огонь?
Тени раскрасить
Как?

Я рожден в стороне,
Где живут воедино
Все части света, —
Есть и Запад,
Восток и Север
В стране поэтов,
Есть края, где не знают
Обычных сибирских морозов,
Есть края, где не знают
Аральского знойного лета.

Где
Другие границы
Между частями света!
Океаны не покидают Землю,
Они верят:
Солнце
Сердцем бьется в Земле,
Они верят:
Мы сами
 себя для жизни растим.
Мы ведь тоже
 верим, что:
Нет Востока,
И Запада нет,
Нет у неба конца.
Нет Востока,
И Запада нет,
Два сына есть у отца,
Нет Востока,
И Запада нет,
Есть
Восход и закат,
Есть большое слово —
 ЗЕМЛЯ!...

Легенда об Аппаке
(фрагмент)

— Мы, шахтеры молодые,
Не смогли узнать нигде,
Все же кто нашел впервые
Уголь здесь, в Караганде?
— Значит, вы узнать хотите,
Кто нашел?
— Пастух Аппак!
— Поподробней расскажите.
— Ладно.
Было это так.
Собирал от под луною
Караганник (вместо дров).
Днем спасенья нет от зноя,
По ночам — от комаров.
Так, за нищенскую плату,
Он работал ночь и день.
Ставил сорок раз заплату
На изодранный чекмень.
Как-то он в степи просторной,
Там, где вход в нору сурка,
Очень странный камень черный
Увидал издалека.
Вышло солнце в этот ранний
Необычно тихий час.
И у камня сразу грани заиграли,
Как алмаз.
То сверкнет он, словно пламень.
То погаснет огонек.
Вроде камень
И не камень,
А потухший уголек.
Уголек Аппак с опаской

Между пальцев натирал.
И, решив, что это краска,
Он с собой его забрал.

Пас Аппак отары где-то
В это лето,
Как всегда.
Пролетело быстро лето,
Наступили холода.
Сильный ветер, не стихая,
Залетал, его дразня,
Под лохмотья малахая,
Под заплаты чекменя.
Стали дни уже короче
И длиннее вечера.
Холоднее стали ночи,
плохо стало без костра.

Был такой однажды случай.
По степи Аппак пошел,
Чтоб разжечь костер получше —
Собирал кизяк в подол.
Надрываясь, пела вьюга,
Он в костер бросал кизяк.
С кизяком Аппак и уголь
Бросил тоже.
Просто так.

Только что это за чудо:
Камень вспыхнул вдруг в жаре.
И смотрел Аппак покуда
Не сгорел он весь в костре.
Тронешь палкой —
Сразу искры разлетятся далеко.
Над горящим камнем быстро
Закипело молоко.
Вот какой полезный камень!
И, когда костер потух,

Растерев золу руками,
Приздумался пастух...

Мукушев Кабикен
Пер. с каз. В. Николаева

«Не для забавы я слагаю стих...»
(сценарий этнокультурных мероприятий,
посвященных великому Абаю)

I. Мероприятия в процессе учебной деятельности

1. Цикл уроков для преподавателей предметов гуманитарного цикла:

- а) источники написания романа М. Ауэзова «Путь Абая»: «Мне приходилось из потускневшей памяти восстановить прошлое Абая...»;
- б) абасведение (научные исследования М. Ауэзова об Абаяе);
- в) роман-эпопея «Путь Абая» — «подлинная энциклопедия всех многогранных сторон жизни и быта казахского народа во 2-й пол. XIX столетия»;
- г) «Путь Абая» — многотрудная «Одиссея» казахской степи;
- д) вопросы истории и экономики в романе «Путь Абая»;
- е) этнические традиции и обычаи в романе «Путь Абая»;
- ж) народные характеры и образы в романе «Путь Абая».

2. Творческие сочинения — суждения учащихся по афоризмам Абая.

«Помогай достойному»; «Человек — дитя твоего времени»; «Но если ты дурен, не обвиняй в этом своих современников»; «Плохой друг, как тень: в солнечный день беги — не убежишь, в пасмурный день ищи — не сыщешь...».

II. Внеучебные мероприятия по поликультурному развитию учащихся

1. Устный художественно-литературный журнал:

- 1 страница: «Путешествия по местам Абая».
- 2 страница: Викторина. «На исторической родине Абая» («Знаю ли я историческую эпоху, в которую жил Абай»).

Варианты задания:

1. «Кто?» (об исторических личностях — современниках Абая).

Пример: Кто был выдающимся деятелем казахской музыки, современником Абая?

Ответ: Курмангазы Сағырбаев (1806–1879); Махамбет Утемисов (казахский поэт, главный руководитель и летописец восстания 1836–1838 гг. в казахской степи).

2. «Найди правильный ответ». Задание составляется в виде теста, т.е. из трех предложенных вариантов ответов нужно выбрать один правильный.

3. «Что означают слова». В правой части листа выписываются слова, а в левой части нужно написать их значение. Для примера: просветитель, род тобыкты, бий, аул, дастархан, юрта, жатаки, шаншар, медресе и др.

4. Представьте, что вам поручено написать сценарий (пьесы, телепередачи, кинофильма) об Абае. Как у вас будет выглядеть историческая обстановка в Казахстане в середине XVIII столетия; какой бы вы хотели показать ее вашему зрителю?

2. Вечер-воспоминание «Высота человеческой жизни великого Абая»:

Я шел путями бытия,
С невеждами боролся я,
И вот я вышел на вершину...

1 страница: Юность Абая «Позабуду ли юность я...»

2 страница: Зрелость Абая.

3 страница: Мудрость Абая.

3. Вечер-портрет «Многогранный лик Абая»:

Абай — акын (поэт).

Абай — просветитель (система образования Абая).

Абай — философ, мыслитель-гуманист.

4. Конференция.

1 вариант: «Абай об изучении русской культуры»:

Узнавай у русских доброе.

Узнавай, как работать и добывать
честным трудом средства к жизни.

2 вариант: Конференция по книге Герольда Бельгера
«Гете и Абай» (эссе): «Созвучие» (мотивы
духовного созвучия, очевидной родственности
муз, переключки в судьбе, в поисках и
порывах).

Издравле сладостный союз
Поэтов меж собой связует:
Они жрецы единых муз,
Единый пламень их волнует.

5. «Сократовские беседы».

1 вариант: «Назидания» Абая. Морально-этические вопросы
в «Назиданиях» (15, 17, 19, 23, 24, 26, 27, 30,
31, 36).

Примерные вопросы — афоризмы для обсуждения:

- а) «Умножать ли мне знания?» (1); «Как приобрести
знания?»
- б) «Воля, сердце, разум спорили, кто из них важнее?»
(17).
- в) «Пусть человек послушается сердца» (17).
- г) «Кто найдет добрый совет?»
- д) «Человек создан царем всех живых творений» (27).

2 вариант: «К порывам юные сердца зову»: мудрые
советы Абая нашему современнику (каким
должен быть человек в молодости, жизни...).

6. Литературно-художественный салон.

Варианты:

«Не для забавы я слагаю стих...» (конкурс
юных чтецов — исполнителей поэзии и прозы
Абая).

«День литературных викторин» по
произведениям Абая.

«День юных корреспондентов» (переводчиков):
конкурсы на лучший перевод отрывков из
произведений Абая.

Мое слово у могилы Абая.

7. «Конкурсы юных талантов»:

- а) Конкурс рисунков. 1. Как бы я оформил обложку книги, посвященную жизненному пути Абая, его поэтическому, музыкальному творчеству. 2. Как бы я оформил городскую афишу, приглашающую на вечер, посвященный юбилею Абая; программу этого вечера; буклет, сделанный по страницам этого вечера; занавес на сцене. 3. «Казахская степь в поэтическом зеркале Абая». Сделать рисунки к стихотворениям Абая: «Лето», «Осень», «Ноябрь», «Зима», «Весна».
- б) Музыкальный конкурс на лучшее музыкальное-вокальное исполнение песен Абая. Произведения: «Письмо Татьяны», «Привет тебе, красавица», «Ты — зрачок глаз моих».
- в) Конкурс на лучшего составителя кроссворда или чайнворда.

Темы:

- а) Топонимистический кроссворд (о местах в Казахстане, связанных с именем Абая);
- б) «По страницам произведения Абая»;
- в) «По страницам жизни Абая».
- г) Конкурс на лучшую стенгазету, на лучший литературно-исторический календарь к юбилею Абая.
- д) «Айтыс» — конкурс молодых акынов.

8. **Выставка «Юные таланты»:** изобразительное и декоративно-прикладное искусство.

9. **Оформление журнала «Духовной жаяждою томим»** (художественно-литературно-исторического, иллюстрированного).

10. **Этнохудожественные игры:** «Ответь словами поэта» (конкурс на лучшего поэта, искусствоведа-культуролога; описать предложенную картину).

Примеры: Абылхан Кастеев. «Купленная невеста» (1938).

Наши девушки нежной цветут красотой.

Но ненадолго им дан душевный покой —

На прекрасной заре восемнадцати лет
Жизнь направит их суровой рукой...

(из стих. «Наши девушки нежной
красой цветут...», 1884).

Айша Галимбаева. «Пиала кумыса» (1967).

Гости в юрту сошлись,
Бьет ключом из сабы кумыс.
Остроумие в их кругу
Возбуждает кумысный дух...

(из стих. «Лето», 1886).

Канафия Тельжанов. «Звуки домбры» (1958).

Красивой песней под струнный звон
Ты весь охвачен в ночной тиши.
Песни меня забирают в полон,
Люби их, как я, — от всей души!

(из стих. «Красивой песней под
струнный звон...», 1897)

Канафия Тельжанов. «Охота с беркутом» (1965).

У подножья горы — охотников сбор.
Всадник с беркутом скачет во весь опор.
Он сорвет клубочок у беркута с глаз —
Беркут крылья расправит, глядя в упор.
«Слишком низко мы скачем: уйдет лиса!» —
Так, подумав, он взмоет к вершинам гор.

(из стих. «Всадник с беркутом
скачет в ранних снегах...», 1862)

Абылхан Кастеев. «В школу» (1930).

В ученье не жалея труда —
И смелый, светлый путь тогда
Откроешь прозорливо!

(из стих. «В приютской школе много
вас, казахские ребята...», 1886).

11. Цикл вечеров искусств. «Абай и искусство»:

Творческие вечера — встречи с приглашением
искусствоведа, музыковеда, художника.

Абай и изобразительное искусство:

а) Образ Абая в творчестве казахстанских
живописцев;

б) Образ Абая в творчестве графиков Казахстана;

в) Образ Абая в скульптуре.

- Е.Сидоркин. Сериал иллюстраций к роману М.Ауэзова «Путь Абая» («Кунанбай», «Текежан»), «Джут», «Бабушка Ийе», «Песня Татьяны», «Тогжан», «У могилы»).
- А.Рахманов. Иллюстрации к сборнику стихов А.Кунанбаева, «Лето» (линогравюра к стих. «Лето», «Джайлау»).
- И.Исабаев. Офорт «Абай», линогравюра «Мухтар Ауэзов».
- В.Григорьев. Иллюстрации к стихам Абая. Линогравюра к стих. Абая «Охота с беркутом на лисиц».
- К.Ходжиков. Иллюстрации к стихам Абая, к роману М.Ауэзова «Путь Абая».
- К.Каметов. «Качели» из серии «По мотивам стихов Абая».

**Казахские национальные игры в
изобразительном искусстве:**

**Творческий вечер «Абай и музыкальная
культура»**

- Композиторская деятельность Абая.

- Казахская народная песня в творчестве Абая. Первые песни «Птица души устремляется ввысь»; «Видел я, как рухнула береза».
- Восьмистишие (Сегиз-аяк); Хвастун (Боин-булган), Безветренная лунная ночь; Горные вершины — Гете, Утешение отцу и матери...
- «Собиратели» песен Абая: А.Затаевич, Б.Ерзакович, Л.Хамиди.
- Песни Абая — органический сплав национальных культур, казахской и русской (в ауле Абая впервые на казахскую домбру натянули струны мандолины).
- Философские суждения Абая о музыке (песне).
- Философские суждения Абая о кюях.
- А.Жубанов, Л.Хамиди. Либретто М.Ауэзова. Опера «Абай» — одно из классических произведений казахского оперного искусства.

Вечер «Абай и киноискусство»: роль художника в киноискусстве.

Творческая работа Айши Галимбаевой: эскизы декораций, костюмов к киносценарию М.Ауэзова «Песни Абая».

Участники — «историки», «эстетики», «культурологи», «искусствоведы», «музыковеды», «жырау».

12. Художественно-литературно-музыкальная композиция:

«Абай и живопись»; «Женские образы в поэзии и прозе Абая»; «Образ степи в творчестве Абая»; «Природа в поэзии Абая» и др.

13. Визит в мастерскую художника (скульптора, графика создавшего образ Абая в данном виде искусства) или посещение музея искусств.

В мастерские живописцев С.Калмаханова, создавшего портреты Абая («Ибрагим» и др.), А.Осипенко (триптих «Абай»: «Акын» («Поэт») — «Просветитель» — «Мыслитель»); скульптора

Ж.Калиева, графиков В.Малькевича, Т.Кенесбаева и других.

Написание заметки, статьи в стенгазету, в альманах «Репортаж из мастерской художника...»

14. Полихудожественная драматургия: постановка спектакля, театрализованного действия по произведениям Абая.

Моделирование и постановка сценариев по роману «Путь Абая» (фрагменты); по «Назиданиям» Абая (27 слово — по Сократу).

Сценарии по роману «Путь Абая»: «Отец и сын»; «Женские образы»; «У могилы Абая».

15. Конкурс юных культурологов.

Авторы-составители: **Я.А.Золотарева**, учитель высшей категории, преподаватель истории и мировой художественной культуры школы-гимназии № 97 г. Караганды;

Л.Р.Золотарева, искусствовед-культуролог, член Союза художников РК, кандидат педагогических наук, доцент КарГУ им. Е.А.Букетова

**Тестовые задания
по курсу «История искусств Казахстана»**

1. Культура, не характерная для древних традиций Казахстана:
а) тасмолинская; б) тамгалинская; в) бегазы-дандыбаевская; д) адаевская; е) мавританская.
2. Какая техника не характерна для исполнения петроглифов:
а) контурная выбивка; б) точечная («пуантилистская») выбивка; в) силуэтно-контурная; д) смешанная техника; е) металлопластика.
3. Где был обнаружен Бугытас — «оленный камень»:
а) Тамгала; б) Караташ; в) Каратау; д) Хантау; е) Капчагай.
4. Наскальные изображения «трех будд» под названием Тамгалытас:
а) Тенлик; б) Иссык; в) Кзылтау; д) Капчагай; е) Или; ж) Жетысу.
5. Что не характерно для композиции петроглифов:
а) горизонтальная ось; б) вертикальная ось; в) прямоугольник; д) круг; е) строгая симметрия.
6. Конь в мифологии саков олицетворял:
а) солнце и огонь; б) воду; в) плодородие; д) гром и молнию; е) силу.
7. Образ золотого оленя в мироощущении саков символизировал:
а) конфликтность; б) огонь; в) солнце; д) стихию; е) землю.
8. В типологию сакских золотых украшений не входят:
а) серьги с сомкнутыми концами; б) украшения «с раструбом»; в) серьги и подвески в полтора оборота; д) классические украшения; е) «оленные» изображения.

9. Силь, не характерный для скифо-сакского прикладного искусства:
 - а) инкрустационный; б) «звериный»; в) полихромный; д) полихромно-инкрустационный; е) геометрический.
10. Ученый-археолог, открывший «Золотого человека» в кургане Иссык:
 - а) А.Маргулан; б) М.Артамонов; в) К.Акишев; д) М.Кадырбаев; е) П.Агапов.
11. Сакральный красный цвет соответствовал в сакском обществе:
 - а) общинникам; б) скотоводам; в) жрецам; д) воинам; е) земледельцам.
12. Назовите автора монографического исследования «Сокровища саков» (1973):
 - а) А.Маргулан; б) П.Агапов; в) М.Кадырбаев; д) М.Артамонов; е) С.Аджигалиев.
13. Автор, написавший книгу «Бегазы-дандыбаевская культура» (1979):
 - а) К.Акишев; б) А.Оразбаев; в) А.Маргулан; д) А.Медоев; е) А.Кузембайулы.
14. Кто дешифровал руническую тюркскую письменность:
 - а) Д.Мессершмидт; б) В.Томсен; в) Л.Гумилев; д) А.Акишев; е) А.Маргулан.
15. Какое божество не входит в пантеон тюркских богов:
 - а) Табити; б) Тенгри; в) Умай; д) Йер-Су; е) Эркилг.
16. Первопредком казахов считается:
 - а) Огуз хан; б) Тенгри; в) Коркыт; д) Жулдыз; е) Кок.
17. Что мало характерно для изобразительного канона тюркских «балбалов»:
 - а) голова 1/3 статуи; б) стилизация бровей волнистой линией; в) Т-образное изображение носа и бровей; д) изваяния с птицами; е) головной убор.
18. Какой рассказ не входит в Большую надпись Кюльтегина:
 - а) о великих предках тюркского народа; б) о покорении тюрков Китаем; в) об Ильтериш-кагане; д) о Тоньюкуке; е) о Бильге-кагане.

19. Что не характерно для своеобразия художественной традиции исламского мира:
а) исключительное место каллиграфии; б) арабеска; в) искусство миниатюры; г) героический портрет; е) монументальность архитектурного стиля.
20. Какой храм теоретик Т.К.Басенов назвал «своего рода музеем, в котором сосредоточены основные орнаментальные сокровища архитектуры...»:
а) Бабаджа-хатун; б) Айша-биби; в) Гури-Эмир; г) Ахмеда Ясави; е) Джучи хана.
21. Что означает в средневековой архитектуре Казахстана понятие «ханак»:
а) могила с возведенным над ней сооружением; б) странноприемные дома при мечетях; в) культовое мусульманское сооружение; г) монументальное погребальное сооружение; е) перекрытые куполом бассейны.
22. Что означает в средневековой архитектуре Казахстана понятие «сардобы»:
а) странноприимные дома; б) мусульманская школа; в) сводчатый зал; г) сооружения над колодцами; е) усыпальница.
23. Что означает в средневековой архитектуре Казахстана понятие «айван»:
а) монументальное погребальное сооружение; б) сводчатый зал; открытый во двор; в) постоялый и торговый дом; г) жилое помещение; е) хозяйственный комплекс.
24. Типы архитектурных памятников, не характерные для Сары-Арки:
а) мавзолеи со шлемовидными куполами; б) круглые; в) юртообразные; г) прямоугольно-многоугольные; е) многогранные.
25. Типы памятников архитектуры Южного Казахстана:
а) шатровые с конусо-пирамидальными куполами; б) портално-купольные; в) со шлемовидными куполами; г) юртообразные; е) многогранные.

26. К какому типу архитектурных памятников относится комплекс Ходжа Ахмеда Ясави:
а) юртообразные; б) портално-купольные; в) шлемовидные; г) шатровые; д) прямоугольно-многоугольные.
27. Круг стал основой почерка, использованного в эпиграфике мавзолея Ахмеда Ясави:
а) куфи; б) куфи «цветущий»; в) куфи геометризованно-орнаментальный; г) сульс; д) насх.
28. Какой почерк применен в эпиграфике фасада мавзолея Ахмеда Ясави повсеместно:
а) сульс; б) насх; в) куфи «цветущий»; г) куфи монументальный; д) куфи геометризованно-орнаментальный.
29. Какой почерк менее других использован в эпиграфике мавзолея Ахмеда Ясави:
а) сульс; б) насх; в) куфи; г) куфи «цветущий»; д) куфи геометризованно-орнаментальный.
30. Как переводится «Книга побед Тимура»:
а) «Бустан»; б) «Хикмет»; в) «Гулистан»; г) «Зафарнаме»; д) «Туман-ака».
31. «Рафаэлем» искусства арабо-мусульманского Востока называют:
а) А. ибн Шарафуддина; б) Камаладдина Бехзада; в) Касим ибн Али; г) С.Мухаммеда; д) Низами.
32. Как называется усыпальница Тимуридов:
а) Биби-ханым; б) Регистан; в) Шахи-Зинда; г) Гури-Эмир; д) Афрасиаб.
33. Зарисовки буддистской росписи Тамгалытас «Изображения трех будд» выполнил:
а) Т.Шевченко; б) В.Верещагин; в) Ч.Валиханов; г) Г.Потанин; д) А.Померанцев.
34. Кто, пребывая в ссылке, создал сериал произведений изобразительного искусства о жизни и быте казахского народа:
а) Т.Шевченко; б) А.Пушкин; в) Ф.Достоевский; г) В.Верещагин; д) П.Пестель.

35. Первым национальным художником, основоположником профессионального изобразительного искусства в Казахстане является:
а) А.Галимбаева; б) А.Кастеев; в) Н.Хлудов; г) К.Тельжанов; е) С.Мамбеев.
36. В каком году состоялся первый съезд Художников РК:
а) 1932; б) 1940; в) 1945; г) 1933; е) 1950.
37. Известный художник и одновременно искусствовед-культуролог Казахстана:
а) С.Мамбеев; б) С.Айтбаев; в) А.Сыдыханов; г) А.Джусупов; е) Н.-Б.Нурмухаммедов.
38. Какая из названных картин не принадлежит кисти К.Тельжанова:
а) Песня чабана; б) Жамал; в) На земле дедов; г) Кокпар; е) Кыз куу.
39. Автор живописного полотна «Жамбыл Жабаев и Дина Нурпеисова»:
а) Ф.Болкоев; б) А.Кастеев; в) С.Калмыков; г) А.Черкасский; е) Ш.Сариев.
40. График, создавший иллюстрации к книге «Махамбет»:
а) Е.Сидоркин; б) К.Каметов; в) М.Кисамединов; г) А.Рахманов; е) С.Романов.
41. Иллюстрации к роману М.Ауэзова «Путь Абая» выполнил:
а) К.Каметов; б) Е.Сидоркин; в) М.Кисамединов; г) А.Рахманов; е) С.Романов.
42. «Малый вариант» картины К. Тельжанова «На земле дедов» находится:
а) в частной галерее «Азия-Арт» (Алматы); б) в частной галерее «Коксерек» (Алматы); в) в Гос. музее искусств РК им. А.Кастеева (Алматы); г) в областном музее изобразительных искусств (Караганда); е) в картинной галерее Невзоровых (Семей).
43. Художник, написавший картину «Поэма о бессмертии», посвященную О. Сулейменову:
а) М.Кенбаев; б) К.Тельжанов; в) С.Айтбаев; г) А.Аканаяев; е) К.Шаяхметов.
44. Картина С. Айтбаева «Счастье» находится:

- а) в Гос. Третьяковской галерее (Москва); б) в частной картинной галерее Тенгри-Умай (Алматы); с) в областном музее изобразительных искусств (Караганда); d) в Гос. музее искусств РК им. А.Кастеева; е) в музее изобразительного и ДПИ (Астана).
45. Автором какого из названных скульптурных произведений не является Е. Мергенов:
а) Эхо; б) XX век; с) Махамбет; d) Жамал; е) Портрет О.Сулейменова.
46. Какой признак не свойствен творчеству А.Сыдыханова:
а) знаковая живопись, основанная на стилизованных изображениях тамги; б) символизм; с) метафоричность; d) иносказание, размышление в движении пластических форм; е) энвайронмент.
47. Имя автора энвайронмента «Вавилонская башня»:
а) С.Смагулов; б) К.Ли; с) Г.Маданов; d) Э.Казарян; е) Д.Алиев.
48. «Суровый стиль» как художественная система утвердился в изобразительном искусстве Казахстана XX века:
а) в конце 70-х гг.; б) в конце 60-х гг.; с) в сер. 80-х гг.; d) в начале 90-х гг.; е) в годы Великой Отечественной войны.
49. Назовите произведение, утверждающее тенденции «сурового стиля» в изобразительном искусстве Казахстана:
а) А.Бегалин «Три апостола»; б) С.Мамбеев «В моем городе»; с) Т.Тогусбаев «Пьедестал художника»; d) К.Тельжанов «На земле дедов»; е) Б.Табиев «Базар».
50. Когда была учреждена Карагандинская областная организация СХ РК:
а) 1955; б) 1957; с) 1960; d) 1964; е) 1967.
51. Организатором и первым председателем Правления Карагандинской организации СХ РК является:
а) Ю.Гуммель; б) Б.Мусат; с) С.Калмаханов; d) Р.Есиркеев; е) В.Крылов.
52. Назовите имя автора книги «Прикосновение», содержащей свыше 90 репродукций живописных и

- графических работ о жизни и творчестве Абая и Шакарима:
а) М.Байкенов; б) М.Байтенов; в) А.Бегалин; г) М.Алиякпаров; е) С.Калмаханов.
53. Автором концепции «паттернового структурализма» в изобразительном искусстве Казахстана является художник:
а) П.Кишкис; б) А.Бегалин; в) М.Калкабаев; г) Е.Айтуаров; е) К.Есиркеев.
54. Скульптор, создавший в Казахстане пока единственный в мире памятник выдающемуся немецкому художнику XX века Г. Фогелеру:
а) А.Билык; б) А.Бойков; в) Ж.Калиев; г) А.Цой; е) Ю.Гуммель.
55. Автор монумента Нуркену Абдирову в Караганде:
а) Ю.Гуммель; б) Ж.Калиев; в) А.Билык; г) Е.Мергенов; е) Т.Досмагамбетов.
56. Эскизы костюмов к опере Е.Рахмадиева «Алпамыс» выполнила:
а) А.Менлибаева; б) Г.Исмаилова; в) А.Галимбаева; г) Е.Карасулова; е) Б.Барманкулова.
57. Что не характерно для современного изобразительного искусства Казахстана на пороге III тысячелетия:
а) символизм; б) метафоричность, ассоциативность; в) философские размышления; г) идеологическая окраска; е) обращение к архетипам древности.
58. В разновидности искусства постмодернизма не входит:
а) энвайронмент; б) акционизм; в) перформанс; г) хэппенинг; е) академизм.
59. Архитектурно-дизайнерская концепция современной городской среды не предполагает:
а) синтез пластических искусств; б) архитектуру малых форм; в) графический дизайн; г) «видеостены»; е) монохромность.
60. Назовите имя автора книги «Города не строятся, они создаются» (1997):
а) М.Мендикулов; б) Т.Бараг; в) Э.Меликов; г) М.Жандаuletов; е) К.Байпаков

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Концепция этнокультурного образования в Республике Казахстан // Казахстанская правда. 1996. 15 июля.
2. Евразийская интеграционная политика Республики Казахстан / Отв. ред. член-корр. АН РК А.Н.Нысанбаев. Алматы: Акыл китабы, 1998.
3. Цит. по кн.: Боннар А. Греческая цивилизация. Ч. 2. М., 1959. С. 158.
4. Цит. по кн.: Завадский С.А., Новикова Л.Н. Искусство и цивилизация. М., 1986. С. 193.
5. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М., 1972. С. 205.
6. Гумилев Л.Н. Биография научной теории, или Автонекролог // Знамя. 1988. № 4. С. 202–216.
7. Куркчи А.И. Гумилев и его время // Предисл. к кн.: Л.Н.Гумилев. Поиски вымышленного царства. М., 1993. С. 61.
8. Гумилев Л.Н. Конец и вновь начало. М., 1994. С. 47.
9. Там же. С. 71, 78–83.
10. Гумилев Л.Н. Из истории Евразии // Ритмы Евразии. Эпохи и цивилизации. М., 1993. С. 75.
11. Современный словарь иностранных слов. М., 1993. С. 371.
12. Гуревич А.Я. Ментальность // 50/50: Опыт словаря нового мышления. М., 1989. С. 454. См. также: Гуревич А.Я. Исторический синтез и школа «Анналов». М., 1993.
13. Гумилев Л.Н. Конец ... С. 74.

14. Евразийская интеграционная политика Республики Казахстан / Отв. ред. А.Н.Нысанбаев. Алматы, 1998. С. 15.
15. Там же. С. 133.
16. Гаврилова Е.П. Культура Казахстана: от древнейшей до современной эпохи. Караганда, 1996. С. 18.
17. Медоев А.Г. Гравюры на скалах. Алма-Ата, 1979. С. 14–18.
18. Маргулан А.Х., Басенов Т.К., Мендикулов М.М. Архитектура Казахстана. Алма-Ата, 1959. С. 34–35.
19. Маргулан А.Х. Бегазы-дандыбаевская культура Центрального Казахстана. Алма-Ата, 1979. С. 147–153.
20. Там же. С. 69–70.
21. Маргулан А.Х., Басенов Т.К., Мендикулов М.М. Указ. соч. С. 43.
22. Маргулан А.Х. и др. Древняя культура Центрального Казахстана. Алма-Ата, 1966. С. 307–311.
23. Гумилев Л.Н. Открытие Хазарии. М., 1966. С. 130.
24. Геродот. История. М., 1999. Кн. IV, 46. С. 250.
25. Кляшторный С.Г., Султанов Т.И. Казахстан. Летопись трех тысячелетий. Алматы, 1992. С. 31–32.
26. Геродот. Указ. соч. Кн. IV, 6. С. 237.
27. Там же. Кн. VII, 64. С. 426.
28. Там же. Кн. IV, 5–9; 59; 62; 101; 110–117. С. 236–238; 253; 254–255; 270–273.
29. Древнее золото Казахстана / Сост. К.А.Акишев. Алма-Ата, 1983. С. 21.
30. Тексты приводятся по кн.: Стеблева И.В. Поэзия тюрков VI–VIII вв. М., 1965. С. 110.
31. Гумилев Л.Н. Древние тюрки. М., 1993. С. 23–24. См. также: Кляшторный С.Г., Султанов Т.И. Казахстан. Летопись трех тысячелетий. Алматы, 1992. С. 77.
32. Цит. по кн.: Гумилев Л.Н. Древние тюрки ... С. 75.
33. Там же. С. 77.
34. Энциклопедический словарь юного филолога / Сост. М.В.Панов. М., 1984. С. 96–97.
35. Сулейменов О. Эссе, публикации. Стихи, поэмы. Аз и Я. Алма-Ата, 1989. С. 567.
36. Стеблева И.В. Поэзия древних тюрков VI–VIII вв. М., 1965. С. 7.

37. Там же. С. 7–11.
38. Цит. по кн.: Шер Я.А. Каменные изваяния Семиречья. М.; Л., 1966. С. 50.
39. Там же. С. 25–26.
40. Цит. по кн.: Искусство стран Востока / Под ред. Р.С. Васильевского. М., 1986. С. 69.
41. Цит. по кн.: Грач А.Д. Древнетюркские изваяния Тувы. М., 1961. С. 3.
42. Цит. по кн.: Искусство стран Востока. М., 1986. С. 72-73.
43. Шер Я.А. Указ. соч. С. 47.
44. Малов С.Е. Памятники древнетюркской письменности. М.; Л., 1951. С. 38.
45. Малов С.Е. Енисейская письменность тюрков. М.; Л., 1952. С. 63.
46. Малов С.Е. Памятники древнетюркской письменности Монголии и Киргизии. М.; Л., 1959. С. 10.
47. Цит. по кн.: Шер Я.А. Указ. соч. С. 53–54.
48. Гумилев Л.Н. Древние тюрки ... С. 328–329.
49. Там же. С. 71.
50. Там же. С. 71-73.
51. Сейдимбеков А. Поющие купола. Алма-Ата, 1985. С. 20–21.
52. Байпаков К.М., Ерзакович Л.Б. Древние города Казахстана. Алма-Ата, 1971. С. 62.
53. Маргулан А.Х., Басенов Т.К., Мендикулов М.М. Указ. соч. С. 101.
54. Сейдимбеков А. Указ. соч. С. 226–227; 232.
55. Там же. С. 232–233.
56. Федоров-Давыдов Г.А. Кочевники Восточной Европы под властью золотоордынских ханов. М., 1966. С. 33.
57. Мендикулов М.М. Памятники народного зодчества Западного Казахстана. Алма-Ата, 1987. С. 84.
58. Туякбаева Б.Т. Эпиграфический декор архитектурного комплекса Ахмеда Ясави. Алма-Ата, 1989. С. 12.
59. Там же. С. 162.
60. Там же. С. 90.
61. Там же. С. 84-87.
62. Карлык Аль-Халел. Белая кость прошлого. Наши современники. Алматы, 1994. С. 62.

63. Там же. С. 79.
64. Маргулан А.Х. О художественном наследии Чокана Валиханова // Ч.Ч.Валиханов. Собр. соч.: В 5 т. Алма-Ата, 1982. Т. 5. С. 7–28.
65. Там же. С. 28.
66. Т.Г. Шевченко. Собр. соч.: В 4 т. М., 1977. Т. 4. С. 245–246.
67. Там же. С. 243.
68. Костенко А. И будет правда на Земле... Тарас Шевченко в Приаралье. Алма-Ата, 1989. С. 139.
69. Казахские ювелирные украшения / Авт. вст. ст. и сост. Ж.Ш.Тохтабаева. Алма-Ата, 1985. С. 11.
70. Акишев А.К. Искусство и мифология саков. Алма-Ата, 1984. С. 129–130.
71. Там же. С. 132.
72. Сарыкулова Г., Рыбакова И., Габитова М. Мастера изобразительного искусства Казахстана. Алма-Ата, 1972. С. 87.
73. Цит. по кн.: Гумилев Л.Н. Древние тюрки. М., 1993. С. 344–346.
74. Там же. С. 345–346.
75. Мифы народов мира. М., 1982. Т. 2. С. 240.
76. Там же. С. 5.
77. Цит. по кн.: Казахский фольклор в собрании Г.Н. Потанина (Архив и публикации). Алма-Ата, 1972. С. 34.
78. Алпамыс батыр: Казахский героический эпос в прозаическом пересказе Акселеу Сейдимбекова / Пер. с каз. Сатимжана Санбаева, худож. Е.Сидоркин. Алма-Ата, 1981.
79. Кобыланды батыр: Казахский героический эпос / Сост. В.Кидайш-Покровская и О.А.Нурмагамбетова. М., 1975.
80. Сидоркин Е. Графические работы / Вст. ст. М.Халаминской. Л., 1974. С. 5.
81. Очерки изобразительного искусства Казахстана / Отв. ред. Г.А.Сарыкулова. Алма-Ата, 1977. С. 183.
82. Изобразительное искусство Советского Казахстана / Сост. И.П.Юферова; авт. вст. ст. Б.К.Барманкулова. Алма-Ата, 1989. С. 19.
83. Современное изобразительное искусство Казахстана. Причины и состояние // Памятники культуры Казахстана:

- многотомная серия / Авт. А.Есмаханов; авт. вст. ст. К.Ли. Алматы, 1998. С. 6.
84. Там же. С. 9.
85. Каталог художественного проекта «Вавилонская башня» / Авт. проекта Г.Маданов; авт. ст. Б.Барманкулова, А. Ордабаев. Алматы, 1998. С. 46–47.
86. Жигер 2000: Каталог / Авт. вст. ст. С.Кобжанова. Алматы, 2000. С. 2.
87. Корбюзье Ле. Архитектура XX века / Под ред. К.Т.Топуридзе; сост. М.В.Толмачев; пер. В.Н.Зайцева и В.В.Фрязинова. М., 1977. С. 25.
88. Там же. С. 250.
89. Бараг Т.Я. Караганда. М., 1950. С. 15.
90. Меликов Э.Г. Города не строятся, они создаются. Караганда, 1997. С. 8.
91. Золотарева Л.Р. Бельбау для новой столицы: Над чем думают и работают архитекторы // Индустриальная Караганда. 1997. 10 окт.
92. Золотарева Л.Р. «Осень — вечная даль»: Осенняя выставка — 97 // Индустриальная Караганда. 1997. 18 сент. Поэтика весеннего вернисажа // Индустриальная Караганда. 1998. 11 мая.
93. Алиякпаров М.Т. Прикосновение: Альбом. Калининград, 1997. С. 52–53.
94. Золотарева Л.Р. «Цавт танэм» — унесу боль твою... // Индустриальная Караганда. 1996. 24 сент.
95. «Цель жизни — познание»: очерк о творческой деятельности С.Калмаханова // Индустриальная Караганда. 1995. 3 февр.
96. Приглашение к диалогу: вернисаж к 50-летию Мурата Калкабаева // Индустриальная Караганда. 1998. 26 дек.
97. Золотарева Л.Р. Нужна новая концепция развития культуры в Казахстане: интервью с Е.Айтуаровым // «Замандас» («Современник»). 1996. 27 сент.
98. Золотарева Л.Р. Живая душа города в творчестве карагандинских живописцев // Индустриальная Караганда. 1995. 17 апр.

99. Выставка «Музей — детям» и вопросы развития музейной коммуникации // Мир музея: Междунар. ил. истор. и худож. журн. М., 1997. № 2. С. 6.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Общие труды

1. Абдакимов А. История Казахстана: с древнейших времен до наших дней. Алматы: РИК, 1994.
2. Артыкбаев Ж.О. История Казахстана: Прикосновение к истории равносильно осознанию вечности: Учеб.-хрест. Астана: ИКФ «Фолиант», 1999.
3. Асфендияров С.Д. История Казахстана (с древнейших времен): Учеб. пособие / Под. ред. А.С.Такенова. Алматы: Каз. гос. ун-т, 1993.
4. Байжигитов Б.К. История и теория искусств: Учеб. пособие (каз. яз.). Алматы: АГУ им. Абая, 1999.
5. Васильев Л.С. История религий Востока. М.: Наука, 1988.
6. Гаврилова Е.П. Культура Казахстана: от древнейшей до современной эпохи: Метод. пособие . Караганда: Изд-во КарГУ, 1996.
7. Геродот. История: В 9 кн. / Пер. и примеч. Г.А.Стратановского. М.: Ладомир; Аст, 1999.
8. Древние цивилизации / Под ред. Г.М.Бонгард-Левина. М.: Мысль, 1989.
9. Золотарева Я.А. Структура и содержание инновационного курса «История художественной культуры Казахстана в

- школе-гимназии» // Проблемы управления инновационными процессами в системе образования. Караганда: ИПК РО при КарГУ им. Е.А. Букетова, 1997. С. 146–155.
10. Золотарева Л.Р. Этнокультурный компонент в структуре гуманитарно-художественного образования // Художественное образование: состояние и перспективы. М.: РАО; ИХО, 1998. С. 245–257.
 11. Золотарева Л.Р. Этнокультурные тенденции гуманитарно-художественного образования // Развитие идей художественного образования в XX веке. М.: РАО; ИХО, 1999.
 12. Искусство стран Востока: Кн. для учащихся / Под ред. Р.С.Васильевского, А.Н.Анисимова, Л.Н.Гумилева и др. М.: Просвещение, 1986.
 13. История Казахстана: Учеб. пособие: В 4 т. / Гл. ред. кол. М.Х.Асылбеков, К.С.Алдажуманов, К.М.Байпаков и др.; гл. ред. М.К.Козыбаев. Алматы: Атамұра, 1996. Т. 1.
 14. Казахи: историко-этнографическое исследование / Ред. кол. акад. НАН РК М.К.Козыбаев, Х.А.Аргынбаев. Алматы: Казахстан, 1995.
 15. Казахская ССР. Краткая энциклопедия: В 4 т. Алма-Ата: Гл. ред. каз. сов. энцикл., 1985. Т. 1.
 16. Каракузова Ж.К., Хасенов М.Ш. Космос казахской культуры. Алматы: Евразия, 1993.
 17. Кемельбаева Г.М. Культура Казахстана и современность. Караганда: Изд-во КарГУ, 1998.
 18. Кляшторный С.Г., Султанов Т.И. Летопись трех тысячелетий. Алматы: Рауан, 1992.
 19. Кочевники: Эстетика: Познание мира традиционным казахским искусством. Алматы: Гылым, 1993.
 20. Нуржанов Б.Г. Культурология: курс лекций. Алматы: Кайнар, 1994.
 21. Нурмухаммедов Н.-Б. Искусство Казахстана / Под ред. В.В.Веймарна. М.: Искусство, 1970.
 22. Памятники истории и культуры Казахстана / Ред. сов.: К.А.Акишев, Ш.Е.Валиханов, М.К.Каратаев и др. Алма-Ата: Казахстан, 1984, 1986, 1988. Вып. 1–3.

23. Проблемы современной тюркологии: Матер. II Всесоюз. конф. Алма-Ата: Наука, 1980.
24. Тимошинов В.И. Культурология: Казахстан — Евразия — Восток — Запад: Учеб. пособие. Алматы: Ниса, 1997.
25. Тюркологический сборник. М.: Наука / АН СССР; Ин-т востоковедения, 1974.

Глава 1

26. Аманжолова Д.А. Лев Николаевич Гумилев // История. 1996. № 13. С. 1–3.
27. Взаимосвязь культур Востока и Запада. М.: Наука, 1989.
28. Гумилев Л.Н. Биография научной теории, или Автонекролог // Знамя. 1988. № 4. С. 202–217
29. Гумилев Л.Н. Меня называют евразийцем // Наш современник. 1991. № 1. С. 132–141.
30. Гумилев Л.Н. Ритмы Евразии: Эпохи и цивилизации: Сб. работ / Предисл. С.Б.Лаврова. М.: Экопрос, 1993.
31. Гумилев Л.Н. Конец и вновь начало (Свод № 2. Междунар. альманах) / Сост. Н.В.Гумилева; предисл., коммент., общ. ред., карты А.И.Куркчи. М.: Танаис Ди-Дик, 1994. (Сер. альманахов «Мир Гумилева». Вып. 2).
32. Гумилев Л.Н. Поиски вымышленного царства. М.: Танаис Ди-Дик, 1994.
33. Гумилев Л.Н. Открытие Хазарии / Сост. и общ. ред. А.И.Куркчи. М.: Танаис Ди-Дик, 1996. (Сер. альманахов «Мир Гумилева». Вып. 6).
34. Евразия: Что такое евразийство?: Сб. / Сост. Ф.Х.Тимершина. Караганда: Обл. универс. науч. б-ка им. Н.В.Гоголя, 1998.
35. Завадский С.А., Новикова Л.Н. Искусство и цивилизация. М.: Искусство, 1986.
36. Запад и Восток: Традиция и современность. М.: Знание, 1993.
37. Куркчи А.И. Л.Н.Гумилев и его время / Пред. к кн. Л.Н.Гумилева Поиски вымышленного царства. М.: Танаис Ди-Дик, 1993. С. 24–78.

38. Савицкий П.Н. Евразийство // Наш современник. 1992. № 2. С. 145–152

Глава 2

39. Агапов П.В., Кадырбаев М.К. Сокровища древнего Казахстана. Алма-Ата: Жалын, 1979.
40. Аджигалиев С.М. Генезис традиционной погребально-культовой архитектуры Западного Казахстана. Алматы: Гылым, 1994.
41. Азиев А. Сокровища Сары-Арки. Алма-Ата: Казахстан, 1986.
42. Акишев К.А. Курган Иссык: Искусство саков Казахстана. М.: Изобраз. искусство, 1978.
43. Артамонов М.И. Сокровища саков. М.: Искусство, 1973.
44. Байназарова Г. Священная тюркская страна. Алматы: Онер, 1994.
45. Вагнер Г.К. Скифо-сибирский звериный стиль в искусстве народов Евразии. М.: Искусство, 1976.
46. Древнее золото Казахстана / Сост. К.Акишев. Алма-Ата: Онер, 1983.
47. Жандарбеков Б. Саки. Алматы: Жазушы, 1993.
48. Засецкая И.П. Золотые украшения гуннской эпохи. Л.: Наука, 1977.
49. Максимова А.Г., Ермолаева А.С., Марьяшев А.Н. Наскальные изображения урочища Тамгалы. Алма-Ата: Онер, 1985.
50. Маргулан А.Х., Акишев К.А., Кадырбаев М.К., Оразбаев А.М. Древняя культура Центрального Казахстана. Алма-Ата: Наука, 1979.
51. Маргулан А.Х. Бегазы-дандыбаевская культура Центрального Казахстана. Алма-Ата: Наука, 1979.
52. Медоев А.Г. Гравюры на скалах. Алма-Ата: Онер, 1979.
53. Нурланова К.Ш. Символика мира в традиционном искусстве казахов // Кочевники. Эстетика. Алматы: Гылым, 1993. С. 209.

54. Раевский Д.С. Модель мира скифской культуры. М.: Наука, 1985.
55. Самашев З.С. Наскальные изображения Верхнего Прииртышья. Алма-Ата: Гылым, 1992.

Мифология кочевников

56. Акишев А.К. Искусство и мифология саков. Алма-Ата: Наука, 1984.
57. Гаврилова Е.П. Мифология — явление духовной культуры: Метод. разработка. Караганда: Изд-во КарГУ, 1995.
58. Дьяконов И.М. Архаические мифы Востока и Запада. М.: Наука, 1990.
59. Евсюков Е.В. Мифы о мироздании. Новосибирск: Наука, 1988.
60. Книга моего деда Коркыта. Огузский героический эпос / Под ред. В.Жирмунского. М.; Л.: Изд-во Вост. лит., 1962.
61. Мифы народов мира: В 2 т. / Гл. ред. С.А.Токарев. М.: Сов. энцикл., 1980. Т. 2. С. 5; 240; 536–547.
62. Тимошинов В.И. Аруах — культ предков у казахов // Мысль. 1995. № 8. С. 85–87.

Глава 3

63. Айдаров Г. Язык орхонского памятника Бильге-кагана. Алма-Ата: АН КазССР, Ин-т языкознания, 1966.
64. Айдаров Г. Язык орхонского памятника древнетюркской письменности VIII в. Алма-Ата: АН КазССР, Ин-т языкознания, 1971. С. 277–334.
65. Грач А.Д. Древнетюркские изваяния Тувы: по материалам исследований 1953–1960 гг. М.: Изд-во Вост. лит., 1961.
66. Гумилев Л.Н. Древние тюрки. М.: Товарищество «Клышников, Комаров и К», 1993.
67. Гумилев Л.Н. Хунну. М.: Наука, 1960.
68. Гумилев Л.Н. Хунны в Китае: Три века войны Китая со степными народами III–VI вв. СПб.: Абрис, 1994.

69. Жирмунский В.М. Тюркский героический эпос. Л.: Изд-во Вост. лит., 1974.
70. Жуковская Н.Г. Судьба кочевой культуры. М.: Наука, 1990.
71. Кодаров А. Древнетюркская литература / Простор. 1997. № 2. С. 84–89.
72. Кудайбердиев Ш. Родословная тюрков, киргизов, казахов и ханских династий. Алма-Ата: Жазушы, 1991.
73. Малов С.Е. Памятники древнетюркской письменности. М.; Л.: АН СССР, 1951.
74. Малов С.Е. Енисейская письменность тюрков. М.; Л.: АН СССР, 1952.
75. Малов С.Е. Памятники древнетюркской письменности Монголии и Киргизии. М.; Л.: АН СССР, 1959.
76. Маркова О., Жанабаев К. Золотая колыбель. По мотивам древнетюркских мифов // Простор. 1996. № 1. С. 101–104; № 2. С. 77–82.
77. Плетнева С.А. Половецкие каменные изваяния. М.: Наука, 1986.
78. Стеблева И.В. Поэзия тюрков VI–VIII вв. М.: Наука; гл. ред. Вост. лит., 1965.
79. Степи Евразии в эпоху Средневековья / Под ред. С.А. Плетневой. М.: Наука, 1981.
80. Федоров-Давыдов Г.А. Искусство кочевников и Золотой Орды. М.: Искусство, 1976.
81. Шер Я.А. Каменные изваяния Семиречья. М.; Л.: Наука, 1966.

Глава 4

82. Акишев К.А., Байпаков К.М., Ерзакович Л.Б. Древний Отрар. Алма-Ата: Наука, 1982.
83. Байпаков К.М., Ерзакович Л.Б. Древние города Казахстана. Алма-Ата: Наука, 1971.
84. Байпаков К.М. По следам древних городов Казахстана (Отрарский оазис) / АН КазССР; Ин-т истории, археологии и этнографии им. Ч.Ч.Валиханова. Алма-Ата: Наука, 1990.

85. Байпаков К.М. Средневековые города Казахстана на Великом Шелковом пути / МН РК; АН Ин-т археологии им. А.Х.Маргулана. Алматы: Гылым, 1998.
86. Байпаков К.М. Средневековая культура Южного Казахстана и Семиречья (VI– нач. XIII вв.). Алма-Ата: Наука, 1986.
87. Басенов Т.К. Комплекс Ахмеда Ясави (на рус. и нем. яз.) Алма-Ата: Онер, 1982.
88. Мендикулов М. Памятники народного зодчества Западного Казахстана. Алма-Ата: Онер, 1987.
89. Нурмухаммедов Н.-Б. Архитектурный комплекс Ахмеда Ясави. Алматы: Онер, 1988.
90. Сейдимбеков А. Поющие купола: этюды о красоте / Пер. с каз. Е.Кажибекова; предисл. А.Х.Маргулана. Алма-Ата: Жалын, 1985.
91. Соколова Т.М. Орнамент — почерк эпохи. Л.: Аврора, 1972.
92. Средневековая городская культура Казахстана и Средней Азии / Под ред. Б.А.Тулепбаева. Алма-Ата: Наука, 1983.
93. Туякбаева Б.Т. Эпиграфический декор архитектурного комплекса Ахмеда Ясави. Алма-Ата: Онер, 1989.

Глава 5

94. Валиханов Ч.Ч. Собр. соч.: В 5 т. Алма-Ата: Каз. сов. энцикл., 1984.
95. Валиханов Ч.Ч. Графическое наследие // Собр. соч.: В 5 т. Т. 5.
96. Валихов Г.Ч. Аннотированный указатель. Алматы: Казахстан, 1985.
97. Костенко А. И будет правда на Земле. Тарас Шевченко в Приаралье / Пер. с укр. Н.С. Колинко. Алма-Ата: Онер, 1989.
98. Марков С.Н. Идущие к вершинам: Ист.-биогр. повесть (о Ч.Валиханове). Алма-Ата: Жазушы, 1981.
99. Муканов С. Промелькнувший метеор: роман о Ч.Валиханове: В 2 кн. / Сабит Муканов, пер. с каз. А.Брагина. Алма-Ата: Жазушы, 1980.

100. Муктуралы С. Чокан Валиханов и искусство. Алматы: Онер, 1985.
101. Сегизбаев О.А. Исследователь, мыслитель (о Ч.Валиханове). Алма-Ата: Казахстан, 1974.
102. Стрелкова И.И. Валиханов. М.: Молодая гвардия, 1983 (ЖЗЛ).
103. Сулейменов Р.В., Моисеев В.А. Чокан Валиханов — востоковед. Алма-Ата: Наука, 1985.
104. Щедрость сердца. Казахстан в творчестве Т.Г.Шевченко: Альбом / Авт. вст. ст. и сост. Г.П.Панамарчук и В.Е.Судак / Пер. на каз. Т.Даулетова, Ж.Дауренбекова. Алматы: Онер, 1982.

Глава 6

105. Балкенов Ж.Ш. Сочетание цвета в живописи: Учеб. пособие. Караганда: Изд. КарПИ, 1994 (каз. яз.).
106. Балкенов Ж.Ш. Национальный орнамент и цвет в народном наследии. Караганда: Изд. КарПИ, 1991 (каз. яз.).
107. Балкенов Ж.Ш. Стилизация: Учеб. пособие. Караганда: Изд-во КарГУ, 1998 (каз. яз.).
108. Востров В.В., Захарова И.В. Казахское народное жилище. Алма-Ата: Наука, 1989.
109. Джанибеков У.Д. Культура казахского ремесла. Алма-Ата: Онер, 1982.
110. Джанибеков У.Д. Казахский костюм: Альбом. Алматы: Онер, 1996 (каз., рус., англ. яз.).
111. Ибраева К.Т. Казахский орнамент. Алма-Ата: Онер, 1994 (каз., рус. яз.).
112. Казахские ювелирные украшения / Авт. вст. ст. и сост. альбома Ж.Ш.Тохтабаева. Алматы: Онер, 1985 (каз., рус., англ. яз.).
113. Маргулан А.Х. Казахское народное прикладное искусство. Алма-Ата: Онер, 1986-1987. Т. 1–2; 1994. Т. 3.
114. Муканов М.С. Казахские домашние художественные ремесла. Алма-Ата: Казахстан, 1979.
115. Муканов М.С. Казахская юрта. Алма-Ата: Кайнар, 1981.

116. Позднякова Г.Р., Синенькая Н.И. Казахские сувениры. Алма-Ата: Казахстан, 1976.

Глава 7

117. Алпамыс батыр: Казахский героический эпос в прозаическом пересказе Акселеу Сейдимбекова / Пер. с каз. С.Санбаева, худож. Е.Сидоркин. Алма-Ата: Жалын, 1981.
118. Джанибеков У.Д. Эхо... По следам легенды о золотой домбре. Алма-Ата: Онер, 1990.
119. Жубанов А.К. Струны столетий. Алма-Ата: Каз. гос. изд-во худож. лит., 1958.
120. Жубанов А.К. Соловьи столетий. Алма-Ата: Жазушы, 1967.
121. Золотарева Л.Р. Казахский героический эпос в изобразительном искусстве и музыке: Метод. разработка. Караганда: Изд. КарПИ; ПО «Полиграфия», 1990.
122. Казахский фольклор в собрании Г.Н. Потанина (Арх. и публ.) / Сост. и ком. С.А.Каскабасова, Н.С.Смирновой, Е.Д.Турсунова. Алма-Ата: Наука, 1972.
123. Казахский эпос / Под ред. И.Сельвинского, худож. Е.Сидоркин. Алма-Ата: Каз. гос. изд-во худож. лит., 1958.
124. Кобыланды батыр: Казахский героический эпос / Сост. В.Кидайш-Покровская и О.А.Нурмагамбетова. М.: Наука, 1975.
125. Магауин М. Казахские акыны и жырау XV–XVIII вв. Алма-Ата: Каз. гос. изд-во худож. лит., 1966.
126. Манас. Киргизский эпос. Великий поход / Пер. С.Липкина, Я.Пеньковского, М.Тарковского / Под ред. У.Джакишева и др.; вст. ст. Е.Мозолькова, У.Джакишева. М.: Гослитиздат, 1946.
127. Махамбет. Песни воина / Пер. с каз. А.Устинова. Алма-Ата: Жазушы, 1989.
128. Орлов А.С. Казахский героический эпос. М.: Худож. лит., 1974.

Глава 8

Общие труды

129. Актуально об актуальном: Сб. ст. о современном искусстве / Сост. Е.Малиновская. Алматы: ОО АИК, 2000.
130. Барманкулова Б.К., Гаврилова Е.П. Акварели Казахстана. Алма-Ата: Онер, 1989.
131. Государственный музей искусств Казахской ССР: Альбом / Авт. вст. ст. и сост. К.Т.Тельжанов. Алма-Ата: Онер, 1981 (каз., рус., англ., нем. и фр. яз.).
132. Графика Казахстана: Альбом / Авт. вст. ст. Н.-Б.Нурмухаммедов. Алма-Ата: Жалын, 1978.
133. Джамбул в изобразительном искусстве: Альбом / Сост. Л.Г.Плахотная, Н.А.Полонская. Алма-Ата: Онер, 1985 (каз., рус. яз.).
134. Изобразительное искусство Казахской ССР / Авт. вст. ст. К.Т.Тельжанов; авт. и сост. К.А.Акишев, Н.А.Оразбаева, Л.Г.Плахотная и др. М.: Сов. худож., 1974.
135. Изобразительное искусство советского Казахстана: Альбом / Сост. И.П.Юферова; авт. вст. ст. Б.К.Барманкулова. Алма-Ата: Онер, 1989.
136. Очерки изобразительного искусства Казахстана / Отв. ред. Г.А.Сарыкулова: Алма-Ата: Наука, 1977.
137. Памятники культуры Казахстана: многотомная серия / Авт. А.Есмаханов. Алматы: DIDAR, 1988.
138. Сарыкулова Г.А., Рыбакова И.А., Габитова М.Г. Мастера изобразительного искусства Казахстана. Алма-Ата: Наука, 1972.
139. Сидоркин Е. Мой Казахстан: Альбом. Алма-Ата: Онер, 1988.
140. Современное изобразительное искусство Казахстана. Причины и состояние // Памятники культуры Казахстана: многотомная серия / Авт. А.Есмаханов; авт. вст. ст. К.Ли. Алматы: DIDAR, 1988. С. 5–10.
141. Шаханов Э.М. Отрарская поэма. М.: Сов. писатель, 1988.

Серия «Мастера изобразительного искусства Казахстана»

142. Абылхан Кастеев: Альбом / Авт. текста и сост. Б.К.Барманкулова. Алма-Ата: Онер, 1986.
143. Азед О., Юлдашев Р. Али Джунусов. Алма-Ата: Казахстан, 1971.
144. Айша Галимбаева / Авт. текста и сост. И.А.Рыбакова. Алма-Ата: Онер, 1981.
145. Вандровская Е. Канафия Тельжанов. М.: Сов. худож., 1973.
146. Ерболат Телепбаев: Альбом / Авт. вст. ст. и сост. В.И.Филатов. Алматы: Онер, 1988.
147. Кадырбек Каметов: Альбом / Авт. вст. ст. Е.П.Зальцман. Алматы: Онер, 1991.
148. Канафия Тельжанов: Альбом / Авт. вст. ст. и сост. Л.Ф.Марченко. Алма-Ата: Онер, 1982.
149. Курасбек Тыныбеков: Альбом / Авт. вст. ст. и сост. альбома З.М.Ержанова, сост. А.П.Калинина. Алматы: Онер, 1990.
150. Молдахамбет Кенбаев: Альбом / Авт. вст. ст. и сост. альбома Н.А.Полонская. Алма-Ата: Онер, 1983.
151. Нагим-Бек Нурмухаммедов / Авт. вст. ст. и сост. альбома И.А.Рыбакова. Алма-Ата: Онер, 1987 (рус., каз. яз).
152. Салихитдин Айтбаев: Альбом / Авт. аннот. Г.А.Сарыкулова; авт. вст. ст. В.Л.Мейланд. Л.: Сов. худож., 1978.
153. Сахи Романов: Альбом / Авт. вст. ст. и сост. Е.Б.Вандровская. Алма-Ата: Онер, 1987 (рус., каз. яз.).
154. Токбулат Тогусбаев: Альбом / Авт. текста и сост. Р.Джангужин. Алматы: Онер, 1990.
155. Уке Ажиев: Альбом / Авт. вст. ст. и сост. Б.К.Барманкулова. Алма-Ата: Онер, 1984.
156. Хакимжан Наурызбаев: Альбом / Авт. вст. ст. и сост. Г.Елеуенова. Алма-Ата: Онер, 1987.
157. Человек с планеты Земля: Творчество А.Степанова: Альбом / Авт. вст. ст. В.Севастьянов, Г.Анисимов. Алма-Ата: Онер, 1981 (рус., каз. яз.).

Серия «Современные художники Казахстана» (на каз., рус., англ. яз.)

158. Барманкулова Б. Рустам Хальфин. Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 1995.
159. Ержанова З. Дулат Алиев. Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 1995.
160. Ибраева В. Бахыт Бапишев. Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 1995.
161. Каталог художественного проекта «Вавилонская башня» / Авт. проекта Г.Маданов; авт. ст. Б.Барманкулова, А.Ордабаев; пер. на каз. яз. Д.Базарбаева; пер. на англ. яз. Л.Власенко. Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 1998.
162. Копбосинова Р. Абдрашид Сыдыханов. Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 1995.
163. Ли К. Галым Маданов. Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 1995.
164. Малиновская Е. Андрей Нода. Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 1995.
165. Мукажанова К. Алмагуль Менлибаева. Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 1995.
166. Филатов В. Эдуард Казарян. Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 1995.
167. Юферова И. Елена Воробьева. Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 1995.

Глава 9

168. Алиякпаров М.Т. Прикосновение: Альбом / Предисл. Е.Нумеровой, пер. на рус. яз. А.А. Коненкова; пер. на англ. яз. Л.И.Кашакбаевой. Калининград: ГИПП Янтар. сказ, 1997.
169. Балкенов Ж.Ш. Ответственность. О творчестве художника С.К.Калмаханова (каз. яз.) // Каркаралы. 1992. № 5–6. С. 47–50.
170. Балкенов Ж.Ш. К вершинам искусства. О творчестве художника М.А.Калкабаева (каз. яз.) // Каркаралы. 1991. № 4. С. 91–95.
171. Гаврилова Е.П. Художники: ГУЛАГ (КарЛАГ). Караганда: ЦТО «Семира», 1999 (резюме на каз., нем., англ. яз.).
172. Дараева Л.И. В.Крылов: Альбом. М.: Сов. худож., 1978.
173. Золотарева Л.Р. Образ Абая в творчестве карагандинских художников // Абай и проблемы нравственного воспитания

- и гуманитарного образования молодежи: Сб. науч. ст. Караганда: КарПИ, 1995. Ч. II. С. 167–171.
174. Золотарева Л.Р. Философия искусства А. Бегалина // Простор. 1995. № 12. С. 145–150.
175. Золотарева Л.Р. Пусть Запад изменит наше лицо, но не проникнет в души: О национальной самобытности искусства (интервью с Ерланом Айтуаровым, председателем КОО СХ РК) // Индустриальная Караганда. 1996. 8 окт.
176. Балкенов Ж.Ш., Зоренко Л.В. Каталог выставки: к 60-летию Союза художников Республики Казахстан (1936–1996). Караганда: КОО СХ РК; ИТИС, 1996.
177. Золотарева Л.Р. Весенний вернисаж — 98: каталог выставки карагандинских художников. Караганда: КОО СХ РК, 1998.
178. Золотарева Л.Р. На грани непостижимого: Петр Кишкис // Простор. 1999. № 1. С. 128–129.
179. Золотарева Л.Р. «Картина мира» Айбека Бегалина // Простор. 1999. № 3. С. 145.
180. Золотарева Л.Р. Творческие ступени Татьяны Рольян // Простор. 1999. № 9. С. 77–78.
181. Золотарева Л.Р. Национальная легенда Мурата Калкабаева: Каталог творческой выставки (прикладное иск., живопись, графика). Астана: ПЦ РГП Управления делами Президента РК, 1999.
182. Золотарева Л.Р. Этнокультурная функция художественного музея // Совершенствование системы профессиональной подготовки учащихся: Сб. науч. тр. Караганда: Изд-во КарГУ, 1999. С. 86–95.
183. Золотарева Л.Р. Мифотворчество Петра Снизука // Индустриальная Караганда. 1999. 27 марта.
184. Золотарева Л.Р. Творческие грани преемственности поколений: Каталог выставки ППС и дипломных работ выпускников ПХФ. Караганда: Изд-во КарГУ, 1999.
185. Иванина Н.И. А. Билык: Мир глазами художника. М.: Сов. худож., 1989.
186. Мурат Джунусов: Альбом / Авт. вст. ст. и сост. Н.И.Иванина. Алматы: Онер, 1995.

187. Меликов Э.Г. Города не строятся, города создаются. Караганда: ГРК ПО «Полиграфия», 1997.
188. Советские художники в Караганде конца 30-х– нач. 60-х гг.: Каталог / Авт. вст. ст. и сост. Л.Н.Тужикова. Караганда: Обл. музей изобразит. искусств; ПО «Полиграфия», 1990.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Великая жрица. Деталь композиции «Борьба света и тьмы». Неолит, культура микролитов, IV–III тыс. до н.э. Дол. р. Теректы, горы Хантау; Юго-Зап. Прибалхашье. 105×195.
2. Солярное божество. Эпоха бронзы, тамгалинская традиция, 2-я пол. II тыс. до н.э. Урочище Тамгалы, юж. оконечность Чу-Илийских гор. 65×45.
3. Солнцеликий человек. Эпоха бронзы, 2-я пол. II тыс. до н.э. Урочище Тамгалы. 80×70.
4. Амазонка. Деталь композиции «Амазонка. Загонная охота на благородных оленей». Ранние кочевники, сакская традиция, I тыс. до н.э. Дол. р. Теректы, горы Хантау; Юго-Зап. Прибалхашье. 82×112.
5. Благородный олень. Ранние кочевники, сакская традиция, VII–III вв. до н.э. Дол. р. Шиенты, горы Хантау; Юго-Зап. Прибалхашье. 50×42.

6. Умай и древние тюрки. Поздние кочевники, древнетюркская традиция, VI–VIII вв. Урочище Кудыргэ, горный Алтай.
7. Умай. Женское божество в трехрогой тиаре. Фрагмент. Поздние кочевники, древнетюркская традиция, VI–VIII вв. Озеро Бийликуль, предгорная зона хребта Малый Каратау; Юж. Казахстан. 48×47.
8. Общий вид цисты. Эпоха бронзы, III–II тыс. до н.э. Горы Бугулы. Центр. Казахстан.
9. Бегазы. Реконструкция мавзолея № 1. Эпоха бронзы, III–II тыс. до н.э. Центр. Казахстан.
10. Общий вид гробницы Акеу-Аюлы. Эпоха бронзы, III–II тыс. до н.э. Центр. Казахстан.
11. Курганы «с усам». Эпоха раннего железа, I тыс. до н.э. Предгорье Корпетай. Коунрадский р-н, Карагандинская обл.
12. Глиняная посуда андроновской культуры близ кургана Боровое. Эпоха бронзы, III–II тыс. до н.э.
13. Каргалинская диадема. Левая сторона. Деталь. Золото, паста, бирюза, гранаты, штамповка, гравировка, инкрустация. II–I вв. до н.э. Находка в урочище Каргалы.
14. Козлы. Скульптура на ободке жертвенного котла. Звериный стиль. V–III вв. до н.э.
15. «Золотой человек» из кургана Иссык. Реконструкция. 165. V–IV вв. до н.э.
16. Кулах сакского царя. Реконструкция. Выс. 60–65. V–IV вв. до н.э.
17. Барс на горе. Бляха. Звериный стиль. Штамп, гравировка. Курган Иссык. V–IV вв. до н.э. 7,2×8,5.
18. Олень. Бляха. Звериный стиль. Золото, бирюза, штамп с матрицы, гравировка. Чиликтинский курган № 5. VII–VI вв. до н.э. 7×4.
19. Древнетюркское изваяние Тувы № 55. VI–VIII вв. Песчаник. 138×29×26. Шагонар–Аргузун в степи Халба (у подножия возв. Чинге-Таг).
20. Древнетюркское изваяние Тувы №1. VI–VIII вв. Камень. 119×39×18. Озеро Малый Ак-Холь.
21. Голова статуи Кюль-тегина (по Л.Йислу). VIII в. Мрамор.



Альжанов С.М. Из наследия великих казахов. 2011. Холст, масло. 120x180



Кастеев А.
Портрет юного Абая.
1943. Холст, масло. 100x65



Кастеев А. Абай на джайляу.
1971. Холст, масло. 147x123



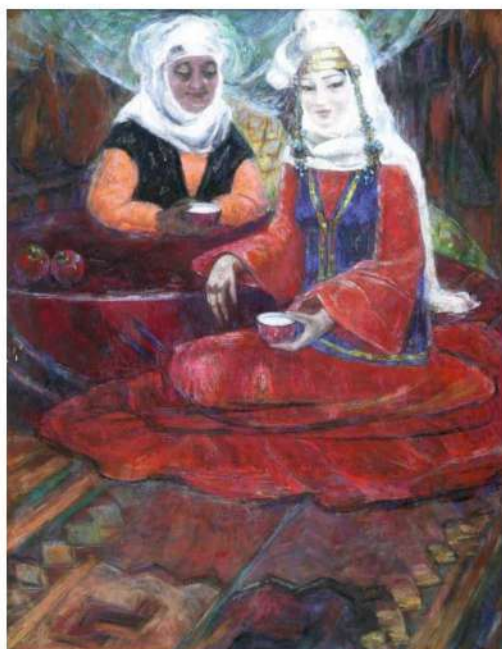
Кастеев А. На высокогорном катке. 1955. Холст, масло. 100x150



Черкасский А. Жамбыл Жабаяев и Дина Нурпейсова.
1946. Холст, масло. 196,5x195



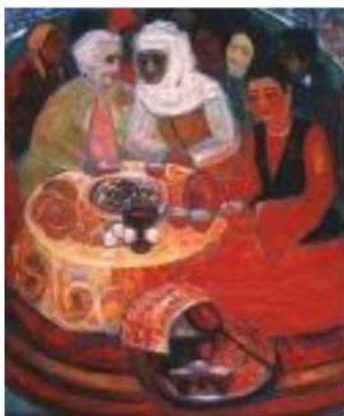
Галимбаева А. Песня Казахстана. 1962



Галимбаева А. Пиала кумыса. 1967.
Бумага на холсте, пастель,
синтетическая темпера. 176,5x140,5.



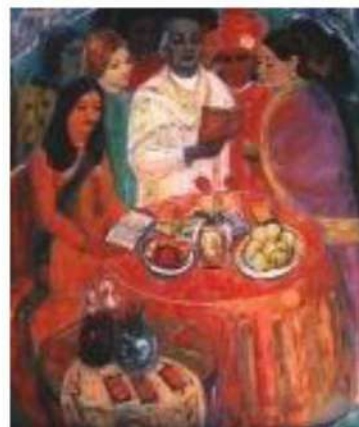
Галимбаева А. Три подруги. 1979. Холст, масло.
65x71



Дастархан. Холст,
масло. 182x150 (левая
часть)



Художник. Холст, масло. 184x178
(центральная часть)



Стихи. Холст, масло.
182x150 (правая часть)

Галимбаева А. Триптих «Мир». 1975



Исмаилова Г. Эскизы костюмов к опере Е. Рахмадиева «Алпамыс».
1977. Фанера, темпера, акварель. 76x100



Тельжанов К. На земле дедов. Холст, масло. 140x345. 1958



Тельжанов К. Кокпар. 1960



Кенбаев М. Песнь чабана. 1956



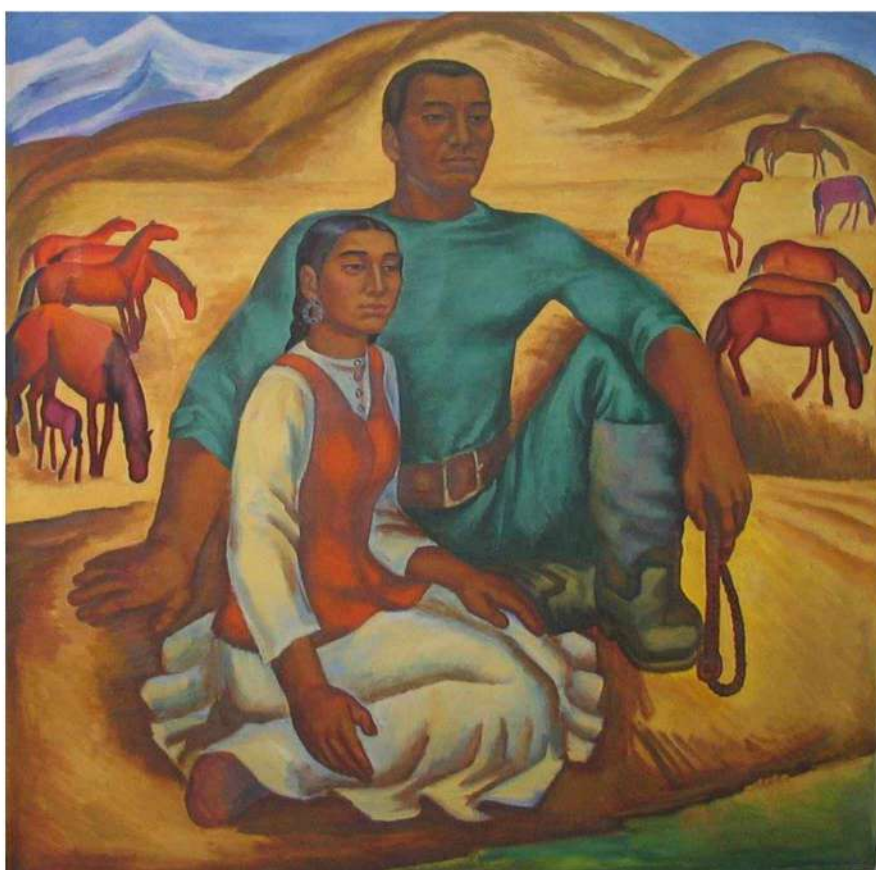
Кенбаев М. Ловля лошади. Холст, масло. 1961



Мамбеев С. В моем городе. 1960. Холст, масло



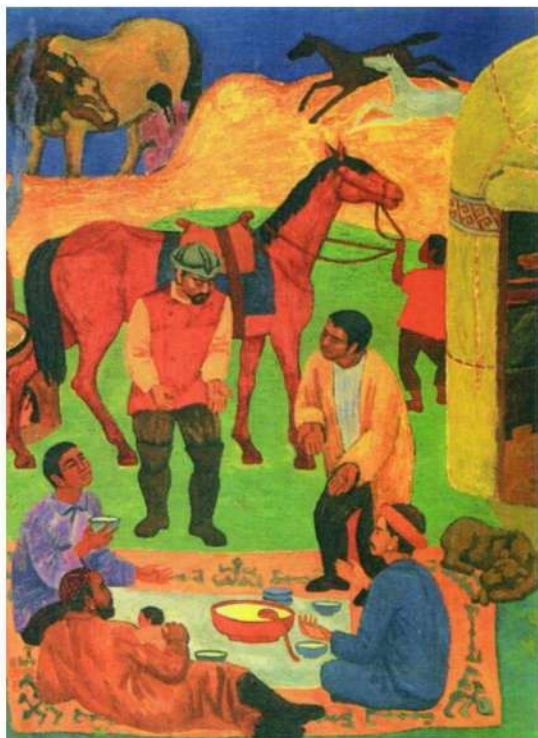
Романов С. Ауыл. 1982. Холст, масло. 50x80



Айтбаев С. Счастье. 1966
Холст, масло. 160x160



Айтбаев С. Молодые казахи. 1968



Айтбаев С. Гость приехал
1969. Холст, масло, темпера.
170x125



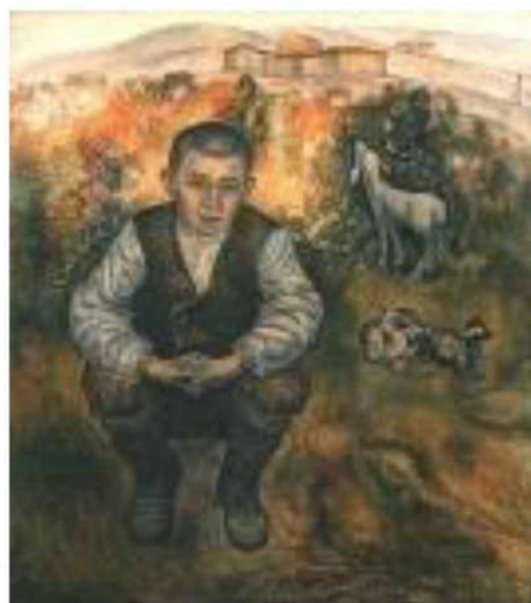
Сариев Ш. Семья чабана
1969. Холст, масло. 84x106



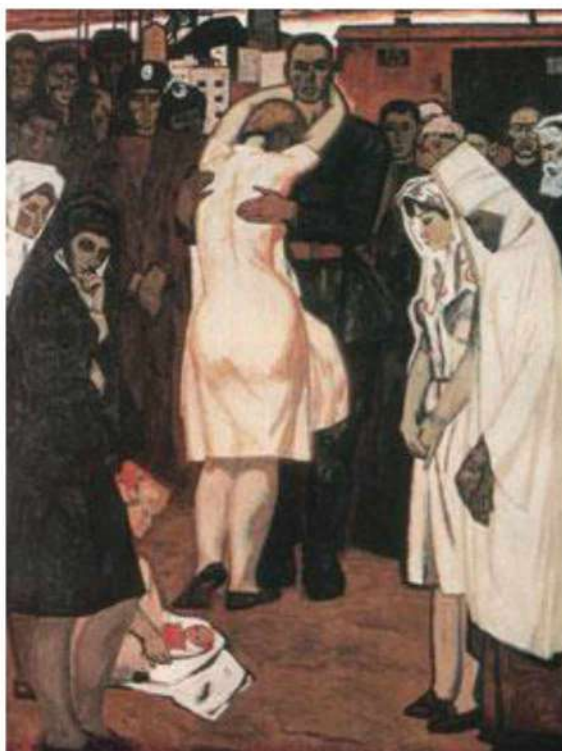
Тогусбай Г. Кухня. 1972. Холст, масло. 166x196



Романов С. Под небом Родины.
1970. Холст, масло. 150,5x200



Накисбеков А. Мир моего детства. 1977
Холст, масло. 91x80



Крылов В.И. Шахтеры уходят на фронт
1967. Холст, масло. 178x124



Шамшин В. Уголь. 1960. Холст, масло. 140x200



Калмаханов С.К. Вдова солдата.
1975. Холст, масло. 65x50



Аманбаев М. Сарыарка. Из серии «Мелодии степи». 1989. Линогравюра. 58x64



Калмаханов С. Ибрагим. 1994. Холст, масло. 93x90



Поэт (левая часть). 110x90



Просветитель (центральная часть). 120x100



Мыслитель (правая часть). 110x90

Осипенко А.И. Триптих «Абай». 1994. Холст, масло



Осипенко А. Триптих «Абай». Просветитель. 1994



Айтуаров Е. Размышление. 1997.
Холст, масло. 125x100



Калкабаев М. Степной мотив
1977. Текемет



Калкабаев М. Белый дом
2000. Холст, масло



Калкабаев М. Ожидание
2007. Холст, масло



Калкабаев М. Птицепас. 2000. Холст, масло

Айбек Бегалин. Иллюстрации к роману Чингиза Айтматова «И дольше века длится день»



Бегалин А. Буранный Едигей. 1989.
Смеш. техн. 29x19



Бегалин А. Зарипа. 1989.
Смеш. техн. 29x19



Бегалин А. Каранар. 1989
Смеш. техн. 29x19



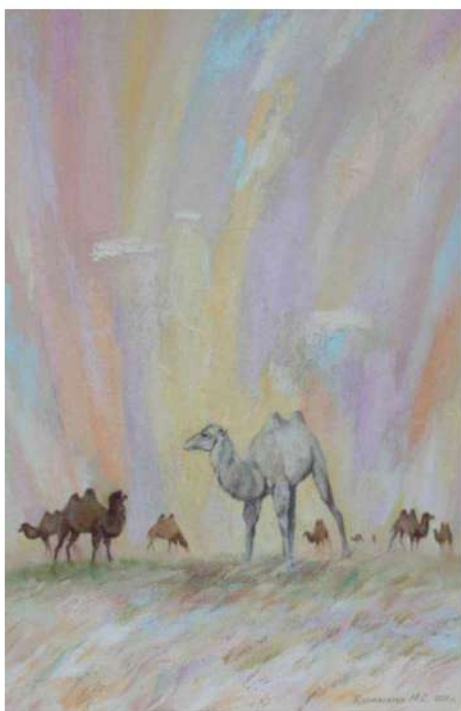
Бегалин А. Манкурт. 1989
Смеш. техн. 29x19



Бегалин А. Падение звезды
1996. Холст, масло. 180x120



Бегалин А.
Ковчег. Сто лет после потопа
1997. Холст, масло. 180x120



Калмаханов М.С. Акбота.
2012. Холст, масло



Исламова Ф.Я. Созерцание луны.
2009. Холст, масло. 24x20



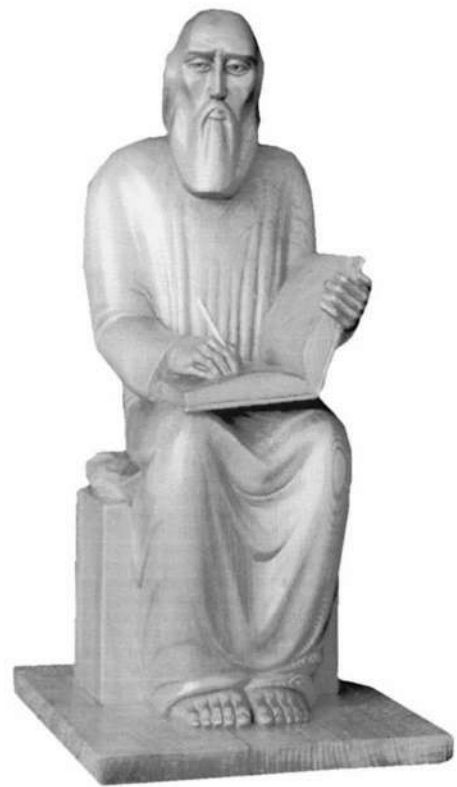
Абылкасов М.М. Осень в горах.
2011. Холст, масло. 80x100



Абылкасов М.М. Степная весна



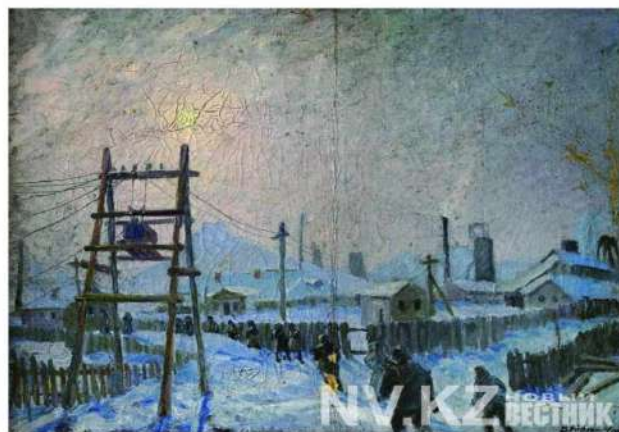
Рольян Т. Сарыарка. 1990
Шамот, глазурь. 30x40x50



Снищук П. Летописец. 1993
Дерево. 41x14x16



Эйферт В. Автопортрет
1955. Холст, масло



Эйферт В.А. Старая Караганда. Зимний вечер. 1947



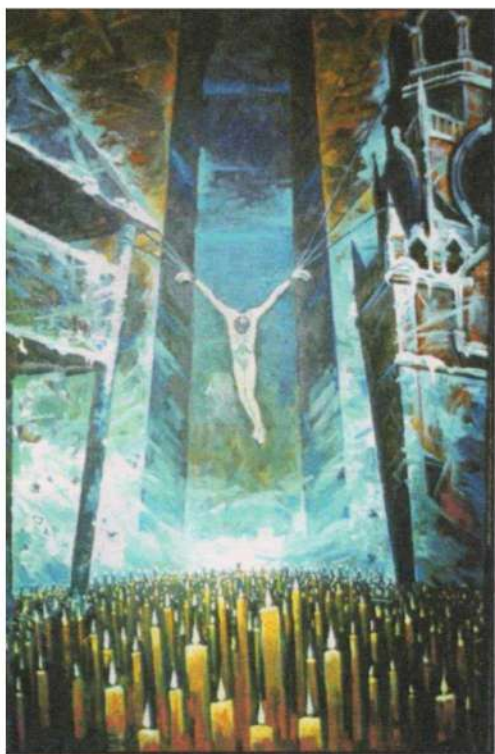
Премиров Л.М. Автопортрет «Я вспоминаю».
1970-е гг.



Цой А.Н. Фундаменты советской индустрии. 1994



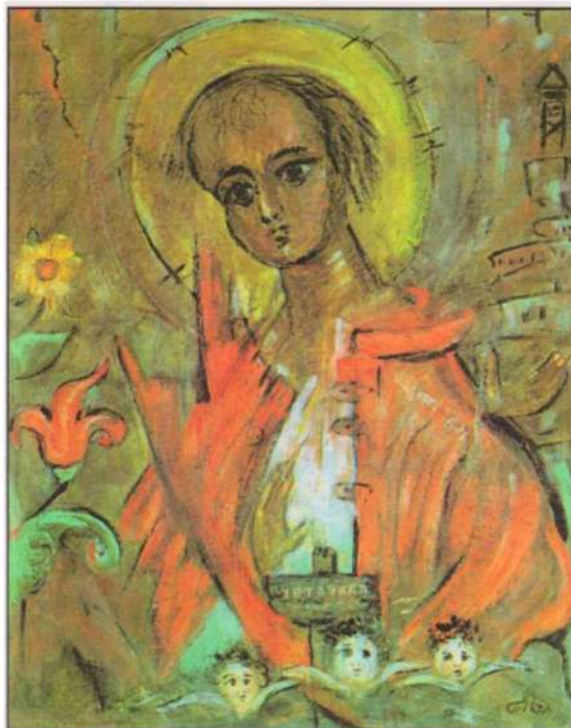
Калмаханов С.К. КарЛАГ. 1990



Осипенко А.И.
Тридцатые роковые
(Годы ГУЛАГа). 1990



Осипенко А.И. КарЛАГ. 1990



Реченский П.И. Богородица Всех скорбящих радость
(КарЛАГовская Мадонна). 1995

Творчество Генриха Фогелера



Фогелер Г. Сон. 1902



Фогелер Г. Летний вечер в Баркенхоф



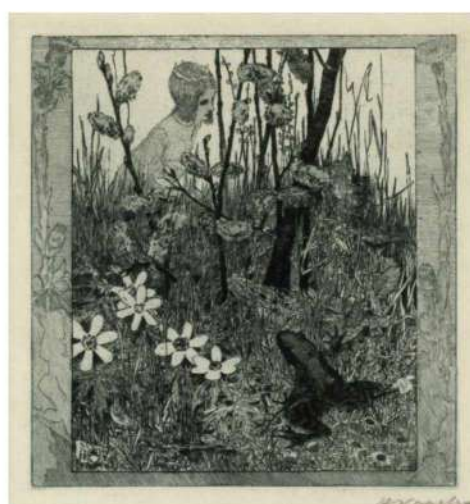
Ларк



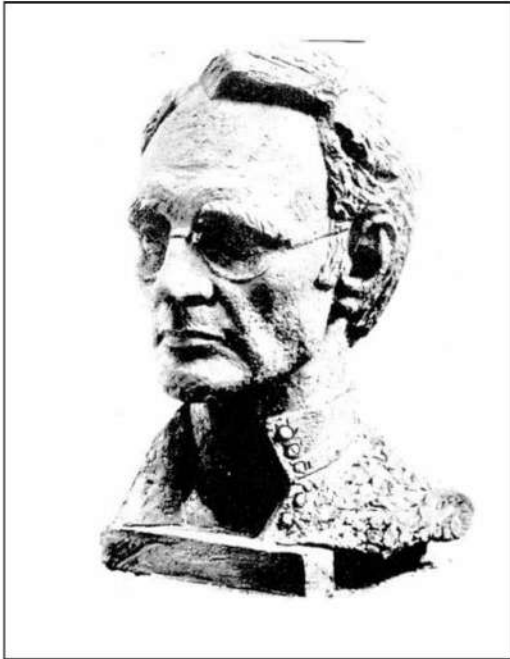
После дней



Первое лето



Царевна-лягушка



Гуммель Ю. В.. Бюст немецкого художника–антифашиста Г. Фогелера. 1989.
Бронза



Билык А.П. Памятник Г. Фогелеру в Караганде (фрагмент). 1999



Аманбаев М. Опаленный звездой
Центральная часть триптиха. (Г. Фогелер в Казахстан). 1999

**Современная архитектура Казахстана.
Достопримечательности г. Нур-Султан**



Назарбаев Университет.
Автор идеи: итальянский архитектор Манфреди Николетти



Столичный цирк.
Арх. Толеген Абдильда. 2005



Жилой комплекс «Северное сияние». Арх. Акжайык Сауменов



Нарынов С. Лист Мёбиуса
(объединяет 4 формы: круг, ротонду, арку и юрту)



Август Фердинанд Мёбиус (17 ноября 1790, Шюльпфорте, ныне Саксония-Анхальт – 26 сентября 1868, Лейпциг) – немецкий математик, механик и астроном-теоретик.

Лист Мёбиуса (*лента Мёбиуса*, *петля Мёбиуса*) – топологический объект, простейшая неориентируемая поверхность с краем, односторонняя при вложении в обычное трёхмерное Евклидово пространство. Попасты из одной точки этой поверхности в любую другую можно, не пересекая края.

Лента Мёбиуса была открыта независимо немецкими математиками Августом Фердинандом Мёбиусом и Иоганном Бенедиктом Листингом в 1858 году. Статья о знаменитой ленте Мёбиуса была опубликована посмертно.



Фостер Н. Хан Шатыр. Астана. 2010

Архитектура Караганды



Золотарев А. Парк Победы в Караганде

Монументальное искусство Сарыарки



Бильяк А., Гуммель Ю. Арх. Воробьев Л.
Памятник Герою Советского Союза
Н. Абдирову. Фрагмент. 1956 – 1958
Чугун, мрамор. 200x130x110



Новопольцев Н.А., Калмаханов А.С.
Бюст Н.В.Гоголя
2004. Бронза, гранит.
г. Караганда



Калкабаев М., Троценко В.
Кобыз. 2003. Бронза.
г.Караганда

Монументальное искусство г. Нур-Султан



Абишев Б. Алия Молдагулова. Астана. 2008



Скульптор Сатыбалдин К. Архитекторы Ералиев Т., Сидоров В.
Алия Молдагулова и Маншук Маметова. Алматы. 2012

**Актуальные проблемы современного искусства Казахстана.
Новейшие технологии в искусстве Казахстана**



Ибрагимов К. Птица Кораз. Инсталляция
1997



Маданов Г. и другие. Вавилонская башня. Энвайронмент.
Фрагмент. 1997

Архетипы и современное изобразительное искусство Казахстана



Айтуаров Е. Шаман.
1999. Холст, масло. 91x65



Менлибаева А. Шаманка и её домашние животные.
1996. Холст, масло, смешанная техника. 63x104



Исмаилов А. Коркыт-Ата
1953. Холст, масло. 100x70



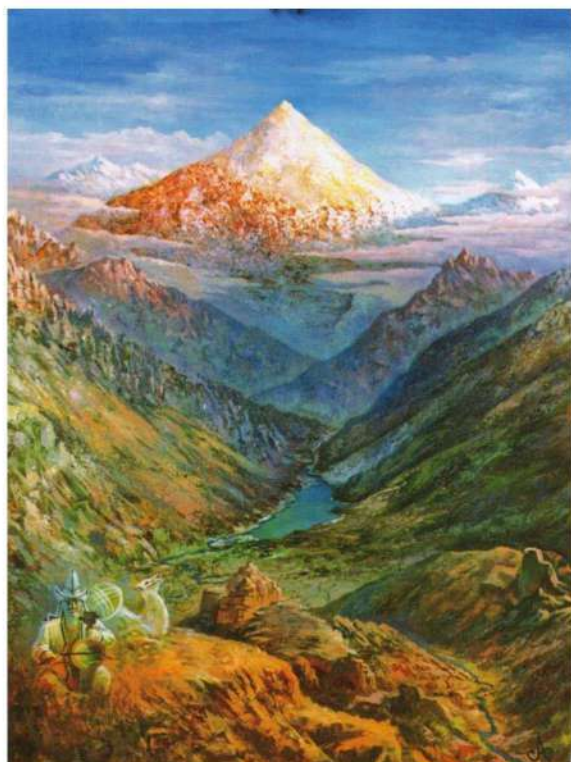
Каспак М. Коркыт.
Бумага, акварель.
2005. 16x12



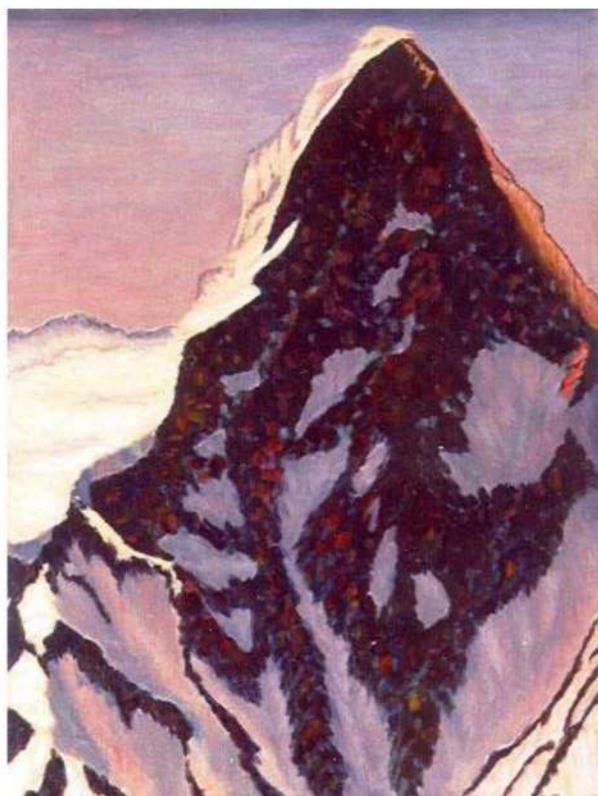
Сыдыханов А. Песнь Коркыт-Ата
1995. Холст, масло, смеш. техника.
135 x 127



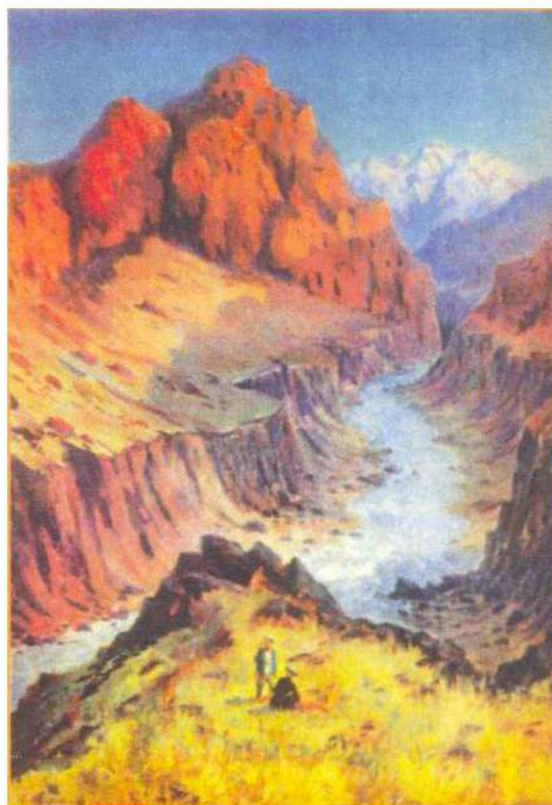
Сыдыханов А. Знак Коркыт-Ата
1995. Холст, масло.
Смеш. техника. 124x128



Айтуаров Е. Хан-Тенгри.
2002. Холст, масло. 70x55



Бегенов Е. Хан-Тенгри.
2005. Холст, масло. 120x90



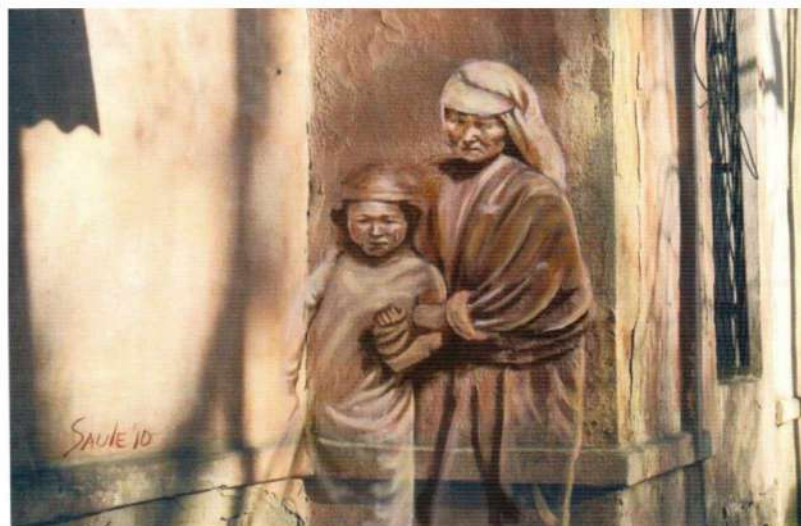
Исмаилов А. Хан-Тенгри
1953. Холст, масло. 100x70



Такен Ж. Умай.
1996. Холст, масло. 50x80



Бапишев Б. Умай.
1987. Холст, масло. 50x80



Сулейменова С. Аруахи-2. Фотопринт, акрил. 2010



Султанбаева З. Аруахи цветов.
2010. Бумага, акварель. 40x30



Гумаров С. Н. Аруах.
1995. Холст, масло, см. техника. 120x80



Аманбаев М. Великое
кочевье.
2009. Линогравюра 71x51



Аманбаев М. Ак бата.
2009. Линогравюра 71x51



Аманбаев М. Поединок.
2009. Линогравюра. 71x51



Бегалин А. Кокпар. 2006.
Холст, масло. 55x65



Бегалин А. Борьба. 2004.
Холст, масло. 55x75

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ



Золотарева Лариса Романовна

окончила Уральский государственный университет им. А.М. Горького (ныне Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина, г. Екатеринбург) по специальности «История искусства» с присвоением квалификации «Искусствовед» («с отличием»), Институт повышения квалификации при УрГУ по специальности «Культурология». Кандидат педагогических наук (г. Москва, РФ), профессор в сфере архитектуры и искусства по специальности «Искусствоведение», профессор кафедры изобразительного искусства и дизайна Карагандинского государственного университета им. Е.А. Букетова; академик Академии художеств Республики Казахстан, Академии педагогических наук Казахстана; Почетный доктор РАМ; Заслуженный работник КарГУ им. Е.А. Букетова, Отличник образования Республики Казахстан, член Казахстанской Национальной Федерации Клубов ЮНЕСКО, член Союза художников Казахстана по секции «Искусствоведение», член Международной организации «Ассоциация искусствоведов и художественных критиков» (г. Москва, РФ). Ведущий специалист и ученый-исследователь в области искусствоведения и художественно-педагогического, архитектурно-дизайнерского образования Центрального Казахстана, обладатель Государственного гранта МОН РК «Лучший преподаватель вуза 2006 года».

В течение 22 лет является совместителем в должности профессора кафедры «Архитектура и дизайн» Карагандинского государственного технического университета.

Участница крупнейших международных научных конгрессов и конференций ближнего и дальнего зарубежья по проблемам художественного образования, изобразительного искусства, архитектуры и дизайна Центрального Казахстана (Россия, Германия, Чехия, Польша, Болгария, Словакия, Англия, Турция и др.); прошла творческие искусствоведческие стажировки в крупнейших музеях мира (Лувр, д'Орсе, Центр Жоржа Помпиду, Уффици, Ватикан, Кампа и др.). Лауреат международных конкурсов в сфере науки, в том числе «University teacher – 2018» (г. Москва, Красноярск, Новосибирск и др.), имеет многочисленные награды, более 30-и Международных сертификатов конференций и форумов. Руководитель более 40 дипломантов международных, республиканских студенческих конференций и конкурсов.

Список опубликованных научных и учебных трудов насчитывает свыше 350 наименований, творческих статей по изобразительному искусству и архитектуре Центрального Казахстана – более 150, в том числе о художниках С., А., М.,

Калмахановых, И. Баграмове, А. Бегалине, Ж. Балкенове, А. Бильке, М. Аманбаеве, О. Дроздове, М. Калкабаеве, П. Кишкисе, Е. Киме, Ж. Комутове, Б. Мустафине, П. Смищуке, В. Проценко, Л. Шайкежановой, С. Щеголихине, А. Шапошове и других; архитекторах – В. Сергееве, А. Бойкове, К. Джиембаеве, А. Золотарёве, Б. Алпысбаеве, С. Лебедеве, В. Мельникове, А. Титареве, К. Тусупбекове и многих других.

Автор учебников и монографий: История искусств. Художественная картина мира; История искусства. Современное искусство; История искусств Казахстана; Описание и анализ произведения искусства; Психология художественного творчества; Педагогическое искусствоведение; Музееведение; История материальной культуры и дизайна; Современный дизайн; Культурологические основы полихудожественного образования (Германия); Сарыарқа мәдениеті (Культура Сарыарки, в соавт.); Город славы трудовой. Очерки истории Караганды. 1934 – 2014 годы (в соавт.); Архитектурная эстетика и художественная летопись Караганды – социокультурного центра Евразии (Россия); Наследие Великого шелкового пути в контексте мировой культуры; Художественная картина мира номадов (казахов) в контексте идеи евразийства и многих других.

Осуществляет большую деятельность по популяризации художественно-культурной жизни региона и поликультурному воспитанию студентов в контексте «Рухани жацгыру» и «Семь граней Великой степи». Создатель творческих проектов: Казахский героический эпос в изобразительном искусстве и музыке; Этноконцепт «Степь» в изобразительном творчестве казахстанских художников; Образ Курмангазы в живописи, графике, пластике; Этнохудожественное наследие Чокана Валиханова; Творческие горизонты «темы Абая». Образ Абая в графике и живописи; Тема Великой Отечественной войны в творчестве карагандинских художников и архитекторов; Наследие Аль-Фараби в искусствovedческо-культурологическом осмыслении, посвященном 1150-летию со дня рождения и 1060-летию со дня смерти Абу Наср Мухаммеда Аль-Фараби, выдающегося мыслителя-ученого, великого гуманиста.

Куратор творческих выставок, участница телевизионных передач республиканского и регионального уровня по вопросам изобразительного искусства Сарыарки и этнокультурного образования.

22. Древнетюркское изваяние. Объемная статуя. Фрагмент. VIII в. Гранит. Семиречье. Чуйская долина.
23. Стела с надписью, посвященной Кюль-тегину. VIII в. 732 г. 315×124×41. Хушо-Цайдам, дол. Орхона (Монголия).
24. Стелы с надписями, посвященными Тоньюкуку. VIII в. Юж. стела. 170. Сев. стела. 160. Налайхи, верх. р. Толы (Монголия).
25. Мавзолей Бабаджа-хатун. X–XI вв.
26. Мавзолей Айша-биби. Деталь угловой колонны. XI–XII вв.
27. Мавзолей Ходжа Ахмеда Ясави. Рубеж XIV–XV вв.
28. Мавзолей Ходжа Ахмеда Ясави. Купол усыпальницы.
29. Мавзолей Ходжа Ахмеда Ясави. Дверь казандыка. Хальки.
30. Бронзовый котел (казан).
31. Валиханов Ч.Ч. Изображение трех будд на скалах Тамгалытас. Бумага, акварель. 1856.
32. Валиханов Ч.Ч. Сартай би. Бумага, карандаш, акварель. 1856.
33. Валиханов Ч.Ч. Портрет дяди Чокана Канходжи. Бумага, карандаш, тушь. 1862.
34. Валиханов Ч.Ч. Казахские музыканты. Бумага, тушь, перо. 1862. Баксы — певец с кобызом. Бумага, карандаш, перо. 1862.
35. Валиханов Ч.Ч. Групповой портрет братьев. Бумага, карандаш, тушь. 1855.
36. Шевченко Т.Г. Казашка Катя. Бумага, сепия. 1856.
37. Кастеев А. Портрет юного Абая. Бумага, акварель. 57×35. 1945.
38. Кастеев А. Абай на джайлау. Холст, масло. 147×123. 1971.
39. Черкасский А.М. Жамбыл Жабаев и Дина Нурпеисова. Холст, масло. 196,5×195. 1946.
40. Наурызбаев Х.И. Курмангазы. Гипс тонированный. 67×57×37. 1957.
41. Сидоркин Е.М. Батыр. Бумага, автолитография. 61×47. 1997.
42. Кисамединов М.М. Махамбет. Линогравюра. 30×30. 1972
43. Досагамбетов Т.С. Портрет О.Сулейменова. Бронза. 70×60×54. 1977.
44. Айтбаев С.Э. Счастье. Холст, масло. 160×160. 1966.
45. Тельжанов К.Т. На земле дедов. Холст, масло. 140×345. 1958.

46. Исмаилова Г.М. Эскизы костюмов к опере Е.Рахмадиева «Алпамыс». Фанера, темпера, акварель. 76×100. 1977.
47. Галимбаева А.Г. Уголок мастерской. Холст, масло. 120×120. 1976.
48. Каметов К.А. Качели. Из серии «По мотивам стихов Абая». Бумага, литография. 49×60. 1986.
49. Аканаев А.А. Поэма о бессмертии. Холст, масло. 250×360. 1983–1984.
50. Сыдыханов А.А. Песнь Коркыт-Ата. Холст, масло, смешанная техника. 135×127. 1995.
51. Сыдыханов А.А. Символ «Евразия». Холст, масло, смешанная техника. 100×85. 1995.
52. Билык А.П. Чабан с ягненком. Гипс тонированный. 90×75×50. 1959.
53. Билык А.П. Монумент «Шахтерская слава». Бронза, гранит. 900×350×250. 1967–1974.
54. Билык А.П., Гуммель Ю.В. Памятник Герою Советского Союза Н.Абдирову. Фрагмент. Чугун, мрамор. Архит. Л.Е.Воробьев. 200×130×110. 1956–1958.
55. Крылов В.И. Шахтеры уходят на фронт. (Караганда, 1941 г.). Холст, масло. 178×124. 1967.
56. Калмаханов С.К. Вдова солдата. Холст, масло. 65×50. 1975.
57. Шамшин В.В. Уголь. Холст, масло. 140×200. 1960.
58. Есиркеев Р. Портрет табунщика. Холст, масло. 73×85. 1972.
59. Абылкасов М.М. Портрет матери. Холст, масло. 50×45. 1977.
60. Аманбаев М.С. Сары-Арка. Из серии «Мелодии степи». Литография. 58×64. 1989.
61. Алиякпаров М.Т. Абай и Шакарим. Холст, масло. 80×60. 1995.
62. Алиякпаров М.Т. Назидание. Холст, масло. 80×60. 1995.
63. Алиякпаров М.Т. Ахат Кудайбердиев. Бумага, фломастер. 20×15. 1994.
64. Калмаханов С.К. Ибрагим. Холст, масло. 93×90. 1994.
65. Осипенко А.И. Триптих. «Абай». Холст, масло. «Акын» («Поэт»). Левая часть. 110×90. «Просветитель».

- Центральная часть. 120×100. «Мыслитель». Правая часть. 110×90. 1995.
66. Есиркеев К.Р. Курмангазы. Холст, масло. 120×80. 1976.
 67. Бегалин А.К. Буранный Едигей. Ил. к роману Ч.Айтматова «И дольше века длится день». Смешанная техника. 29×19. 1989.
 68. Бегалин А.К. Зарипа. Смешанная техника. 29×19. 1989.
 69. Бегалин А.К. Каранар. Смешанная техника. 29×19. 1989.
 70. Бегалин А.К. Манкурт. Смешанная техника. 29×19. 1989.
 71. Бегалин А.К. Смерть Найман-Аны. Разворот. Левая часть. Смешанная техника. 29×19. 1989.
 72. Бегалин А.К. Смерть Найман-Аны. Разворот. Правая часть. Смешанная техника. 1989.
 73. Бегалин А.К. Падение звезды. Холст, масло. 180×120. 1997.
 74. Бегалин А.К. Битва гигантов. Холст, масло. 180×120. 1996.
 75. Саносян С.М. Реквием о Спитаке. Центр. часть сериала «Цавт танэм — унесу боль твою». Холст, масло. 96×110. 1993.
 76. Бегалин А.К. Чингисхан. Холст, масло. 120×180. 1998.
 77. Айтуаров Е.С. Двое. Холст, масло. 90×70. 1998.
 78. Айтуаров Е.С. Жырау. Холст, масло. 120×90. 1998.
 79. Айтуаров Е.С. Размышление. Холст, масло. 125×100. 1997.
 80. Айтуаров Е.С. Хан Кене. Холст, масло. 90×66. 1999.
 81. Айтуаров Е.С. Стрела тюрка. Холст, масло. 70×90. 1998.
 82. Айтуаров Е.С. Шаман. Холст, масло. 91×65. 1999.
 83. Айтуаров Е.С. Ашина. Холст, масло. 87×63. 1999.
 84. Калкабаев М.А. Легенда. Текемет. 180×220. 1991.
 85. Калкабаев М.А. Песня. Гобелен. 250×200. 1995.
 86. Калкабаев М.А. Отдохновение. Холст, масло. 130×80. 1997.
 87. Мустафин Б.Е. Гости из будущего. Холст, масло. 105×95. 1998.
 88. Мустафин Б.Е. Воспевание младенца. Холст, масло. 95×105. 1998.
 89. Исламова Ф.Я. Ночной жонглер. Холст, масло. 45×75. 1999.
 90. Калмаханов М.С. Той. Холст, масло. 120×160. 1999.
 91. Калмаханов М.С. Встреча. Холст, масло. 120×70. 1999.
 92. Рольян Т.Г. Сары-Арка. Скульптурная композиция. Шамот, глазурь. 30×40×50. 1990.

93. Снищук П.П. Летописец. Декоративная скульптура. Дерево. 41×14×16. 1993.
94. Калмаханов А.С. Маленький разговор. Декоративная пластика. Шамот, пигменты, глазурь. 24×18×17. 1999.
95. Калмаханов Т.С. Образ Коркыта к мультфильму «Коркыт». Бумага, акварель. 60×80. 1999.
96. Ибрагимов К. Птица Кораз. Инсталляция. 1997.
97. Маданов Г. Вавилонская башня. Энвайронмент. Фрагмент. 1997.

Золотарева Лариса Романовна

ИСТОРИЯ ИСКУССТВ Казахстана

Учебное издание

Редактор *И.Д.Рожнова*

Технический редактор *О.С. Алексеева*
Корректор *Ж.Т. Нурмуханова*
Художники *А.К. Бегалин, Л.А. Антоненко*

Утверждено в качестве учебного пособия Ученым советом
КарГУ им. Е.А. Букетова

Подписано в печать 20.12.2000 г. Формат 60x84 1/16. Бумага книжно-жур-
нальная. Объем 21,0 уч.-изд. л. Тираж 1000 экз. Цена договор. Заказ № 204.

Издательство Карагандинского государственного
университета им. Е.А. Букетова
470061, г. Караганда, ул. Гоголя, 38



**Издательство КарГУ
им. Е.А. Букетова**

***В четвертом квартале 2001 года выйдет в свет
книга:***

И.А. Алексеева
«Психология детства художника»

В книге раскрываются искусствоведческо-культурологи-
ческие аспекты художественного творчества, типология
творческой личности, психологические механизмы
творческого процесса и восприятия произведений искусства;
предлагаются текстовые таблицы, графические схемы,
хрестоматия «Психология детства художника».

Рекомендуется в качестве учебного пособия для
студентов по специальностям: «Изобразительное искусство»,

«Дизайн», «Архитектура», «Искусствоведение и культурология» в системе университетского образования, в Академиях художеств и Институтах искусств; специалистам и широкому кругу читателей.

По вопросам приобретения книги обращаться:

Республика Казахстан, 470074, г. Караганда,
ул. Университетская, 28.
Тел./факс 321-2-74-47-67; 48-38-20.



Издательство КарГУ им. Е.А.Букетова осуществляет широкий спектр полиграфических услуг для организаций, частных лиц и авторов научных, учебных и научно-популярных изданий.
