

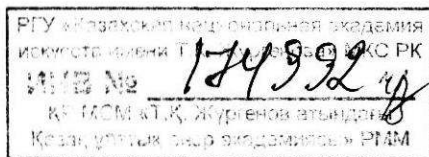
Е. Б. КАЙРАНОВ

**СОВРЕМЕННОЕ
МОНУМЕНТАЛЬНОЕ
ИСКУССТВО
КАЗАХСТАНА:
традиции
и новаторство**



КАЙРАНОВ ЕРБОЛ БАХАРАМОВИЧ

**Современное монументальное
искусство Казахстана:
традиции и новаторство**



Алматы
2018

УДК 75/76 (035-3)

ББК 85.1

К 15

Рекомендовано к изданию Ученым Советом
КазНАИ имени Т.К. Жургенова, протокол № 4 от 30.11.2017 г.

Рецензенты: Шалабаева Г.К. - доктор философских наук, профессор,
Каржаубаева С.К. – доктор искусствоведения, профессор.

Кайранов Е.Б.

К 15 Современное монументальное искусство: традиции и новаторство: Монография / Е.Б. Кайранов. – Алматы: CopyLand 2018. – 240 с.

ISBN 978-601-265-331-1

В монографии рассматриваются традиции и новаторство монументального искусства Казахстана на протяжении его развития, а также проведен сравнительно-сопоставительный анализ истории развития монументального искусства США. Монументальное искусство Казахстана – это сохранившиеся скульптурные памятники и монументально-декоративная живопись с древних времен, включая советский период, а также примеры монументального искусства, созданные с начала приобретения Независимости Республики Казахстан и до сегодняшнего дня.

Данная монография является научным исследованием по истории становления и развития монументального искусства Казахстана и полезна не только для обучающихся среднеспециального и высшего образований, но и для послевузовского образования в области монументального искусства.

УДК 75/76 (035-3)

ББК 85.1

ISBN 978-601-265-331-1

© Кайранов Е. Б., 2018

ВВЕДЕНИЕ

Развитие современного монументального искусства взаимосвязано с новейшими архитектурными процессами, где художественные ценности следует открывать в пересечениях традиционного искусства и новых решений. Поэтому исследование современного монументального искусства должно основываться на знании многовековой истории, национальных традиций, уходящих корнями в глубокое прошлое. Великие творения прошедших времен свидетельствуют о синкретизме материального и духовного наследия предков. Памятники, оставленные древними эпохами волнуют, возвышают и вдохновляют человека. Мифы, легенды, эпосы, песни, музыка, поэзия и литература, образы в камне, графика на камнях, археологические находки, история - все это живой, неиссякаемый и неисчерпаемый источник для творческой мысли, источник для всевозможных сюжетов, которые можно увековечить в произведениях монументального искусства. В связи с этим изучение мирового опыта и тенденций, связанных с сохранением традиций в современном монументальном искусстве, являются важной основополагающей научной частью в данной монографии.

Сегодня необходимо понимание сложившейся реальной ситуации в монументальном искусстве Казахстана периода независимости. Проведенный анализ позволил выявить объективные и субъективные факторы, влияющие на развитие монументального искусства и его роль в культурном пространстве Казахстана. Монументальное искусство Казахстана периода Независимости на пути поиска новых ориентиров наиболее углубленно обращается к своему многовековому наследию: к истории, национальным традициям, к археологии и этнографии. Наряду с социальным заказом оно послужило импульсом для созданий циклов современных монументальных памятников.

Активно принимают участие такие известные скульпторы, как: Т.С. Досмагамбетов, Ш.Е. Валиханов, Е.А. Сергебаев, Б.С. Досжанов, Б.А. Абишев, А. Жумабаев, М.С. Жунисбаев, Н. Далбай, К. Суранчиев, Ж. Молдабаев, А. Молдабаев, М.А. Мансуров, А.Х. Баярлин, К. Сатыбалдин и многие другие талантливые скульпторы. В создании объектов монументально-декоративной живописи участвуют следующие художники-монументалисты: К.Б. Оспанов, В.С. Твердохлебов, А.К. Бапанов, Г.А. Ешкенов, Т.О. Сулейменов,

А. Бахтыгереев, У.О. Жубаниязов, А. Жакипбеков, С. Смагулов, Б.С. Тургынбай, Б.Н. Байдилда, К. Ажибеков, М.Ф. Муканов, А. Жамхан, М.Ш. Сулейменов, Н.Ж. Карымсаков и другие живописцы, которые общеизвестны и получили высокую оценку в современном культурном обществе Казахстана.

В данной работе была предпринята попытка провести сравнительный анализ и параллели между монументальным искусством Казахстана и Америки. Основанием для проведения сравнительного анализа традиционного монументального искусства Америки с традиционным монументальным искусством Казахстана послужили труды следующих крупнейших ученых-американистов: Стингл М. «Индейцы без томагавков, Каримулин А. «Прототюрки и индейцы Америки. По следам одной гипотезы», Ершова Г. «Древняя Америка: полет во времени и пространстве», Гуляев В. «Древние цивилизации Америки». Также, полезны были некоторые сравнения древнетюркских каменных изваяний с древне-индейскими каменными изваяниями известным археологом Я. Шер в своем труде «Археология изнутри. Научно-популярные очерки».

Соединенные Штаты Америки, в отличие от европейских стран, отличаются более поздним цивилизационным и историко-культурным развитием. Культура США впитывала в себя черты всех этнических элементов, составлявших американское население. Вместе с тем, выдающиеся произведения монументальной живописи остались от доколумбовых цивилизаций Американского континента.

Современные ученые Казахстана рассуждают о роли мифотворчества в национальной идеологии, полезности знания древних мифов своего народа для воспитания патриотизма. Современная идеология США также строится на мощном мифотворчестве, которая состоит из комиксов - для бедных, из продукций Голливуда - для средней массы, из трудов отцов-основателей Америки - для историков и интеллектуалов. В современном глобализационном мире становится актуальной проблема технологически интеллектуального человека, осознающего ответственность мирового масштаба. На сегодняшний день жизненно необходимо сочетание национального и общечеловеческого, ощущение своих локальных корней и собственной цивилизационной принадлежности, с одновременным выходом на глобальное мироощущение. Казахстан сегодня вбирает все лучшее с Запада и Востока, при этом отвергая явные излишества как западной, так и

восточной цивилизаций, формирует евразийскую цивилизацию, которая имеет огромное значение для развития истории и культуры Казахстана.

Современная художественная эстетика Казахстана формируется в соответствии с новым политико-идеологическим направлением. На пути развития национальных символов в суверенном государстве возводятся скульптурные памятники и историко-мемориальные комплексы, создаются различные произведения монументально-декоративной живописи. Композиционные и художественные решения современных произведений монументального искусства своими корнями уходят в традиционные пластические формы. По справедливому свидетельству российских ученых монументальное искусство всегда занимало особое положение, т.к. выполняло идеологическую функцию, а также участвовало в формировании художественного языка изобразительного искусства того или иного периода. В результате, в советскую эпоху сложилась целостная и, в определенном смысле, малоизменяющаяся система тематики, сюжетов, художественных средств, которые были обусловлены типологической однородностью.

Со второй половины 1980-х гг. ситуация изменилась. В постсоветский период искусство стало приобщаться к мировым художественным процессам. В новых условиях оказалось и монументальное искусство. В связи с этим, анализ новых условий, выявление и синтематизация факторов, влияющих на монументальное искусство Казахстана последних десятилетий, являются особенно актуальными, т.к. на сегодняшний день новые тенденции и новые перспективы его развития не получили полного научного обоснования и описания.

В последнее время, после относительного периода стагнации, пришедшегося на начало 1990-х годов, число монументальных проектов увеличивается. Их анализ позволяет вычлнить проблемы, относящиеся к теме монографии, актуальность которой представляется очевидной. Так как монументальная живопись тесно связана с архитектурой, необходимо рассмотреть формирование современных общественных зданий, аналогов которым в советском зодчестве не существовало. Типологическая специфика многих из них (офисов, банков, гостиниц, зрелищно-развлекательных комплексов и пр.) складывалась в архитектуре Запада и в короткий срок была освоена и казахстанской архитектурой.

Именно этот типологический круг в настоящее время является носителем новых технологий и материалов, нового масштаба и генератором в развитии стилевых течений. Как показывает анализ монументальных проектов, изменился язык монументально-декоративного искусства, появились его принципиально новейшие формы. За более двух десятков лет независимости сложилась пестрая, многостилевая картина, вобравшая в себя как опыт искусства Запада, так и опыт традиционной советской монументалистики.

В связи с этим представляется особо актуальным исследование современной картины монументального искусства, раскрытие специфики развития в ней таких ведущих направлений, как постмодернизм, деконструктивизм и неомодернизм – с одной стороны, и традиционной советской «неоклассики», «сурового стиля» 1960-х годов, «неопластики» 1970-х годов отечественного монументального искусства – с другой.

Монументальное искусство Казахстана – это огромный комплекс, включающий многочисленные петроглифы на скалах, найденные в скифских и тюркских курганах скульптурные фигурки монументального значения, сохранившиеся с древних времен каменные изваяния, стелы (кулыпасы), орнаментированные росписи в мавзолеях средневековья, монументально-декоративная живопись и монументальные памятники советского периода (1960-1980-е гг.), а также современные мемориальные комплексы, скульптурные памятники, и много других примеров монументального искусства.

Сегодня Казахстан преобразовывает свой художественно-эстетический облик в новом русле национальной самоидентификации. Как независимое государство на пути развития национальных символов воздвигаются скульптурные памятники и исторические мемориальные комплексы. Формы, нашедшие новые решения, подпитываются с традиционных пластических основ, сформированных издревле. Монументальное искусство Казахстана – это живой феномен, постоянно трансформирующийся в поиске новых форм и расширяющий свои пределы. Главным источником национального своеобразия художественной традиции оседлых и кочевых народов Великой Степи является народное искусство. Кроме того необходимо отметить, что несмотря на сложные изменения, произошедшие в культуре народа за последние два столетия вызванные историческими событиями (колониальным царским

(российским) и советским периодами), монументальное искусство казахов не потеряло своей самобытности.

Мы полагаем, что при исследовании темы данного труда необходимо исследование монументального искусства на территории Казахстана, начиная с Туранской цивилизации до современных дней, чтобы более полно и точно представить художественный контекст современного монументального искусства. Таким образом, изучение развития монументальной скульптуры и монументально-декоративной живописи в Казахстане с древности до наших дней требует научного развернутого исследования, которое является востребованным и актуальным. В связи с выходом Казахстана на мировую арену в качестве самостоятельного, суверенного государства становится также актуальным вопрос вхождения в мировое культурное пространство. Культура Казахстана, как известно, прошла несколько этапов становления и на сегодняшний день нам необходимо понимание закономерностей общечеловеческого развития истории, культуры, цивилизации. Понять насколько сопоставимы или различны в как цивилизационном, так и в культурном планах различные локальные культуры и народы – веление времени.

Выбор США в качестве модели для сравнительно-сопоставительного анализа монументального искусства был обусловлен рядом причин. Во-первых, США, как и Казахстан географически отдалены от Европы и соответственно испытали в историческом разрезе лишь опосредованное европейское влияние. Во-вторых, автохтонный народ Америки – индейцы имеют, как известно, прототюркские корни и в свое время перекочевали с континента в Америку. В-третьих, обнаружены определенные аналогии в процессе развития монументального искусства в период становления независимости двух государств. Все это представляется чрезвычайно интересным и дает возможность привнести новизну в тему исследования и по-новому рассмотреть интересующие аспекты.

В современное быстротечное время, в период бурного развития национальной культуры, с поспешностью воздвигаемые элементы монументального искусства не выдерживают профессиональной критики. Поэтому, для выявления традиционного характера и новаторства в современных объектах монументальной скульптуры и монументально-декоративной живописи, для разрешения

культурологических противоречий, тема данного исследования определена как – «Современное монументальное искусство Казахстана: традиции и новаторство».

В казахстанской искусствоведческой науке научных исследований, анализирующих современную проблему синтеза новейшей архитектуры и монументального искусства начала XXI века не встречается. А также, изучение современной тенденции развития монументально-декоративной живописи остается достаточно актуальным и мало исследованным аспектом. Из советского периода в библиотеках Казахстана есть альбом «Монументальное искусство Казахстана», изданный Н. Вул, где приводятся примеры монументального искусства Казахстана 60-80-х гг. прошлого века, исполненных в различных техниках. Во вступительной статье к альбому очень содержательно даются сведения о становлении и бурном развитии монументального искусства Казахстана, которое пришлось на тот отрезок времени.

Особый вклад в изучении развития отечественной монументальной пластики вносят такие ученые-искусствоведы, как Р.А. Ергалиева, Д.С. Шарипова, Х.Х. Труспекова, Б.К. Барманкулова. Так, в 2009 г. одним из крупных центров искусствознания Казахстана, занимающихся фундаментальными исследованиями в области истории, теории и художественной критики, Отделом изобразительного искусства Института литературы и искусства им. М.О. Ауэзова был выпущен сборник «Изобразительное искусство Казахстана. Период независимости». И в данном сборнике, в разделе «Основные тенденции развития монументальной скульптуры Казахстана периода независимости» (автор Р.А. Ергалиева) были представлены основные достижения в монументальной скульптуре Казахстана. Автор раздела отмечает, что монументальная скульптура как культурный феномен во многом определяет константы не только художественного, но и общественного сознания нации. В разделе впервые рассматриваются основные достижения современной монументальной скульптуры Казахстана, выявлены основные идейные программы, заложенные в памятниках, раскрыта роль монументального произведения в создании городской среды.

Далее, в 2011 г. выпускается другой сборник научных трудов «Тәуелсіздік идеясы және көркем мәдениет», где также изучению монументальной скульптуры посвящается раздел «Актуализация мифологической картины мира и идеи гражданского служения

в монументальной скульптуре Казахстана периода независимости» (автор Д.С. Шарипова).

В 2013 году при поддержке АО «Фонд национального благосостояния «Самрук-Казына» и ГМИ им.А.Кастеева объединенными усилиями СХ РК и СХ г. Астаны были изданы 5-ти томные альбомы «Казахское искусство», посвященные 80-летию Союза художников Республики Казахстан. И один из них - 3-й том «Скульптура. Монументально-декоративное искусство» (автор-составитель Ахметова Э.Р., 176 с.) является первым иллюстрированным альбомом по монументальному искусству Казахстана периода Независимости.

Современных российских исследований в области монументального искусства РФ достаточно, в том числе и советского периода. В литературе советского периода есть монографии таких авторов, как Е.Б. Мурина, В.П. Толстой, С.С. Валериус. В них даются определения функций монументально-декоративной скульптуры и живописи, проблемы синтеза с архитектурой, где не рассматриваются казахстанские объекты. Также в анализе монументального искусства социалистического реализма немаловажны некоторые исследования следующих искусствоведов: Х.К. Варгаса, О.С. Комарова, А.В. Соколова.

В процессе работы были рассмотрены труды, исследующие понятия художественных теорий и категорий, а также литература затрагивающая тему монументального искусства. Также имеется ряд исследований, посвященных отдельным проблемам. В основном, они посвящены философскому отношению к устойчивым орнаментам, современным тенденциям формирования архитектуры мечетей, региональным особенностям мемориального зодчества, символическим основам описания мира в казахстанской культуре, единству и многообразию художественного мировосприятия современного казахского этноса, формированию сакральной архитектуры древних тюрков, основным направлениям и противоречиям в развитии культуры Казахстана.

Из российских и зарубежных источников, которые мне на данный момент известны – это труды О.А. Швидковского, С.Б. Базаянц, Г.П. Степанова, Д. Соди, Н.В. Воронова, А. Чегодаев, Г.С. Колпаковой, С.М. Каффи, И.А. Азизян, Г.Сино, М. Прицкер. Из американских трудов, посвященных монументальному искусству полезными были исследования пятнадцати авторов.

В разное время появлялись статьи на темы: «Проблемы национального монументального искусства», «Памятники прошлого – национальное достояние», «Скульптура – в пространстве архитектуры», «Исторические судьбы монументального искусства» «К вопросу о каменных бабах», «Памятники кочевников Западного Казахстана», «Каменные скульптуры в окрестностях Тараза», «Святое в менгирах: к столетию открытия тайн древних тюркских памятников», «Памятники старины Таласской долины», «Каменные изваяния Семиречья» и много других.

Необходимо отметить важность современных искусствоведческих исследований таких ученых как: Р.А. Ергалиева «Этнокультурные традиции в современном искусстве Казахстана. Живопись. Скульптура», Х.Х. Труспекова «Храмовый комплекс Тамгалы древнего Казахстана», как феномен синтеза искусств Е.Д. Паульс «О происхождении скифского канона в изобразительном искусстве. Степи Евразии в древности и средневековье», С.Е. Ибекеева «Проблема культурной преемственности Звериного стиля саков и современного изобразительного искусства казахов», М.Б. Глаудинова «Генезис культовой архитектуры тюркских каганатов», А.С. Галимжанова «Свобода художественного творчества как феномен культуры», Д.В. Чурсин «Монументальная живопись в интерьерах современных общественных зданий», Г.К. Шалабаева «Казахстан: от древних цивилизаций к современности», Г.К. Шалабаева «Роль и значение изобразительного искусства в интеграции в мировое культурное пространство», А. Мухамедиулы «Искусство независимого Казахстана в аспекте сотрудничества с ЮНЕСКО», Р.А. Ергалиева «Вселенское чувство свободы духа» (Монумент Независимости в Алматы), Ж. Шайкен «Проблемы национального монументального искусства», Мастерская монументального искусства (Художественный журнал Moscow Art Magazine) «Проблемы современного монументального искусства», Д.С. Шарипова «Актуализация мифологической картины мира и идеи гражданского служения в монументальной скульптуре Казахстана периода независимости», С.Ж. Кобжанова «Мировые художественные традиции в развитии живописи Казахстана (1930-1980 годы)», Э.Р. Ахметова «Основные направления развития скульптуры Казахстана второй половины XX - начала XXI века».

Среди историко-культурологических исследований полезны были труды следующих ученых: А.С. Табышалиева «Вера в Туркеста-

не», В.С. Ольховский «Монументальная скульптура населения западной части евразийских степей эпохи раннего железа как исторический источник», Г.Ш. Елеуkenова «Очерк истории средневековой скульптуры Казахстана», Б. Ибраев «Гомологические ряды художественной культуры и проблемы посткоммунистической эстетики», А. Досымбаева «Сакральные памятники тюрков (почему балбалы держат в руках чашу)» и др.

Из новых археологических источников отметим труды: З. Самашев, Ж. Жетыбаев «Қазақ петроглифтері», Р.А. Бекназаров «Традиционное камнерезное искусство казахов», К. Сарткожаулы, А. Очир, Л. Эрдэнэболд, Ж. Каржаубайулы «Древнетюркский подземный мавзолей раннего средневековья», С.Е. Ажигали «Мемориальные камнерезные памятники кочевников арало-каспия как историко-этнографический источник», М. Жолдасбеков, К. Сарткожаулы «Атлас Орхонских памятников», Э.М. Байтенов «Мемориальное зодчество Казахстана: эволюция и проблемы формообразования» и др. Среди вышеперечисленных трудов некоторые исследования являются особо актуальными для анализа традиционного и современного в монументальном искусстве Казахстана.

В книге Р.А. Ергалиевой «Этнокультурные традиции в современном искусстве Казахстана. Живопись. Скульптура» проводится анализ преемственных связей профессионального изобразительного искусства Казахстана XX века с национальной духовной и мировоззренческой традицией. Специфика, самобытность, особенный ракурс мировидения, что вносит национальная художественная школа в общемировой культурный процесс, осмыслены на материале творчества ведущих мастеров казахской живописи и скульптуры с позиций их реальной взаимосвязи с традиционными духовными ценностями казахского народа.

Книга Г.Ш. Елеуkenовой «Очерк средневековой скульптуры Казахстана» представляет собой первый опыт разработки и систематического изложения широкого круга проблем, отражающих состояние одного из важнейших разделов культуры казахского народа — средневековой скульптуры Казахстана. Автор утверждает, что история монументальной скульптуры древних тюрков Казахстана со времени становления здесь древнетюркских каганатов до утверждения господства мусульманской идеологии (VIII—X вв.) - один из важных разделов искусствоведения. К этому периоду относится зарождение и развитие такого явления искусства, как каменные изваяния.

В исследовании Д.В. Чурсина «Монументальная живопись в интерьерах современных общественных зданий» впервые за последние двадцать лет в постсоветском пространстве рассматривается проблема синтеза монументальной живописи с современной архитектурой на примере российского опыта.

Д.С. Шарипова в своем труде «Актуализация мифологической картины мира и идеи гражданского служения в монументальной скульптуре Казахстана периода независимости» выявляет магистральные направления монументальной скульптуры на двух уровнях. Первый из них относится к идеологии художественной практики и выражается в данном случае в концепциях мифологизирования истории, материализации и, тем самым, усилении весомости философско-этических категорий, связанных с гражданскими позициями. Второй относится к использованию пластического произведения в пространстве, начиная от «общего» пространства градостроительной и природной среды и заканчивая поиском и акцентированием персонального пространства скульптуры.

В статье «Древнетюркский подземный мавзолей раннего средневековья» Ж. Каржабайулы знакомит с сенсационным археологическим открытием в 2011 году в Центральной Монголии подземного мавзолея эпохи Тюркского каганата, где впервые сохранились монументальные росписи, являющиеся высокохудожественной древнетюркской настенной живописью, достойной вхождения в сокровищницу мировой культуры.

В монографии «Искусство независимого Казахстана в аспекте сотрудничества с ЮНЕСКО» А. Мухамедиулы раскрывает все преимущества культурной деятельности ЮНЕСКО, которые сосредоточены на стимулировании творческой деятельности, изучении и развитии культур и охране мирового наследия - книг, произведений искусства и памятников, а также сохранении культурной самобытности и традиции. Автор доказывает, что эта организация возложила на себя гуманитарную задачу поддержки национальной культуры, так как понимает, какую утрату несет мировая культура с потерей духовных ценностей и самобытности даже самого малого народа.

В монографии Г.К. Шалабаевой «Постижение культуры: мировоззренческие парадигмы и исторические реалии Казахстана» на широком теоретическом и эмпирическом материале рассматриваются проблемы соотношения культуры и цивилизации, построения

гражданского общества, достижения свободы культуры. Подробно прослеживается динамика социо-культурных и политических процессов эпохи культурного советского строительства и построения независимого государства. Особое внимание уделяется стратегии культурной политики современного Казахстана в глобализационном проекте будущего.

Монография «Свобода художественного творчества как феномен культуры» А.С. Галимжановой охватывает развитие представлений о свободе художественного творчества, начиная от древнегреческой мысли до основных направлений современной гуманитарной науки. Проводится анализ на мировоззренческом уровне связи творчества и свободы. Автор раскрывает специфику художественного творчества как формы творчества и выясняет характер соотношения свободы и ответственности.

А.К. Нарымбаева в книге «Туран - колыбель древних цивилизаций» отмечает, что колыбель древних цивилизаций была создана в Великой Степи прототюрками, и что туранская цивилизация корнями уходит в палеолит. Новейшие научные данные свидетельствуют, что производящее хозяйство зародилось в Древнем Туране, а не на Ближнем Востоке, как это было принято считать.

В исследовании Э.Р. Ахметовой «Монументальные памятники периода Независимости. Патриотический реализм» проводится анализ монументальных памятников периода Независимости - с 1991 по 2015 годы, когда новейшее развитие монументальной скульптуры напрямую связано с обретением суверенитета страны. Автор отмечает, что ускоренные темпы строительства новой столицы, организация городской среды современными мировыми архитектурно-дизайнерскими достижениями и насыщения их художественными артефактами являются актуальными задачами. Благодаря этому, современные объекты формируют национальную адресность города, воплощают идею преемственности исторической традиции, закрепляют визуально и мировоззренчески в сознании общества идею государственности. Новая столица как центр современного государства призвана быть примером развития передовой культурно-художественной среды, формирования эстетически комфортных условий жизни, где созданные монументальные памятники воспитывают патриотизм казахстанцев, овладевают гордостью за свою страну.

Из имеющихся публикаций вытекают разнообразные, порой противоречивые умозаключения, спорные выводы, в том числе о характере современного монументального искусства Казахстана.

Таким образом,

1) В казахстанском искусствоведении до сих пор нет фундаментальных научных трудов, посвященных развитию монументального искусства XIX века и первой половины XX века на территории Казахстана;

2) Отсутствуют научные исследования, посвященные казахстанскому монументальному искусству, которое получило мощный рывок в своем развитии в советский период XX века. Есть лишь вступительная статья в альбоме «Монументальное искусство СССР» известного советского ученого В.П. Толстого и специальный альбом единственного казахстанского ученого в этой области Н. Вул «Монументальное искусство Казахстана»;

3) Уровень исследованности развития казахстанского монументального искусства после социалистического кризиса в конце XX века, весьма скуден и ограничен статьями, опубликованными в разных периодических изданиях такими авторами, как Ж. Шайкен, А. Татигулов, Т. Карамендытеги, Р.А. Ергалиева, Б.К. Барманкулова, К. и Т. Турекуловы, Н. Ибраева, А. Досымбаева, Д.С. Шарипова, Х.Х. Труспекова, Э.Р. Ахметова;

4). Современная проблема синтеза новейшей архитектуры и монументального искусства, не достаточное новаторское решение традиционных форм в монументальной пластике, а также изучение современной тенденции развития монументально-декоративной живописи остается достаточно актуальным и мало исследованным аспектом не только в области искусствоведческой критики, но и в области философии искусства и культурологии Казахстана в XXI веке.

Уникальный опыт взаимодействия исторических, социокультурных, этико-эстетических, ментальных факторов в совокупности обусловили своеобразие монументального искусства Казахстана. Художественно-пластические решения современного монументального искусства являются синтезом традиционного монументально-культового искусства номадов с его символизмом и европейского подхода с его конкретикой и детальной проработкой, достигаемой многовековым опытом техники и технологий.

ПРИНЦИПЫ ТРАДИЦИОННОГО МОНУМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Генезис пластических форм с первобытной эпохи до конца средневековья

На казахстанской земле монументальное искусство имеет свою особенность, акцентирующийся на петроглифах, каменных изваяниях и мемориальных сооружениях. Так сложилось, что именно они сохранились с древних времен и дошли до современности устойчивыми видами традиционного монументального искусства Казахстана. Обилие каменного «вечного» материала, пород поделочных камней: песчаника, известняка-ракушечника, мелового камня на территории Казахстана, обусловленное особенностями ландшафта, сыграло немаловажную роль в развитии этих видов монументального искусства. Также, это связано с суровыми резко климатическими условиями, а также кочевым и полуседлым устройством жизни народов. История показывает, что факторами образа жизни становились бесконечные войны и вынужденные переселения в связи с периодическим приходом увеличивающего населения с Алтайских и Тянь-Шаньских горных массивов (гунны, тюрки, монголы), а также из-за вторжений других соседних стран с колониальной целью (персидское, македонское, арабское, китайское, джунгарское, российское). Но в то же время, с древних времен, народы живущие на всем евразийском пространстве, в том числе и на территории Казахстана, обладали почти единой материальной и духовной культурой Тенгрианства. И эта синкретическая кочевая культура являлось доминантом и генератором развития того монументального искусства, которое сохранилось и дошло до XX века. Немалую роль сыграли разные религии (тенгрианство, зороастризм, манихейство, несторианское христианство, буддизм и др.) при существовании Шелкового пути, и в особенности распространение ислама. Разнообразие верований на территории Казахстана в контексте Центральной Азии подробно рассмотрено в современном труде А.С. Табышалиевой «Вера в Туркестан».

Исходя из вышесказанного отмечу, что традиционными видами монументального искусства, получившими устойчивое развитие и сохранность на территории Казахстана являются три основных направления – это петроглифы, скульптурные изваяния и мемориальные сооружения. Искусство народов Центральной Азии (петроглифы, живопись, скульптура и т.д.), в том числе и Казахстана, обобщенно рассматривались в трудах Дьяконовой Н.В., Елихиной Ю.Е., Косолапова А.И., Маршака Б.И., Коренько В.А., Кречетовой М.Н., Поповой И.Ф., Пчелина Н.Г., Рудовой М.Л., Самосюк К.Ф. и др.. Также, особую роль играют наскальные, настенные граффити и росписи, взаимосвязанные с ними зоо-антропоморфные и скульптурные изваяния, получившие широкое развитие в Западном Казахстане. Разносторонние исследования таких ученых, как Тереножкин А., Кызласов Л., Маргулан А., Мендикулов М., Басенов Т., Медоев А., Галкин Л., Аджигалиев С., Байтенов Э., Жанысбекұлы Т., Бекназаров Р., Ибраев Б., Ибраева К., Самашев З., Ольховский В., Жетибаев Ж., Байтилеу Д. доказывают, что эти памятники культур более поздних времен (после распространения ислама) представляют важный интерес в исследовании проблем культурной преемственности, традиции, инновации и т.д.

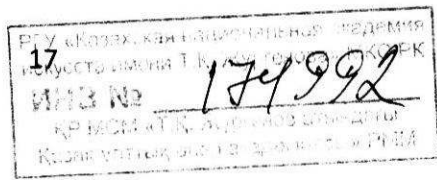
Развитие традиционного монументального искусства на территории Казахстана с глубокой древности до XX века по моему мнению можно фундаментально проследить по изученным материалам многолетних археологических экспедиций в итоговом труде 2009 года «История развития археологии Казахстана в структурах Институтов истории, археологии и этнографии им.Ч.Ч.Валиханова АН Каз.ССР и Института археологии им.А.Х.Маргулана МОН РК».

Известно, что в современном искусствознании, исследуемое нами монументальное искусство подразделяется на два основных направления – это монументальная скульптура и монументально-декоративная живопись. По данным археологических сведений из трудов ученых становится ясным, что первым древнейшим видом монументально-декоративной живописи и самым устойчивым, сохранявшим свое развитие до середины XX века на территории Казахстана являются петроглифы. Петроглифы (наскальные рисунки) являются одним из древних видов монументально-декоративной живописи и нашли яркую преемственность в современном искусстве не только Казахстана, но и во многих культурах мира.

Я солидарен с мнением известного ученого-археолога З.С. Самашева об особенностях развития петроглифов на территории Казахстана, которые заключаются в следующем: «В Южном Казахстане и Жетысу, расположенных на северной периферии Тянь-Шаньской горной системы, издревле существовали благоприятные условия для жизнедеятельности и реализации духовного потенциала человека, о чем свидетельствуют такие яркие петроглифические комплексы, как Ешкиолмес, Баян Журек, Тамгалы, Кулжабасы, Сауыскандык, Арпаузен, Каскабулак, Тосбулак, Кызылшын, Тектурмас» (1, с. 17).

Впервые исследование петроглифов Казахстана началось с Жетысу (Семиречье) в середине XIX века. Ч. Валиханов сделал зарисовки Будд на реке Или в 1856 году, а позже зафиксировал петроглифы в Чулакских горах. Основными исследователями казахстанских петроглифов являются такие ученые, как: Формозов А., Маргулан А.Х., Алпысбаев Х., Черников С.С., Кадырбаев М.К., Максимова А.Г., Алпысбаев Х., Медоев А.Г., Марьяшев А.Н., Аманжолов А.С., Окладников А.П., Шер Я.А., Зайтов В.И., Самашев З.С., которыми были открыты и изучены разновременные местонахождения петроглифов. В настоящее время различными аспектами петроглифоведения занимаются Мургабаев С., Новоженев В.А., Швец И.В., Жетыбаев Ж.М., Потапов С.А., Рогожинский А.Е., Горячев А.А. и др.

В связи с определенно достаточным количеством исследованности в данной области, я считаю, что детального рассмотрения петроглифов по теме исследования не требуется. К примеру, это подробно рассмотрено в труде ученого Байтилеу Д.А. «История изучения петроглифов Казахстана». Поэтому, проводится только краткий анализ святилища Тамгалы (открыт в 1957 году археологами под руководством А.Г. Максимовой) имеющее особое влияние на современное монументальное искусство. Храмовый комплекс Тамгалы впервые как феномен синтеза искусств древнего Казахстана в современном отечественном искусствознании рассмотрена искусствоведом Х.Х. Труспековой (2). Святилище Тамгалы в XXI веке приобрело всемирное значение, войдя в список Всемирного наследия памятников Юнеско, так как имеет наибольшую преемственность традиций в современном искусстве не только Казахстана, но и всего мира.



Прошло более полувека исследований знаменитого святилища, однако по-моему мнению, высокохудожественная галерея до сих пор не перестает удивлять своими загадочными открытиями, особенно художников и туристов. Особо сенсационными всемирного значения являются хронологические датировки памятника. В святилище представлены петроглифы разных исторических эпох от второй половины II тыс. до н. э. до середины XX века: средней бронзы, поздней бронзы, переходного периода (раннесакские изображения), раннего железа (сакские и усуньские изображения), средневековья (тюркские изображения), нового (джунгарские и казахские изображения) и новейшего времени. Только в главном ущелье Тамгалы общее количество изображений составляет около двух тысяч (см. илл. 1). А всего в Тамгалы по данным учета государственной программы «Мәдени мұра» на сегодняшний день выявлено более пяти тысяч рисунков. Также, Тамгалы имеет второе название - Танбалы – так местные жители именуют это ущелье.

На территории США есть памятник наскального искусства, отличающийся схожестью с Тамгалы по нескольким пунктам: высокой концентрацией петроглифов на небольшой площади, присутствием среди многих рисунков изображения оленей, быков, колеса, всадника-охотника с луком, пеших людей. Петроглифы расположены на территории Государственного исторического памятника Ньюспейпер-Рок (южная Юта) и считаются самым известным памятником наскального искусства (3). Особенностью памятника является плоский скалистый утёс, где сосредоточена самая крупная коллекция петроглифов. Хотя точная датировка памятника вызывает затруднения, можно установить относительную датировку по патине. Причина столь высокой концентрации петроглифов на небольшой площади остаётся неясной (см. илл. 2).

После средневекового периода появление новых петроглифов становится все более редким, уступая практике подновления и привнесения новых элементов. По словам известного археолога А. Марьяшева, исследовавшего многие годы петроглифы Каратау и Жетысу, Казахстан отличается не только количеством памятников, но и их качеством. Он отмечает, что «там очень богатый материал для осмысления и выделения отдельных стилей, пластов, этапов зарождения этого искусства, его расцвета и постепенного угасания. Кроме того, в Казахстане имеется множество рисунков, которые подновлены. К примеру, сцена воинов с пиками. Всадники вроде

бы тюркские, а если присмотреться, то выясняется, что всадники подрисованы. А лошади старые – эпохи бронзы. И так выясняется преемственность этого искусства, его эволюция и его постепенное угасание» [4, с. 136]. С проникновением и распространением ислама на территории Казахстана наскальное изобразительное искусство постепенно угасает, частично сохраняясь в отдельных регионах вплоть до XX в.

Самыми ранними примерами начала монументальной скульптуры, как отмечает А.Г. Максимова («Эпоха бронзы Восточного Казахстана», 1959 г.), является время энеолитической древности Казахстана, поражающая не только разнообразием форм изделий, но и разнообразием каменных предметов. Видимо, с этого периода на хозяйственные изделия уже наносятся узоры, как например, на утюжках и дисках с поселения Ботай. Поселение Ботай – это именно то место, где в 1980 году В. Зайбертом были найдены самые ранние свидетельства одомашнивания лошадей, и самое большое количество останков костей этих животных во всем мире. Вот что говорит Виктор Зайберт о культуре древности Казахстана: «V век до н.э. – самое начало расцвета античной цивилизации, и многие степные приемы культуры в Евразии перешли на Балканы, в Средиземноморье, и туда кочевники-скотоводы принесли многие приемы, которые были известны в степи. Вот в этом великое значение степных культур для культуры европейской!» [5, с. 2].

В конце II – начале I тыс. до н.э. в Центральном Казахстане в особых формах получила развитие монументальная скульптура, истоки которой, по мнению А.Х. Маргулана («Бегазы-дандыбаевская культура Центрального Казахстана», 1979 г.), лежат в древнем (с эпохи неолита) обычае установки вертикально врытых камней – менгиров. Как утверждает Р. Бекназаров, монументальная скульптура Центрального Казахстана эпохи бронзы развивалась последовательно от примитивных форм к более совершенным и имеет совершенно самобытные черты. Наиболее раннюю форму стилизации человеческой фигуры представляет собой группа каменных изваяний в горах Итмурынды в Северном Прибалхашье. Лицевая сторона каменных стел совершенно гладкая, портрет на ней условен. Он обозначен в виде овального штриха с условными точками, которыми отмечены места глаз, носа и рта.

О высоком развитии в эпоху поздней бронзы антропоморфной монументальной скульптуры среди населения азиатских степей,

в том числе, и Казахстана, косвенно свидетельствуют находки т.н. «оленных камней» с реалистической личиной человека в наверхшии. Однако, наибольшее развитие в это время получает анималистическая монументальная скульптура. В ее сюжетном ряду превалируют образцы следующих животных: баран, конь, реже - бык, верблюд, а также медведь. Наиболее частое стилизованное изображение барана представляет собой обработанный менгир с заостренным завершием в виде морды барана, иногда намечаются глаза в виде кружков, а также рога. В литературе такие памятники получили название «бараньи камни». Весьма характерны также менгиры, как правило, очень высокие (до 4 м), оформленные в верхней части в виде условно показанной головы коня с тонкой шеей (6, с.14).

Огромную преемственную роль как феномен в монументальном искусстве народов последующих эпох Евразии сыграл скифский канон под названием «Звериный стиль», отраженный в наскальных рисунках и в археологических изделиях царских курганов. Об этом рассказывает Е. Паульс в своей статье «О происхождении скифского канона в изобразительном искусстве». Он утверждает, что в основе создания художественных произведений, выполненных в каноне скифского звериного стиля, лежит идея, присущая религиозному сознанию человека вообще, а не только архаическому мышлению, как часто приходится читать, суть которой заключается в осознании единства противоположных начал жизни и смерти. Заслугой творцов скифского звериного стиля является способ воплощения этой общей идеи в конкретных образах. В истории мирового изобразительного искусства скифский звериный стиль представляет собой феномен, где через образы животных с неповторимым блеском, наглядностью и простотой были поставлены и решены основные проблемы человеческого духовного бытия, главной из которых является преодоление смерти. Поэтому эти образы следует считать сакральными.

А то, что они представлены находками из погребений и изображениями на оленных камнях, т. е. памятниками, связанными с погребальным и поминальным культами, является наглядным тому подтверждением (см. илл. 3). Идея лучше всего воплощается в шедеврах, к которым, в первую очередь, Паульс Е. относит пантеру из кургана Аржан. И действительно, как говорит ученый, она не

может не восхищать, мы отчетливо чувствуем исходящую от этого произведения мощь хищника. Оскаленная пасть выражает высшую точку эмоционального напряжения. В то же время совершенно нет чувства того, что она должна распрямиться - все производит впечатление полнейшей уравновешенности, гармонии и законченности.

Известно, что появление звериного стиля в Центральной Азии связано с памятниками карасукской культуры (эпоха поздней бронзы XIII—IX вв. до н.э.), а его расцвет с тагарской культурой (эпоха раннего железа IX—III вв. до н.э.). По поводу древности стиля, М.И. Артамонов написал следующее: «Древнейшие формы этого искусства возникли в VII веке до н.э. в Иране среди вторгшихся в Переднюю Азию мидян и скифов, поддерживавших тесные связи с породившей их средой евразийских кочевников, благодаря чему созданное ими искусство быстро распространилось от Дуная до Хуанхэ» (7, с. 28).

В своем исследовании о проблеме культурной преемственности Звериного стиля саков и современного изобразительного искусства казахов С. Ибекеева приходит к таким выводам:

«- возникший в ареале кочевников Евразии Звериный стиль скифо-саков, вышел из рамок изобразительного искусства и стал традиционной основой гармоничного сосуществования в живой природе;

- в искусстве Звериного стиля скифов пространство и время приобретают динамические черты, постоянное движение становится нормой жизни;

- в зверином стиле скифов выражается идея единства неосвоенной и очеловечной природы, домашние животные (лошадь, верблюд, бык и т.д.) изображаются в едином стиле с дикими животными (волк, лев, тигр и т.д.), все они приобретают черты мифических животных (грифон, тарантур, самрук), что указывает на единство человека и природы» (8, с. 119).

Необходимо отметить, что скифский звериный стиль создал особый символический язык, передающий нам дыхание живой модели древнего космоса. Как особое художественное явление в культуре древнего мира, он повлиял на многие этнические культуры, передав им не только свою иконографию, но и заложенную в нее, как формула, древнюю космогонию. Также, зооморфный код «скифо-сарматского времени» оказал огромное влияние на средневековый bestiary (к примеру, химеры в готических соборах), геральдику,

орнамент и, соответственно, на всё евразийское монументальное искусство и систему символов (скульптуры «Грифоны» в России - г. Санкт-Петербург, в Германии, в Италии и т.д.).

Стремление древних решить проблемы с «мировым хаосом» и упорядочить систему мировоззрения, придать «осмысленность» поклонения божеству, попав тем самым под его защиту от дурных сил, отчетливо прослеживается с раннего периода сознательной человеческой деятельности. Мегалитические сооружения (кольца, аллеи, эллипсы, отдельно стоящие ориентиры и другие комплексные сооружения) Англии и Франции напоминают подобные сооружения, например, могильника Бесшатыр, и объединяются единой мифологической культурой, хоть и разделены значительной разницей во времени и пространстве.

Монументальный комплекс Бесшатыр, состоящий из более тридцати сакских курганов эпохи раннего железного века VII-IV вв. до н. э. (Алтын-Эмельский национальный парк, 200 км от г. Алматы, близ бассейна реки Или, (см. илл. 4), поражает своей загадочностью даже специалистов. Впервые бесшатырские курганы были изучены археологами в 1957 году, но из 18 могильников, раскопанных тогда учеными, практически все были разграбленными. Археологам также стало известно, что курганы сообщались между собой подземными ходами-катакомбами. Лабиринты строились с размахом и изобретательностью, из которых только один ход вел к деревянной усыпальнице. Были случаи, когда в одну из таких местные пастухи, укрываясь от грозы загнали стадо баранов в тысячу голов.

Многие курганы окружены своеобразными мегалитическими сооружениями из менгиров, как бы имитирующими оборонительные линии. Они наиболее мощны у самого большого кургана, который окружен небольшим рвом и насыпью. Общеизвестно, что менгиры встречаются не только в Казахстане, но и во многих странах Европы и мира, схожи с памятниками Стоунхенджа в Великобритании. В пятидесяти метрах от рва, следует круговая ограда из восьми каменных колец, точно таких же, из которых состоит черная ограда. Только плитообразные их камни заметнее и выше. К круговой системе ограды примыкает маленький курган, сложенный из камней и расположенный к югу от большого кургана. Такие же рвы и ограды устроены у второго, рядом расположенного кургана. Третий большой курган имеет несколько иную систему орнамента. Тут ограды стоят только с восточной стороны в два следующих друг за другом

полукруга. И наконец, самый близкий к реке курган как бы укреплен оградой в виде прямой линии с западной стороны высокие фронтальные камни этой линии обращены к востоку. Всемирно известный исследованиями «иссыкского» золотого воина археолог А. Акишев считает, что средоточие «страны саков Жетысу» надо искать на месте могил предков, сакских царей, олицетворяющих единство древнего сообщества. Вождь считался центром мира, объединителем и родственником всех сословий, носителей царской славы. Он был и главным шаманом. Когда он умирал, его хоронил весь подвластный ему народ. Поэтому в царских курганах находят лучшие произведения сакской культуры, знаки всех сословий общества, довольно полно его характеризующие (9, с. 112).

По моему мнению, здесь уместно будет сопоставить многочисленные древние курганы индейской культуры, находящиеся на территории Соединенных Штатов. Это курганы-маунды Каокии VIII—XVI вв., штат Иллинойс (10). Одна из них является самой большой «пирамидой» Северной Америки (у основания 350x210 м, в высоту 30 м (см. илл. 5). В 1982 году ЮНЕСКО объявила курганы Каокии памятником Всемирного наследия. В Каокии на площади в 8,9 кв.км когда-то находилось оказывается 120 курганов, но до наших дней сохранились только 80. В середине XI века Каокия была самым крупным городом в Северной Америке, но его первоначальное название так и остается неизвестным. Значительно реже курганы встречались на юго-западе США (культуры древних пуэбло), где одним из немногих примеров является курган Гэтлин в штате Аризона. В штатах Висконсин, Огайо и ряде других мест США имеются разные курганы, схожие по форме загадочных животных, например, огромной змеи длиной более 400 м. Таким образом, я считаю, что общностью курганов Каокии (США) и Бесшатыр (Казахстан) являются идентичность «пирамидных» слегка округлых форм, погребальное назначение и сконцентрированность в одном месте.

После включения уникального некрополя Бесшатыр в государственную программу «Культурное наследие» с 2009 по 2012 годы проводилась реконструкция самого большого кургана в целях создания историко-этнографического музея под открытым небом в долине царей саков-тиграхауда. Диаметр самого большого из могильников Бесшатыра - 104 метров, а высота - 17 метров.

Он представляет собой усыпальницу сложной конструкции: коридор, преддверная постройка и погребальная камера, стены которой были возведены из бревен тянь-шаньской ели, возложенных друг на друга в 16 рядов. Рядом с большими курганами обнаружены жертвенные места со следами костров и тризн, системы рвов, кромlexов, менгиров и поминальных оград. Замечены археологами остатки храмов огня, атрибутами которых были медные и железные триподы, алтари и жертвенные столы, курильницы и котлы, песты и ступки, предназначенные для религиозных церемоний. Предметы культа выполнены в скифо-сибирском «зверином» стиле и изготовлены с большим искусством, тем более, что к западу от некрополя с севера на юг тянется цепь из 45 каменных плит с вырезанными картинами животных. Ученые считают это место ритуальной частью некрополя.

По пути к курганам Бешшатыр есть ущелье Тайгак. В ущелье находятся пять групп надписей на тибетском языке, все они одинакового содержания и читаются «Ом – Мани – Пад – Ме – Хум». Пржевальский Н.М. писал: «По уверению лам в нем заключается буддийская мудрость», которая переводится так: «Да будет благословен рожденный в лотосе!» (11, с. 187). Цветок лотоса, являющийся в восточной культуре символом духовной гармонии и моральной чистоты, обладает лепестками такой идеально правильной формы и такой идеальной белизны, какая не присуща ни одному реальному лотосу (Бранский В.П. Искусство и философия. 1999). Стоит отметить, что священный цветок - лотос был изображен на одном из четырех арок среди других не менее значимых росписей в древнетюркском подземном мавзолее Майхан-уула (см. илл. 6). Курган был обнаружен в 2011 году в Центральной Монголии западнее от г. Улан-Батор на 210 км учеными совместной экспедиции Казахстана и Монголии (археологи Каржаубайулы Ж. и Эрдэнболд Р., см. илл. 7). Тюркский курган также окружен небольшим рвом, как и сакский курган могильника Бешшатыр.

По единому мнению ученых-археологов подземный мавзолей предназначен для кагана первого тюркского каганата. Это наследие VII в. н.э., характерное только для местных тюркских народов, сразу приобрело сенсацию мирового значения как неповторимый образец тюркской культуры. Об этом подтверждают известные ученые мирового уровня, такие как Д. Цэвээндорж (директор Института

Академии наук Монголии, доктор исторических наук, заслуженный деятель Республики Монголия), Т. Мориатсу (Доктор исторических наук, специалист по исследованию Танской эпохи, Япония), Исон Бук (археолог, профессор Сеульского Университета, Корея). Сенсационно важным, как наследие монументального искусства Великой степи, по мнению К. Сарткожаулы, являются настенные росписи (около 20 живописных изображений, общая длина 56 м, см. илл. 8) и малые изваяния монументального значения (90 экземпляров небольших скульптур, организованные в 2 панорамы, см. илл. 9). Я думаю, один из персонажей настенной росписи - тюркская вельможа, привлекает внимание со своей прической, очень напоминающей прическу терракотовой статуэтки знатного персонажа майя (остров Хайна, штат Кампеге, Мексика, 600-900 гг. н.э., Гуляев В.И. Древнейшие цивилизации Мезоамерики. М., 1972, см. илл. 13).

Среди всех росписей мавзолея наиболее монументально значимым являются изображения красного тигра. Казахстанский ученый-археолог, доктор философских наук К. Сарткожаулы пишет: «На двух стенах входной двери коридора изображены 2 тигра длиной в 9 метров. Образ тигра изображен в слиянии с образом китайского дракона (см. илл. 10). Художник сумел в точности передать психологический портрет выскакивающего вперед разгневанного, яростного, оказывающего сопротивление грозного тигра. Его пылающие огнем глаза устрашают так, что невозможно взглянуть на него без ужаса, а шерсть, вставшая на дыбы витает, словно пламя красного огня, раскрывая его харизму, добавляя больше гнева, больше грозности его образу, настолько, что невольно вводит зрителя в некое поразительное чувство, то ли ужаса, то ли гордости» (12, с. 286). Ученые утверждают, что тигр является сакральным тотемом Кок («небесные») тюрков. Согласно мировосприятию древних тюрков, тигр считается духом (киеси) племени, рода. Они считали, что этот священный тотем охраняет, защищает людей при жизни и после смерти. Эта концепция получила продолжение и у других народов по всему миру в эпоху тотемизма. Поэтому восточные народы ставили статую или скульптуру внушительных, грозных зверей перед церковными или государственными сооружениями. Эта традиция продолжается и по сей день.

Историко-культурные ценности, найденные в подземном мавзолее Майхан-уула, принесли больше новых материалов, новой информации для обновления источников истории Тюркского

каганата, некогда существовавшем в раннее средневековье. До открытия данного археологического памятника для казахстанской науки, в частности искусствознания, древнетюркское монументальное искусство было известно в виде монументальных стел и каменных изваяний. К примеру, классическим образцом является погребальное сооружение в честь Кюль-Тегина (VII—VIII вв., см. илл. 11). Копия монументальной стелы Культегина в 2001 году установлен в Евразийском университете имени Л.Н. Гумилева, а также в 2006 году был издан «Атлас Орхонских памятников» (авторы М. Жолдасбеков, К. Сарткожаулы). Теперь, когда впервые открылись взору высокоинформативные росписи, сохранившиеся со времен Тюркских каганатов, я считаю, что это становится важным вкладом древних тюрков в мировую сокровищницу культуры. Духовно-культурное и материальное богатство, найденное в подземном мавзолее Майхануула, является национальным наследием, а также культурным достоянием всего тюркского мира. О результатах данного археологического открытия представили в своих докладах профессор Евразийского университета им. Л. Н. Гумилева К. Сарткожаулы и реставратор К. Алтынбекова на международном научном конференции, проведенном в КазНАИ имени Т.Жургенова осенью 2011 года.

Как отмечает Г. Сино в научном труде «Современная монументальная живопись Китая: взаимопроникновение восточных и европейских традиций» (Барнаул, 2009 г.), монументальное искусство как один из самых старейших видов искусства в мире всегда привлекало большое внимание художников Востока и Европы. Колоссальные успехи в развитии данного искусства были и на Востоке, и в Европе. Монументальное искусство таких азиатских стран, как Китай, Япония, Индия, а также стран Юго-восточной Азии наибольшее развитие получили в древности и средневековье. Большие успехи демонстрирует монументальная живопись Древнего Египта, Эпоха Возрождения в Европе.

На Американском континенте высокое развитие традиционного монументального искусства определилось главным образом в доколумбовый период на юго-западной территории США и в Мексике. Один из исследователей искусства Америки А. Чегодаев пишет следующее: «Интересны ярусные дома-селения (пуэбло), полуподземные святилища с фигурными и орнаментальными росписями, геометрические узоры и зооморфные рисунки на керамике

индейцев юго-запада (с IV в. н. э.). В результате европейской колонизации это искусство в основном исчезло. Древние художественные традиции до XX в. сохранялись на севере страны в искусстве алеутов и эскимосов. В колониальный период (XVI в.) на территории США распространялась европейская культура: вначале испанская (на юге и юго-западе), затем голландская и английская (на северо-востоке) и французская (в низовьях р. Миссисипи). Традиции индейского монументального зодчества в колониальную эпоху отразились на территории Аризоны, Калифорнии, Техаса, Флориды и особенно Нью-Мексико в мощных укрепленных зданиях миссий и церквей с их лаконичными формами и резными порталами» (13, с. 98).

Наиболее полную семантику и космологию в монументальном искусстве древних тюрков выводит М. Глаудинова в своем исследовании «Генезис культовой архитектуры тюркских каганатов» (г. Алматы, 2010 г.). По ее мнению, поминально-культовые комплексы, обнаруженные в Монголии, Горном Алтае, Восточном Казахстане – это уже храмы с четкой планировкой и иконографией, классификацию которых проводили такие ученые, как Б.Я. Владимирцов, В.Д. Кубарев, Ю.С. Худяков, В.Е. Войтов. К примеру, в мемориальном комплексе Инань-кагана (Унгету I, VIII в.), впервые фиксируются кирпичный храм, зооморфные и антропоморфные изваяния. Площадка окружена самым глубоким из ныне известных рвов (3,5 м), а к востоку тянется ряд из более чем 550 балбалов, стелы и ограды отсутствуют. Наиболее развитым составом объектов отличаются пять комплексов Второго тюркского каганата – Мухарский, Онгинский, Их-Хушот, Хушо-Цайдам I и Хушо-Цайдам II. Это ориентированные по оси восток-запад прямоугольные в плане комплексы, в западной части которых находятся орнаментированные ящики или кубические блоки с отверстиями, кирпичные храмы со статуями внутри, от которых на восток располагаются стелы с руническими надписями, статуи баранов и львов и ряд балбалов длиной 1-3 км.

Согласно тенгрианскому мировоззрению, все, что окружало кочевника, начиная с его собственного тела и заканчивая всей вселенной, рассматривалось как храм, как единый, грандиозный алтарь для богослужения. Подобный универсализм мышления исключает ограниченность сакрального пространства и, соответственно, объясняет отсутствие как таковых архитектурных сооружений, посвященных Тенгри. Поминальные сооружения древних тюрков уже не имеют курганной насыпи, как у их

предшественников, а сразу устанавливаются вертикальные каменные плиты и столбы на поверхности земли, так как окружающее кочевника пространство представляется в виде гигантского круга невидимой сферы. Особенно важным является выбор местности для каганских куруков с естественным понижением к востоку. С этой стороны к куруку тянется цепочка каменных изваяний, балбалов и столбов, высота которых возрастает по мере приближения к комплексу. По мнению В.Е. Войтова в статье «Каменные изваяния из Унгету», они символизируют жизненный путь человека от рождения (самый маленький столб в конце вереницы) до порога смерти (балбал или изваяние) (14, с. 96).

Далее, Войтов В. утверждает, что роль и значение рва и вала вокруг комплекса состоит в том, что они охраняли курук от посягательств извне и подчёркивали высокий социальный статус умершего. Как представитель нижнего уровня трёхчленной мировой оси хищник-лев считался хтоническим существом, охранителем «врат ада». На куруках древних тюрок каменные львы выполняли эту роль и должны были располагаться с внешней стороны прохода в валу, возле первого балбала. Устрашающая поза подчёркивала их готовность перекрыть дорогу в Средний мир любому жителю Нижнего мира, и в то же время стоящие при входе на священную площадку грозные хищники как бы предупреждали «народы всех четырёх углов света» о готовности тюрок защищать священные рубежи своего государства. Статуи баранов имели иную символику, в вертикальной оппозиции располагаясь «выше» львов на среднем уровне. Например, на мемориале Кюльтегина статуи баранов до сих пор стоят между внутренней стеной и откосом внешнего рва. Спокойно лежащие у подножия Среднего мира фигуры баранов символизировали материальное благополучие воина-тюрка и экономическую стабильность его государства, а с другой стороны, расположенные у входа в Нижний мир бараны были последней из важнейших для кочевника материальных ценностей, с которой навсегда прощалась уходящая туда душа врага.

Как представитель Верхнего мира (космографическая схема), птица обозначает небо, и потому во многих рунических эпитафиях объясняется, что душа умершего воплотившись в птицу «улетело» в Верхний мир. Этнографические наблюдения по шаманизму тюркоязычных народов Центральной Азии XIX-XX вв. позволяют прояснить специфику религиозных представлений древних тюрок.

Важную роль в анализе семантики составных частей куруков играет солярная ориентация. Поскольку Солнце «рождается» на востоке, и «умирает» на западе, то в космологических представлениях тюрков восток ассоциировался с понятиями «лона Земли», «низа», а запад определял собой «верх». Согласно архаическим верованиям, жизнь человека делится на четыре этапа: 1) рождение, рост и возмужание; 2) зрелость и старость; 3) смерть; 4) реинкарнация души в потустороннем мире. Все они представлены в планировке куруков, местоположение каждого элемента которых подчиняется законам изоморфизма микро- и макрокосмических моделей. Поэтому их семантику следует рассматривать сквозь призму оппозиций: «живой-мёртвый», «тот, кому ставят балбал — тот, кого ставят балбалом».

Семантика частей каганской стелы — подставка в виде черепахи, плита с надписью и драконовое навершие — изоморфна тернарной структуре Вселенной. По восточной традиции черепаха — это символ вечности, неизменности и прочности основ мироздания, хтонический образ, а небесная символика дракона вошла составной частью в культуру тюрков-тугов, не только импонируя честолюбию каганов, вслед за китайскими императорами воспринявших аллегория дракона на навершии стелы как один из символов верховной власти, но и удачно вписавшись в древнетюркские космогонические представления. Дракон и черепаха обозначали два полюса мировой оси — вечно изменчивое небо и незыблемую твердь земли, между которыми обитали «сыны человеческие», а надпись на плите (к примеру, стелы Бильге кагана и Культегина) семантически эквивалентна понятию Среднего мира, поскольку в ней излагаются сложные коллизии человеческих судеб, рождённых творческим актом Неба и Земли. Стоящая на черепахе стела предстает как центральный фрагмент космограммы, где в большой круг (условная граница горизонта) вписан большой квадрат (вал и ров), внутри которого расположен малый круг (спина черепахи) с малым квадратом (стела) в его центре (см. илл. 12).

В итальянском городе Флоренция перед собором Санта Мария установлена стела (XV в., см. илл. 13), семантика которого, по моему мнению, очень схожа с древне-тюркской трехуровневой космографической системой. Нижний уровень — четыре малых черепахи, расположенных по четырем углам установленной сверху стелы. Средним уровнем — четырехгранная стела древнеегипетского образца сужающаяся кверху. И верхним уровнем завершает

композицию знак символ города Флоренции – трехлепестковый стилизованный цветок лилии.

Анализ составных элементов древнетюркских поминальных памятников показывает, что семантически они сохраняют все присущие архаическому мировосприятию черты. Элементы куруков играли роль знаковых символов, с помощью которых тюрки стремились запечатлеть не только фантастические образы самобытного мировоззрения, традиционных верований и обрядов, но и реалии окружающего мира.

Наряду с широко известными ритуальными значениями скульптурных изваяний на всем Евразийском пространстве о важности практических назначений написал В. Кубарев в своем труде «Древние изваяния Алтая. Оленные камни» (г.Новосибирск, 1979 г.). Действительно актуальными по сей день, я считаю являются его убедительные выводы. Остаются загадочными и в то же время связующими скифскую и древнетюркскую эпохи ряды вертикально стоящих камней (балбалов). Сейчас достоверно установлено, что этот обычай возник на Алтае ещё в скифское время. Но тогда балбалы ставились у курганов ранних кочевников, а в древнетюркское время они становятся неотъемлемой частью поминальных оградок с изваяниями древних тюрков. Несмотря на столь разное применение балбалов, остается общим широтное расположение ряда камней (обычно с запада на восток от памятника). И если древнетюркские балбалы многими учёными олицетворяются с числом убитых врагов тем воином, в честь которого сооружены изваяние и оградка, то назначение балбалов скифского времени до сих пор неясно.

Ещё более трудные вопросы, неизбежные при изучении происхождения монументальной скульптуры Центральной Азии, возникают в связи с открытием аналогичных памятников в Европе. Даже неспециалисту нетрудно заметить весьма прямую закономерность: памятники каменотёсного искусства Центральной Азии бронзовой эпохи, раннескифского и древнетюркского времени имеют прямые и иногда более реалистичные аналоги далеко на Западе. По моему мнению, заслуживает внимания предположение, высказанное С.И. Руденко о скифских балбалах. Он считает, что число поставленных у могил камней связано с числом лиц или родственников, принимавших участие в похоронах. Он отмечал также, что балбалы поставлены почти у всех алтайских курганов скифского времени. Не имея тогда ещё чётких аргументированных данных,

С.И. Руденко интуитивным путём приходит к выводу о том, что ряды балбалов могли стоять и у могил женщин и детей. К этим выводам был склонен и В. Кубарев после своих археологических исследований. У курганов из Уландрыка и Барбургазы, содержавших погребения детей и женщин, как и у могил мужчин-воинов, с восточной стороны стояли ряды каменных столбиков, «что мало вяжется с толкованием о соответствии числа вкопанных камней с числом убитых врагов» [15, с. 326].

Получается, что по мнению В. Кубарева эти «балбалы» — не что иное, как коновязные столбы - неотъемлемая часть любого жилища кочевника. Многие народы, устраивая разнообразные погребальные сооружения, всегда стремились воспроизвести хотя бы в общих чертах то жилище, в котором жил покойный. Отсюда вполне объяснима традиция установки коновязей у таких «домов мёртвых». О значительной древности подобного обычая свидетельствует сообщение Геродота о поминальном обряде, совершавшемся у могилы скифского царя («История в девяти книгах», 1972 г.). По его словам, скифы на поминки отбирали 50 самых достойных мужчин, а также 50 коней. Затем, задушив тех и других, усаживали мужчин на коней, укрепив их в таком положении кольями, расставляли всадников вокруг могилы. Повода коней привязывали к специально врытым столбам-коновязям. Археологические исследования также полностью подтвердили и эти сведения. Остатки многочисленных коновязных столбов были обнаружены при раскопках Елизаветинских и Ульских курганов на Кубани (Артамонов М.И., 1973 г.).

На Алтае деревянных коновязных столбов или их следов у курганов пока неизвестно, а роль коновязей здесь, очевидно, выполняли так называемые «балбалы». Предположение основано на том, что алтайские балбалы расположены также с восточной стороны курганов, как и коновязные столбы этнографического времени. Так, у алтайцев, казахов, якутов и других тюркоязычных народностей при похоронах рядом с могилами вкапывали и коновязные столбы (Иванов С.В., 1976 г., с. 213) [53, с. 221]. Таким образом, каменные изваяния (балбалы) можно считать коновязными столбами, которые предназначались для лошадей родственников и гостей, принимавших участие в погребально-поминальном обряде (см. илл. 14). Видимо, каменное изваяние (балбал) также был своеобразным знаком присутствия (внимания) определённого человека на поминках по умершему. Этим, на наш взгляд, можно объяснить личные тамги и

надписи-автографы обнаруженные на балбалах, установленных у поминальных храмов древнетюркских каганов (Кляшторный С.Г., 1974 г.).

Исследования специалистов в области искусствознания позволили констатировать существование двух типов искусства. Один тип искусства ориентирован на канонические системы и может быть назван «ритуализованным искусством», «искусством эстетики тождества», другой - строится на нарушении предписанных норм, канонов (Лотман, 1973, с.16). Неслучайность возникновения и развития феномена монументальной скульптуры в евразийских степях подтверждают высокую социокультурную информативность памятников монументального изобразительного искусства кочевников эпохи раннего железа. В. Ольховский в своем труде «Монументальная скульптура населения западной части евразийских степей эпохи раннего железа» утверждает, что особенностью развития «степного евразийского» изобразительного монументализма является его очаговость, дискретность, что вполне согласуется с существующими представлениями о характере расселения и образе жизни кочевников и полукочевников степного пояса Евразии (16, с. 203).

По словам французского философа XX века Рене Генона, земледельцы развивали те виды искусства, которые требовали материального воплощения: архитектура, скульптура, живопись, декоративно-прикладное искусство, театр, музыку, поэзию, литературу. Кочевники достигли исключительного совершенства в искусствах, не требующих материального воплощения: музыка, разнообразные музыкальные инструменты, которые повлияли на инструментарий евразийских народов в целом, поэзия, искусство красноречия, музыкально-поэтические состязания и импровизации айтысы. Кочевники создали самое совершенное переносное жилище – юрту, архитектура из кирпича и каменные изваяния создавалась для тех, кто не двигался – для мертвых. Только на территории Казахстана более тысячи погребальных ансамблей-некрополей, которые издали походили на прекрасные города (см. илл. 15). Их архитектурное совершенство восхищало иноземцев. К.Ш. Нурланова утверждает, что: «...кочевники Центральной Азии исповедовали Тенгрианство, которое намного старше Буддизма, Даосизма, не говоря уже о Христианстве и Исламе. Высшее Предназначение и Силы исходят из Вселенной, Голубого Неба и воплощаются в природных стихиях.

Сам человек никогда не воспринимался выше этих явлений, он был только их дитем. Кочевник просил содействия, помощи и благосклонности, напрямую обращаясь к Небу, аруахам: так для него было быстрее и надежнее, чем через различного рода священнослужителей» (17, с. 237).

Как свидетельствует Б. Ибраев, среди народов Центральной Азии, Южной Сибири, Монголии, Северного Кавказа, Индокитая, Африки существуют единые представления, которые состоят в следующем: «...В центре мира высится Первозданный Кок-Тобе (синяя - небесная-священная Гора), на вершине ее растет Великий Байтерек (букв. Могучий Тополь), по четыре ветви которого на каждом ярусе охватывают весь небесный свод, пронизывая все его уровни. Корни, его проникают через все уровни Земли до нижних Вод...», также есть одинаковые поверья - «Там, где лежат кости барана или его рога, не бывает злых духов, он является самым чистым животным, появившимся раньше человека. Он носит в себе некую жизненную силу, удачу, счастье...» (18, с. 41). К примеру, изображения бога-солнца Амона в виде сфинксов с бараньей головой у древних египтян, царские престолы в виде золотых баранов в странах Кушан, Хорасан, Фергана, поход аргонавтов за золотым руном подтверждают о распространенности еще в древности культа «космического барана», дарующего удачу, потомство, связываемого с «Огнем-Небом».

Многочисленные реалистические и стилизованные виды койтасов на ступенчатых пирамидах поставлены в Западном Казахстане над могилами известных людей, основателей родов (см. илл. 16). Ареал такого типа памятников охватывает огромные территории от Северного Китая, Монголии, Южной Сибири до Туркмении, Ирана, Турции и Кавказа. Другая форма проявления данной космогонии в художественной культуре развивается в половецкую эпоху в XI-XII вв., когда в степях Дашт-и-Кипчак на вершинах курганов, не всегда являвшихся захоронениями, иногда окруженных рвами, появились изваяния женщин с сосудами или птицами в руках. Я считаю, такие изваяния на сегодняшний день в большом количестве можно встретить во дворах-хранилищах музеев украинских городов Днепропетровск и Луганск (см. илл. 17). Их головные уборы напоминают бараньи рога, опускающиеся на плечи. Такая форма прически сохранилась в виде головных уборов тувинок и монголох халха, причем, по сообщению академика АН МНР

Б. Ринчена, ее форма связывается с культом «Великого барана» (см. илл. 18). Также, хотелось бы обратить внимание на схожесть данных причесок с прическами золотых статуэток из «Колодца Жертв» (по иллюстр. Э. Томпсона из книги В.И. Гуляева «Древнейшие цивилизации Мезоамерики», см. илл. 19).

Также можно предположить, что существование целого ряда абстрагированных вертикальных композиций, отражающих также строение Вселенной, связано генетически с вышеназванным культом. Здесь большое распространение получают стелы или колонны с завершениями в виде роговидных завитков, например, древнекитайские и древнетюркские стелы, архаические иранские и североафриканские капители с волютами, ионический ордер греков, многочисленные туркменские, таджикские, узбекские, дагестанские и др. деревянные колонны с резными парными волютами или кругами на капителях. В этот ряд включаются и казахские надгробные стелы кулыптасы, верхняя часть которых оформлена парными завитками (см. илл. 20).

Характеризуя в целом искусство Средней Азии и Казахстана второй половины I тысячелетия до н. э., исследователи констатируют, что оно «опиралось на эстетические нормы древневосточной и степной художественных традиций». Они отмечают при этом преобладание «скифского» стиля у кочевых племен севера и востока Средней Азии и Казахстана и древневосточные влияния в земледельческих областях юга. Гибель звериного стиля в искусстве приблизили не столько военные поражения скифов и саков, сколько изменения в сознании людей. Они перестали верить в зооморфность божеств, а приход в степи Казахстана тюрков, с их почти монотеистическим тенгрианством, божество которого - «Вечное голубое небо» - весьма аморфная субстанция, сделал ненужными традиции изобразительной конкретности в космическом моделировании. Однако скифы и саки успели создать яркий орнаментальный стиль, вполне пригодный для выражения абстрактных понятий, который имел много общего с искусством и идеологией тюрков и во многих своих важных чертах продолжает жить до сих пор.

В статье «Язык в представлении картины мира древних тюрков» Н.Г. Шаймердинова утверждает, что время в сознании тюрков было эпически длительным, растянутым в пространстве, хронотопичным – прошедшее-настоящее-будущее сливались в единый пространственно-

временной континуум, создавая иллюзию «вневременности», «вечного настоящего». Поэтому так часто в текстах употребляется слово «вечный»: поставили «вечный камень», создали «вечный эль» (государство) (19, с. 76). Также, я согласен с ее мнением о том, что предметы материальной культуры балбалы, скульптуры людей и животных, каменные стелы навеки высеченными на них текстами символизируют идею вечного настоящего, вечного времени.

Таким образом, к началу третьего тысячелетия культура Казахстана представляет собой сплав духовных ценностей, накопленных и сохранных в течение многих столетий народами, населявшими древнюю Великую степь. Из истории известно, что во всех периодах цивилизации у народов существовала потребность общения с другими народами. Во время этого общения взаимообогащалась и их культура. Непревзойденным по-своему историческому и художественному значению наследием художественной культуры кочевых народов Великой степи являются: наскальные рисунки (петроглифы), монументальная скульптура (каменные изваяния) скифо-сакских, древнетюркских и кыпчакских периодов, настенная живопись.

В свою очередь, древнетюркская культура оказала большое влияние на традиционные обычаи и быт других народов. Во второй половине I тыс. н.э. в евразийских степях широко распространяются тюркские формы оружия, доспехов, конского снаряжения, украшений и пр. К XIII в. генетически связанная с древнетюркской каменная скульптура входит составной частью в поминальные обряды половцев южнорусских степей на западе и монголов даригангских степей на востоке, а этнографические материалы показывают, что еще в XIX - начале XX вв. у киргизов и казахов Семиречья мусульманский погребальный ритуал нередко сопровождался поминками, во многом напоминающими древнетюркские. Большие годовые поминки по умершим с давних пор предоставляли разделённым обширными пространствами кочевым и осёдлым народам широкие возможности для установления политических, экономических и культурных контактов, обеспечивая жизнестойкость их наиболее важных общественных функций на протяжении веков.

Символико-знаковая пластика монументального искусства древности

Специфика тамгалинской традиции петроглифов подразумевает ряд следующих признаков: преобладание крупных размеров (средняя величина составляет 25-30 см, встречаются изображения высотой до 1 м), техника пикетажа (глубина до 3-5 мм), подчеркнутый натурализм изображений, чрезвычайно разнообразный круг образов и сюжетов, в который входят также уникальные образцы, прочная взаимосвязь с характером ландшафта, упорядоченность изобразительного ряда, устойчивая иконография образов. Можно также отметить, что тамгалинской традиции присуща тщательная проработка деталей: подчеркнуты пальцы рук и половые признаки людей, хвосты, лопатки, уши животных. Особую роль в Тамгалы играют изображения колесниц: всего в святилище известно шесть данных изображений, двухколесные с восемью и четырьмя спицами и четырехколесные без спиц. У трех из них в упряжке показаны животные. Колесница относится к солярному культу и была необычайно широко распространена в эпоху бронзы. В 1920-х годах Е.Р. Шнейдер, исследуя казахский орнамент, выделил ряд элементов, носящих название агаш (дерево). Иконография наиболее распространенных типов такого орнамента раскрывает структуру космогонии - треугольное основание, из вершины которого вырастает ствол дерева, завершенный спиральными завитками рогов, между ними помещен солярный знак.

По мнению А. Леонова символика колеса исторически восходит к жилищу кочевых народов Великой Степи – юрте, а конкретно к такому ее элементу как купольное колесо. Колесо-шанырак – это окно кочевника в звездное небо, – и это объясняет, как оно стало символом мироздания, круговорота времени, связи земного и космического, культа солнца и неба, а также воплотило в себе практические функции универсального календаря. Символика колеса на шесте по многим параметрам соотносится с древней юртовой символикой кочевников. «Если юрта осмыслиется в мифологии как модель вселенной, то шест-бакан — это мировая ось. Бакан – символ устойчивости и благополучия дома» - подытоживает А. Леонов [20, с. 3].

Самое древнее упоминание встречается еще у Геродота в его рассказе о скифском жертвоприношении, где к жертвенному столбу, увенчанному колесом, привязывали коней. В Европе символика

колеса на шесте встречается уже на древних памятниках, относящихся еще к римской эпохе. География купольного колеса распространилась и на Америку. Так, на изображении мексиканского бога Кецалькоатля, в его руке мы видим колесо-шанырак, обод которого украшен ленточками. При этом, даже лучи креста расширяются к ободу, так же как, к примеру, на Берлинской «квадриге». Удивительно загадочной сенсацией современности является находка казахстанскими археологами огромного равностороннего креста в центре храма весной 2012 г. на холме Культобе в г. Туркестан (18x18 м, III-IV вв. н.э.).

По поводу представления о вертикальной структуре мира (подземный мир – земля – небо) характерных в древних памятниках для большинства древних народов Евразии и Америки приводит интересное сравнение Я.А. Шер: «Если рассмотреть подробнее прорисовку стелы из долины Енисея (см. илл. 21), то мы заметим, что в расположении изображений по вертикальной оси наблюдается некая зональность, трехчастная структура, при которой главная "быкорогая" личина находится в средней части стелы, а оскаленная пасть хищника – внизу. В верхней части стелы, как правило, находится изображение головы копытного животного или человека. Такая структура расположения элементов по вертикали встречается не только в долине Енисея. Близкую манеру мы наблюдаем и у индейцев американского Северо-Запада (см. илл. 22). Значит ли это, что их создатели находились когда-то в культурном и генетическом родстве? Вопрос пока остается без ответа, но скорее всего дело не в родстве, а в том, что перед нами общечеловеческий феномен – изобразительная универсалия...» (21, с. 115).

В Прикаспийской низменности, путешественников встречали огромные стоячие плоские камни с едва заметно обозначенными лицами и руками, сложенными на животе, - «каменные бабы». Несомненно, что установили их здесь еще азиатские кочевники. Крупнейшего естествоиспытателя XIX столетия, географа и путешественника А. Гумбольдта (1769-1859) поразило сходство «баб» с каменными изваяниями древних индейцев в Перу (Южная Америка). У людей Старого и Нового Света воображение работало одинаково - делает он вывод! Эта идея единства природы, земли, человека неизменно притягивала мысль Гумбольдта. Он постоянно находил ей подтверждение, обнаруживая в Европе или в Азии то, что уже видел в Америке (22, с. 77).

В древних культурах искусство обладало совершенно иными смыслом и назначением, нежели в современном мире. Изобразительное искусство было инструментом выражения идейных и эстетических основ мировоззренческого комплекса древних. Единая устойчивая модель мироздания древних выстраивалась на основе обожествления природы. В этом я убедился, когда в результате сравнительно-сопоставительного анализа традиционного монументального искусства американских индейцев с древнетюркским монументальным искусством заметил много интересных сходств. В книге «Древние цивилизации Америки» В.И. Гуляева приводится немало фактов о сходстве двух древних культур – индейской и тюркской, в частности, монументального искусства. Это, во-первых, один персонаж (см. илл. 23) из Ацтекской рукописи «Вельможи и воины» испанского колониста Кортеса, см. илл. 24), очень похожий по военному костюму на казахского «Золотого воина» из Иссыкского кургана (см. илл. 25). Во-вторых, образ Кетцалькоатля из кодекса Мальябекиано (XVI в.), о котором Д. Соди пишет следующее - «Это имя божества древней Америки, одного из главных богов ацтекского пантеона и пантеонов других цивилизаций Центральной Америки, а также имя исторической личности» (23, с. 103). По моему мнению, стоит обратить внимание на некоторое сходство с казахстанским иссыкским воином в деталях костюмов. Это знак креста на щите ацтекского бога (см. илл. 26), который также существует в головном уборе сакского вождя (см. илл. 27).

Как утверждает В.И. Гуляев, - «изображение креста имелось у многих древних племен и народов и связано обычно с культом огня, солнца. Христианство взяло этот символ из древних языческих религий. Поэтому крест никак нельзя считать исключительной принадлежностью одного народа, одной религии, а тем более христианской. Интересно, что в Мексике изображение креста встречается на расписных глиняных сосудах начала I тысячелетия до нашей эры, то есть задолго до появления официального христианского учения. А легенды о потопе - это отражение реальных стихийных бедствий и катастроф, постигавших разные народы в разные времена. У майя, как и у других народов древности, также существовали сходные по характеру предания. Согласно их верованиям, мир четыре раза уничтожался потоками воды, падающей с неба.

Эту страшную картину и запечатлел для потомков на страницах рукописи, относящейся к XII в. н. э., какой-то безымянный индейский художник» (24, с. 45). Особо важным также в этом сравнении является ярко-красные оперения на голове Кетцалькоатля, символизирующее птицу Кецаль, и которое высоко ценилось в традиционных культурах Америки, как древний символ свободолюбия, не живущее в неволе. Эти птичьи оперения наталкивают на мысль о сходстве с головным убором в виде оперения в портрете Митры (определение А. Акишева, см. илл. 28), изображенный на золотом перстне Золотого сакского воина в красном одеянии с золотом. Ведь для современного Казахстана Золотой воин является символом свободы независимого государства. В-четвертых, терракотовая теотихуаканская статуэтка, найденная в городе майя Бекан (см. илл. 29): сходство сидящей позы с тюркскими каменными изваяниями в сидящей позе из мемориального комплекса Культегина в Монголии (см. илл. 30). В-пятых, каменная скульптура сидящего «Мыслителя» на корточках (Лиена Вьеха, Коста-Рика, I тыс. н.э., см. илл. 31) аналогична казахстанскому «Мыслителю» из Костанайской области (см. илл. 32). И в-шестых, каменная статуя стиля Чонталес, Копелито (департамент Чонталес, Никарагуа, IX-XIII вв., см. илл. 33) с держащими руками нечто круглое, похожее на шар. Также, заметна схожесть с половецкими (кипчакскими) каменными изваяниями IX-XIII вв. обеими руками держащими сосуд для питья (см. илл. 34).

В.И. Гуляев в книге «Древние цивилизации Америки» на основе археологического материала показал эволюцию американских индейцев, начиная с эпохи верхнего палеолита и заканчивая появлением архаических государств. Ученый-археолог исследуя древнюю Америку, пришел к выводу о достоверности существовавшей к тому времени гипотезы об открытии Америки в эпоху верхнего палеолита (30–20 тыс. лет назад) далекими предками американских индейцев, выходцами из Северо-Восточной Азии. До выпуска данного труда в течение многих лет В.И. Гуляев участвовал в раскопках месопотамских памятников древности, итогом которых явилось вышедшее в 2004 г. его книги «Шумер, Вавилон, Ассирия. 5000 лет истории (Сокровенная история цивилизаций)» (25). Эта книга посвящена цивилизации, считающейся колыбелью человеческой культуры и письменной традиции. Как свидетельствует В.И. Гуляев, к справедливости ради надо отметить, что благодаря открытиям таких ученых, как американский физик У. Либби мы узнаем, насколько

древними являются немаловажные артефакты. Он изобрел радиоуглеродный метод датировки в археологии в 1948 году, за это открытие в 1960 г. ему присудили Нобелевскую премию по физике. Достигнутая сейчас точность датировки равняется 50–100 годам. Пределом возможных точных измерений считается сейчас время до 40 тыс. лет назад. Этот метод имеет огромное значение для археологов при создании ими исторической хронологии далёких эпох и давно забытых древних культур.

В археологической науке были проанализированы и описаны каменные скульптуры из всех областей Казахстана. На территории Казахстана к настоящему времени зафиксировано несколько сот каменных изваяний VI–XIV вв. Большинство исследователей предполагают, что каменные изваяния являются изображениями умерших людей, которые ставили на их могилы, другие видят в них обобщённый образ предка, характеризованный не чертами его лица или особенностями фигуры, а обычными атрибутами; третьи, опираясь на широко представленную в фольклоре тюркских народов идею наказания, высказывают версию, что каменные изваяния есть олицетворение побеждённых знатных врагов, и, наконец, часть исследователей полагает, что в каменных бабах воплощен некий мифологический персонаж. У подавляющего большинства из них ноги никаким художественным приемом не проработаны. Определенная часть изваяний представлена в сидячей позе, главным образом со скрещенными ногами, обозначенными на плоскости монолита невысоким рельефом или прочерченным контуром. До последнего времени изваяний явно «стоящих», с проработанными изображениями ног не было известно в казахстанских степях. Это обстоятельство послужило основанием для некоторых исследователей считать, что все подобного рода памятники относятся к категории сидящих, независимо от того, изображены у изваяний ноги или нет. Многими исследователями отмечалось, что большинство тюркских изваяний держат в правой или в обеих руках ритуальный сосуд различных форм (кубки, чаши и т. д.).

К примеру, Ф.Х. Арсланова утверждает, что: «...смысл данного символа необходимо искать в обычаях и обрядах, магических по содержанию, устанавливающих кровное и духовное родство. Институт побратимства, распространенный у многих народов мира, нашел отражение в скифском иконографическом материале: известный обряд, описанный Геродотом и Лукианом, изображен на

золотых нашивных бляшках из Солохи и Куль-Обы» (26, с. 228). Подобные изваяния распространены довольно широко в восточной части Евразийских степей и предгорий (см. илл. 35). Они были неременным атрибутом культуры азиатских кочевников эпохи тюркских каганатов. По поводу их назначения пока еще ведутся споры. Очевидно, что это не надгробия. Большинство специалистов склоняется к тому, что они использовались в поминальной тризне как облик погибшего сородича, символически участвующий в ритуальной трапезе.

А.М. Хазанов в исследовании «Обычай побратимства у скифов» (М., 1972 г., с. 73) подчеркивал, что сам обряд побратимства указывает на имевшуюся в нем религиозно-магическую силу, называемую по тюркски - «анда», по казахски – «ант беру», т.е. дать клятву. Таким образом, изображения умерших воинов с сосудом для питья в руке необходимы были для того, чтобы при совершении поминок, когда родственники и соратники покойного устраивали в честь него поминальный пир возле оградки, он сам, в виде изваяния, как бы «присутствовал и пил» вместе со всеми, принимая через дым, пищу, бросаемую в жертвенный костер. Изваяние как бы согласовывало решение, принятое в ходе поминального аса, освещало его.

В Казахстане встречались и каменные изваяния с птицей (см. илл. 36). Об одном из находок и ее значении пишет Л. Р. Кызласов: «В 1886 – 1887 гг. исследователь казахских степей В. М. Флоринский привез в Томский университет каменное изваяние, в руках которого была хищная птица вместо чаши. Птицы, являющиеся в духовной культуре символом свободы, добра и счастья, ярко представлены в шаманских мифах и легендах. В одном из мифов добрые духи с неба послали царя орлов на землю, чтобы он помог людям. Спустившись на землю, орел соединился с женщиной, спящей под деревом. В результате этого союза родился первый шаман. Связь между шаманом и орлом выражается в украшенном перьями поясе, который шаман одевает как украшение» (27, с. 51). По моему мнению, также вероятно каменное изваяние, именованное одним выдающихся исследователей казахской культуры Узбекали Джанибековым – «Музыкант с лукообразной арфой» (VII—VIII вв. Южный Казахстан, см. илл. 37), является одним из воплощения образа шамана. Я считаю, музыкальный инструмент в руках скульптуры отличается от других

изваяний с чашами в руках как редчайший образец. По мнению специалистов, на каменном изваянии изображен музыкальный лук - монохорд, который своим происхождением обязан охотничьему луку и представляет собой наиболее древний вид дуговой арфы. В данном случае, вероятно, мы имеем дело с ранним прототипом казахской адырны (28, с. 208).

По поводу птицы вспоминаю, как изображения птиц на головном уборе памятника Культегину в Монголии, короне Бильге кагана, пластине из кургана 1 памятника Каракыстак 1, знаки-тамги в виде птиц являются свидетельствами древнего мифологического сюжета с присутствием в нем «небесного духа», служившего в качестве оберега (см. илл. 38). В культовом искусстве средневековых тюрков образ птицы, изображенный на головных уборах и одежде социальной элиты свидетельствуют, что персоны, владеющие описываемым знаком, являлись персонами, - обладающими небесным благословением, что в тюркском языке обозначалось термином «күт». Изображения птиц часто встречается и в традиционных костюмах индейцев. Удивительным является сохранившиеся рисунки тех же испанцев-колонистов (полотно Тлашкалы – «Ацтеки, осажденные в Теночтитлане войсками Кортеса и его индейскими союзниками», см. илл. 39), где один из ацтекских воинов изображен в костюме гуся-лебедя. Особое внимание привлекает, по моему мнению, аналогичность в том, что вспоминается казахстанский исторический фильм «Биржан-сал» (2009 г.), где есть эпизод театрального выступления группы соратников Биржан-сал, наряженные в мифические образы разных животных, среди которых ярко встречается и костюм лебедя. Также, к заинтересованности отечественных филологов может привести названия индейских народностей и языков США, как Адай (штат Луизиана), и Йокут (Калифорния).

На высокогорном святилище Мерке открыто, документировано, изучено и сохранено 76 каменных скульптур, серия алтарей, четыре памятника рунической письменности, десятки родовых тамг, несколько скоплений наскальных рисунков. Половина из них - установлена в честь женщин, что является редким случаем в тюркском мемориальном и монументальном искусстве. На территории долины реки Чу, наряду со святилищем Мерке, открыто изучается и проводится реконструкция на культовых мемориалах другого, не менее уникального святилища средневековых тюрков - святилища

Жайсан. Поминальный комплекс Жайсан включает в себя курган и ритуальное сооружение с каменным изваянием, на голове которого имеется убор, увенчанный тремя выступами, похожими на рога. Корни такой изобразительной традиции уходят в эпоху бронзы.

В 1969 г. в Джамбульской области Казахстана археологами был обнаружен уникальный памятник изобразительного искусства древних кипчаков (XI в.). На плоской каменной плите было вырезано контурное изображение человеческого лица - круглого, с большими миндалевидными глазами, с прямым удлинённым носом, соединённым с линией бровей, что характерно для половецких каменных изваяний. Головной убор - в виде венца с тремя треугольными зубцами, стилизующими лучи. В соседней с Казахстаном Киргизии, в Чуйской долине, в разное время были найдены восемь каменных изваяний людей, изображённых в подобных головных уборах, а на некоторых скульптурах даже обозначена верхняя одежда в виде мантии - накидки без рукавов. Ещё ранее в Восточном Алтае археологами было найдено на валуне изображение женщины в таком же головном уборе. Это было изображение тюркской богини Умай в царской тиаре, входящей в триаду высших божеств древних тюрков. Как говорит предание, богиня Умай по призыву людей спускалась по радуге от верховного небесного духа. Местопребыванием Умай считалась «трехрогая» гора Белуха на Алтае, поэтому при изображении богини в её головном уборе подчеркивалась эта трехвершинность (29, с. 66). Исследования искусствоведов показали, что художественные истоки, изобразительная манера и символическая направленность рисунков древних кочевников, найденных в разных регионах, идентичны. В целом же подобные изображения на камне свидетельствовали о зарождении одного из наиболее выразительных видов искусства - монументальной скульптуры кочевников.

Культуры народов VI-VIII, IX-XI вв., населявших восточные земли Центральной Азии и казахскую степь в долинах рек Чу и Талас, перекрещивались с культурами народов Европы, Кавказа, Передней Азии и других регионов. В Казахстане насчитывается около 400 каменных изваяний, но уникальность святилищ Жайсана и Мерке состоит в том, что их значительная часть сконцентрирована в одном месте. О содержании патриотического воспитания в символической пластике монументальных комплексов Мерке и Жайсан

утверждает известный казахстанский историк А. Досымбаева: «Осознание идеи святости родной земли, составляющей основу мировоззрения тюрков, способствовало формированию особого ритуала клятвенной присяги отечеству, где присутствовали божества Жер-Су и Тенгри. Во время ритуала пили священную воду родной земли – символ Жер-Су. Об этом говорят сосуды, изображенные в руках многочисленных каменных статуй обожествленных предков, якобы принимающих участие в этом ритуале. Его цель – подчеркнуть незабываемость традиций и границ священной земли тюрков. В казахской лексике и сейчас живо понятие «выпить клятву» – «ант ішу». На памятниках святилищ Мерке и Жайсан, предки тюрков изображены со всеми атрибутами, символизирующими клятвы верности отечеству, стремление защитить и сберечь для потомков родную землю, обеспечить ее благополучие. Такими же, как на каменных статуях святилищ Жайсан и Кумай, изображены тюрки в живописных сценах парадных залов средневековых городов Южного Казахстана, Узбекистана, на стенках саркофага Восточного Туркестана и описаны в письменных источниках средневековых авторов» (30, с. 3).

Итак, в древнее время у кочевников, населявших Казахстан, художественное творчество, в том числе монументальная скульптура, являлось составной частью духовной культуры. Каменные изваяния, являющиеся свидетелями событий прошлых веков Великой степи, представляются уникальными памятниками материальной культуры. Пластический образ таких каменных скульптур представляет собой чаще стоящую фигуру человека с выраженными объемами плеч и бедер, с сосудом в руке или сложенными у пояса руками с неизменными атрибутами вооружения. Они исполнены на высокохудожественном уровне в четкой реалистической манере превосходными художниками. Это были уже подлинно круглые скульптуры с четким моделированием деталей и элементов вещей. Некоторые даже имели место покраске. На территории Казахстана подобные каменные статуи появляются в VII-VIII вв., в особенности в Восточном Казахстане, Сарыарке и Жетысу. Уже в конце первого тысячелетия н.э. ясно наблюдается выразительность пластического языка, реалистически передаются формы тела. Развитие пластики свидетельствует о более высоком уровне скульптурного искусства.

Г.Ш. Елеукунова в своем труде «Очерк истории средневековой скульптуры Казахстана» (г.Алматы, 1999 г.) отмечает, что

подробное изображение воинских доспехов, деталей одежды, причесок, головных уборов также было у половецких изваяний, отличающихся региональной особенностью, и это наглядно приведено в схемах С.А. Плетневой. Характерно для них и наличие пьедестала, на котором часто давалось изображение фигурок людей и животных, иногда сцены охоты. Особенно богатым декором выделяются женские изваяния. Кроме того, половецкая пластика знала и раскрашенную скульптуру, что позволял используемый материал из ракушечника, песчаника, меловых пород.

Еще в конце XIX века ученые-этнографы и археологи обратили внимание на известную схожесть каменных баб приволжских степей и скульптур, обнаруженных на территории Казахстана, Северной Киргизии, Тувы, Алтая, Северной Монголии. И тогда появилась своеобразная классификация «каменных баб», составленная Г.Н. Потаниным и вызвавшая значительный интерес русских археологов. Как утверждает Б. Ибраев («Звезды над курганами», 1986 г., с. 303), здесь уже очевидны попытки древних скульпторов передать индивидуальные черты изображаемого, его характер, наклонности и даже портретное сходство. Скульптура этого периода характеризуется монументальностью, четкостью форм. Проходили века, на территории современного Казахстана сменялись народы и культуры, но в целом картина мира осталась у кочевых народов очень близкой к самым ранним их мифологическим представлениям - центре мира гора, а на ее вершине образная вертикаль, соединяющая землю и небо.

На всех этапах исторического развития искусство отражает мировоззрение создавшего его народа. Это определило устойчивый интерес к памятникам древнего искусства среди искусствоведов, археологов, историков, занимающихся наследием минувших эпох. Так например, в труде «Космология древних и её отражение в искусстве Средней Азии V-X веков» Мкртычев Т.К. делит период с древности до XX века в идеологическом плане на два основных этапа: домусульманский (I-VIII вв.) и мусульманский (IX-X вв.). Политическая разобщенность, этническое многообразие, наличие многочисленных религий (среднеазиатская форма зороастризма, буддизм, манихейство, христианство, культы тюркской среды) - все это характеризует домусульманский этап. Былая универсальность мифопоэтического мира разрушалась под натиском фактов и ситуаций, не входящих в ее рамки. С середины I тыс. до н.э. ей на

смену приходят мировые религии, предложившие свое целостное видение мира. В нем, как правило, представление об устройстве Вселенной составляли уже только часть учения.

Я считаю, что пластическая сдержанность каменных изваяний, строгая симметрия, предельная обобщенность и отсутствие в них четкой конкретизации — это результат не технической неумелости или недостатка творческого воображения древних ваятелей, а соблюдения основного «принципа монументальности» - строгого соответствия между символом и реальностью. С исламизацией тюркских племен Казахстана обычай сооружения каменных изваяний почти исчезает: в Семиречье — после XI в., а в более северных районах, в которых проникновение ислама было менее интенсивным, — после XII в. Типологические особенности каменных фигуративных скульптур наблюдаются уже в их ранних образцах.

Некоторые исследователи, в частности А.А. Чариков, связывают дальнейшую эволюцию каменных изваяний с более поздними надгробными сооружениями — кулыптасами, получившими широкое распространение на территории Казахстана в период проникновения ислама (см. илл. 40). Они не были единственными памятниками такого рода, их дополняли надгробные сооружения различного типа: сагана-тас (саркофаг из каменных плит), уш-тас, кой-тас, составлявшие вместе с купольными мавзолеями целые некрополи. В пользу версии о том, что эти столбы-стелы представляют прямое продолжение антропоморфных изваяний древнетюркского периода, выдвигаются убедительные доказательства.

У тюркских народов под влиянием запретов ислама об изображении богов и человека, почти исчезает антропоморфное искусство, особенно монументальная скульптура. Ранние кулыптасы, как правило, имеют шарообразную форму завершения ствола, напоминающую человеческую голову, - результат эволюции от антропоморфических форм к геометрическим. В исламский период, несмотря на религиозные запреты, некоторыми тюркскими племенами продолжались сооружения скульптур.

Как свидетельствует Г.Ш. Елеукунова, особый интерес представляет барельеф, выполненный на кулыптасе, обнаруженном в бассейне Уали (Устюрт). Он изображает воина в полный рост в высоком головном уборе. Строго вертикальная композиция кулыптасов и их трехчастная композиция (пьедестал в виде массивной

плиты, ствол, покрытый орнаментальной резьбой, и фигурно обработанная венчающая часть) выражают всю ту же древнюю пространственную модель мироздания, что и перечисленные выше виды скульптурных сооружений. Это подкрепляется семантикой орнамента кыпчакских: мотивы рогов барана (кошкар муйиз), ряд элементов, носящих название агаш (дерево), изображения птиц, сердцевидная пальметта (символ древа жизни, спасения души) (31, с. 118).

К исчезновению древних кыпчакских традиционных изваяний в степи привело нашествие Чингисхана. Средневековая монументальная скульптура свидетельствует, что искусство вааяния, знание скульптурных форм, умение обобщать и передавать характерные им черты были известны казахским мастерам с давних времен и бережно передавались из поколения в поколение. О взаимовлиянии традиций в монументальном искусстве монголов и кыпчаков М.Г. Крамаровский пишет: «В XIV в. исчезает половецкий обычай сооружения каменных изваяний, возрастает количество и разнообразие погребальных комплексов, появляются новые типы погребального обряда. Исчезновение традиции святилищ с каменными и деревянными изваяниями в западных районах пояса степей, возможно более продолжительное во времени, чем это еще недавно казалось, археологи связывают с изменением социального статуса их носителей - половецкой знати. Одновременно на территории Центральной Азии в районах Трехречья и Восточной Монголии - коренных землях расселения монгольских племен, появляется неизвестный монголам в XII в. тип скульптурных изображений, где объектом героизации становятся представители монгольского нойонства (Баяр; Викторова; Erdely). В.В. Бартольд с полным доверием отнесся к сообщению Рашид ад-Дина о «великом куруке» (ханском кладбище), где Чингисхану, Тулую, Мунке и Арик-Буге были установлены статуарные изображения, пред которыми постоянно курились благовония. Тюркская (кыпчакская) традиция изображения сосуда, поддерживаемого двумя руками под животом, нашла отражение в серебряной пластинке монгольского времени, найденной в погребении в районе Саратова» (32, с.26).

На наш взгляд, традиционное искусство, в частности древнетюркская монументальная скульптура, является одним из существенных факторов, определяющих характер развития современного искусства Казахстана. Оно стало непосредственной традицией современного казахского пластического искусства. Конечно, каменные изваяния тюрков утверждают эстетический идеал своего времени, конкретного общества, а современные скульпторы уже решают другие задачи, связанные с сегодняшними культурными процессами в жизни общества. Однако, обращаясь к пластическому наследию древних тюрков, они извлекают уроки законов монументальности, принципов декоративности. В результате они демонстрируют своим творчеством прямые выходы в область обобщений и концепций, предельной конкретности и лаконичности. При этом в основе их произведений лежат локальные, подчас трудно уловимые особенности традиционного искусства. Тем большее значение приобретают для нас те немногие, сохранившиеся до нашего времени, формы традиционного искусства, каковой является монументальная скульптура тюрков.

Культурно-философская сущность художественной пластики разных эпох

Общая тематика изображений Тамгалы тесно связана с солярным культом бога Митры. На данный момент в святилище сохранилось двадцать шесть изображений солнцеголовых божеств, обладающих антропоморфными чертами. По словам А. Г. Максимовой, солнцеголовых божеств Тамгалы можно считать одним из наиболее древних антропоморфных изображений бога (33, с. 9). В изображении солярных божеств Тамгалы определенного канона не прослеживается. Наибольшей выразительностью обладают древнейшие из них: крупного размера (0,4–0,75 м), со сложными «нимбами» вокруг голов. Зачастую главные персонажи божеств окружены многочисленными танцующими фигурками людей и домашним скотом. Одна из таких сцен относится к наиболее интересным в Тамгалы и содержит в себе двух солнцеголовых божеств, вокруг которых пляшут двенадцать человек. Голова воспринималась как символическая вершина, обозначение верхнего мира по космогоническим представлениям. Цепочка танцующих фигур людей изображена внизу. Число танцующих составляет двенадцать человек, возможно, речь идет о двенадцати месяцах в году. Божества изображены значительно крупнее людей. А. Максимова считает, что в данной ритуальной сцене показана божественная пара Митра – Анахита, божества солнца и земли (73 с. 10). Часто солярное божество изображено стоящим на спине быка, который в зороастрийских представлениях является вторым воплощением Вэрэтрагны, спутника Митры. Следует отметить, что среди петроглифов Тамгалы изредка встречаются изображения быков, запряженных в колесницы и повозки. В древних верованиях быку нередко отводилось достойное место, как правило, бога плодородия. Изображения быков подчинены определенному канону: длинные рога, утолщающийся по направлению к голове корпус, бугор над лопатками. На некоторых изображениях корпус быка заполнен точками или покрыт сеткой.

Роль и значение святилища Тамгалы для монументального искусства очень велико. Памятник дает информацию об общих закономерностях развития наскального искусства и о мифологических представлениях древности, в особенности эпохи бронзы, сакского и тюркского времен:

1. В эпоху бронзы (андроновская культура) создание скальных галерей тесно связывалось с поклонением Митре и сопутствующим ему культу плодородия. Круг сюжетов и образов того времени переплетался с древними арийскими текстами Ригведы и Авесты. Мифологические представления отражены в изображениях солярных божеств, знаков, многочисленных животных, иерогамных брачных пар и рожениц. Гармоничность композиции характерна для изображений всех рассматриваемых эпох. Фигуры, как правило, расположены на поверхности скалы в равновесии по отношению друг к другу.

2. Сакское наскальное искусство представило собой синтез унаследованных от андроновцев художественных приемов с влиянием изобразительных традиций Передней Азии. Общими деталями в петроглифах периодов бронзы и раннего железа является трактовка рисунка животных: экспрессия позы, четкие очертания ног и рогов. Скифо-сакский звериный стиль во всех областях своего распространения (Северное Причерноморье с Северным Кавказом, Средняя Азия и прилегающая к ней западная часть Сибири, Минусинская котловина, Забайкалье, Монголия, Северный Китай) отличается внутренним единством. Наиболее характерным и постоянным образом сакского искусства является олень. Культ солнца, связываемый с идеей плодородия и круговоротом природы, у андроновцев и саков отображался различно: для эпохи бронзы это были изображения солярных божеств, колесниц и т.д., для племен раннего железа – олень и многочисленные сцены терзания. Композиционной особенностью сакского искусства является ярусное расположение зооморфных образов. Рано зародившийся на территории Евразии культ природы с его идеей цикличности и растительных начал, вылился в образ древа жизни и трехчастную структуру мира. Именно в петроглифах наиболее часто встречаются изображения копытных (особенно оленей) с рогами-деревьями.

3. В тюркскую эпоху большинство прежних верований угасло и доминирующим образом наскального искусства становится конный всадник. Воинский культ утверждает новые эстетические принципы. Особая выразительность петроглифов предшествующих эпох исчезла, уступив место достаточно схематичным рисункам воинов, знаменосцев, лучников, сценам поединка и охоты. К тюркскому времени относится массовое подновление более древних петроглифов

и большинство палимпсестов, создание которых, вероятно, не лишено идеологической подоплеки.

Образ воина в монументальном искусстве казахов следует рассматривать как результат многовековых культурогенетических процессов в степной Евразии, особенно, во второй половине и конце II тыс. до н.э., когда как отражение перемен в социальном организме обществ, на авансцену истории выдвигаются представители военных каст, персоны которых уподоблялись божеству, а власть сакрализовалась. Свообразными формами апологетики их социального статуса явились внушительные погребальные сооружения и статуи, а также прокламация их деяния в изобразительных и иных текстах, получивших еще больший размах в последующих кочевнических обществах I тыс. до н.э. и I тыс. н.э. Яркой иллюстрацией тому могут служить сарматские святилища Устюрта (Байте МП), Кызыл Уйук и другие, состоящие из комплекса курганов и статуй воинов с изображениями набора оружия, тамгообразных знаков, средневековые антропоморфные изваяния (древнетюркские, кипчакские, половецкие и др.) гравюры и росписи, запечатлевшие катафрактов и легковооруженных всадников, известных на огромном пространстве Великого пояса Евразийских степей.

По мнению советского археолога Л. Галкина в отчетном труде «Каменные батыры Устюрта» (М., 1988 г., с. 172), на территории Казахстана одним из самых древних произведений искусства ваияния дахо-массагетской культуры являются исполины культового комплекса Байте. Ученые называют около 70 фигур, расположенных на небольшой площади в определенном порядке и выполненных из бело-розового известняка, некоторые из которых достигают 4-метровой высоты. Это скульптуры широкоплечих мужских торсов с узкой талией, настоящих «батыров». На каменных фигурах детально проработаны изображения оружия, доспехов и украшений, являвшихся атрибутикой власти. Эти уникальные каменные колоссы, произведения дахо-массагетских ваятелей, по определению ученых-исследователей, имеют сходство со скифскими каменными стелами Великой степи, в частности, Северного Причерноморья. Исходя из этих данных, можно смело утверждать, что монументальное искусство Казахстана имеет как минимум 2,5 - тысячелетнюю историю.

В статье «Кочевничество: путь прогресса» К.Ш. Нурланова полагает, следующее: «кочевничество идеально (в сфере духа)

и реально (в ежедневности обыденной жизни) неотъединимо связано с непрерывным душевно-духовным ростом и развитием человека. Особое несравненное значение при этом имеет созерцание в его особом бытии в условиях кочевничества. Сопричастность к Жарық Дүние, ко Вселенной как особая духовная тональность лежит в качестве универсального основополагания казахской традиционной культуры мироотношения. Созерцание как выражение отношения к миру является очень сложным явлением, через него выражается наиболее значимо выявляется философия духа народа. По выдвинутому Платоном положению, созерцание как философская культура, требует длительной подготовки ума, платформой которого в условиях кочевничества было бытие культуры в устной форме. Благодаря созерцанию как главному субстанциальному мироотношению казахский народ сформировал и развил отношение со Вселенной – Жарық Дүние как жизненный душевно-духовный масштаб, как масштаб для всей своей жизни» (34, с. 14).

В единстве микро и макрокосмов в раннесредневековое время сохранялась возможность соотнесения человека со Вселенной через посредство ритуала. Как уже отмечалось, отрицательное отношение ислама к изобразительности стало причиной перехода от монументальных к декоративно-прикладным формам в среднеазиатском искусстве IX-X вв. В результате резко сузился круг прежде используемых мотивов и образов, уступив место орнаментальным изображениям. В этой связи был утрачен ряд космологических образов домусульманского времени. Тем не менее, изобразительное выражение пространственного мироустройства сохранилось в искусстве IX-X вв.

Следует отметить, что древнетюркские изваяния чрезвычайно разнообразны по типам и хронологии. В целом их датировка укладывается в пределах VI – IX вв. Археологом Я.А. Шером была разработана классификация семиреченских каменных изваяний, в котором предложены следующие группы памятников: мужские изваяния с сосудом в правой руке и с оружием; мужские и неопределимые по полу фигуры с сосудом в правой руке, без оружия; изваяния с изображением только лица или головы человека; статуи с птицами; мужские изваяния с сосудом в обеих руках; женские — с сосудом в обеих руках. Такое же строгое соблюдение изобразительных канонов в изготовлении всех древнетюркских изваяний на территории от Монголии до Западного Казахстана

отмечает Мкртычев Т. в книге «Буддийское искусство Средней Азии (I - X вв.)». На этой основе он также подразделяет каменные изваяния на шесть групп: 1) мужские изваяния с сосудом в правой руке и оружием на поясе; 2) изваяния с сосудом в правой руке, без оружия; 3) изваяния с изображением только лица или головы человека; 4) мужские изваяния с птицей на правой руке; 5) изваяния без оружия, с сосудом в обеих руках; 6) женские изваяния с сосудом в обеих руках.

Многолетние исследования археологических памятников кочевников Семиречья показывают, что культура, с которой связываются древнетюркские изваяния, появляется здесь не ранее VI в. Причем до этого времени на рассматриваемой территории неизвестны памятники, которые можно было бы связать с этой культурой. Резкое изменение облика погребальных комплексов и появление оградок с балбалами и каменными изваяниями в VI веке хорошо связывается с сообщениями письменных источников о проникновении в Семиречье и на Тянь-Шань больших групп тюркских племен, образовавших во второй половине VI в. западно-тюркский каганат. Эти факты позволяют предполагать, что после XI в. обычай установки каменных изваяний, носящий явно культовый характер, постепенно исчезает. Следовательно, общая продолжительность бытования «каменных баб» в Семиречье может быть ограничена VI-XI вв., допуская возможность расширить эти рамки до XII в. для северных степных районов, где проникновение ислама было не таким интенсивным, как на юге. Древнетюркские каменные изваяния бытовали в Семиречье в период между VI и XII вв.

В археологической литературе изложены две противоположные гипотезы о смысле древнетюркских изваяний. 1. Статуи изображают умерших знатных тюрков, устанавливались они на могилах или на местах сожжения праха покойного (Д.А. Клеменц, В.А. Казакевич, Л.П. Потапов, Л.Н. Гумилев, Л.Р. Кызласов). 2. Изваяния-балбалы изображают наиболее могущественных врагов, убитых или побежденных тем тюрком, в честь которого сооружен поминальный памятник (В.В. Бартольд, Н.И. Веселовский, Л.Д. Грач).

Кроме этих двух гипотез, была высказана третья, компромиссная точка зрения, согласно которой «каменные бабы» изображают и самих тюрков, и их врагов (С.В. Киселев, Л.А. Евтюхова, А.П. Бернштам). Сторонники этой гипотезы, однако, не указали, на основе каких признаков следует отличать изображения врагов от изображений самих тюрков. Общим недостатком всех перечисленных

гипотез следует считать то, что их авторами не учитываются различия между отдельными группами изваяний и все памятники рассматриваются вкуче, как единая однородная масса. Между тем существенные иконографические признаки, по которым была произведена классификация изваяний, вероятнее всего указывают на значимые функциональные и семантические различия.

Устанавливается, что чаще всего и в большем количестве балбалы ставились у мужских изваяний с сосудом в правой руке и оружием на поясе, реже — у изваяний с изображением только лица или головы человека, еще реже у изваяния с сосудом в правой руке, без оружия. Это обстоятельство позволило выдвинуть гипотезу о том, что различия в способе установки отражают какие-то реальные различия в общественном положении людей, запечатленных в каменных статуях. Одним из вероятных объяснений таких различий может быть следующее. Мужские изваяния с сосудом в правой руке и оружием на поясе изображают представителей высшей военной аристократии, постоянно связанной с военным делом. В связи с этим у оградок с такими фигурами чаще и в большем количестве имеются балбалы, изображающие врагов. Изваяния с изображением только лица или головы человека ставились в честь менее значительных воинов, поэтому около них меньше балбалов. Изваяния с сосудом в правой руке, без оружия либо вообще балбалов не имеют, либо имеют их в общем меньше, чем у предыдущих. Это можно объяснить тем, что они изображают людей, непосредственно с военным делом, но связанных, возможно каких-либо чиновных или иных представителей знати. Последний тезис подкрепляется существенными отличиями одежды, изображенной на изваяниях с сосудом в правой руке, без оружия. Если на мужских изваяниях с сосудом в правой руке и оружием на поясе обычно показан узкий, облегающий кафтан, то на изваяниях с сосудом в правой руке, без оружия — это широкая мантия или халат с широкими, свисающими рукавами.

Также, Мкртычев Т. в своей книге приводит следующие выводы: «Особый интерес представляют миниатюрные статуэтки, иконографически абсолютно аналогичные изваяниям с сосудом в правой руке, без оружия и близкие к ним по времени. Размеры этих статуэток исключают возможность приписывать им те же функции, которые выполняли каменные изваяния с сосудом в правой руке и оружием на поясе. Скорее всего это домашние или «карманные»

амулеты, изображающие обожествленного предка. Культ предков значительно древнее и шире, чем тот обряд, атрибутами которого были изваяния с сосудом в правой руке и оружием на поясе. Он характеризуется определенными образами, в числе которых широкое распространение имеет дева-прародительница. Характер женских изображений свидетельствует о том, что именно образ девы, а не женщины-матери воплощен в большинстве женских изваяний с сосудом в обеих руках. Семантика изваяния без оружия, с сосудом в обеих руках и женского изваяния с сосудом в обеих руках связывается с некоторыми народными легендами, сохранившими древнейшие следы тотемистических представлений. Мужские изваяния с сосудом в правой руке и оружием на поясе являются атрибутами погребального и поминального обряда древних тюрок. В большинстве они изображают конкретных людей, а не их врагов. Различия между ними отражают разницу в общественном положении лиц, в честь которых они устанавливались. Изваяния с сосудом в правой руке, без оружия связаны с погребальным обрядом и могут быть объяснены как атрибуты культа обожествленных предков» (35, с. 234).

В 1856 году ученым Ч.Ч. Валихановым были зарисованы и описаны несколько каменных изваяний у стен гробницы Козы-Корпеш-Баян сулу, изображающих героев поэмы. Среди них есть и героизированные женские образы с ожерельями на груди и с кувшинами в руках. А по направлению к Аягузу от гробницы находится могильный столб, около которого имеется изваяние соперника Козы-Корпеша - Кодара. Также Чоканом зарисованы другие каменные изваяния. По описанию и зарисовкам эти каменные изваяния находятся у реки Аягуз. По рисункам и описанию автора изваяния могут относиться к монументальной скульптуре кыпчаков (36, с. 232).

Немецкий философ истории К. Ясперс утверждал о кочевниках: «Человек оторвался от привычной почвы, ему открылись дали и свобода передвижения, возможность создания новой, превосходящей прежнюю боевой техники, к появлению господствующего слоя, способного приручить лошадь и подчинить ее своей воле, проявить личное мужество наездника и воина. Имея лошадей, эти кочевые народы познали даль мира. Они завоевали государства великих культур древности. Опасные предприятия и катастрофы помогли им понять хрупкость бытия, в качестве господствующей расы они привнесли в мир героическое и трагическое сознание, которое нашло

свое отражение в эпосе».

Влияние героического эпоса на искусство кочевников древности и средневековья отмечают многие ученые (Б.Н. Граков, М.П. Грязнов, М.И. Артамонов, В.П. Даркевич, Р.С. Липец, С.И. Вайнштейн, А. Яценко, Г.Г. Король и др.). Авторы склонны определять содержание сцен, персонажами которых являются воины, в общем как эпическое, или соотносить с конкретными эпизодами отдельных эпических произведений, стремясь найти буквальные соответствия. При этом исследователи либо ограничиваются кругом произведений эпической традиции, родственной по языку историческимномадам, либо обращаются к эпосу современных народов, населяющих данную территорию. Вышедшая в 1961 году статья М.П. Грязнова «Древнейшие памятники героического эпоса народов Южной Сибири» положила начало применению метода эпико-изобразительных аналогий при изучении памятников кочевнического искусства.

По мнению Л. Ермоленко («Изобразительные памятники и эпическая традиция: по материалам культуры древних и средневековых кочевников Евразии», 2008 г.), в памятниках кочевников выявлено множество изобразительных параллелей архаическому эпическому мотиву гнева (ярости). Так, элементы гримасы гнева (сведенные на переносице брови, выпученные глаза и пр.) запечатлена на лицах каменных изваяний скифской и древнетюркской эпохи, личинах, «украшавших» доспехи воина-кочевника, его оружие, снаряжение боевого коня и др. При этом утрированное изображение ярости согласуется с гиперболическими описаниями проявления данного аффекта в эпосе. Поскольку эпос был частью кочевнической культуры в рассматриваемые эпохи, то бытование у древних и средневековых номадов типологически идентичных эпико-изобразительных традиций вполне закономерно. Среди ученых вызывает спор и происхождение скульптурных стел. Если одни считают, что кулыпасы своей формой исходят от древних каменных изваяний, изображающих людей (умерших предков, героев), то другие связывают их с древнетюркскими руническими обелисками с надписями и т.д. Наиболее обоснованной гипотезой считается связь казахских кулыпасов с ритуальными коновязными столбами. Характерно, что монументальные стелы выполнены в традициях деревянной резьбы, т.е. ранними прототипами их являлись деревянные столбы — коновязи (мамаказык).

Многолетние исследования известного ученого С.Ажигали показывают, что на территории Западного Казахстана размещен уникальный, исключительно репрезентативный комплекс мемориально-культурных сооружений кочевников и полукочевников II тыс. н. э. Данные памятники (не менее 50 тысяч) в основном сконцентрированы на старинных некрополях и кладбищах и представлены разнообразными видами архитектурных сооружений: мечети, купольные мавзолеи, саганатамы, ограды типа «торткулак», стелы-кулыптасы, надгробия, ящики-саркофаги и др. (37, с. 248).

Мало сохранившаяся до современности монументально-декоративная живопись вместе с архитектурой Казахстана также испытала значительное воздействие среднеазиатского региона, особенно это касается южных областей, имевших более тесные связи со Средней Азией и сильнее подвергнувшихся - исламизации. Возникают типы зданий, общие для всех стран Ближнего и Среднего Востока - мечети, медресе, мавзолеи, рабаты, сардоба, бани. Появились новые виды орнамента: гирихи и мадохили. Начиная примерно с XIII-XIV веков широко стала применяться цветная поливная керамика для облицовки зданий. В этих регионах монументально-декоративная живопись активно начавшая свое развитие со времен правления Караханидов (мавзолеи Айша биби XI-XII вв. и Бабаджи-хатун X-XI вв., см. илл. 41), дошла до своего высокого расцвета в период правления Тимуридов (мавзолей Ахмета Йассауи XIV в., см. илл. 42).

Все это очень незначительно затронуло западные, северные и восточные районы Казахстана — здесь, вдали от земледельческих оазисов, развивались традиции степных кочевников. Структура же орнаментики, темы и мотивы ее едины для всех районов Казахстана. Несколько большее употребление растительных форм в орнаменте свойственно кочевым племенам и народам, имевшим тесные связи с Золотой Ордой и ханствами, образовавшимися на ее территории. И хотя набор тем и мотивов архитектурного орнамента почти полностью взят из прикладного искусства, орнамент монументальных росписей в целом имеет свои специфические особенности. В отличие от ансамбля различных вещей, в юрте, где каждый предмет орнаментируется в зависимости от его размера, материала, функции и фактически может быть самостоятелен, росписи мавзолея подчиняются единому замыслу и решаются в единой масштабной системе и колорите. Фасады и интерьеры исполняются чаще всего в единой технике и манере,

изредка лишь на фасадах в добавление к росписям появляется резьба. Единым фоном всех росписей служит белый или светло-охристый цвет стен, тогда как в обычной юрте общий колорит красно-коричневый, приглушенных оттенков, на фоне бурых и светло-серых тонов войлочных изделий естественного цвета овечьей шерсти. Изредка в юрте появляются небольшие плоскости желтого, синего, зеленого цветов.

Исследователь проблем монументального искусства Казахстана З. Шайкен утверждает, что средневековая художественная культура оставила нам в наследие высокохудожественные цветопластичные фресковые росписи, называемые в науке казахскими фресками. Фресками (роспись стен водяными красками по сырой штукатурке) украшались стены и своды сакральных сооружений - мавзолеев. Такие мавзолеи с росписями интерьера у казахов называются сырлытамами, что в буквальном переводе означает «раскрашенный мавзоль» (см. илл. 43). Древними художниками для росписей применялись клеевые краски. В противоположность исламу, запрещающему изображать живые существа, росписи были присущи более древним верованиям, стойкие элементы которых сохранились у казахов по сей день (38, с. 86). Особенность таких казахских мавзолеев состоит в том, что они чем-то схожи с древне-индейскими гробницами Америки, где интерьеры также разрисованы росписями (см. илл. 44).

В 1989 - 2003 годах археологами З. Самашевым и Ж. Жетыбаевым были проведены исследования памятников монументального искусства казахов северо-восточного Прикаспия - наскальных и настенных граффити и росписей XVIII - начала XX вв. и взаимосвязанных с ними зоо-антропоморфных изваяний - кошкартасов и кулыптасов, являющихся неотъемлемыми элементами погребально-поминальных и мемориальных сооружений (см. илл. 45). Эти памятники представляют интерес в исследовании проблем культурной преемственности, традиции и инновации. Ведущий образ наскального искусства — всадник с воинскими атрибутами и реалиями: конь, выгравированный с особой тщательностью и любовью, снаряжение боевого коня, оружие ближнего и дистанционного боя, а также воинское снаряжение. Конники изображены в динамике, как участники поединков, сцен массовых сражений и охоты на горных козлов, архаров. Изображения различных животных (лошадей, верблюдов, козлов, архаров, птиц, хищников) объединены в смысловые композиции, воссоздающие сцены охоты,

перекочевков, шествия кочевых караванов, копуляции, нападению волков на стадо и т.д. и отражающие повседневную жизнь кочевника-скотовода. Также иллюстрированы другие виды оружия, конское снаряжение, символические знаки, тамги, знамена и бунчуки, а также кузнечные и музыкальные инструменты. Крупные мавзолеи и саганатамы иллюстрирующие подвиги и различные деяния и богатство призваны подчеркнуть высокий прижизненный статус покойного (воина, представителя кочевой знати, предводителя рода и т.д.) и обеспечить таковым наследников и сородичей.

Я согласен с мнением ученого-археолога З.С. Самашева, который отмечает, что если сложные наскальные рисунки-петроглифы эпохи палеометалла и скифо-сибирского времени воспринимались в полной мере просвещенными личностями – старейшинами и жрецами, то образы казахских граффити были предельно понятны, универсальны, доступны всему народу (39, с. 108). В этот период появляются сюжеты, несущие в себе отвлеченную, абстрактную идею с исламизацией искусства, когда созерцательный образ соотносится не только с каким-то конкретным божеством или персонажем, а закрепляется в сознании мусульман как абстрактное понятие. К примеру, изображение птицы соответствует в традиции ислама понятию душа, тайна, ангел, существует традиция сплетения или соседствования птиц со словами барака (благословение). На стенах скально-подземных мечетей Казахстана преобладают изображения раскрытой ладони (скально-подземная мечеть Шакпак ата, Мангышлак). Эти знаки сопровождаются мистическими формулами-стихами, кораническими изречениями, оставленными, вероятно, представителями дервишских братств (см. илл. 46). Символ раскрытой ладони — пандже получил особое распространение среди шиитов и стал их эмблемой, как крест у христиан. Металлические пятерни с инициалами Мухаммеда и Али на длинных пиках были священными хоругвями Мухаммеда в первых войнах.

Как и многое из предшествующих эпох образ человека оказался вовлеченном в принципиально новый контекст арабо-мусульманской культуры и выступает с этого времени в несколько ином семантическом аспекте. Красоту и совершенство Человека нельзя узреть воочию гласит один из постулатов исламского учения. Наметившаяся индивидуализация черт лица в наскальном искусстве Центральной Азии в тюркское время полностью «затухает» в казахских граффити. Первое упоминание о греховности изображать

человеческие существа восходит к третьей четверти VIII века. Данный запрет закрепился в среде богословов в конце VIII - начале IX вв., когда сформировались основные рассказы о поступках и словах Мухаммеда. К этому же времени относятся попытки мусульман очищать (в росписях) и сбивать (в скульптурах настенной живописи Пенджикента выцарапывалось арабское слово «нет», Шукуров Ш., 1989) (39, с.112).

По мнению Б. Саханова: «в исламе не зря существует запрет на изображение и поклонение изображению, так как это является отзвуком слуховых медитаций ее пророка. Он обращает внимание и на суфизм, который практически в буквальном смысле говорит, что Бог разговаривает с человеком при помощи его собственного голоса. Кстати, ислам получил распространение в степи не в последнюю очередь из-за сильной склонности казахов и других кочевников к устному фольклорному и камерному музыкальному творчеству в очень развитых формах. Особенно, если отметить их известное равнодушие к танцам и изобразительному искусству. Если не считать таковыми напоминающий строение ушной раковины своими завитками вполне космогонический орнамент и каллиграфию, в которых, по сути, утонченно, иноходью отстукивается ритм вибрирующих форм данного мировоззрения», - резюмирует автор статьи (40, с. 44).

Однако параллельно все же сохраняется традиция украшения дворцов человеческими скульптурами, росписи интерьера бань. С XI века отношение к изобразительному искусству резко меняется, что, скорее всего, связано с начавшейся ортодоксальной реакцией в исламе: запретным считалось изображение в стенных росписях живых существ, любые скульптурные изображения, ковры и ткани с изображением животных и людей. Они допускались только на изделиях, посланных на полу, поскольку предмет попирался ногами и не мог являться объектом поклонения, допускались также изображение живых существ, у которых отсутствует какая-либо часть тела. Одной из причин, повлиявших на такое отношение к живописи у мусульман, которую называют исследователи, является боязнь магической силы изображений, якобы присущая семитам — данный запрет появляется под влиянием иудаизма. Кроме этого, ислам с самого начала отказался от помощи изобразительного искусства для пропаганды своих идей, в отличие от христианства и буддизма, где изображение людей (иконы) были частью религиозной практики.

Таким образом, современные исследователи к основным каноническим признакам монументальной скульптуры древних тюрков относят композицию, симметрию, фронтальность, типаж, выбор материала и аксессуаров, к этому необходимо добавить пространственно-временной характер образа. Художественный канон имеет прямое отношение к народной эстетике древних тюрков. Поэтому необходимо выделить в числе канонических признаков и такие аспекты или уровни скульптурных произведений кочевников, как символический аспект (связь с духом предка), сакрально-мистический (тема покровительства умерших над живыми), литургический (выработанная у древних тюрков целостная обрядовая система: погребальный обряд, обряд жертвоприношения, поминальный обряд, соблюдение траура, песнопения и плач по усопшему), дидактический (назидательная функция поминальной скульптуры — всеобщее поклонение, следование заветам умершего, стремление «подражать» его достойным деяниям и т. д.) и собственно художественный.

Поминальный обряд тюркских народов составляет лишь часть многообразной в проявлениях, но единой по сути символично-знаковой системы архаического мировосприятия. Обогащённая прямыми и опосредствованными связями с Ираном, Индией, Средней Азией, Восточным Туркестаном и Китаем, культура древних тюрков получила совершенно особый облик, что говорит о высокой степени образности их мышления. В конечном счёте, всё это позволило создать и на протяжении многих веков сохранять и совершенствовать одно из выдающихся явлений древнетюркской материальной и духовной культуры — мемориальные памятники. Посредством этих ценностей существует вероятность доказательства индивидуальности, особенности тюркской культуры и вклада тюркского этноса в развитие мировой цивилизации. Духовные ценности, созданные тюрками в древних веках, должны занять свое место в культуре мировой арены. Через новые факты, в том числе и наследия, используемые во время Каганата можно оценить государственность, уровень правления, мощь народа. Это наследие раскроет истоки древней культуры тюркского народа, разбудит патриотические чувства в молодом поколении и в народе в целом, даст возможность черпать знания из исторического богатства казахского народа, поможет обрести духовную силу, а также влиять на формирование национальной идеологии, связывая национальные интересы.

РАЗВИТИЕ МОНУМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА КАЗАХСТАНА В XIX -XX ВВ.

Распространение европейского и российского монументального искусства в XIX - начале XX века

В развитии монументального искусства на территории Казахстана на период с XIX-го до начала XX веков прослеживается начало влияния перспективного синтеза европейского и российского монументальных искусств того времени. Так как, искусство Казахстана развивалось в составе Российской культуры, закладка фундамента современного «в контексте Евразии» казахстанского профессионального монументального искусства относится к XIX веку. Свидетельство этому - сохранившиеся росписи, фрески, мозаики, витражи в православных храмах-соборах (исполнители – российские художники и православные монахи) и мусульманский орнаментальный декор в исламских мечетях (исполнители – в основном татарские художники из России, а также мастера из Турции и Китая); архитектурные строения и памятники монументального значения, построенные в духе классицизма и эклектики того времени во многих центрах Казахстана в конце XIX века, а также архивные данные о некоторых индивидуальных заказах состоятельных и влиятельных личностей. К началу XX века в Российской империи по научным данным исследователя К. Сокола – «насчитывало несколько тысяч памятников, которые в основном сосредоточены были в Петербургской и Московской губерниях, Новороссии, Крыму и на Урале, а крупные губернские города, такие, как Вологда, Тамбов, Пермь, Красноярск вообще не имели памятников. Некоторые области, такие как север России, Сибирь и Кавказ были бедны монументами» (41, с. 3).

Казахстанское монументальное искусство XIX века в основном начинает развиваться в культовом зодчестве. М. Морозов в очерке «Петропавловск в дореволюционных литературных источниках» (СПб, 1991 г.) отмечает, что в первые десятилетия XVIII века Россия активно распространяла свое влияние на новые земли, вошедшие в ее состав. Возведение православных строений на территории Казахстана являлось частью политики колонизации края, распространения русского влияния на культуру всего региона. Основание городов-крепостей: Семипалатинска (1718 г.), Усть-Каменогорска (1720 г.),

Коряковского форпоста (1720 г., г.Павлодар) и Петропавловска (1752 г.) связано с созданием укрепленной южной оборонительной линии, защищающей границы Западной Сибири. В разные исторические периоды культовое зодчество отражало влияние следующих стилей: русский стиль, классицизм, барокко (сибирское, провинциальное), эклектика.

«Образ жизни казахов в составе Российской империи продолжал оставаться традиционным, - пишет Б. Барманкулова, - и потому потребность высказываться о мире реализовалась традиционным же набором: слово, музыка, прикладное искусство» (42, с. 92).

На рубеже XIX–XX вв. в российских научных кругах возникает подъем интереса к древностям и понимание их ценности. Появляются музеи, общества и комитеты - археологические, архивные, исторические, статистические. В 1898 году стал вопрос о необходимости составления Свода историко-культурного наследия. В 1909 г. образовалось Всероссийское Общество защиты и сохранения памятников искусства и старины.

Российские ученые начинают осознавать ценность казахских кулыптасов. Так, например, надмогильные изваяния вызвали настоящий ажиотаж в Русском географическом обществе Санкт-Петербурга, куда их привез в XIX веке известный казахский этнограф С. Бабаджанов, являвшийся членом-корреспондентом этого общества. Ученые были просто потрясены видом «каменной бабы», привезенной из Бокеевского ханства. До этого среди европейских ученых бытовало мнение, что у степных народов не могло быть скульптуры. С. Бабаджанов не только привез в российскую столицу эти изваяния, но и выступил с докладом о культуре этого народа (Кенжегалиева Г. «Каменное наследие номадов», г.Уральск, 2008 г.).

По мнению современных этнографов, кулыптасы Букеевского ханства имеют огромное значение как памятники письменности, а также этнографическое и историческое наследие. Недалеко от ставки хана Младшего жуза Жангира находится ханский некрополь. Здесь был похоронен сам Жангирхан и все его сородичи. Более 450 видимых кулыптасов данного некрополя являются редким по своей массовости средоточием казахских мемориальных эпиграфических памятников. Ученые утверждают, что надписи на кулыптасах написаны очень правильно и свидетельствуют не только о высокой культуре, но и о грамотности муллы, который этим занимался.

Период второй половины XIX и начала XX веков в Западном Казахстане был особенно интенсивным, оставившим значительное число памятников, представляющих подлинный синтез архитектуры и орнаментального искусства. В своих исследованиях 1985 года К. Ибраева пишет: «Орнаментальная роспись покрывала в основном глади стен мавзолеев, как фасадов, так и интерьеров, причем роспись интерьеров была более насыщенной и разнообразной. Как роспись, так и резьба способствовали выявлению тектоники сооружений, подчеркивали особенности их конструкций и форм. Вместе с тем орнамент был дополнительным, а иногда и главным источником своеобразия памятников Мангышлакского (адаевского) архитектурного стиля (43, с. 102).

В ту эпоху на американском континенте, подъем национального самосознания, распространение демократических идей периода войны за независимость (1775-1783 гг.) уже многообразно отражены в искусстве США конца XVIII - первой половины XIX вв. Строятся мемориальные комплексы в честь знаменитых президентов США, и много других значимых монументальных памятников событиям и героям независимости страны. Первый президент США Д. Вашингтон отстраивает новую столицу Вашингтон. Воздвигается знаменитый монумент Д. Вашингтона высотой 169 м, символизирующий стойкость первого американского президента и идентичный с древнеегипетскими обелисками (1844-1885 гг., автор Р.Милс, см. илл. 47).

Как утверждает А. Чегодаев, - «война США за независимость привлекла симпатии многих замечательных людей Европы, в том числе и знаменитого французского скульптора Гудона, который отправился в далекое плавание за океан, чтобы выполнить в США монументальную мраморную статую Вашингтона (1785-1792 гг.; Ричмонд, Виргиния, см. илл. 48). Этой своей работой Гудон оказал бесспорное и глубокое влияние на судьбы американской скульптуры. Но ближайшие достойные преемники Гудона появились в США лишь во второй половине XIX в.» (13, с. 166).

Мемориальные комплексы, пафосно построенные в новой столице со временем станут классикой профессионального монументального искусства Соединенных Штатов. Капитолий Д. Вашингтона, 1793-1863 гг., архитекторы У.Торнтон, Г.Латроб, Ч.Булфинч, купол - Т.Уолтер (см. илл. 49), на купол водружена аллегорическая статуя 6 м, 1863 г., автор Т. Кроуфорд (см. илл. 50),

изнутри купол украшен первой в США фреской «Апофеоз Вашингтона», 1865 г., автор - К.Бримуди (см. илл. 51). Все эти мемориалы в столице США сосредоточены на территории Национального парка-молла.

Особым примером классического монументального искусства становится Библиотека Конгресса США – старейшее государственное культурное учреждение страны и крупнейшая библиотека мира. Ее интерьеры являются произведением искусства, более 50 американских художников и скульпторов создали для Библиотеки Конгресса свои произведения искусства, среди них отличились такие художники-монументалисты, как: Ч. Пирс, Э. Гарнси, Э. Эмерсон, О. Уорнер, Д. Барс, Г. Мельхерс, И. Веддер, 1890-1897 гг. (см. илл. 52).

Один из старейших городов в США г. Бостон, основанный в 1630 г. колонистами пуританской Англии, считался неофициальной столицей «Новой Англии». Поэтому в Бостоне очень много статуй и памятников, возведенных в честь прошлых патриотов города, поэтов и политиков. Главной достопримечательностью города является статуя Б. Франклина (1872 г., скульптор Р. Грино). Б. Франклин является единственным человеком, который подписывает все 4 важнейших документа Соединенных Штатов революционной эпохи, такие как: Декларация независимости, Договор о союзе с Францией, договор о мире с Великобританией, Конституция США.

Статуя Свободы (г.Нью-Йорк, скульптор Ф.Бартольди, архитектор Р. Хант, 1886 г.) - одна из самых знаменитых скульптур в США и в мире, символ свободы и демократии. Это подарок французских граждан к столетию американской революции. Статуя Свободы находится на острове Свободы, в 3 км от Нью-Йорка. Высота - 93 м (см. илл. 53).

А в Казахстане к монументальным объектам, построенным в XIX - начале XX вв. относятся храмы-соборы (см. илл. 54), которые исследователь православной архитектуры В.Г. Цой в своем труде «Православная архитектура Казахстана XIX-нач. XXI вв. (эволюция, типология, региональные особенности)» подразделяет на кафедральные и городские соборы. К кафедральным относятся: Софийский Кафедральный собор (г. Верный, 1858 г. постройки, утерян, на сегодняшний день на месте собора в 2000-х годах возведена новая церковь), Вознесенский кафедральный собор 1904 г. (г. Верный), Кафедральный собор в Большой станице 1872 г. (г. Верный, ныне не существует), Вознесенский кафедральный собор

(Вознесения Господня) г. Петропавловск (утерян). Ко второму типу - «городской собор» относятся: Софийский собор 1883 г. из Тянь-Шаньской ели (г. Верный, утерян), Воскресенский Казачий собор г. Семипалатинск, Знаменский собор г. Семипалатинск (утерян), Никольский Собор г. Семипалатинск (утерян), Благовещенский собор г. Семипалатинск; г. Тараз, Покровский собор 1910-1912 г. (разрушен в 1936 г.), Свято-Троицкий собор 1912 г. (утерян), Михаило-Архангельский собор (г. Караганды).

Возобладал в строительстве православных соборов неорусский стиль, эклектическое соединение архитектурных форм и элементов декора древнерусского зодчества. Само слово «эклектика» в мире советского искусства было ругательным. У многих соборов над входом выкладывались мозаики и интерьеры покрывались фресками и росписями, многие из которых восстанавливаются и реставрируются в современное время.

Особо стоит отметить уникальность монументального собора, в котором гармонично сочетаются синтез архитектуры и монументально-декоративной живописи. Свято-Вознесенский собор (1904-1907 гг., г. Алматы, парк 28-ми гвардейцев-панфиловцев, архитекторы К.А. Борисоглебский и С.К. Тропаревский, инженеры Н.И. Степанов и А.П. Зенков). Это - образец деревянного зодчества. В храме лепные и кузнечные работы выполняли петербургские, киевские и верненские мастера, иконописцы А.И. Мурашко и П.И. Усырев. В 1911 году Кафедральный собор выдержал катастрофическое землетрясение, постигшее г. Верный. Вознесенский собор является уникальным архитектурным сооружением. Это самый высокий в мире православный деревянный храм. Высшая точка на верхнем конце креста на главном куполе составляет 39, 64 м, то же самое на верхушке колокольни - 46 м. Вместительность - 1,8 тысяч человек. С 1995 по 2002 гг. была проведена реставрация, роспись здания и устройство иконостаса городским обществом охраны памятников, специалистами института «Казпроектреставрация» (проект архитектора Т. Турекулова, фрески и росписи возрождали художники Ю. Супис и В. Лукин, см. илл. 55) (44). Постановлением Совета Министров КазССР № 38 от 26 января 1982 храм внесен в государственный список охраны памятников истории и культуры республиканского значения. Также, Постановлением Совета Министров Республики Казахстан № 1182 от 25 ноября 1993 г.

включен в состав Алма-Атинского государственного историко-архитектурного заповедника.

Из монументов, построенных в Казахстане в этот период, сохранились архивные сведения только о двух из них - это мемориальный памятник, воздвигнутый в 1905 г. в селе Узун-Агач Алматинской области (авторы скульптор А.И. Гоген, архитектор С. Тропаревский, см. илл. 56) и Триумфальная арка, построенный в г. Уральск (авторы неизвестны, см. илл. 57).

В начале XX века по Семиречью действовало 269 мечетей. Первая мечеть в крае была поставлена в 1819 г. в подворье султана Сюка на Каратале, а в середине XIX в. - в Аягузе, Сергиополе, Лепсинске, и далее повсеместно. В первой половине XIX в. была возведена одноминаретная мечеть турецким архитектором Абдуллой Эфенди, г. Семей, ВКО. Мечеть представляет собой прямоугольное однокупольное сооружение с одним минаретом, выполнено из обожженного кирпича. Отделка фасадов в виде лепных карнизов, горизонтальных и вертикальных тяг. Далее, двухминаретная мечеть (архитектор Болбатов, инженер - поручик Манашев, Семей). Была построена в 1856 г. на средства татарских купцов по турецкому проекту. Прямоугольное сооружение с одним куполом и двумя минаретами. По периметру подкупольной части цветная роспись в желто-зеленом цвете с изречениями из Корана. Главный фасад обращен строго на восток, украшен нарядными полуколоннами с лепными капителями. Окна обрамлены, по периметру расположен лепной карниз. Интерьер отделан колоннами, горизонтальными тягами. По периметру подкупольной части цветная роспись в желто-зеленом цвете с изречениями из Корана. Обе мечети действующие, и являются образцом культовой мусульманской архитектуры XIX в..

До землетрясений 1887 г. и 1910 г. на картах Верного значатся три мечети. Среди них - Соборная мечеть в Татарке (арх. С. Тропаревский, 1908-1911 гг., строилась по заказу муллы А. Чагатаева, на средства купца Г.В. Дюршмидта). Бывшая Алматинская мечеть на ул. Пушкинской известна по спискам 1924 г., как построенная на средства «каратальских казахов», переехавших на место жительства в г. Верный. На ее месте в 1999 г. построена новая Центральная мечеть. Величественное здание отделано мрамором и цветными изразцами.

Одним из достопримечательных памятников архитектуры XIX

века Казахстана является мечеть г. Жаркент (см. илл. 58). Построена в 1892 г. китайским архитектором и зодчим Хон Пик, что объясняет схожесть мечети с буддийским храмом. Спонсором был купец первой гильдии Вали Ахун Юлдашев. В строительстве мечети использованы образцы традиционной архитектуры Средней Азии и Казахстана. Основным строительным материалом при сооружении мечети служила древесина, при постройке не употреблялись ни гвозди, ни железные скобы. Во внешнем облике здания использованы такие элементы зодчества, как «парящая крыша» с изогнутыми вверх концами, галерея вокруг здания с цилиндрическими колоннами без капителей, большой карниз. Карнизы крыш богато украшены резьбой по дереву с яркой полихромной росписью. Поверхность арок и стен также покрывают тончайшая роспись и резьба, создающие впечатление ажурной легкости и изыска. Прошло больше века, а здание поражает своей оригинальностью и изяществом. Кажется невозможным так гармонично объединить мусульманский архитектурный стиль с китайским. Однако глядя на эту мечеть, понимаешь, что нет ничего невозможного для настоящего мастера. Схожесть с пагодой придает мечети изогнутая «парящая» крыша башенок-минаретов, и даже забор, которым обнесен комплекс, напоминает о Поднебесной. Главный портал выполнен исключительно в среднеазиатском стиле: поверхность его отделана белой глазурированной плиткой с голубым орнаментом и арабскими надписями. В современное время архитектурно-художественный комплекс «Жаркентская мечеть» является популярным среди туристов объектом. В том же 1892 году в Жаркенте был возведен еще один памятник архитектуры – православная церковь - храм Святого Ильи Пророка, прекрасно сохранившийся до наших дней. Церковь представляет собой рубленое здание, богато украшенное резьбой. Также в 1895 году построена татарская мечеть, в которой с 1996 года располагается районная центральная мечеть.

В Казахстане в XIX веке были мало знакомы с российским профессиональным изобразительным искусством, сложившимся к тому времени. Единичные художники, как Бекшорин Сердалы, Бирмухамед Кулымбаев, Жанке Амантаев, Чокан Валиханов (1835-1865 гг.), работали разобщенно. Сведения о первых двух художниках более чем скудные. Их произведения, к сожалению, не сохранились. Не дошли до наших дней и рисунки, картины первой художницы-казашки Зауреш Мухамбеткерейкызы Букеевой (1867-1956 гг.),

которая училась мастерству живописи у художника – итальянца.

Октябрьская революция, произошедшая в 1917 г. в Санкт-Петербурге, полностью изменяет ход истории Российского государства. С установлением Советской власти была актуальна ненависть к старому, в связи с чем проводилось немало сносов храмовых зданий и памятников. Движимые ценности в основном продавались, и благодаря этому они, рассеявшись по миру и обогатив культуру других народов, сохранились. Памятники архитектуры вместе с монументальным искусством к сожалению уходили в небытие тысячами, и о многих из них мы ничего уже не сможем узнать.

Вот один из многочисленных фактов. Как отмечает в статье «Каменное наследие номадов» Г. Кенжегалиева, недалеко от поселка Бурлин (Западный Казахстан) в XIX веке жили представители многочисленных родов тама и табын, о чем свидетельствовали памятники мемориально-культурной архитектуры, существовавшие здесь до середины 30-х годов XX века. Но затем памятники исчезли. Только в 2007 году при разборе завалов бывшего здания машинно-тракторной станции были обнаружены около сотни кулыптасов, замурованных в стены и фундамент. Современники тех суровых лет знали, что поселковая МТС построена из надмогильных столбов, но говорить об этом боялись, такие были времена. Найденные кулыптасы осторожно извлекли и решили поместить в специально созданный музей для изучения специальной комиссией ученых. Но прежде покаяться, даже руководство области приняло участие в специально организованном ритуале поминовения и покаяния. Несколько лет назад кулыптасы были обнаружены также при ремонте дорог в центре Уральска, оказалось, из них делали дорожные бордюры. Мусульманское духовенство области выступило с просьбой переместить их на кладбище (45, с. 1).

Традиция возведения кулыптасов исчезла после Октябрьской революции. Это считалось признаком религиозности и не приветствовалось. Но в последнее время резко возрос интерес не только ученых, но и местных жителей к истории родного края. Люди сами начинают изучать и исследовать кулыптасы, чтобы их история осталась не только в преданиях и легендах, но и в исторических фундаментальных научных трудах.

После принятия в 2003 году государственной программы

«Культурное наследие», многие памятники монументального искусства Казахстана, в том числе и XIX-XX веков, внесены в Государственный реестр памятников истории и культуры республиканского и международного значений, которые реставрируются и находятся под охраной государства.

Реализм как определяющий художественный метод монументального искусства Казахстана советского периода

Развитие профессионального монументального искусства Казахстана советского периода занимает всего лишь 20-25 лет (1960-80-е гг.), тем не менее, за этот короткий отрезок времени достигает высочайших достижений. Как известно, со всего Советского Союза, в Казахстан приезжали специалисты разных профессий. Эта миграция началась еще во время Великой Отечественной Войны 1941-45 годов, когда в тяжелые для всего Советского Союза годы были перевезены действующие заводы, фабрики, и другие стратегические объекты, обеспечивавшие фронт всем необходимым для великой Победы. Вокруг промышленных центров выросли новые города Казахстана, где городская среда в ногу со временем обретала достижения советской культуры. Хотя идеи строительства коммунизма пропагандировались посредством монументального искусства, влияющего на сознание широких масс народа, сами художники-монументалисты и скульпторы параллельно с ведущей идеей старались обращаться и к общечеловеческим жизненным темам, таким как человек, семья, природа, жизнь, мир, знание, труд, наука, космос и т.д.

И многие художники-монументалисты РСФСР, являющиеся выпускниками ведущих художественных вузов Союза, приезжая в 1950-60-е годы для развития монументального искусства в КазССР, оставались на всю жизнь, полюбив гостеприимную и богатую традициями интересную страну. Тогда же вместе с ними бок о бок начали работать первые профессиональные казахстанские художники и скульпторы, получившие высшее художественное образование в учебных заведениях России. Они и положили начало стремительному развитию советского монументального реализма. Это подтверждается словами первого казахстанского исследователя монументального искусства Казахстана Натальи Вул в каталоге, посвященном первой республиканской выставке монументально-декоративного искусства Казахстана, прошедшей весной 1969 года: «Вырос отряд монументалистов, их ряды пополнились выпускниками Ленинградского и Московского Высших художественно-промышленных училищ, приехавшими в Казахстан в 1966-1967 гг.

Количественный и качественный рост привел художников к переходу от отдельного произведения в архитектуре к созданию

эстетической среды, воздействующей на душу зрителя.» [46, стр. 3]. Также в альбоме Н. Вул «Монументальное искусство Казахстана» (1989 г.), являющимся фундаментальным анализом развития советского монументального реализма в Казахстане говорится: «В нашей республике развитие монументального искусства в градостроительстве началось с конца 1950-х годов с сооружения памятников, посвященных героям революции, гражданской и Великой Отечественной войн, выдающимся деятелям науки и культуры.» (47, стр. 14).

Благодаря кропотливому труду Натальи Вул, навсегда останутся в истории изобразительного искусства страны имена талантливых художников и скульпторов, внесших значительный вклад в развитие монументального искусства Казахстана.

Ими являются следующие художники монументальной скульптуры: Х. Наурызбаев, Б. Тулеков, Ю. Гуммель, Н. Журавлев, А. Исаев, А. Билык, Т. Досмагамбетов, В. Рахманов, Р. Ахметов, Е. Мергенов, Л. Колотилина, О. Прокопьева, Е. Сергебаев, Б. Мусабаев, М. Айнеков, А. Андрущенко, Б. Досжанов, А. Татаринев, Ж. Молдабаев, М. Рапопорт, и многие другие.

А также такие художники монументально-декоративной живописи, как: Е. Сидоркин, О. Богомоллов, В. Константинов, Н. Цивчинский, М. Кенбаев, П. Зальцман, Ш. Ниязбеков, В. Кузьмин, Н. Соболев, Н. Александров, В. Крылов, А. Сизинцев, Н. Жирнов, А. Сыров, П. Андриук, А. Орлов, В. Ким, С. Калмаханов, В. Бекетов, Н. Растопчин, А. Цой, Л. Бортулева, Г. Рольян, М. Антонюк, В. Товтин, И. Немец, А. Бобров, С. Киракозов, Г. Завизионный, И. Завизионная, А. Симаков, М. Джакубаев, И. Курбатов, В. Кузьмин, С. Медведев, Г. Слюсарев, Г. Козлитин, Ю. Суппес, И. Ярема, Е. Николаева, Б. Заурбекова, К. Тыныбеков, В. и И. Хмелевы, С. Иляев, К. Оспанов, В. Киреев, Е. Моисеев, Ю. Анисимов, Б. Анисимов, А. Бапанов, Б. Кабидолданов, М. Избасханов, Ю. Функоринео, В. Твердохлебов, А. Татаринев, В. Киреев, А. Обедин, А. Зиненко, Б. Анисимов, Е. Данилова, Ю. Джолдасов, Ю. Харин, Ю. и В. Поповы, Е. Ахвердян, Г. Соков, В. Зверев, Л. Зверева, Т. Кушербаев, В. Баранов, К. Пак, Т. Тогысбаев и многие другие. Некоторые из них и сегодня продолжают вносить свою лепту в развитие современного казахстанского монументального искусства.

Опыт советского монументального искусства имеет большое международное значение, так как старшее поколение художников

сыграло определяющую роль в создании важных монументов-символов суверенного Казахстана, а также в обучении молодых поколений художников. Эти монументы-символы, созданные в первые десятилетия Независимости, явились одним из показателей высокого культурного и экономического роста и уровня молодого государства перед мировым сообществом.

В целом, монументальное искусство XX века опиралось на завоевания всей мировой культуры, в том числе на достижение и опыт социалистического искусства. Советские художники своим творчеством активно участвовали в мировом художественном процессе той эпохи. В период социализма монументальное искусство получило широкое распространение. По мере своего развития оно все активнее включалось в формирование облика городов и сел, промышленных и общественных сооружений, мемориальных ансамблей, по существу, являются памятниками истории Советского Союза.

Знаменитый исследователь советского монументального искусства В.П. Толстой отмечал, что если монументальное произведение содержит художественный образ, приковывающий к себе внимание, будящий фантазию, оно, несомненно, выполнит свою роль памятника, даже если многое зрителю поначалу покажется неясным. Яркий, необычный, западающий в душу образ дает толчок воображению, сопереживанию зрителя, и это первое художественное впечатление побудит его затем к более глубокому знакомству с данным историческим явлением и с самим произведением, пробудившим к нему интерес. Тем самым памятник или роспись выполняют свою роль, как средство и нравственного, и эстетического воспитания (48).

Общеизвестно, что термин «монументальная» в переводе с латинского – подразумевает такие понятия, как - напоминать, внушать, воодушевлять, предвещать или «monumentum» - памятник, сооружение в честь какого-то события или лица, довольно ясно характеризуют круг задач и функций монументального искусства в целом. К монументальному искусству принято относить те разделы архитектуры, которые связаны с созданием символично-репрезентативных сооружений (обелиски, триумфальные арки, мавзолеи, храмы и т. д.), те виды скульптуры, которые рассчитаны на большие пространства городских площадей и парков или входят в ансамбль архитектурных сооружений. То же можно сказать и по

отношению к живописи и декоративно-прикладным искусствам — в монументальное искусство из них входят лишь те отрасли, которые ориентированы на объединение с архитектурой и другими пластическими искусствами во имя создания целостного ансамбля. Самым общим признаком для всех отраслей пластических искусств, объединяемых названием «монументальное искусство», является их непосредственная, физическая связь с определенным архитектурным сооружением или организованным пространством, их участие в формировании реальной среды, выражающей дух и характер своей эпохи.

На каждом этапе своего развития монументальное искусство СССР так или иначе взаимодействовало с мировой художественной практикой. И в 1920 - 30 гг., и в послевоенные годы оно соприкасалось с творчеством таких всемирно известных мастеров, как французские художники - Ле Корбюзье, Жан Люрса, Анри Матисс, Леже Фернан, мексиканских художников-монументалистов - Диего Ривера, Альфаре Сикейрос, бразильский архитектор Нимейер Суарис и художник Портинари Кандиду, венгерский скульптор Кишфалуди-Штробль, финский скульптор-монументалист Валдемар Аалтонен, итальянский скульптор и живописец Манцу Джакомо, итальянский живописец и график Гуттузо Ренато, американский живописец и график Антон Рефрежье и многих других прогрессивных художников мира, работавших в монументальном искусстве.

Так например, В.П. Толстой об этом пишет следующее: «с XX века во всех странах Американского континента начинает стремительно развиваться профессиональное монументальное искусство, приобретая тем самым самостоятельность и оригинальность. Формируется ряд национальных художественных школ, влияющих на мировую художественную жизнь. Европейские художники переносят в Америку навыки живописи, скульптуры, графики. Сооружаемые здания были тяжелыми, массивными, а в XVII-XVIII вв. резной декор соединяет торжественность стиля барокко с виртуозной сложностью древнего индейского узора и получает название - метисский стиль. К традициям древнего индейского искусства обращаются мексиканские монументалисты Д. Ривера, Х. Ороско, Д. Сикейрос, ставшие впоследствии знаменитыми мастерами прогрессивного искусства XX в. Монументалисты воссоздают искусство ацтеков, майя, обращаются к монументальному искусству Возрождения. Главным героем их фресок является народ.

Философски обобщив социальные явления и исторические события, проникнув в их глубинный смысл, художники этой школы заложили основы демократического национального искусства» (48).

Великим мексиканским художникам во многом обязан «социальный реализм» 1930-х годов, которые в ряде городов США создали замечательные фрески и росписи. Б. Шан, Ф. Эвергуд, А. Рефрежье именно в эти годы обращаются к искусству монументальной живописи, в ряде случаев сотрудничая с мексиканцами. Заметной вехой стала стенная роспись «История Ричмонд-Хилла», выполненная Ф. Эвергудом для публичной библиотеки. Одним из самых крупных художников-монументалистов США был А. Рефрежье. Первым и наиболее значительным его произведением явилась роспись для Рин-кон-Хиллского почтамта в Сан-Франциско. За девять лет Рефрежье создал 29 огромных панно, каждое из которых представляет собой какую-нибудь страницу истории штата Калифорния, в том числе испанское завоевание, суд Линча, сцены из трагической жизни знаменитого революционера Тома Муни, эпизоды войны с фашизмом. Под влиянием мурализма в монументальной живописи были исполнены некоторые заказы администрации США («Federal Arts Project», 1934-1943). В США в 1970-е гг. народная стенная живопись возрождается уже в контексте социальной и этнической борьбы (негры чиканос и др.), она носит коллективный характер, как и южноамериканское и ирландское искусство. Многие современные американские и европейские художники вновь проявляют интерес к мурализму.

Мировую известность получают также латиноамериканские архитекторы - Л. Коста, О. Нимейер, Вильянуэва, Х. Оторман. Особенно стремился к всестороннему синтезу монументального искусства с архитектурой живописец и архитектор Х. Оторман. Его знаменитая университетская библиотека в Мехико до сих пор является одним из ведущих образцов синтеза традиции и новаторства фасады которого украшают сплошные ковры мозаики из камня, смальты и росписи (см. илл. 59).

Особо стоит обратить внимание на интересную и шумевшую историю о создании фрески в интерьере Рокфеллер-центра в г. Нью-Йорке, которую подробно описывает М. Прицкер: «Каждому, кто приходит на экскурсию в Рокфеллер-центр, показывают большую фреску напротив восточного входа в главное здание. При этом объясняют, что Рокфеллеры, финансировавшие и курировавшие

строительство центра, заказали фреску великому мексиканскому монументалисту Д. Ривере, но потом отстранили его от работы, а почти готовую фреску сбили со стены, заменив другой. Ривера нарисовал в правой части фрески портрет Ленина. Рокфеллерам и впрямь не слишком нравилось, что предложенная ими тема «Человек на распутье» превратилась у Риверы в сопоставление коммунизма и капитализма, и Н. Рокфеллер действительно попросил Риверу заменить портрет Ленина лицом «неизвестного человека», но Ривера отказался. Однако есть основания полагать, что это была лишь последняя капля, переполнившая чашу терпения Рокфеллеров. Настоящим катализатором разрыва стала включенная во фреску фигура Джона Д. Рокфеллера – младшего. Он был нарисован в левой части фрески, где изображались «пороки капитализма», в группе богатых мужчин, потягивающих коктейли в компании сомнительного вида дам. В декабре 1933 года Ривера вернулся в Мексику, где содранную со стен Рокфеллер-центра фреску восстановил – для Дворца искусств в Мехико-сити (см. илл. 60). В Америку он приедет только один раз, но уже не в Нью-Йорк, а в Сан-Франциско, чтобы выполнить заказ на гигантскую фреску «Панамериканское единство» для Международной выставки (см. илл. 61). Будет это в 1940 году» (49, с. 15). А вместо фрески «Человек на распутье» Д. Ривера в вестибюле Рокфеллер-центра в 1930-40 гг. будут созданы фрески «Завоевание материального мира человеком» другим мексиканским художником Х.М. Серт (см. илл. 62).

Необычайно интересной является монументальная скульптура на горе Рашмор в Южной Дакоте, где высечены портреты четырех президентов США: Д.Вашингтона, Т.Джефферсона, Т.Рузвельта и А.Линкольна. Громадных размеров скульптуры по идее Д. Робинсона были начаты скульптором Г. Борглемом в 1927 году и завершены в 1941 году, ставший впоследствии национальным мемориалом (см. илл. 63).

В Национальном парке-молла (г. Вашингтон) продолжают возводиться мемориалы государственного значения:

- Мемориал Т. Джефферсона - третьего президента страны, одного из авторов Декларации независимости и основателя университета Вирджиния. Мемориал воздвигнут по инициативе президента США Ф. Рузвельта (1943 г., автор Д. Поуп),

- Мемориал А. Линкольна (16-й президент, 1922 г., автор Д. Фрэнч),

- Мемориал ветеранам Вьетнамской войны (1984 г.),
- Мемориал Ф. Рузвельта (автор Л. Холприн, 1997 г.),
- Национальный Мемориал памяти участников Второй Мировой Войны (2004 г.) и другие монументы.

В годы второй мировой войны происходит перелом в художественной культуре США. Один за другим возникают все новые модернистские течения. В 60-х и 70-х годах в США, а затем и в других странах распространилось множество течений, вышедших в основном из поп-арта и объединенных нигилистическим отношением к традициям мировой культуры. Традиции американского реализма во второй половине века преданно поддерживали Р. Кент, Р. Соьер, А. Рефрежье, создавшие полные гражданского пафоса композиции, призывающие к борьбе за мир и социальную справедливость.

Лучшими образцами истории русской и советской монументально-декоративной скульптуры И.А. Башинская в своем исследовании «Монументальная скульптура Петербурга» представляет крупнейшие памятники, ансамбли, определившие исторический облик г. Санкт-Петербурга под влиянием европейской классической культуры. Например, скульптура Э.М. Фальконе «Петр I». Монументальная скульптура отличается широкой исторической обобщенностью и масштабностью замысла. Знаменитый скульптор, автор культового советского монумента «Рабочий и колхозница» В. И. Мухина писала: «Истинная монументальность немыслима без близости прогрессивным идеям народа». Идейная глубина достигается скульпторами в результате длительного отбора образных ассоциаций. «Обобщение есть обогащение пластики объема в смысле напряженности внутреннего содержания» (50, с. 25).

Монументальная скульптура задумывается для конкретной архитектурной или природной среды, которую она обогащает новым идейно-художественным содержанием. Художественно-целостное произведение представляет диалектическое единство глубины содержания и пластической выразительности образа. Монументально-декоративная скульптура существует в непосредственной связи с архитектурой и составляет с ней одно целое. Она развивает и конкретизирует общий замысел ансамбля. Декоративные особенности этого вида скульптуры находятся в прямой зависимости от стилового решения архитектурного замысла. Разные эпохи в искусстве отличаются не только внешне стилистическими признаками, но и имеют различные принципы согласования архитектуры со

скульптурой. Каждая эпоха, выдвигая свои нравственные идеалы, способствует возникновению новых форм и развитию художественного мышления, раскрывающегося и в скульптуре.

Советский монументальный классицизм близок к эклектике, его характеризует огромное разнообразие различных архитектурных мотивов, сочетание разных стилей, поэтому некоторые исследователи склонны относить его к ранним направлениям постмодернизма. Утверждение сталинской архитектуры завершило эпоху конструктивизма, увенчавшего собой искусство русского авангарда. Огромную роль в формировании советского монументального классицизма сыграло проектирование советских павильонов на Всемирной выставке искусств и техники 1937 года в Париже и 1939 года в Нью-Йорке. В 1937 году в Париже главный приз поделили Советский Союз и Германия, представившие крупнейшие павильоны. По замыслу архитектора А. Шпеера, немецкий павильон, у основания которого были установлены скульптурные группы И. Торака «Товарищество» и «Семья», был построен в форме римской цифры три. Советский павильон, спроектированный Б. Иофаном, увенчала 24-метровая скульптура, названная критиками величайшей скульптурой XX века, – «Рабочий и колхозница», спроектированной советским скульптором, автором дизайна граненого стакана советского образца, лауреатом пяти сталинских премий В. Мухиной. Французский журналист Ф. Ламур замечал, что скульптура «Рабочий и колхозница» навеки запечатлена в памяти парижан как молодость, прорывающаяся в великолепной радостной легкости, как большая надежда, шагающая к небу. Президент национального синдиката журналистов Ж. Бурдон сравнивал скульптурную группу с «Самофракийской Победой» – эллинским символом, обновленном в камне и металле. Малоизвестно, что задумка композиции и исполнение в материале монумента осуществлялась в Париже, где у именитых французских скульпторов повышала квалификацию автор В. Мухина.

В своей статье «Советская империя в зеркале монументального искусства» С. Ряполов выделяет отличительные черты советского монументального классицизма – это преимущественно крупные архитектурные формы; синтез архитектуры, скульптуры, живописи; барельефы с геральдическими композициями, изображениями трудящихся; применение бетона, бронзы, мрамора, натурального камня; культ тела, выражающий силу, могущество, бессмертие.

Искусство отражает различные актуальные научные, философские, религиозные концепции, экономическую, политическую жизнь общества, общественные настроения. Отличительной чертой советского искусства советского монументального классицизма может быть названа установка на оптимизм как вера в фундаментальное преобразование всего человеческого бытия, жизни и смерти. Культ тела неотвратимо пронизывает советскую культуру: достаточно вспомнить традиционные парады физкультурников; массовые гимнастические выступления спортсменов. Культ физического тела в истории культуры встречается как минимум три раза: в Советском Союзе, нацистской Германии, греко-романской культуре

В 1933 году русский религиозный философ Н. Бердяев в работе «Человек и машина» отметил, что особенно жуткое впечатление на него производит советское техническое строительство, что в нем действительно есть что-то небывалое, производящее жуткое впечатление своей эсхатологией... Созвучны ему повесть А. Платонова «Котлован» и некоторые работы немецкого философа М. Хайдеггера, говорившего в 1969 году, что планетарная эра, атомная эра – это выражения, которые свидетельствуют о заре наступающих времен. И никто не может предвидеть, чем они станут. Никто не знает того, чем станет мысль. Советский Союз, безусловно, в самом основании пропитан эсхатологией, и это не только постмодернистская эсхатология техники, о которой говорит М. Хайдеггер (51).

Прежде всего, необходимо остановиться на одном очень важном методологическом вопросе. Большинство дискуссий и статей о традициях и новаторстве обычно проходит в плане того, что именно следует брать в качестве наследия. Такой аспект рассмотрения сужает проблему, подчеркивая только ее волюнтаристскую сторону. Но преемственность развития скульптуры, как и всего искусства, является и объективной закономерностью. Каким бы новаторским ни был художественный стиль новой эпохи, он всегда вырастает на почве прошлого опыта, уходя в него тысячами незримых корней. Процесс освоения художественного наследия совершается как независимо от воли художника, так и путем сознательного творческого отбора.

Новаторские тенденции в образном и пластическом строе однофигурных монументов, обусловленность и необходимость развития многофигурной монументальной композиции в стремлении запечатлеть образ народа, расширение художественных средств и,

в частности, использование символов и аллегорий в их исторически новом толковании и многие другие моменты — ведут к сложению нового стиля, дают возможность зримо ощутить пути, по которым пойдет дальнейшее развитие монументальной скульптуры в теснейшей связи с новыми принципами градостроительства. Советская скульптура, как и все изобразительное искусство, стояло во главе движения за реализм. Она отстаивала великое наследие мирового реалистического искусства от нигилизма западного формалистического искусства. Своими творческими новаторскими исканиями в области содержания и реалистической художественной формы советские скульпторы прокладывали новые пути в искусстве.

Рассуждая о проблемах советской монументальной скульптуры, С. Валериус утверждала, что «произведения искусства должны быть настолько эмоциональными, чтобы выразить и радость больших общественных свершений, и красоту образа нового человека, и счастье любви, и горе утрат, и улыбку ребенка. В числе больших проблем дальнейшего развития скульптуры задача обогащения ее эмоционального содержания являлась одной из главных. Его необычность не в том, что оно должно включать большое содержание, высокие моральные принципы и совершенную художественную форму - это во все эпохи было признаком лучших произведений изобразительного искусства. Но, будучи призванным воспитывать народ, совершающий эпохальный переворот, скульптор обязан осуществлять новаторские творческие поиски, свободно владеть художественной культурой мирового наследия, выражать подлинно передовое мироощущение. В этих условиях значение личности художника, масштабности его общественного сознания и его творческой индивидуальной неповторимости неизмеримо велико» (52).

На первый взгляд это звучит несколько неожиданно - как это может монументальное искусство, создаваемое на десятилетия с применением вечных материалов, не использовать символы, не прибегать к аллегориям и ассоциациям? Однако это была одна из распространенных болезней нашей монументальной живописи и монументальной скульптуры. Исследователь советского монументального искусства В. Воронов отмечает, как за годы лидирования в искусстве станковой живописи, построенной к тому же на весьма зауженном понимании реализма как внешней похожести и подобия, наше монументальное искусство тоже как-то отвыкло от обобщенных

символических изображений. Оно стало более конкретным, иногда даже почти бытовым, приземленным, и это привело к быстрому старению монументальных произведений. В среде некоторых художников распространилось даже убеждение, что монументальное принципиально не отличается от станкового, строится по тем же композиционным законам и различается лишь размерами и применяемыми материалами. Эта глубоко неверная точка зрения сейчас постепенно изживается. Монументалисты все чаще прибегают к языку символов и обобщений, даже к абстрагированным ассоциативным изображениям, уже не разжевывают зрителю свои идеи, а относятся с доверием к зрительскому пониманию и восприятию, к его способности что-то дорисовать в воображении, домыслить по ассоциации. Зритель становится как бы соучастником творчества художника, а восприятие монументального произведения выступает как продолжение творческого акта, его породившего. По свидетельству Н.В. Воронова с 1986 года советским правительством на монументальное искусство в обязательном порядке отчислялось 1-2% от средств, затрачиваемых на новое строительство во всех странах Советского Союза (53).

Говоря об истории монументального искусства Казахстана советского периода, мы можем отметить, что практически все выполненные объекты были государственными заказами, тематикой которых выступали в основном строительство коммунизма. В связи с отсутствием документальных хроник и фотодокументов в Союзе Художников Казахстана, нам пришлось обратиться к единственному иллюстрированному источнику – фотоальбому Натальи Вул, выпущенной в г.Алматы в 1989 г. (47, с. 13), благодаря которому было возможным в основном полноценно анализировать по иллюстрациям становление и развитие монументального искусства Казахстана в советский период.

Первые скульпторы Казахстана, такие как, народный художник Казахской ССР Х. Наурызбаев, заслуженные деятели искусств Казахской ССР Б. Тулеков, Ю. Гуммель, скульпторы Н. Журавлев, А. Исаев, А. Билык — нашли убедительные решения образов исторических личностей в сочетании с архитектурно-пространственной средой города. Ведущими чертами творчества художников 50-х – нач. 60-х гг. являются гражданственная направленность, следование лучшим традициям советской пластики. Их работы легко узнаются в перспективе улиц, площадей и скверов

по строгой обобщенности силуэтов, добротной моделировке фигур, значимости деталей.

Первый в Алматы конный монумент (скульптор Х.Б. Аскар-Сарыджа, архитектор Т.К. Басенов, 1947-50 гг., см. илл. 64) - памятник руководителю Тургайского национально-освободительного движения 1916 года, активному участнику за установление Советской власти в Казахстане Амангельды Иманову (1873-1919 гг.). В свое время городские власти очень гордились этим монументом. В 50-е годы на оконных занавесках поездов дальнего следования даже помещали репродукцию памятника, с тем, чтобы гости Алматы заранее предвкушали удовольствие от встречи с городом.

Особое место в развитии казахской скульптуры принадлежит творчеству Х.И. Наурызбаева, считающегося основоположником профессиональной монументальной скульптуры Казахстана. В 1960 г. в г. Алматы устанавливается первый монументальный памятник великому казахскому поэту Абаю Кунанбаеву высотой 13,7 м, автором которого является Х.И. Наурызбаев, архитектор - И.И. Белоцерковский (см. илл. 65). В 1972 г. в г. Семипалатинске устанавливается второй памятник Абаю Кунанбаеву (скульптор Эльбакидзе и архитектор Шингарев, см. илл. 66). Итак, в течении полувека памятники в честь великого просветителя воздвигаются во многих городах Казахстана, а также в столице России в г. Москва (2006 г., скульптор М. Айнеков, дизайнер Т. Сулейменов, см. илл. 67). Среди современных казахстанских монументов особо выделяются монументальностью памятники Абаю, установленные в г. Усть-Каменогорске (2009 г., высота 13,2 м, авторы Е.А. Сергебаев, Б.А. Абишев, см. илл. 68) и в г. Астана (2010 г., автор Б.С. Досжанов, см. илл. 69).

К середине 1960-х годов усиливается декоративная выразительность произведений, в памятниках возрастает динамика композиций, способствующая романтическому восприятию образов. В этот период проходят свой путь становления и развития заслуженные деятели искусств Казахской ССР Т. Досмагамбетов, В. Рахманов, Е. Мергенов, скульпторы Л. Колотилина, О. Прокопьева, Е. Сергебаев, Б. Мусабаев и другие. Шло обогащение пространственного видения скульпторов, расширились поиски новых пластических форм.

В 1969 году в г. Алматы устанавливается первый памятник казахскому ученому-просветителю Чокану Валиханову. Памятник является центром симметричной композиции перед зданием НАН РК

(скульптор Х.И. Наурызбаев, архитектор Ш.Ч. Валиханов, см. илл. 70), который близок к торжественному стилю восточной архитектуры. Он отмечен Государственной премией Казахской ССР 1970 года. Также, памятник Ч. Валиханову был установлен в России г. Омск, где он учился (скульптор А. Баярлин, 2004 г., см. илл. 71).

Символический смысл памятников, воздвигнутых за это десятилетие, во многом раскрывается через активную взаимосвязь скульптурных и архитектурных форм, соединение психологизма и декоративного начала, монументальности и камерности. Шла разработка более активных приемов вхождения комплексов в жизненную среду. В этом направлении работали скульпторы М. Айнеков, А. Андрущенко, А. Татаринев, Ж. Молдабаев.

Между тем идея монументального искусства с 1960-х годов понималась в республике все более широко. Невиданное по размаху градостроительство, повышение благосостояния народа, возросшие духовные запросы, комплексная работа по идейному и нравственному воспитанию трудящихся явились мощным стимулом для подъема монументально-декоративного искусства республики, для рождения таких его типов и форм, которые были вызваны потребностями данного исторического момента. На первый план выдвинулись проблемы активизации художественных средств произведений, обогащения техники монументального искусства, которые связаны с формированием своеобразных эстетических акцентов в окружающей среде: скульптурные рельефы, мозаичные панно, сграффито, настенные росписи.

Предельное обобщение силуэтов и форм, сопоставление разномасштабных фигур, условность цвета - эти особенности выразительного языка монументального искусства первой половины 1960-х годов своеобразно перекликались со стилистикой архитектуры тех лет, с массивностью и плотностью объемов, несколько геометризованных и рациональных в своей основе. Характерными в этом отношении стали первые опыты в оформлении крупных общественных зданий южной столицы - панно-мозаика на торце фасада здания современного ТЮЗ, бывшего Государственного казахского академического театра драмы им. М.О. Ауэзова (1961-1962 гг.), сграффито и мозаика в экстерьере и в интерьере кинотеатра «Целинный» (1961-1963 гг.), сграффито в экстерьере Дворца спорта и мозаика гостиницы «Алма-Ата» (1965 г.).

Народный художник Казахской ССР Е. Сидоркин (1930-1982 гг.)

был первым художником, кому предстояло работать над экстерьером Государственного казахского академического театра драмы им. М.О.Ауэзова. Его соавтором стал молодой монументалист О. Богомолов (1935-1973 гг.), приехавший в Алма-Ату после окончания Ленинградского высшего художественно-промышленного училища им. В.И. Мухомовой в 1960 году. По замыслу художников персонажи казахской, русской и западноевропейской драматургии были совмещены на плоскости с крупномасштабным изображением женщины-казашки в национальном головном уборе. Подобное сочетание разновеликих элементов в композиции, обусловленное геометрией фронтона, обобщенность форм, аскетичность цвета не имели аналогий в художественной практике республики. Лишь несколько лет спустя подобный прием уже воспринимался без особых усилий со стороны зрителя.

Совместно с О. Богомоловым Е. Сидоркин создал панно для экстерьера Дворца спорта в Алма-Ате (1965 г.), где была сохранена прямая связь сюжета с функциями объекта. Основой композиции стало движение спортсменов — начинающееся, длящееся и завершенное. Работая над сграффито для вестибюля кинотеатра «Целинный», Е. Сидоркин объединил на шероховатой поверхности стены изображения летящих всадников из народного эпоса, современную молодую семью, стилизованные деревья и сказочные плоды. Строгость, даже сумрачность облика здания требовали ярких цветовых акцентов, раскованности в рисунке фигур.

Чертами станкового искусства отмечена и мозаика на фасаде здания гостиницы «Алма-Ата», выполненная народным художником Казахской ССР М. Кенбаевым и заслуженным деятелем искусств Казахской ССР Н. Цивчинским. Многофигурная композиция «Енлик-Кебек» объединяет несколько кульминационных сцен эпического сказания. Не все они равнозначны. Сцена ожесточенной битвы диссонирует с назначением здания, радушного дома для гостей столицы. В этом плане более органичны лирические и созерцательные по настроению эпизоды. В них есть нечто от орнаментальной нарядности ковров. Не до конца преодолено авторами противоречие между несколько тяжеловесной материальностью фигур и конструктивностью форм многоэтажного здания.

В 1966-67 гг. в Союзе художников Казахстана была организована секция монументального искусства. В ее состав вошла большая группа молодых художников, приехавших в Алма-Ату

после окончания Московского и Ленинградского высших художественно-промышленных училищ. Их деятельность в последующий период заметно повысила профессиональный уровень работ, выполняемых в архитектуре. Казахстанское искусство приобщилось к кругу важнейших проблем советского монументального искусства. К концу 1960-х годов отчетливо проявилась тенденция перехода от отдельных сюжетных произведений к созданию цельной эстетической среды, способной эмоционально воздействовать на человека. Такая попытка была предпринята при проектировании кинотеатра «Арман» в г. Алма-Ате архитектором А. Коржемпо и художником В. Константиновым.

Для того, чтобы изображение читалось на значительном расстоянии, в стремительном ритме городского движения, художники искали воплощения идей и понятий в символах, аллегориях, эмблемах. Для этой цели часто использовались мозаики из смальты или керамической плитки, а также сграффито — наиболее распространенные техники монументальной живописи. К ним особенно охотно обращаются в течение многих лет художники Караганды и Целинограда, где суровость пейзажа требует ярких, живописных акцентов в городе.

В 1960-70 гг. появились и первые фрески и росписи в учебных заведениях, театрах, поликлиниках, кафе и столовых. В них разрабатывались повествовательные мотивы, аллегории, сложные многоплановые образы; цветовое решение наделяется более тонкой эмоциональностью при сохранении декоративности общего строя.

С середины 1970-х гг. проекты новых зданий предусматривали не только взаимодействие архитектуры и монументального искусства, но и участие станковой живописи, графики декоративной скульптуры, прикладного искусства. С более глубоким подходом к образно-сюжетной стороне произведений соотносится изучение авторами свойств материалов, раскрытие возможностей той или иной фактуры.

Особенно охотно экспериментировали монументалисты г. Караганды, применяя роспись на металлических листах, по эмали, используя изразцы и фигурный кирпич, натуральные отшлифованные камни на мозаиках; художники Павлодара сочетали в своих витражах цветное стекло и матовое витринное, добиваясь неожиданных цветовых и ритмических акцентов.

Увлечлись новизной пластического эффекта, который дает шамот и монументалисты г. Алма-Аты, использовав его при создании рельефов в работе над оформлением гостиницы «Медеу» (обжиг производился на керамической фабрике г. Иссык).

Парк 28 панфиловцев, мемориал «Славы», первый в Алматы скульптурно-архитектурный ансамбль, воздвигнутый в 1975 г. (скульпторы В.В.Андрющенко, А.Е. Артимович, см. илл. 72). Скульптурные группы, выполненные техникой чеканки по меди, несут определенную смысловую нагрузку. Эта часть триптиха имеет двойной фон. Первый – фрагмент кремлевской стены, которым обозначено место сражения. Второй – контур карты бывшего СССР, подчеркивающий единение в общей борьбе представителей различных национальностей. У мемориала особенно многолюдно в майские дни, когда страна отмечает День победы. Более половины казахстанцев, ушедших на фронты Великой Отечественной войны не вернулись домой, 99 алматинцев были удостоены звания Герой Советского Союза.

В 1970-80 гг. создаются ансамбли, в композицию которых, наряду со зданиями, входят элементы природного окружения. Проблема согласования всех средств художественной выразительности становится ведущей. Не до конца бесспорны, но безусловно интересны решения убранства зданий Казахского государственного академического театра драмы им. М.О. Ауэзова, Дворца культуры АХБК, Республиканского Дворца пионеров, Дома ученых Академии наук КазССР и Казахского государственного университета в г. Алма-Ате, мемориального музея Ф. М. Достоевского в г. Семипалатинске, железнодорожного вокзала в г. Уральске, производственного объединения «Фосфор» в г. Чимкенте.

Неизмеримо возрос круг объектов, на которых работают художники: теперь это не только дворцы культуры, кинотеатры, гостиницы, но и промышленные предприятия и целые комплексы — Павлодарский алюминиевый завод, административные здания угле-разреза в г. Экибастузе, а также музеи, творческие базы, торговые центры и т. д. Расширилась «география» развития монументально-декоративного искусства на территории республики. На III республиканской выставке монументального искусства кроме монументалистов Алма-Аты, Караганды и Целинограда представили свои произведения художники девяти областных центров, в том

числе Джамбула, Кустаная, Чимкента, Павлодара, Кокчетова, Семипалатинска, Усть-Каменогорска.

Стоит особо отметить памятник классику советской казахской литературы М.О. Ауэзову (1897-1961), воздвигнутый перед зданием Казахского Драматического театра им. М.О. Ауэзова в 1980 г. Скульптор Е.А. Сергебаев в 1982 году был удостоен Государственной Премии Казахстана. Архитекторы О. Баймурзаев, А. Кайнарбаев, М. Жаксылыков. Пластически памятник решен традиционно: писатель в задумчивой позе сидит в кресле с книгой в правой руке. Более успешно выполняет свою роль скульптура, выступающая как своеобразный «мост» между настроением торжественного здания и идеей интимного общения человека с искусством в памятнике М.О. Ауэзову. В 1982 г. монумент включен в список памятников градостроительства и архитектуры.

Все большую роль в монументальном искусстве республики играет гобелен. Художники в 1980-е годы активно обратились к возможностям гобелена при оформлении значительных объектов (санаторий «Казахстан» в г. Ессентуки, гостиница «Казахстан» в Алма-Ате, творческая база Союза композиторов Казахстана под Алма-Атой и другие). Гобелен «Радуга Казахстана» для гостиницы «Казахстан» был отмечен Государственной премией Казахской ССР им. Ч. Валиханова в 1980 г. (авторы - И. Ярема, Е. Николаева, Б. Заурбекова, К. Тыныбеков). В последующие годы в художественную жизнь Казахстана вошла группа авторов, определившая направленность и стилистику поисков 1970-80 гг. - А. Бапанов, К. Оспанов, В. Киреев, Е. Моисеев, Б. Анисимов, Г. Козлитин, В. Кабидолданов, М. Избаханов, Ю. Функоринео. Особым национальным колоритом среди многих созданных в то время монументальных гобеленов отличается произведение «Молодость» (1987 г., авторы - А.К. Бапанов и С.С. Бапанова), хранящийся сегодня в фонде Государственном музее искусств имени А. Кастеева в г. Алматы (см. илл. 73).

В интерьер здания Казахского государственного академического театра оперы и балета им. Абая органично вошел гобелен «Сказка» (1972 г.), выполненный монументалистом К. Б. Оспановым. Художника привлекает та обжитость обширных плоскостей, которую может дать только гобелен с его рукотворностью, с подлинностью ощущения свойств материала. Отказавшись от привычного орнаментального начала композиции, автор вводит в нее фольклорные мотивы и образы природы.

Активность цвета, экспрессия контуров фигур придают произведению весомость, монументальность. Эти свойства, рассчитанные на жизнь в архитектуре, художник-монументалист Оспанов Канафия Бужиневич стремится сохранить при работе над мозаиками, сграффито, рельефами. Это видно по таким объектам, как: - роспись «Медицина Казахстана», выполненный в интерьере в республиканском центре санитарно-эпидемиологической станции г. Алматы; - роспись «Хаджы Муқан Мунайпасов» в интерьере спортзала школы в станции Жасыл Кокчетавской области; мозаика на фасаде Дома культуры совхоза Майкотова Торгайской области; панно-гобелен «Мой Казахстан» (соавтор) в интерьере гостиницы «Казахстан» г. Алматы, барельеф «Мелодия степи» (1987 г.) в экстерьере Дома культуры железнодорожников в г. Тараз, (см. илл. 74).

Образцов использования средств монументально-декоративной живописи в научных, культурно-просветительных учреждениях, административных зданиях очень много. Это – кинотеатры, дворцы культуры и т.п. В этих случаях использование тематики произведений живописи осуществляется по-разному. В некоторых случаях помехи для убедительного художественного решения монументальных работ создает архитектура. В качестве примера можно рассмотреть Дворец школьников, в котором эклектичность образной ткани архитектуры препятствует созданию единой художественной концепции ансамбля. Группа художников, работавшая над оформлением помещений – это Г. Завизионный, И. Завизионная, Г. Козлитин и Ю. Суппес.

Мурина Е.Б. отмечала, что удачная связь между монументальной живописью и архитектурой достигается тогда, когда стена превращается в живопись, а живопись в стену: стенопись, которая принимает на себя образно-тектоническую связь с окружающим пространством («Синтез искусств», М., 1969 г.)

Одним из самых популярных материалов советских монументалистов являлась мозаика. Ее использовали как в интерьере, так и в экстерьере, цветовая гамма смальты смешивалась, взаимно проникала и создавала новые богатые тона и ощущение, что работа выполнена маслом или темперой с влиянием фактуры самого материала. Ряду советских художников удалось использовать технику флорентийской мозаики, с доведением ее до «живописного» вида путем ювелирного подбора различных кусочков мрамора, которые при слиянии вызывали ощущение однородности.

Новым для монументального искусства республики явилось введение в интерьер вестибюля Дома ученых портретов выдающихся деятелей науки и культуры Казахстана, созданных в технике римской мозаики (авторы Б. Анисимов, Г. Завизионный, Ю. Функоринео). Условностью композиций и предметного наполнения среды они близки устоявшимся традициям советского монументального искусства. Из представленных зрителям образов – «Абай Кунанбаев», «Чокан Валиханов», «Ибрай Алтынсарин», наделены той портретной достоверностью и внутренней значительностью, которые отвечают представлениям о выдающихся просветителях прошлого. Ансамбль Дома ученых (арх. В. Экк, Н. Белоусова, А. Ордабаев, Т. Павлов) является одним из примеров органического слияния традиционного и современного в архитектуре и убранстве зданий. В облике этого объекта тесно переплетаются черты традиционные, устоявшиеся и новые. Ансамбль Академии наук складывался в течение десятилетий и имеет свою образную протяженность во времени. Большое место в художественном оформлении Дома ученых Академии наук занимают гобелены, в интерьерах представлены различные их разновидности. Также участвовал в оформлении здания Дома ученых Академии наук В. Твердохлебов. Его мозаика гармонично сочетается с росписями, гобеленами и витражами. Как свидетельствует автор, он использовал литое цветное стекло, придумал гобелен-занавес, вытканый вручную. И, нужно отметить, эта «флорентийская» мозаика - единственная в республике, выполненная из полудрагоценных казахстанских камней. Например, перед тем как сформировать концепцию художественного оформления Дома ученых, ему пришлось просмотреть много исторических материалов и справок, советоваться со специалистами.

Особое место занимает фонтан у здания Академии наук РК в Алматы, увенчанный скульптурной группой из двенадцати знаков зодиака. Это чудо из бронзы и камня - достопримечательность республиканского значения (см. илл. 75). Фонтан был построен по инициативе В. Твердохлебова, нашедшей поддержку у Первого секретаря КазССР Д. Кунаева, в 1980 году, но весь творческий процесс от письменного оформления идеи до скульптурного воплощения замысла занял около семи лет. За основу восточного цикла с аллегорическим скульптурным и мозаичным изображением животных В. Твердохлебовым был взят так называемый звериный стиль, характерный для изобразительного искусства древних народов, живших когда-то на территории страны. И этот труд оценили

по достоинству: на VI съезде Союза художников СССР композиция «Знаки зодиака» была признана лучшей в области парковой скульптуры. При создании своего фонтана художник консультировался с академиком А. Маргуланом, изучал легенды (Антончева С. «Человек-фонтан», Каз. правда, 2007 г.).

В соавторстве с В. Твердохлебовым создавали алматинский фонтан «Восточный календарь» также скульптор А.Б. Татаринов, и архитектор В.З. Кацев. В центре бассейна, выложенного лазурной керамической плиткой, возвышается символ солнечного светила. Вокруг него по окружности расположены скульптуры двенадцати животных, символизирующих традиционный календарь казахов (мушел). Юпитер делает полный оборот вокруг Солнца в течение двенадцати лет, и человеческая жизнь, в соответствии с календарем, представляется, как цепочка мушелей, складывающаяся из детства, молодости, зрелости и старости. Стоит отметить, что животный календарь казахов – мушел своей уникальностью и связью с древними истоками производит большой резонанс в современных научных кругах. Одним из современных фундаментальных исследователей тенгрианского календаря является известный музыковед традиционной казахской музыки, профессор КазНАИ имени Т.Жургенова А.И. Мухамбетова. По моему мнению, глубокие исследования доктора искусствоведения А.И. Мухамбетовой о древности по многим аспектам соприкасаются с традиционными корнями монументального искусства современности и помогают находить ответы о путях национальной идентичности. К примеру, она первой определила и в научном аспекте доказала принадлежность календаря к древнетюркским корням (54, с. 11). Также, как музыковед А.И. Мухамбетова плодотворно исследовала древний музыкальный инструмент – кобыз, который находит яркое отражение в композициях не только монументального искусства, но и всего изобразительного искусства Казахстана (54, с. 513).

Итак, по результатам ее исследований предполагается, что среднеазиатский смычковый инструмент, подобный кобызу, через арабов и иранцев (у них и азербайджанцев он называется кеманча) попал в Византию и Испанию, стал предшественником скрипки. Традиционная этническая музыка достаточно востребована во всем мире. Стоит отметить, что таинственная и философская музыка кобыза считается одним из основных символов Казахстана и его культуры. Не менее важную роль музыкальный инструмент кобыз

играет и в монументальном искусстве. Наскальные рисунки кобыза встречаются в районе древнего Улытау и Каркаралы (IV-VIII вв.). В современное время скульптурные композиции кобыза гармонично сочетаются во многих городских ландшафтах.

Еще в советский период образ кобыза непосредственно сыграло свою важную роль при создании одного из значимых исторических мемориалов. Родиной кобыза и его создателя святого Коркыт-Ата считается Кзыл-Ординская область, Кармакчинский район, где построен целый мемориальный комплекс Коркыт-Ата (авторы Б. Ибраев и А. Карпыков, см. илл. 76). Как пишет А. Шелепова в статье «Музыка ветра» памятник, выглядящий в плане как кобыз монументальных размеров, был построен в 1980 году при поддержке военных строителей Байконура. На этом месте в двух километрах от комплекса за железнодорожным полотном на берегу Сырдарьи находилась могила Коркыта, которая была размыта рекой еще в старину. При создании этого памятника архитектор использовал аэродинамический эффект: в мазаре к потолку подвешены трубы, и дуновение степного ветра извлекает из них мелодии кобыза. «Пирамида желаний» - еще одно необычное строение. Ее следует обойти трижды, а затем разуться, войти внутрь пирамиды и попросить у неба исполнения заветных желаний. Привлекает внимание несвойственный мусульманской культуре амфитеатр.

По задумке Б. Ибраева в нем должны были собираться все, кто почитает Коркыта, и соревноваться в горловом пении или играть кюи. Б. Ибраев говорит, что в библиотеке Папы Римского было найдено издание «Книга моего деда Коркыта», датированная XV-XVI веками, то есть это то самое время, когда огузы разрушили Византийскую империю, создали Турцию. В книге описан реальный дедушка по имени Коркыт. Он вел праведный образ жизни, наставлял на походы ханов, которые боролись с неверными. Старик прожил 300 лет и многих успел благословить. Кроме того, Б. Ибраев приводит еще один интересный факт, который может служить прообразом Коркыта. В древних Ведах Заратустра тоже ищет место, где пытается укрыться от смерти. Есть интересное совпадение - Зара имеет значение «золото», а уштра - «верблюд». У Коркыта тоже была волшебная верблюдица «Желмая». Получается, что сказание о Коркыте перекликается с древнеарийским мифом о Заратустре. Известен также факт, что Заратустра родился и умер в Северном Хорезме. А Хорезм - страна,

расположенная между Амударьей и Сырдарьей. Напомним: именно на Сырдарье и захоронен Коркыт... Во всем тюркском мире с уважением относятся к великому мыслителю. Особенно он дорог жителям низовьев Сырдарьи. Свыше 400 слов назиданий Коркыта было подготовлено к печати в Берлине немецким ученым Х. Дицем. Его стихи хранятся в Дрездене, Ватиканской библиотеке. «Книга деда Коркыта» переведена на языки народов Западной Европы и Востока. Сейчас имеются около 700 научных исследований. Авторами трудов о Коркыте являются ученые В.Бартольд, В.Жирмунский, Ш.Валиханов, А.Маргулан, А.Коньратбаев и другие (55, с. 4).

Что касается применения мозаики с рельефами, то это явление новой тенденции в советском монументально-декоративном искусстве. Ее широкое распространение в Казахстане отмечено, начиная с 70-х годов. Такого рода мозаики обогащают строгие поверхности здания. Геральдический рельеф «Искусство», установленный на фасаде Дворца культуры АХБК (1981-1983) в г.Алматы, наиболее явно проявляет тонкий вкус Ю. Функоринео. В авторской группе вместе работали В. Твердохлебов и А. Татаринев. А в Целинограде (ныне Астана) были собственные традиции создания витражей. В 1983 году целиноградские художники В. Гушин и Н. Цымбулов выполнили большие оригинальные витражи в санатории одного из химических заводов Алтайского края. Также по приглашению целиноградец В. Товтин работал над витражами в Кировской области и даже в Эстонии, хотя традиции создания витражей в Прибалтике многовековые. Богатый опыт позволяет монументалистам Астаны создавать и в наши дни неповторимый облик города, оформлять интерьеры. Среди значительных работ последних лет - этнопарк, сооружаемый под руководством Александра Чайкина. Столичные художники в этнопарке представили не только Астану, но также Кокчетавскую и Кызылординскую области.

Вообще, массовое явление мозаик в СССР, как пишет О. Шаталова в статье «Осколки мечты: монументальная мозаика 60-80-х гг.» (Бишкек, 2012 г.), было связано с интенсификацией строительства, в частности, серийного жилья, монотонность которого многочисленные мозаики, рельефы и сграффито призваны были расцветить. Монументальное искусство здесь «принадлежит народу», т.е. изначально рассчитано на коллективное восприятие.

Монументальное панно изначально не могло быть единоличным творением, над ним работала целая бригада, состоящая из автора эскиза и исполнителей. Эти коллективы обычно оставались безвестны, авторов никто не запоминал за исключением известных художников. Что касается сюжетов, то мозаики демонстрировали картины идеального будущего. Их лексика, иконография были достаточно ограничены, круг тем – исчерпаем: характерное для региона промышленное производство, революция и война, дружба народов, беззаботное детство, спортивное юношество, песни и пляски, успехи народного хозяйства и науки, этника, фольклор, картины природы. Один из распространенных приемов компоновки фигур был следующим: самая крупная, статичная фигура размещалась в середине, ее обрамляли жанровые сцены, в центре которой выступает представитель народа, а по краям рассказываются истории советских достижений.

Таким образом, советские монументальные панно не знают имен и фамилий и предъявляют обобщенные образы Рабочего, Колхозника в национальной одежде, Ученого, Космонавта, Матери и т.д. Кроме изображений людей, весьма распространена была предметная символика: орудие труда, книга, фрагмент национального орнамента, ракета, голубь, солнце, самолет, символ из таблицы Менделеева, математическая формула и пр., которые композиционно заполняли окружение или задний фон. Стилистика мозаик порой разнится кардинально: от византизма до футуризма. Число панно было действительно колоссально – они расцветывали стены городов по всему Советскому Союзу, причем создавались не по одному шаблону, а по уникальным эскизам (см. илл. 77).

По мнению С.Ж. Кобжановой, из практики многих художников СССР видно, что сама по себе тенденция пристального изучения крупнейших направлений двадцатого века получила свою реализацию в широком освоении опыта мировой культуры. Также она отмечает, что отличие развития казахского авангарда от западного состоит в том, что если на Западе авангард развивался под лозунгом беспрецедентного обновления художественного языка, то в нашем регионе формирование авангарда шло «изнутри» от истоков национального наследия. Уже тогда в советскую эпоху, творчество казахстанских мастеров станковой живописи обогащалось как по вертикали, впитывая наследие национального декоративно-прикладного искусства и восточной миниатюры, мастеров начала

XX века так и по горизонтали, вбирая опыт современных художников Латинской Америки. Монументализм мюралистов совпал с тягой казахских мастеров к созданию масштабных произведений, воплощающих некий идеал нравственной, общественно значимой жизни. Не получив конкретного воплощения в монументальной живописи, осмысленный опыт мексиканского искусства проявился в особом чутье большой формы. Не случайно, знаковые произведения этого периода смотрятся как уменьшенные копии грандиозных росписей (56).

Период середины 1980 – начала 1990-х годов в классификационной схеме взаимодействия традиции и новации завершает этап «модификации». Продолжается активный поиск своего национального пути в искусстве. Это выражается не только на сюжетном уровне, но на изменении всего комплекса выразительных средств. Они обновляются, появляются новые национальные мотивы и темы, пронизанные любовью к своему, родному. Уже к концу 80-х изменилась политическая, экономическая, а, следовательно, и культурная ситуация. Постепенным изменениям в ситуации способствовали объявление суверенитета, взятый курс на демократические реформы и переход к рыночной экономике. Появились иностранные фирмы, дипломатические представительства и посольства, следовательно, и иностранные покупатели. В условиях рыночной экономики и современной социально-культурной практики монументально-декоративная живопись в силу отсутствия государственных заказов стремится стать коммерческой.

Монументальное искусство Казахстана, как и во всех республиках бывшего СССР в 80-е годы XX века, пережив экономический кризис и перестройку, в 1990-е годы переходит на современный демократический и рыночный этап самостоятельного развития. На данном историческом этапе наследие советского монументального искусства во всем постсоветском пространстве переживает сложный процесс ассимилирования после открывшегося доступа к современной мировой культуре в результате инъекции стратегией «перестройки» и либерализации общества. Итогом является предчувствие знаменитого советского ученого по монументальному искусству СССР В.П. Толстого «Нет ничего более уязвимого с точки зрения сохранности, чем произведения монументального искусства, казалось бы, не подвластные времени и разрушению.

Материальная среда нашей жизни, города и сооружения необыкновенно быстро видоизменяются, перестраиваются, и вместе с ними возникают росписи, скульптуры, монументы. Иногда рядом с созидательной происходит неизбежная разрушительная работа, в результате которой произведения прошлого исчезают, уступая место современным» (48, с. 5). Эти слова сказаны 40 лет назад, но звучат особо актуально, как свидетельство утрачивающихся навсегда произведений монументального искусства в соответствии с современными реалиями.

Традиционные особенности в монументальной пластике конца XX века

Исходя из ретроспективного анализа XIX-XX веков видно, что становление профессионального монументального искусства в Казахстане относится к периоду развития страны в XIX - начале XX веков в составе Российской империи. Далее, стремительное развитие приходится на 60-80-е годы XX века советской эпохи. И наконец, к концу XX века после кризиса и перестройки страны, с 90-х годов переходит на современный демократический и рыночный уровень развития. Как подтверждает Галимжанова А.С., крутая ломка жизни народа с переходом на оседлость, к совершенно другому образу жизни, поворот к урбанизированной культуре ознаменовался и возникновением светских видов искусства в европейском (русском) варианте, которым предстоял путь ускоренного развития (57, с. 197). То есть происходит переход традиционного монументального искусства казахов в профессиональное монументальное искусство, которое в свою очередь, на начальном этапе формирования следует традициям западной и русской школ, а в дальнейшем с периода Независимости страны обретает национальную особенность путем объединения западных художественных технологий с собственным уникальным кодом.

Начиная с 1991 года, когда на пути становления молодого суверенного государства переосмысливаются все ценности современного общества, были поставлены совершенно новые задачи, соответствующие мировым тенденциям. И так как, мировыми тенденциями являются демократизация общества и рыночная экономика, главным условием роста любого молодого государства становится интегрирование в мировое сообщество, ведущее к современной глобализации. Эпоха глобализации требует совершенно новых преобразований, для дальнейшего развития самостоятельной страны, где национальная самоидентификация играет одну из основных ролей. Начинается следующая, совершенно иная ступень развития монументального искусства, ступень вхождения в мировую культуру.

В первое десятилетие Независимости, в период ускоренного развития национальных символов государственности, когда определялись основные монументы, из множества видов монументального искусства выделились два вида – это

скульптурные памятники и мемориальные комплексы, посвященные видным деятелям и героическим событиям, внесших свой вклад в становление и развитие государства. Они устанавливаются в особо значимых общественных местах больших и малых городов, областных и районных центров. Тем самым, серьезное развитие получает монументальная скульптура, где заказчиком выступает государство. А монументально-декоративная живопись вынуждена уйти в свободное плавание, т.е. находит свое развитие в частном секторе на службе у коммерции, играя роль в основном декоративного оформления заданной среды. К сожалению, в то время сложившаяся в обществе технологического времени ошибочное мнение о том, что разновидность современного монументального искусства должно ограничиваться этими двумя видами на нет сводят многовековую историческую традицию профессионального монументального искусства, хотя к примеру, монументально-декоративная живопись со всей своей разновидностью (роспись, фреска, мозаика, сграфитто, витраж и др.) может глубоко изобразить национальные традиции, историю суверенного государства и т.д.. И здесь важно обратить внимание на возможности живописных видов монументального искусства, потенциал которого оказал бы огромное влияние на современную и будущую культуру страны, как влияют мировые наследия монументальных искусств эпох Скифо-Сакской, Крито-Микенской культуры, Египта, Древней Греции, Рима, Византии, Эпохи Возрождения, Советского периода и т.д. Если в советское время госзаказом монументально-декоративная живопись создавалась в определенных общественно-значимых местах, как театры, кинотеатры, автовокзалы, ж/д вокзалы, аэровокзалы, гостиницы, рестораны, кафетерии, столовые, школы, клубы, дома культуры, дворцы, заводы, фабрики и т.д., то сегодня преемственность традиции монументально-декоративной живописи выражается большей степенью в примерах рыночной цивилизации - ночные клубы, фитнес-центры, кафе, рестораны, казино, автоцентры, супермаркеты, офисы, фонды, и т.д.

Происходит разделение монументального искусства на два направления. Монументальная скульптура бурно развивается по заказу государства, а монументально-декоративная живопись по капризам рынка. Здесь интересная тенденция происходит, монументальная скульптура имеющая твердую поддержку, на самом деле не движется вперед, а повторяет приемы, достигнутые еще в

советскую эпоху, внедрение инноваций начнется после многих ошибок только во втором десятилетии Независимости Казахстана. В то же время саморазвивающаяся монументально-декоративная живопись успевает перепробовать все новые техники и технологии современных мировых достижений, поступающие на художественный рынок, и не только. Исходя из искусственности заказчика, происходит рождение новых смешанных техник и стилей через синтез с дизайном, а также с театрално-декоративной живописью. Тем самым монументально-декоративная живопись как бы идет в ногу со временем. Но здесь, самый большой недостаток - в отсутствии средств представления массовому зрителю, существует как бы нелегальный запрет на афиширование, таким образом нет ценности для общества, тем самым такие произведения искусства теряют свое значение монументальности, являясь частной собственностью. Хотя они будут являться высокохудожественными произведениями, заслуживающими сохранения для многих поколений как национальное наследие, или пример для подражания, их никто не знает и не видит. И когда, даже сам автор той или иной работы монументальной живописи поймет, что его работа бесценна, и необходимо во что бы то ни стало сохранить, ему даже государство не поможет. Во избежание подобных случаев, необходимо созданное произведение пропагандировать, публиковать, оповещать искусствоведов для каталогизации и определения ценности. Как выше было сказано, монументальная скульптура находится под контролем государства и развивается официально, значит все монументы проходят общественную и государственную оценку. Размещаются в средствах СМИ, печатаются в журналах, распространяются в Интернете, это большой стимул для дальнейшего развития монументальной скульптуры, что и происходит в XXI веке.

Для примера можно привести такие известные публикации СМИ о г.Караганде. Там созданный в советское время цех по литью монументальных скульптур, ныне является главным в Казахстане: «Творческие союзы архитекторов, художников, дизайнеров обеспечивают городам социокультурную среду обитания человека, монументальное искусство, современный дизайн; большинство ведущих художников работают в монументальной скульптуре. Интенсивно развивается монументально-декоративное искусство. В связи с разработкой нового генерального плана застройки Караганды возникает насущная необходимость в современном художественном

оформлении улиц, площадей, общественных и культурных центров. В монументальном искусстве работают практически все художники, выполнившие рельефы, красочные мозаики, росписи и панно, керамические украшения в экстерьерах и интерьерах общественных сооружений. При этом мастера стремятся к созданию архитектурно-художественных комплексов, эстетизации окружающей среды, и в этом монументально-пластическом ансамбле художник, скульптор и архитектор выступают равноправными соавторами» (58, с. 2).

И действительно, карагандинский художественно-производственный комбинат является единственным в Казахстане, специалисты которого владеют технологией художественного литья из бронзы. Существует аналогичный цех при заводе Кирова в г.Алматы, однако тенденция такова, что скульпторы обращаются в основном к услугам карагандинского комбината. Поэтому не только в Караганде, но и в новой столице Астане, в г.Кзыл-орде, Кокшетау, Атырау, Актобе на сегодняшний день стоят монументы, выполненные художниками разных городов, но отлитые в шахтерской столице.

В развитие казахстанской монументальной скульптуры первого десятилетия суверенности (с 1991 по 2001 годы) вносят свой вклад уже заслуженные художники и скульпторы Казахстана, являющиеся старшим поколением, такие как Т. Досмагамбетов, Ш. Уалихан, Е. Сергебаев, Б. Досжанов, Ю. Гуммель, А. Билык, М. Айнеков, Б. Абишев, Ж. Молдабаев и др.. Наряду с ними начинает участвовать среднее поколение скульпторов монументального искусства - это М. Джунусбаев, Б. Кусаин, Н. Далбай, А. Жумабай, А. Баярлы и др. Ими создаются новые памятники выдающимся деятелям казахского народа и монументальные скульптурные композиции, передающие историю и традиции страны.

Это скульптурные памятники:

- «Абу Насыр аль-Фараби» (г.Алматы, г.Шымкент, 1994 г., Е.Сergeбаев),

- «Карасай батыр» (Алматинская обл., 1998 г., Ж.Молдабаев), многофигурная композиция «Толе би, Қазыбек би, Әйтеке би» (г.Астана, 1998 г.),

- «К.Сатпаев» (г.Алматы, 1999 г., Т.Досмагамбетов),

- «Агынтай батыр и Карасай батыр» (г.Петропавл, 1999 г., Б.Досжанов), и многие другие памятники.

А также, монументальные комплексы:

- «Монумент единства и сплоченности народов Казахстана» (1992 г., с. Улытау),
- «Мавзолей Райымбек батыр» (г. Алматы),
- «Монумент Независимости» (г. Алматы, 1996 г., Ш. Уалихан, А. Жумабай, Н. Далбай, А. Баярлы и др.),
- «Алия и Маншук» (1999 ж., К. Сатыбалдиев, г. Алматы),
- «мавзолей Кос батыр» (Айыртауский район, СКО, 1999 г., Б.Ибраев),

Монументально-декоративная живопись с 1991 по 2001 годы развивается представителями старшего поколения, выпускниками российских художественных вузов В. Твердохлебовым, А. Бапановым, К. Оспановым, Ф. Мукановым и другими, далее средним поколением, первыми выпускниками единственной в республике казахстанской школы монументально-декоративной живописи Г. Ешкеновым, Т. Сулейменовым, А. Бахтыгереевым, Б. Тұрғынбаем, Б. Байдилда, О. Жубаниязовым, С. Смагуловым, К. Ажибеком, А. Джакубалиевым, Е. Ахметовым, Н. Карымсаком, М. Сулейменовым, М. Мукановым, А. Жамханом и многими другими. В дальнейшем, именно эта единственная школа монументального искусства, начавшая подготовку с 1979 года высококвалифицированных художников и скульпторов (г.Алматы, КазНАИ имени Т.Жургенова, преобразованная в 2000 г. из бывших Казахского государственного художественного института театра и кино и Казахской государственной академии художеств) сыграет главную роль в дальнейшем развитии современного монументального искусства конца XX начала XXI веков в Казахстане. Основателями и ведущими педагогами высшей школы монументального искусства являются выпускники Ленинградского и Московского высших учебных заведений, которые выпустили и продолжают выпускать целую плеяду образованных художников и скульпторов следующих поколений. У истоков факультета изобразительного искусства стояли известные художники и деятели: Х. Наурызбаев, К. Тельжанов, М. Кенбаев, К. Шаяхметов, Т. Досмагамбетов, Е. Мергенов, Е. Сергебаев, Т. Карибжанов, М. Жакубалиев, К. Тыныбеков, М. Калимов, Б. Уморбеков, Д. Сулеев, К. Оспанов и другие преподаватели.

Монументально-декоративная живопись начала развиваться в художественном оформлении новых крупных мечетей в г. Алматы, Астане, Караганде. Как ведущие монументалисты сыграли роль два художника «нового времени» - Г. Ешкенов и Т. Сулейменов, которые

собрал вокруг себя молодых талантливых художников, сумели в строгом исламском традиционном каноне синтезировать казахский орнамент, удачно решив композиционный декор. Так зародился совершенно новый казахский орнаментальный стиль в монументально-декоративном решении интерьера мечетей. Этот стиль выразился в использовании таких традиционных техник как роспись, мозаика, витраж и вырезка по дереву (минбар, перегородки). А в художественном оформлении, в выполнении росписей и фресок, мозаик и витражей в новых православных церквях, а также в реставрировании существующих, главным образом приглашаются российские специалисты монументального искусства.

С приобретением Независимости для казахстанского монументального искусства появляется возможность на международном уровне сравнить и увидеть себя рядом с другими национальными культурами. Переосмысление древних традиций и культурный ренессанс, который сегодня переживает Казахстан, являются необходимыми и органическими в процессе становления и утверждения страны как независимой нации. Пробуждение национального самосознания сподвигло художников к духовному переосмыслению наследия предков, символики древних народов, населявших территорию Казахстана, к выявлению их архетипов, своеобразных национальных кодов. В монументальном искусстве отмечается обостренный интерес к тюркской традиции, архетипам кочевого сознания. Обращения художников к древним археологическим находкам, нашли убедительные решения в современных монументальных памятниках и примерах монументально-декоративной живописи. В подтверждение данным решениям я согласен с мнением профессора Шалабаевой Г.К. в монографии «Постижение культуры», которое состоит в следующем: «Художественная традиция национальной культуры носит открытый характер и проявляет способность к адаптации. При этом способность приспособливаться к меняющимся условиям жизни порождает изменение внутри традиции. Эти изменения затрагивают формы, ценности, коммуникативные механизмы, жанровые системы, схемы трансляции культурного опыта. Все это находит свое отражение в меняющейся культурной картине мира. Традиция видоизменяется, трансформируется, она по-другому реагирует на вызовы времени, новых культурных реалий. Воспринимая современную культуру,

этносocиальная общность, нация обязательно реконструирует ценности, выработанные традиционной культурой. Долг нации – возродить культуру, открыть и расшифровать ее для усвоения всех компонентов современного культурного достояния, созданного, привнесенного и освоенного человечеством в мире культуры» (59, с. 183). С выходом Казахстана на мировую арену в качестве самостоятельного государства растут национальное самосознание и интерес к истории своей страны, что явилось определяющим в разработке концепции исторического сознания в республике. Памятники материальной культуры имеют решающую роль для раскрытия исторического процесса, проходившего на территории Казахстана. Научные исследования по теме перспективны и актуальны на фоне расширяющегося интереса мировой науки к проблемам древней истории культуры Центральной Азии. В опубликованных научных трудах последние годы затрагиваются вопросы взаимосвязи изменений, происходящих в обществе с развитием искусства. Но в них в недостаточной степени раскрываются вопросы развития и формирования монументального искусства на современном этапе.

Монументальное искусство организывает архитектурный ландшафт не только в виде скульптурных памятников и мемориальных комплексов как историко-символический знак, но и занимая в стенах архитектурных сооружений особое место выступает в роли окончательного штриха в раскрытии функции данного здания. В общественно значимых местах монументальная живопись служит и в качестве оформителя, и в качестве подсознательного воздействия, обращая внимание на особенность данной среды. Тем более, что возможность вдохновения на стремление изображения основных идей эпохи в определенных тематиках характерна лишь монументальной живописи. В нынешнее время множество различных видов искусства коммерциализируется, сюда мы можем также отнести и монументальное искусство, зависящее в большой степени от заказчика. Художнику в этих условиях трудно отстаивать свои идеи. В Казахстане такое направление, как арт-бизнес, только зарождается. Механизмы продажи и спроса в искусстве еще не достаточно отработаны. Скажем, в экономически развитых странах арт-бизнес существует как хорошо отлаженный механизм, звенья которого работают в едином ритме, такая система обеспечивает продажу и спрос на рынке искусства.

На стыке XXI века монументально-декоративная живопись находит в основном свое развитие в коммерческом секторе, играя роль просто декоративного оформления данной среды, тем самым теряя свое монументальное значение. Отсюда следует, что в наступающем процессе глобализации, когда особенно требуется национальный характер, ценностные возможности истинного монументального искусства проявляющиеся сегодняшней характерностью, увы, далеко недостаточны. А ведь национальному характеру кроме национального языка, религии и менталитета относится еще и патриотизм, любовь к родной земле, к окружающей среде, к природе, и все это современной молодежи и будущему поколению довести и вдохновить – по моему мнению, может монументальная живопись как один из устойчивых средств.

Первым шагом преемственности традиционных памятников в профессиональном монументальном искусстве современного Казахстана ознаменовалось создание монумента Независимости в г. Алматы (1996 г.), который стал первым национальным символом суверенитета страны. Авторы Монумента умело трансформировали богатейшее культурное наследие в новые пластические формы. Образ золотого воина на крылатом барсе неспроста был выбран из десятки проектов для монумента-стелы Независимости на площади Республики в городе Алматы (см. илл. 78). Создание монумента финансировалось государственным бюджетом. Идея создания монумента принадлежит Первому Президенту Казахстана Н.А. Назарбаеву. В композиции монументального комплекса стела является главным элементом. Во время рабочего визита в Египет в 1993 году, Н.А. Назарбаева восхитили обелиски Луксора. Президент поручил отечественным архитекторам создать аналог в Казахстане, отражающий национальный дух и историю народа. Обелиск в Египте считался символом плодородия и отцовства. Египетские обелиски можно увидеть в Лондоне, Риме, Стамбуле, Нью-Йорке, Париже. В Египте подобные обелиски сохранились в Луксоре и Карнаке. Про историю создания монумента Независимости написал в своей статье руководитель творческого коллектива заслуженный архитектор Республики Казахстан Ш.Е. Валиханов: «Мы долго изучали мировой опыт строительства подобных памятников, желая найти свой путь. Колонна императора Траяна в Риме, Вандомская колонна в Париже, Александрийская колонна в Санкт-Петербурге, колонна Нельсона

на Трафальгарской площади в Лондоне - все были сооружены одним методом, а именно - из греко-римской ордерной системы (дорической, ионической или коринфской) бралась колонна с капителью и на нее водружалась скульптура. Мы же пытались больше опираться на связь с народным искусством, исконно сложившимися традициями» (60, с. 16). Авторы монумента: руководитель творческого коллектива - Ш. Валиханов, скульпторы - А. Жумабаев, Н. Далбай, архитектор - К. Жарылгапов. Соавторы : скульпторы - М. Мансуров, А. Баярлин, К. Сатыбалдин, архитектор - К. Монтахаев.

Монумент Независимости представляет собой целостное художественное произведение, синтезирующее архитектуру, скульптуру, тексты изречений выдающихся деятелей науки, культуры и государства. Экспозиция пространства комплекса растянута горизонтально на 180 метров. Центром композиции является вертикальная пластическая стела высотой 28 м, напоминающая традиционные кулыптасы казахов. Кулыптас украшался рельефным орнаментом, родовым гербом - тамгой, иногда арабской вязью. По мнению одного из известных казахстанских исследователей С.Е. Ажигали, кулыптасы Казахстана появились с обретением ислама и имеют огромное значение как памятники письменности, а также этнографическое и историческое наследие (37).

Стела завершается «золотым» человеком - правителем, который, стоя, управляет крылатым барсом и символизирует твердую государственную власть на земле казахов. Образ статуи золотого человека на барсе воссоздан на основе реконструкции костюма золотого воина (реконструктор Крым Алтынбеков, см. илл. 79) из известного Исыкского кургана. Основание монумента организовано композицией из трех геометрических фигур - большого внешнего круга, квадрата внутри круга, и маленького круга по центру. Авторы монумента были, конечно, вдохновлены древней интерпретацией мандалы и исламским кубом. Геометрическая диаграмма «мандала» была широко распространена в Азии, особенно на торговых маршрутах Великого шелкового пути. Основная форма диаграммы - триада внешнего круга, квадрата с внутренним меньшим кругом и центральную точку. Известно, что «мандала» интерпретируется как символическая модель Вселенной, метафизическая карта космоса. По моему мнению, значение и само слово «Мандала» схожа с казахским понятием Мындала, т.е. тысячи степей или бескрайная степь, обозначающая землю с четырьмя сторонами света.

А четыре стороны света как квадрат внутри большого круга, а синее небо как большой круг, и юрта (круглое жилище для кочевника) как маленький круг внутри квадрата. И соответственно, шанырак юрты с круглым отверстием это центральная точка мандалы, где видны ночью тысячи сверкающих звезд, как часть Вселенной.

Древний артефакт мирового значения, найденный в одном из Иссыкских курганов (50 км от г. Алматы, Казахстан), является вершиной развития сакского искусства звериного стиля. По сравнению с ограбленными пазырыкскими курганами Горного Алтая (Пазырык, Башадар, Туэжты) «Иссыкский» курган оказался единственным не тронутым «царским захоронением». Раскопки в 1969-1970 гг. в Семиречье кургана «Иссык» показали, какие одежды носили вожди саков V-IV веков до н.э., позволили определить черты культа священного царя у кочевников. Золотой человек был одет в парадный или ритуальный костюм: головной убор, кафтан, куртка, штаны, носки, сапоги, оружие, все были украшены чистым золотом. Общее количество 4800 украшений, из них сто шестьдесят пять золотых изделий выполнены в «зверином» стиле. Своеобразное искусство «звериного стиля» распространяется в I тысячелетии до н.э. на степных просторах Евразии. Оно характеризуется изображением фигур животных в определенных канонических позах и своеобразными приемами художественного исполнения. Еще среди других предметов, была найдена серебряная чаша с 26 письменными знаками. Надпись на чаше до сих пор точно не расшифрована. Особо выделяется два перстня на пальцах правой руки золотого человека: один с зеркальным щитком, другой - с изображением человеческого профиля в радиальном венце. Известный ученый А. Акишев отмечает, что скорее всего, это было воплощение мотива солярного божества, типа авестийского Митры. Культ Митры происходит из Средней Азии и сложился у восточных племен (в том числе и саков). Обладание священным золотом было, как сообщает Геродот (IV, 5-7), привилегией скифских царей (61). Сакские племена поклонялись богу солнца Митре, земной ипостаси недоступного человеческим органам чувств высшего Бога.

Одно из крупнейших святилищ культа бога Митры в Азии – петроглифы Тамгалы - находится в районе Семиречья, в 200 км от Иссыкских курганов. Созданное природой и многими поколениями людей, уже одними только своими масштабами (его площадь 12-15 кв. км) оно ярко свидетельствует о том, что этот культ играл очень

важную роль в жизни племен, населявших территорию Казахстана. Поклоняясь Солнцу, древние не могли не наблюдать за ним и другими небесными телами и не искать их связь с Землей и человеком (62, с. 84). Примером служат петроглифы из святилища Тамгалы, с изображениями солярного божества в виде солнцеголового человека, одиноко стоящего или стоящего на спине быка.

Саки-тиграхауда, «в остроконечных шапках», проживавшие в предгорьях Тянь-Шаня, античные историки называли их массагетами. Их этническая территория занимала огромные пространства, распространяясь далеко за левый берег Яксарта (Сырдарья), до самого Окса (Амударья) на западе и включая Алтай на востоке. По господствующему в науке мнению, в древнейших частях Авесты много связано и непосредственно с казахстанским регионом. Например, как утверждают Х.Нюберг и Б.Вайнберг, некоторые гимны и культы Авесты связаны с Ранхой – современная река Сырдарья (Южный Казахстан), и созданы в среде кочевых племен, обитавших в этом районе (63). О статусе «Золотого человека» в 1980-х годах интересно высказал свое мнение Сарияниди - «В кургане «Иссык» комбинации на короне-курахе царя означали его власть над космосом, причем сам «Золотой человек», видимо, отождествлялся с солнечным богом-воином и исполнял жреческие функции» (64, с. 30). Как говорил известный философ О. Шпенглер - «Каждой из великих культур присущ тайный язык мироощущения, вполне понятный лишь тому, чья душа принадлежит этой культуре» (65, с. 255). Как и находки гробницы Тутанхамона, предметы Иссыкского кургана - уникальны. До сих пор еще на территории Казахстана не было повторено подобное открытие и, несмотря на многочисленные попытки ученых, они пока остаются единственной наиболее полной системой, отражающей культуру сакских племен (66). Уже более 40 лет художественное величие золотого воина является источником вдохновения для многих художников.

Копии статуи украшают многие города Казахстана (см. илл. 80), также статуя Золотого воина установлена перед зданием посольства Республики Казахстан в г. Вашингтоне США в 2006 году (см. илл. 81). «Золотой человек» на крылатом барсе стал одним из национальных символов Казахстана. На штандарте президента Казахстана также изображена фигура юного вождя эпохи саков на крылатом барсе. Образ Золотого человека в современное время вызывает огромный интерес в мире. Древний артефакт Казахстана выставлялся в более 20

странах мира. К примеру, по свидетельству организатора нескольких недавних выставок «Золотого человека» Арыстанбека Мухамедиулы, в 2002 г. сакский Золотой воин экспонировался на зарубежной выставке, в главных музеях г. Санкт-Петербурга и Москвы (Российская Федерация). Затем в 2005 году Золотой воин был представлен в США в столице Вашингтоне, в музеях крупных городов Нью-Йорк, Хьюстон и Сан-Диего (67).

У подножья стелы Монумента Независимости в г. Алматы на стилобате с четырех сторон размещена скульптурная группа, состоящая из аллегорических фигур «Мудреца-неба», «Матери-земли» и двух детей на жеребятках (см. илл. 82). Фигуры, размещенные по четырем сторонам света, символизируют семью. По обеим сторонам стелы на расстоянии восемнадцати метров подковообразно по кругу размещены десять рельефно-скульптурных стенок, рассматриваемых с двух сторон. В них отражены исторические события с древнейших времен до наших дней, происходивших на территории Казахстана (см. илл. 83). На наклонных плоскостях шести гранитных блоков высечены образцы петроглифов и памятников древнетюркской письменности, встречающихся на просторах Казахстана (см. илл. 84).

Монумент Независимости г. Алматы является первым казахстанским монументальным комплексом с высокой художественной ценностью, где удачно синтезированы национальные традиции и история казахского народа. Сейчас это особое место, излюбленное жителями и гостями города. Тут приносят обеты верности и загадывают желания. У казахов испокон веков есть обычай прикасаться рукой к национальным святыням. Учитывая этот ритуал, у подножия стелы была установлена раскрытая книга со следом ладони. С левой стороны на книге - древнетюркская надпись (на казахском, русском и английском языках) – «Сеч авын», «Выбери и блаженствуй!» (см. илл. 85).

Традиционное монументальное искусство привлекало внимание казахстанских художников еще с советского периода. Значительное место оно традиционно занимает в эстетической проблематике. Художники современного Казахстана выражают в монументальной скульптуре понимание и нравственные критерии нового времени. Поэтому изучение инновационного художественного опыта значимо в процессе взаимообогащения и обмена художественными влияниями особенно для скульпторов-монументалистов.

Значительный интерес к монументальному искусству уделяет профессор Р.А. Ергалиева. Она отмечает, что попытки проникнуться и провести связь с древней и средневековой пластикой тюрков проявились во второй половине 1960-70 гг. в творчестве многих казахских скульпторов разных поколений. Поиски современных художников в воссоздании национального проявились в появлении шедевров, самобытных по интерпретации наследия скульптурных произведений. Так, обращение к мемориальной скульптуре тюрков говорит о художественной преемственности (68).

Замечательным синтезом традиций и современности является мемориальный комплекс Карасай и Агынтай батыров, который построен на высоком холме, откуда открывается потрясающей красоты вид на степи Айыртау (1999 г., с. Мадениет, Айыртауский р-н, СКО, см. илл. 86). Авторами комплекса являются такие известные архитекторы, как Б. Ибраев (монументальный комплекс Коркыт Ата, Кзыл-Ординская обл., 1980 г.) и директор научно-исследовательского и проектного филиала РГП «Казреставрация» С. Агитаев. По мнению ученых, композиция мемориального комплекса развивает традиции древнетюркских ставок каганов. Весь комплекс ориентирован своей главной осью на Мекку, куда направлен выступ михраба мечети. Вход в круг, ограждённый кирпичным забором, выделен двумя башнями и ведёт на площадку перед мавзолеями, предназначенную для моления и принесения в жертву барана. В углах площадки на гранитных основаниях установлены огромные перекрещённые копыя, означающие символы воинской доблести. В центре круга расположены два мавзолея батыров высотой по 16 м, решенные в форме эллипса, характерных для Северного Казахстана. Мавзолеи символически объединяет конусообразная поминальная мечеть высотой 12 м. В центре между мавзолеями находится небольшой зал, на стенах которого выполнены тексты на трёх языках, рассказывающие о героических делах батыров. Надгробия батыров, выполнены в форме кулыптаса и койтаса над захоронением как продолжение древнетюркской традиции. У каждого надгробия находится шырак, зажигая который посетители могут обратиться к аруахам (духам предков) за помощью (69, с. 316). Мемориальный комплекс, построенный благодарными потомками в честь верной дружбы доблестных защитников родной страны принято считать символом единства, дружбы и сплочённости всех народов

Казахстана. Мемориальный комплекс ежегодно посещают сотни людей из всех уголков страны, многочисленные иностранные гости. Дважды побывал здесь Первый Президент страны Н. А. Назарбаев. Именем Карасай-батыр в память назван аул. Во время уборки урожая среди хлеборобов района учреждаются призы – «Карасай» и «Агынтай». К мавзолею приезжают молодожёны, отсюда провожают в армию, на учёбу. В честь именитых земляков проводятся спортивные турниры, конные состязания. Комплекс стал местом паломничества и экскурсий.

В тот же 1999 год в г. Петропавловск установлен монументальный памятник Карасай и Агынтай батырам высотой 14 метров (см. илл. 87). На высоком постаменте в форме цилиндра из куртинского гранита установлены бронзовые фигуры батыров в полном вооружении, стоящими плечом к плечу, с пиками и общим щитом, символизирующим единство и братство. По словам автора скульптора Б.С. Досжанова, при создании памятника в образах батыров он стремился передать негибемый дух и волю казахского народа, не сломленного в тяжелый период джунгарского нашествия, стараясь сделать это без помпезности и излишеств.

На стыке XX-XXI веков в 2000 году в г. Атырау создается монументальный памятник знаменитому султану Египта XIII века, кипчаку из казахстанских степей Султану Бейбарсу (см. илл. 88). Об этом свидетельствуют установленные рядом с памятником каменные фигуры в форме пирамиды и юрты. Высота памятника вместе с постаментом 11,8 м. Руническая надпись на древнетюркском языке выбита на гранитной полусфере, установленной позади монумента. Общий вес комплекса, составляемый 120 тонн, выражает особое монументальное значение для истории современного Казахстана. Автором памятника является скульптор К. Какимов, архитектором К. Жумабай. Кардинальные качества казахского искусства XXI века, претворенные в образе султана Бейбарса - это пластическая трансформация векового духовного опыта казахского народа. В творчестве К. Какимова это свойство национальной души и духовности нашло свое, особое воплощение.

Умение художника воплотить образ героя в узнаваемом, конкретном, убедительном типаже истинного казаха-степняка помогли талантливому скульптору создать полный высокой духовной силы, отмеченный полнотой внешней и внутренней узнаваемости образ героя казахского народа.

Особой выразительности достигает скульптор в подаче портрета султана, в чертах которого сочетаются мужественность и раздумье, решимость и сдержанность. Образ султана Бейбарса, вытесанный из тяжелых глыб гранита, подается монументально и строго. Скульптор подчеркивает величие личности, сохранившуюся в воспоминаниях современников суровость облика. Жест прижатой к груди как в присяге руке раскрывает в нем личность государственного масштаба.

Таким образом, особенности развития монументального искусства Казахстана в XIX – в начале XX веков раскрываются через последовательное рассмотрение следующих исторических событий в искусстве: влияние синтеза европейского и российского монументальных искусств в XIX в., казахстанское развитие советского монументального реализма, кризис советского монументального искусства и переход к мировым тенденциям. Развитие монументального искусства Казахстана в XIX-XX веках подразделяется на три исторически сложившихся этапа, выраженных резко отличающимися друг от друга направлениями. Во-первых, в XIX веке и в начале XX века монументальное искусство отличается эпохой, культура которого развивалось в составе Российской империи. Во-вторых, в конце пятидесятых годов XX века данный вид искусства получает свое стремительное развитие в рамках идеи социалистического строя (60-80-е годы советской монументальной пропаганды). И наконец, в третьих, к концу века с 1980-х до 90-х годов пережив кризис и перестройку, переходит на современный демократический и рыночный уровень развития.

Суверенный Казахстан развивается по демократическому пути. Отношение государства к художественной культуре принципиально иное, чем при советской власти. Полностью отсутствует идеологическое давление на художников. Им не предписывается сверху ни тематика творчества, ни методы, ни жанры, ни направления. Вместе с тем, в Казахстане утверждается рыночная экономика, а законы рынка имеют мало общего с внутренней логикой художественного творчества. Действуя по принципу спроса и предложения, рынок в той или иной степени выступает детерминантом художественного творчества, ограничивая внутреннюю свободу художника.

Дальнейшее развитие монументального искусства современного Казахстана происходит в неразрывной связи со строительством новой жизни, с решением выдвигаемых ею проблем. Художественное

творчество стало всенародным достоянием, неотъемлемой частью духовной жизни казахстанского общества, оно оказывает огромное влияние на формирование эстетических интересов, на рост их культуры, именно в этом сила искусства.

Перспективу и особенности развития современного монументального искусства определяют два основных момента: традиционное казахстанское монументальное искусство, обогащенная опытом российского монументального искусства и искусство мирового типа, классические приемы которого активно осваиваются и способствуют дальнейшему развитию национальной школы.

Итак, новаторство казахстанского монументального искусства современности определяется:

- во-первых, предметом и методом художественного отображения, идейно-творческими принципами, обогащением средств образной выразительности в смысловом и стилистическом отношении, их новыми потенциальными возможностями;

- во-вторых, творческим методом и мировоззрением художника, его талантом и мастерством;

- в-третьих, социально-культурным уровнем развития зрителя, его духовно-эстетическими потребностями.

Стремление людей к символичному запечатлению возвышенных, общезначимых явлений и идей присутствует еще с древнейших времен. Как показывает практика, особое значение монументальное искусство приобретает в периоды глобальных социально-политических преобразований, во времена общественного подъема, интеллектуального и культурного расцвета, в зависимости от стабильности общегосударственного развития, когда творчество призвано выражать наиболее актуальные идеи. И в общественно-политической жизни Казахстана, достигнувшего независимости, эта традиция нашла свое продолжение, например, сооружение памятников в честь выдающихся личностей, ханов и батыров, защитивших родную землю и единство казахстанского народа.

Также новая действительность, впечатляющие события современной жизни Республики служат неисчерпаемым источником творческого воплощения для художника, лежат в основе создания образа современника, человека, своим трудом преображающей мир. Реальные перемены, происходящие в жизни казахстанского народа, повлияли не только на художественное мировоззрение

мастеров искусства, на идейно-тематическую направленность их произведений, изобразительные принципы отображения жизни, но и в конечном счете сказалось на изменении творческого метода.

Художественная реальность XX века представлена рядом не имеющих аналогов инноваций, утвердивших свободу эксперимента, открытую апелляцию к подсознательному, рационализм аналитического творчества, дополненные во второй половине столетия явлениями советской и европейской эстетических культур. Целый ряд открытий и теорий XX века, как теория относительности, квантовая механика, искусство кино, психологический анализ, аналитическая философия, предельно усложнили картину мира и представления о реальности, привели к переосмыслению веками складывающейся художественной традиции. Результатом этих инноваций стало создание в художественном творчестве новой пространственной концепции, выразившейся в изменении отношения к художественному пространству как равноправному средству художественно-образной выразительности наряду с пластическим объемом.

Художественная культура XX века представляет собой сложную и разноплановую систему, включающую многообразные художественные направления, течения, школы, объединения и формы художественного творчества. Одной из особенностей художественной культуры XX века, предопределившей ее своеобразие, стала динамика соотношения инновационного и традиционного. В отношении традиции в художественной культуре XX века принято выделять несколько составляющих. Во-первых, консерватизм (традиционализм), продолжающий и догматизирующий практически без каких-либо существенных изменений традиции искусства прошлого. Во-вторых, авангард - экспериментальное движение в искусстве XX века, основными признаками которого выступает отказ от традиций, переосмысление основных категорий художественного творчества и установка на экспериментальное творчество. В-третьих, модернизм, как субъективно ориентированная художественно-эстетическая система XX века, представляющая принципиальные художественные поиски и приобретения авангарда. В-четвертых, постмодернизм, как характеристика художественной культуры последней трети XX века. Постмодернизм основан на отказе от какой-либо тотальной схемы в искусстве, представлении об истории искусства

как о едином текстовом поле, он направлен на стирание границ между историческими эпохами и национальными школами, формирование представления о едином времени и пространстве художественной культуры.

НОВАТОРСТВО В МОНУМЕНТАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ НАЧАЛА XXI ВЕКА

Современные тенденции монументального искусства в художественной культуре США

Профессиональное искусство США сравнительно молодое, оно сформировалось вместе с американским государством, наследуя культуру бывших колоний европейских стран. Победа в войне за независимость открыла важный этап в искусстве. Мощными факторами в формировании искусства США были становление нации, общий подъем национального самосознания и широкое распространение демократических идей.

Как показывает исторический опыт изобразительного искусства, в развитии искусства страны огромную роль играет высшее образование. В связи с этим, я считаю целесообразным провести краткий экскурс в историю развития высшего образования изобразительного искусства США за период XX века. Известно, что в этот период происходили мировые глобально-исторические катастрофы в виде мировых войн, эпоха холодной войны, последствием которых являлись миллионные волны эмигрантов в США.

В XX веке в США появляются три академии искусств: в Нью-Йорке, Кранбруке (штат Мичиган) и Гонолулу (Гавайи), и только одна из них - Нью-Йоркская академия искусств - ставит перед собой задачу обучать художников классического толка. О. Копенкина в статье «Академии и фабрики художественного воспитания в США» утверждает, что «до XX века практиковались только специальные тренировочные программы по рисованию и черчению, которые выпускали специалистов, используемых в промышленности и технических специальностях. Первым свидетельством интереса американцев к проблемам художественного образования стала возникшая в 1912 году Ассоциация художественных колледжей и Ассоциация ручных ремесел (Association of Manual Training), объединяющей учителей рисования и черчения, готовивших специалистов для работы на промышленных предприятиях. Эта Ассоциация, кстати, существует до сих пор. В знаменитом памфлете 1917 года президент Ассоциации Д. Пикард, историк искусств из

университета Миссури, призвал аудиторию и художников объединиться в борьбе с «нашим общим врагом – коммерцией» и отделить искусство от практических задач производства. В то время как весь европейский художественный мир пытался вывести «оторванные от народа» изящные искусства из затхлых классов академий и музеев в повседневную реальность, американское народное образование искало пути включения студийных программ по искусству в программы высших школ и нахождения места искусства в пантеоне наук.

Хотя еще в конце XIX в. такие университеты, как Колумбия, Корнелл, Гарвард, Принстон и Йель, предлагали программы по изобразительному искусству (в основном, исторические курсы) в рамках своих высших школ, так же как и научные базы для независимых проектов и диссертаций для преподавателей соответствующих дисциплин, тем не менее проблемы образования художников остро стояли на повестке дня. «В нашей Ассоциации, – писал Пикард, – будут объединены в единое целое художественная школа, техническое училище и общеобразовательные дисциплины. Среди нас есть живописец, скульптор и архитектор, лектор, критик и историк». Памфлет Пикарда уже тогда подчеркнул определившиеся противоречия этой системы, а именно: между программами по искусству и практическим образованием художников. Тем не менее, Пикарда поддержали и множество программ – от исследовательских в университетах, технических в колледжах искусств до частных художественных школ и летних университетов – стали предлагать образование для художников, соединяющее историю искусства, философию и практическую стажировку.

Сейчас можно выделить три существующих модели художественного образования в США: так называемый «либерал арт колледж» (college of liberal art), профессиональные школы, основанные на программах университетов (как Школа визуальных искусств на базе университета Нью-Йорка), и исследовательские университеты. Тем не менее, существуют удачные примеры школ довоенного периода, предлагавших отличную от современной стратегию «производства» художника, когда техническое образование является неотъемлемым элементом системы обучения, никак не выделяющей художников из толпы других «производителей».

Интересно, что в определенный исторический период в Америке такая модель была подхвачена левыми политическими движениями и превращена в некий образец художника-пролетария, занятого трудовым воспитанием молодого поколения. В 1930-40-х годах – времени, которое принято называть ренессансом монументального искусства в Америке, который, в свою очередь, во многом обязан мексиканским художникам Ороско, Ривере и Сикейросу, появился феномен «художник-в-резиденции», который явился прогрессивным шагом в системе художественного образования в Америке и связан с приездом в Америку упомянутых мексиканских художников. Большинство монументальных росписей, сделанных этими художниками в 30-х годах, были заказом художественных школ (Х. Ороско создал свою первую роспись «Прометей» в Помона Колледже, Д. Ривера – в Калифорнийской школе искусств в Сан-Франциско). Суть понятия «художник-в-резиденции» заключалась в том, что художник жил в кампусе школы во время работы над фреской, вовлекая студентов в свою работу, давая возможность получить академический «кредит» за участие в создании росписи. Обучение, таким образом, осуществлялось непосредственно в процессе совместной работы с преподавателем, и потому влияние этих художников было огромным. В 1931 году Д. Ривера вместе со студентами Калифорнийской школы искусств сделал свою знаменитую роспись «Работа над фреской «Показывая строительство города», которая сейчас украшает галерею Художественного института в Сан-Франциско. Художник изобразил самого себя в окружении студентов школы, сидящим спиной к зрителю на строительных лесах перед настенной живописью со сценами, посвященными индустриальному развитию Сан-Франциско. Фактически, демонстрируя спину патронам школы и прочей публике, Ривера заявил о консолидации художника-учителя и студентов в работе над произведением и демонстративной независимости так называемого «публик»-арт от «отцов», среди которых были в основном банкиры и промышленники – основные заказчики монументально-пропагандистского искусства в Америке 1920-30-х и спонсоры калифорнийских художественных школ. Фреска, таким образом, стала формой искусства, удовлетворившей полярные идеологии в области художественного просвещения Америки: защитников академического образования с их идеей произведения искусства как конечного продукта художественного образования и

защитников практической тренировки художников с их верой в возможность просвещения художника только через участие в самом процессе. В 1930-х годах художнические организации, как Гильдия скульпторов и Гильдия художников-монументалистов, были филиалами Американской федерации труда» (70, с. 32).

С 1930 годов в стране под влиянием эпохи Великой Депрессии начинается проблема развития традиционного профессионального монументального искусства. По данной проблеме интересные и очень познавательные исследования проводят искусствоведы российского клуба критиков «Артинфо» г.Нижний Новгород. По данным их исследований, развитие классического вида монументального искусства США плавно переходит на другой уровень формообразования, на уровень общественного искусства (public art, см. илл. 89). Оно заключается в следующем: «История public art в современном понимании этого термина начинается в США в годы Великой Депрессии. В середине 30-х гг. XX в. в Департаменте общественных работ (Civil Works Administration), занимавшемся проблемой преодоления безработицы, был создано подразделение Художественных проектов общественного назначения (Public Works Art Projects, PWAP). Администрация президента Ф.Д. Рузвельта выделила средства тысячам художников для создания работ, которые были призваны украсить правительственные здания и сооружения, строительство которых оплачивалось из государственного бюджета (школы, библиотеки и т.п.).

Согласно принципу процентных отчислений на развитие искусства («Percent for Art»), действующему до сих пор, Национальное казначейство стало направлять примерно 1% строительных расходов на украшение зданий и общественных пространств. Художественная типология возможных проектов была достаточно широкой и включала в себя, наряду со скульптурой, рельефами, памятниками, также и станковую живопись, стенные панно, гравюры, питьевые фонтаны и даже росписи по линолеуму. При этом выбор художников, которым поручалось выполнение заказа, осуществлялся по конкурсу (в жюри которого входили не только архитекторы, но и эксперты в области искусства), ограничивавшего тематику проектов исходя из интересов местного сообщества. В рамках данной программы, значение которой трудно переоценить, было создано более 10.000 произведений, многие из которых до сих пор украшают различные здания по всей стране.

Малоизвестные художники получили возможность реализовать свои проекты, большинство из которых составляли живописные и скульптурные работы репрезентативного характера (стиль «современного реализма», отражающий местные реалии).

В 1950-е гг. федеральное агентство, отвечавшее за капитальное строительство, - «General Services Administration» (GSA) - направляло 1,5 % бюджета каждого проекта на скульптурные украшения и настенную живопись. При этом искусство рассматривалось в инструментальном ключе - в качестве «настенной росписи, запечатлевшей часть истории местного сообщества, или скульптурного произведения, которое радует глаз и не противоречит общей архитектурной схеме». Такое представление о подчиненной роли искусства по отношению к архитектуре и массовому вкусу ограничивало его творческие возможности, поэтому роль собственно художественных проектов в деятельности GSA была незначительной.

В 1959 г. Филадельфия стала первым в США городом, в котором был принят закон об обязательных процентных отчислениях на искусство с каждого строительного проекта. Этот закон лишь легитимизировал уже существующую практику. Важно, что понятие искусства трактовалось в законе достаточно широко и включало в себя не только скульптуру и настенные росписи, но и мозаику, изразцы и другие типы украшения колонн, стен, фундаментов, бассейнов, мощение улиц и площадей, дизайн решеток. Принятая в Филадельфии программа не сводилась просто к поддержке отдельных художников или выделению субсидий на развитие современного искусства в целом: ее инициаторы стремились придать каждому из публичных пространств города определенный запоминающийся образ. Благодаря усилиям ассоциации художников, принцип процентных отчислений также стал применяться при строительстве офисов, мостов и городских ворот, а в список возможных типов художественных украшений стал включать в себя рельефы, витражи и фонтаны. При этом ничто в нормативных документах не указывало на то, что речь идет о современном искусстве; напротив, большинство лоббистов из ассоциации художников принадлежали к академической школе. Результатом закона стало появление в общественных местах Филадельфии множества скульптур, большинство из которых были фигуративными и лишь некоторые - абстрактными. В основном это были работы небольшого размера, авторство которых принадлежало местным художникам, а художественное влияние ограничивалось

местным контекстом.

Следующим городом, последовавшим примеру Филадельфии в 1964 году, стал Балтимор. Значение местного закона о процентных отчислениях было более глобальным: искусство в общественных местах рассматривалось в нем как необходимый компонент привлекательной для жителей городской среды и, следовательно, как одно из условий дальнейшего развития города. В 1967 г. закон о процентных отчислениях был принят в Сан-Франциско, за которым последовал целый ряд городов. Тогда же, в конце 60-х - начале 70-х гг. этот принцип был взят на вооружение на региональном уровне (на Гавайях – в 1967 г., в штате Вашингтон – в 1974 г.): к концу 80-х гг. подавляющее большинство штатов имели соответствующий закон.

Что касается национального уровня, то важные изменения произошли при президенте Кеннеди, Администрация которого в мае 1962 г. опубликовала Рекомендации, касающиеся архитектуры и пространства правительственных учреждений. Эти рекомендации сводились к трём основным принципам: 1) проектированием зданий должны заниматься лучшие американские архитекторы; 2) не должно быть никакого единого «правительственного стиля»; 3) стиль каждого отдельного здания должен учитывать особенности его месторасположения. Параллельно с этими рекомендациями на федеральном уровне был введен принцип процентных отчислений на искусство, размер которых должен был теперь составлять 1%. Данная политика в своей целостности явилась результатом растущего осознания архитектурными критиками, журналистами и людьми, от которых зависело принятие решений в данной области, того факта, что к началу 60-х гг. города США стали выглядеть весьма уродливо во многом благодаря архитектурной практике, сложившейся на национальном уровне. Архитектурный форум с одобрением встретил новую политику, которая осудила сложившуюся практику «превращения Вашингтона в кладбище неоклассических слепков», на много десятилетий лишившую столицу хорошей архитектуры.

Новая политика стала осуществляться с весны 1963 г.; при этом список возможных проектов в области public art по-прежнему во многом зависел от конкретного архитектора. Предложенный им круг вариантов передавался на рассмотрение Комиссии по изящным искусствам (Commission of Fine Arts), которая могла вынести самые разные решения, вплоть до одобрения всего списка, оставляя окончательное право выбора за GSA. Критерием оценки при этом

чаще всего служила компетентность художника, а не инновационность или творческий потенциал самого проекта. В результате проекты, отобранные для реализации, были весьма различны как по своему типу, так и по качеству. Поддержку получали как академические скульпторы, так и модернисты. В период 1963 – 1966 гг. поддержку получили почти 40 проектов, однако в 1966 г. программа процентных отчислений была заморожена. Причиной послужили дефицит бюджета из-за войны во Вьетнаме, неоднозначные мнения о самой программе и отсутствие среди осуществленных проектов сколько-нибудь выдающихся в художественном отношении (архитекторы по-прежнему рассматривали искусство как незначительный элемент общего замысла, и художественная составляющая осталась фактически незамеченной публикой). В конце 60-х гг. специалисты отмечали, что прежние проблемы – уродство архитектурных сооружений, отсутствие взаимосвязи между ними и окружающей застройкой и ландшафтом, добавление художественного компонента «постфактум» - остались нерешенными.

Мода на модернизм привела к тому, что выполнение работ в области public art было поручено нескольким художникам, творчество которых претендовало на «современность» и «актуальность». Они ощущали, что подобные заказы требовали определенной корректировки их обычной художественной практики с учетом контекста, в который должны были быть помещены работы, а также возможной негативной реакции публики, иногда принимавшей физический характер. По словам А. Данто (A. Danto), арт-критика из американского журнала «The Nation», причиной этих «партизанских действий» стал именно «захват публичных пространств искусством, безразличным, если не прямо враждебным по отношению к человеческим потребностям». В тех случаях, когда произведения public art все же получали всеобщественное признание, это зачастую происходило не из-за их художественного содержания, а благодаря международной известности их авторов.

Так, в 1965 г. открытие скульптуры «Чикагский Пикассо» («Голова женщины») сопровождалось горячей полемикой, а сегодня для жителей Чикаго она является одним из символов города, представляющих его на туристических постерах и брошюрах. На небольшом расстоянии от скульптуры Пикассо расположены работы Кальдера, Шагала, Дюбюффе и Миро.

В 1969 г. в рамках программы «Искусство в общественных местах» («Art in Public Places»), финансируемой за счёт «Национального вклада на развитие искусства» («National Endowment for the Art», NEA), в Гран-Рэпидс (штат Мичиган) была открыта знаменитая скульптура А. Кальдера (A. Calder) «Высокая скорость» («La Grande Vitesse»), которая тоже пережила подобную полемику и стала логотипом города, украшающим почтовую бумагу и машины городского совета. Несмотря на ее название, обыгрывающее название самого города, в скульптуре Кальдера также не прослеживаются попытки установить связь с местным контекстом: это, по сути дела, всё ещё «искусство в общественных местах».

Попытки художников вывести искусство за пределы галерей, на улицы, предпринятые в 1960-е гг., имели своей целью не просто смену площадок, на которых искусство могло демонстрироваться, но и изменение самого искусства, расширение его сферы влияния, «порожденное демократическими побуждениями» и подтверждение того, что искусство не только оказывает благотворное воздействие на общество, но и является его частью. В то время как кураторы организовывали выставки современной скульптуры на открытом воздухе, на которых превалировали формализм и абстракционизм, сами художники стали проявлять инициативу в различных типах художественных практик. В 1972 г. Администрация президента Никсона приняла решение о проведении ежегодной Ассамблеи дизайна, призванной повысить художественный уровень архитектуры и оформления правительственных зданий, и о возвращении к Рекомендациям 1962 г. с целью полномасштабного включения художественного компонента в новые федеральные объекты.

Тогда же GSA официально объявило о возобновлении принципа процентных отчислений и совместно с представителями NEA разработало новую процедуру отбора проектов. Согласно этой процедуре, архитекторы лишь указывали место, на котором должно быть размещено произведение public art, и формулировали наиболее общие требования к последнему. Независимое жюри NEA, в состав которого среди прочих входил и архитектор, номинировало несколько художников, из числа которых представитель GSA делал окончательный выбор. В 1973 г. GSA возобновило программу «Искусство в архитектуре» и осуществило первый заказ на создание современного монументального произведения public art,

которым стал «Фламинго» А. Кальдера, выполненный для Федерального центра в Чикаго. Согласно новым правилам, искусство рассматривалось одним из ключевых компонентов здания наравне с другими, и не могло быть исключено из проекта, даже в случае дефицита бюджета, без специального письменного разрешения. В результате данный принцип финансирования и регламентации стал эффективным инструментом для быстрого развития public art. Уже в начале 1974 г. GSA получило 32 соответствующие новым правилам заявки от архитекторов.

Тем временем некоторые художники, особенно в США, двигались своим путем. С. Армаяни (S. Armajani), А. Эйкок (A. Aycock), С. Бёртон (S. Burton), Н. Хольт (N. Holt) и Р. Ирвин (R. Irwin), к середине 1980-х создали, в числе других, большой корпус произведений, который привлек внимание арт-критика «Нью-Йоркера» (New Yorker) К. Томкинса (C. Tomkins). В двух своих статьях, вышедших в 1983 и 1984 гг., он подверг подробному анализу эти тенденции в американском public art, которое, по его мнению, «...теперь в целом воспринимается как устойчивое благо..., как то, что правительство обязано поддерживать и в чем многие граждане чувствуют необходимость... Существует убежденность, что чтобы создавать сегодня значительное public art, необходимо принимать во внимание публику. В наш век это – революционная идея». В 1995 г. американские художники и критики объединились в группу, чтобы проанализировать целый спектр социально активных практик в области public art, которые получили развитие и достигли успеха в последние годы. Эти практики так сильно отличались от идеи public art как работы с объектами, что были описаны как «новый жанр public art». Несмотря на все трудности, связанные с определением чего бы то ни было при помощи слова «новый», этот термин оказался очень удачным. Он позволяет ввести различие между неподвижным объектом и более изменчивым и широким кругом практик, ставящих перед собой социальные задачи и направленных на повышение сознательности (71).

Исходя из исторического анализа развития Паблик арт в США, становится ясным, что тенденция развития профессионального монументального искусства США в роли общественного современного искусства выявляет следующую роль и значение. В начале установки объекта общественного искусства зрителю

всегда кажется не красиво, не привычно, не гармонично и что-то обязательно не хватает, в связи с чем в первое время с трудом приживается к среде, однако со временем становится ясным, что эти новые объекты паблик арт очень даже становятся актуальными, а некоторые символами города.

Не говоря уже о паблик арт, подобные истории случаются и с классическими видами профессионального монументального искусства. Пример тому строительство Мемориала ветеранов Вьетнамской войны в г.Вашингтоне, когда многие высокопоставленные чиновники вначале категорически отказывали в актуальности идеи и лишь со временем осознали его популярность, когда этот мемориал стал самым посещаемым.

Мемориал ветеранов Вьетнамской войны (г.Вашингтон, автор «Стены» М. Линн, 1982-84 гг. см. илл. 90) входит в 10 самых посещаемых и выдающихся мемориалов по мнению американской ассоциации архитекторов. Он расположен рядом с Мемориалом А.Линкольна, на территории Конституционного Сада. Его посещает около 3 миллионов человек ежегодно. В конкурсе из 2,5 тысячи проектов анонимно единогласным решением жюри из 8 профессиональных скульпторов и художников был выбран проект, автором которой оказалась 21-летняя студентка Йельского университета. Финансирование осуществлялось за счет частных пожертвований различных компаний, организаций и более 275 тыс. рядовых граждан, финансирования из федерального бюджета не производилось. Мемориал состоит из двух стен длиной 75 метров каждая. Камень для стен привезен из Индии, т.к. «бангалорский габбро» имеет уникальное отражающее свойство. Когда посетитель смотрит на полированную стену, то может, почти как в зеркале, на фоне надписей видеть свое отображение. Этот эффект призван эмоционально соединить события прошлого и сегодняшний день. На Стене перечислены имена всех американских военнослужащих, погибших или пропавших без вести в Юго-Восточной Азии (Южный Вьетнам, Северный Вьетнам, Лаос, Камбоджа, Китай, Таиланд, Тонкинский залив) между 1957 и 1975 годами.

На сегодняшний день на стене есть 58 272 имени, в том числе 8 женщин. Примерно 1200 из них числятся пропавшими без вести. В дальнейшем к первоначальному проекту были добавлены Флагшток, статуя «Трое солдат», и «Мемориал женщин во Вьетнаме».

В 1984 г. американский художник и скульптор Ф.Харт добавил скульптурную группу «Трое солдат». В 100 метрах от стены в 1993 г. установлена бронзовая скульптурная группа - самостоятельный мемориал «Женщинам, которые служили во Вьетнаме». В основном это были медсестры. Женщина, смотрящая вверх – это Надежда. Женщина, поддерживающая раненного солдата – Благотворительность. Молящаяся стоя на коленях – это Вера. Автор - скульптор Г.Гудакр (72).

Мемориал М. Кинга (г. Вашингтон, 2011 г., см. илл. 91) лидеру движения за гражданские права в США М.Кингу-младшему. Памятник расположен на Национальном Молле между мемориалами почитаемых президентов – Т. Джефферсона и А. Линкольна. Мемориал Кинга является первым, посвященным не президенту и не связанным с войнами. Скульптор 9-метровой статуи Кинга - Л.Йисин. Новый памятник – первый монумент чернокожему американцу в центре столицы – по словам организаторов, призван «разнообразить» убранство Национального Молла. Проект составил 120 млн долларов, весь капитал собранных из пожертвований частных лиц и фондов. Дизайн всего мемориала разработала фирма ROMA Design Group из Сан-Франциско, выиграв конкурс, в котором принимали участие 900 авторов из 52 стран мира.

Стоит особо отметить Национальный мемориал и музей «11 сентября» - как трагический комплекс, расположенный на месте разрушенных в 2001 году башен Всемирного торгового центра, г.Нью-Йорк, построен 2012 г., архитекторы М. Арад, П. Уолкер, Д.Б. Бонд, см. илл. 92). Памятник посвящён тем, кто погиб в день терактов и участвовал в спасении людей. На черных краях бассейнов выгравированы имена погибших в чудовищных атаках на Всемирный торговый центр и Пентагон. Проект не оставляет человека быть равнодушным к трагическому событию, и заряжая духовным сопереживанием, заставляет прочувствовать тяжелую боль погибших.

Исследование современных тенденций монументального искусства в художественной культуре США приводит к следующему выводу. Если полвека назад создание объектов монументального искусства полностью финансировалось государственной казной, то сегодня выясняется, что вполне значимые монументальные сооружения такие, как мемориальные комплексы строятся на средства пожертвований разных коммерческих компаний и фирм,

известных личностей, и просто тысяч граждан, понимающих важное значение монументального искусства как одного из средств патриотического воспитания следующих поколений.

Тем самым, можно понять, что монументальное искусство развивалось не только при поддержке государства как в советскую эпоху, но активно развивалось и развивается в демократическом государстве, выполняя основную роль - патриотическое воспитание общества и будущих поколений. Эта роль, как одна из основных направлений в духовной модернизации Казахстана, для отечественного монументального искусства, имеющего немалый потенциал развития, является особенно актуальным в период глобализации и интеграции в мировое культурное пространство.

Национальные особенности в современном монументальном искусстве Казахстана

Петроглифы, каменные изваяния, курганы и другие мемориальные культовые сооружения являются древними артефактами и находят отражение в современной мировой культуре, и в частности в искусстве Казахстана. Практика создания наскальных изображений, каменных изваяний и мемориальных культовых сооружений, тесно соприкасалась со всеми сферами человеческого бытия, являлась его неотъемлемой частью и способствовала формированию традиционного мировоззрения. В основе современного монументального искусства Казахстана осмыслены и интерпретированы древнейшие корни скифо-сакской и тюркской кочевой культуры. Изучение древнего культурного наследия Казахстана современными художниками, скульпторами и архитекторами, а также влияние европейского искусства и культуры на культуру Казахстана способствует развитию нового монументального искусства национального масштаба.

Зародившееся и сформировавшееся в советский период профессиональное монументальное искусство Казахстана впервые начало развиваться без внешней идеологии и цензуры. Я согласен с мнением доктором философских наук, профессором Г.К. Шалабаевой о том, что: «...утрата советской идеологии и развитие казахского искусства впервые в новейшее время как самодостаточного феномена обусловили активный поиск им подлинных духовных опор, преемственности художественных принципов и инновационных возможностей. Обращение к истории родного народа, его обычаям, жизненному укладу стало одной из самых характерных особенностей современной скульптуры и живописи Казахстана. Память национальной истории, цепь славных побед и событий, легенды о величии героев и воспоминания о мирной жизни поколений предков на просторах казахской степи вдохновляют художников. Воспринимаемое почти как сакральное причастие к этнической, национальной культурной памяти выводит нашу культуру к новому витку самопознания, к философскому, интеллектуальному, осознанному пониманию своей самости, своего духовного вклада в сокровищницу общечеловеческой культуры» (73, с. 36).

Сегодня Казахстан стремится к интеграции в культурное мировое пространство и вносит собственный духовный

и научный вклад в сокровищницу общечеловеческой культуры. Научные исследования древних артефактов Казахстана стали привлекательными для учёных из Японии, Монголии, Турции, Азербайджана, России, Украины, Финляндии, Франции, Болгарии, Венгрии, Великобритании, США и других стран. С научными центрами этих государств налажено тесное сотрудничество и проводятся совместные работы по изучению тюркского наследия. Современный повышенный интерес научных кругов к древним артефактам Казахстана связано с принятием в стране в 2003 году Государственной программы «Культурное наследие». Благодаря данной программе, казахстанскими учеными были исследовано и собрано много исторических материалов о Казахстане за рубежом. Надо особо отметить важную роль ЮНЕСКО, при поддержке которого проводятся многие международные программы по исследованию древних казахстанских памятников. Культурное сотрудничество Казахстана с ЮНЕСКО подробно исследует казахстанский ученый и общественный деятель А.Мухамедиулы. Он отмечает, что за годы сотрудничества с 1992 г. Казахстана с ЮНЕСКО достигнуто включение комплекса Ходжа Ахмета Яссави, петроглифов археологического ландшафта Тамгалы в Список Всемирного культурного наследия. Среди уникальных памятников древней культуры особое внимание ЮНЕСКО обращено к Тамгалы, где насчитывается около пяти тысяч петроглифов (74). Культуру древности Казахстана изучали такие зарубежные ученые, как Bailey H.W., Pekkanen T., Debaine-Francfort C., Ulansey D., Harmatta Y., Esther Jacobson, L'uomo d'oro, Joan Aruz, Ann Farkas, Elisabetta Valtz Fino, Claudia Chang, Katharine S. Guroff, Alimbai Nursan.

Как отмечает исследователь культурной политики Казахстана М. Балтабаев, по данным современных исследований, на смену индустриально-технократической тенденции общественного прогресса идет культураномическая, которая, не пренебрегая материальными потребностями людей, отдает предпочтение духовным ценностям, творческому возвышению человека (75).

Культура есть способ человеческого бытия. Этот тезис и культивирует постмодернизм. В этом контексте идея существования, сохранения и культивирования нового образа национальной культуры как культуры традиционной по содержанию и современной по форме, требует серьезного критического осмысления и корректировки. Сегодня нужно говорить о том, что складывается новая культура,

в которой национальная составляющая может «повести себя» непредсказуемо. Развитие казахстанской культуры в XX веке показало, что европейский компонент был принят на паритетных началах. Поэтому укореняя более развитую культуру европейского типа, не удалось ни истребить, ни преодолеть установки традиционной культуры. Культура, «национальная по форме, социалистическая по содержанию», не привилась в полной мере. По мнению С.Аязбековой, это связано с космогонической многомерностью и многовременной картиной мира казахов, которая, будучи сформирована веками как органическая, самодостаточная и гармоничная система, лишь ассимилировала элементы инородной картины мира в снятом виде, обогащая себя экзогенным содержанием (76).

Монументальное искусство современного Казахстана основывается на традиционных ценностях и представлениях, что является определяющим в творчестве художников, интерес которых возрос к возрождению в искусстве разнообразной палитры национальных, этнических, региональных художественных принципов. Обращаясь к ясно читаемым пластическим аналогиям, ассоциациям с разными гранями культурного наследия через трансформацию канонических кодов и приемов, художники находят путь к духовным истокам национальной самобытности, которые являются живым источником вдохновения.

Следует отметить, что монументальное искусство всегда привлекало внимание казахстанских художников. Значительное место оно традиционно занимает в эстетической проблематике. Художники Казахстана выражают в монументальной скульптуре понимание и нравственные критерии современного времени. Поэтому изучение инновационного художественного опыта значимо в процессе взаимообогащения и обмена художественными влияниями. Ученые и искусствоведы Казахстана отмечают, что традиционное сознание имеет огромное воздействие на создание памятников монументального искусства. Сопоставлением с неизменной, устойчивой шкалой ценностей традиционного мировоззрения искусство испытывает новации времени на прочность и необходимость.

Пластическому искусству казахстанских скульпторов большое внимание уделяет Ергалиева Р.А., отмечая, что попытки проникнуться

и провести связь с древней и средневековой пластикой тюрков проявились во второй половине 1960 - 1970-х годов в творчестве многих казахских скульпторов разных поколений. Поиски современных художников в воссоздании национального проявились в появлении шедевров, самобытных по интерпретации наследия скульптурных произведений. Так, обращение к мемориальной скульптуре тюрков говорит о художественной преемственности (68).

Продолжили свое развитие и получили новые импульсы такие виды изобразительного искусства как живопись, скульптура, графика, декоративно-прикладное искусство, возникли и успешно развиваются инновационные формы культуры, такие как инсталляция, перформанс, художественная акция. Новый импульс и мощное развитие получила архитектура Казахстана, впечатляюще воплотившись в строительстве новой столицы страны – г. Астаны. За сравнительно короткий срок неузнаваемо изменился образ новой столицы, где отразились все инновационные черты новой архитектуры Казахстана. Победивший на конкурсе проект развития Астаны принадлежал японскому архитектору К. Куракаве и вносил в развитие города самые новые принципы мирового градостроительства, идеи непрерывного движения, обновления и развития. Особенностью градостроительного стиля Астаны стала монументальность и величественность зданий, площадей, архитектурных объектов. Изобразительное искусство Казахстана периода независимости можно воспринимать как постоянно движущийся вперед, обогащающийся извне и из глубин собственной традиции культурный феномен. Заложенные в самой этой культуре общечеловеческие ценности раскрываются художниками в диалоге с традициями и новациями мирового искусства. Постигание основ национальной культуры рождает в искусстве Казахстана новые творческие концепции. В итоге современное казахское искусство, возникшее на почве инноваций меньше века назад, смогло не только не растерять собственную духовную самобытность, но и создать адекватный ей неповторимый пластический язык (77).

Знаменательным шагом начала XXI века в развитии современного монументального искусства является создание монумента «Байтерек» (1997-2001 гг., см. илл. 93), построенного по инициативе президента страны Н.Назарбаева, как символ переноса столицы в 1997 г. из г.Алма-Аты в г.Астану (бывш. г.Акмола).

Город Астана стала не только политическим и экономическим центром, но и центром культурной жизни нового Казахстана. Автором является всемирно известный английский архитектор Норман Фостер, который стал также автором таких архитектурных монументов как, Дворец мира и согласия (2006 г.) и Хан Шатыр (2010 г.). По моему мнению, судя по его биографии, он является одним из космополитичных людей, которые создают в разных странах монументальные объекты. Высота «Байтерека» составляет 97 метров, с шаром, венчающем конструкцию - 105 метров. Диаметр позолоченного шара - 22 метра. Значимость «Байтерека», как символа нового этапа в жизни казахского народа, подчеркивается художественной композицией «Аялы алакан» с оттиском правой руки президента, расположенной на высоте 97 метров, что символизирует собой 1997 год - год провозглашения Астаны новой столицей Казахстана. «Байтерек» своим расположением и композиционным строением выражает космогонические представления древних кочевников, по преданиям которых на стыке миров протекает Мировая река. На ее берегу возвышается Дерево жизни - Байтерек, корнями удерживает землю, а короной подпирает небо. Корни этого дерева, соответственно, находятся в подземном мире, само дерево, его ствол - в земном, а корона - в небесном. В соответствии с мифологией, золотой шар на вершине Байтерека означает следующее: «ежегодно в кроне Дерева священная птица Самрук откладывает яйцо - Солнце, которое проглатывает дракон Айдахар, живущий у подножия дерева жизни, символически означает смену лета и зимы, дня и ночи, борьбу Добра и Зла». «Байтерек» символизирует собой молодое крепкое государство, сохраняющее свои исторические корни, имеющее прочную опору и устремленность к будущему процветанию.

В 2001 году с открытием в сердце новой Астаны монумента последнему казахскому хану Кенесары начался отсчет стремительного развития особого вида традиционного монументального искусства - конных памятников Казахстана периода независимости (см. илл. 94). Внук Абылай хана, Кенесары Касымов (1801-1847 гг.) на протяжении всей своей жизни пытался отстоять независимость страны, вел активную борьбу во имя свободы казахского народа. Кенесары хан, подобно скале, недвижим и несокрушим. Горделивая стать, спокойная поза усиливают впечатление непоколебимой силы духа, заложенной в портретной характеристике героя.

Изваяние коня скульптор лепит со всей тщательностью и пониманием внутренней конструктивной логики. Специфика памятника, установленного на набережной реки Ишим г.Астаны, потребовала очень внимательного подхода к необычной окружающей среде. Часть суши, на которой воздвигнут памятник, полукругом входит в воду. Силуэт спуска удивительно лаконичен, в нем умело подчеркнута плавность линий естественного пейзажа. Стремительный порыв и стабильность, величественность и значимость образа и в то же время его органичное родство с окружением подчеркивает свою монументальность. Скульптура выполнена по личному заказу президента страны Н.А. Назарбаева, скульптором Н. Далбаем по эскизу архитектора Ш.Е. Валиханова. Памятник из бронзы отлит на Алматинском заводе тяжелого машиностроения. Высота всадника вместе с постаментом составляет 13 метров, вес достигает 10 тонн. Бронзовый всадник на гранитном постаменте является символом восстановленной казахской государственности.

С переносом столицы Казахстана начинается отсчет бурного развития монументальных памятников в г.Астана:

- мемориал Памяти жертв политических репрессий (скульпторы - А. Баярлин, Т. Мырзагельдин, архитекторы — Т. Сулейменов, А. Кенжетаяев, А. Ордабаев, 1997 г.);

- монумент Правосудию «Толе би, Казыбек би, Айтеке» (скульпторы - М. Мансуров, А. Нартов, Н. Далбай, архитектор - К. Жарылгапов, 1998 г.);

- монументально-декоративные композиции «Барсы» (скульптор Т.Досмагамбетов, 1998 г.);

- мемориал казахстанцам, павшим в Афганской войне (авторы - В. Слудемко, Г. Тайсенгиров, А. Найчук, архитектор Б. Досмагамбетов, 2000 г.);

- памятник «Абай» (скульптор Б. Досжанов, 2000 ж.);

- фонтан «Древо жизни - Байтерек» (архитекторы С. Рустамбеков, Б. Конысбай, скульптор А. Баярлин, 2000 г.);

- мемориальный комплекс «Отан қорғаушылар» (творческая группа скульпторов г. Караганды, архитекторы - А. Бексултанов, Н. Конопольцев, 2001 г.);

- монумент «Дружба народов» (архитектор С. Нарынов, 2003 г.);

- мемориально-музейный комплекс памяти жертв политических репрессий и тоталитаризма «Алжир» (Акмолинская область, Целиноградский район, село Акмол, архитектор С. Нарынов, 2007 г.);

- монумент «Звезда Астаны» (А. Нартов, С. Бокебай, Ю. Флейшман, А. Свистунов, 2008 г.);

- мемориальный комплекс «Алия Молдагулова» (скульпторы Б. Абишев и Е. Сергебаев, архитекторы В. Кацев, Ж. Айнабеков, Б. Егимбаев, 2008 г.);

- памятник «Б. Момышұлы» (скульптор Т. Колжигит, архитектор Б. Сыздыков, 2008 г.);

- монументальный памятник основателям казахского ханства «Керей и Жанибек» (скульптор Р. Абенев, 2010 г.) и многие другие не менее значимые памятники.

Преемственность национальных традиций прекрасно прослежены в монументальных памятниках, созданных такими профессиональными скульпторами, как К. Какимов, Е.А. Сергебаев, Б.А. Абишев и др. Главным девизом их творческой деятельности является преемственность, сохранение и развитие не только традиций казахского народа в современной скульптуре Казахстана, но и национальных традиций Средней Азии. Им, как представителям старшего поколения, присущи свободная ориентация и умение оперировать разнообразным арсеналом художественных приемов Запада в самом широком диапазоне от реалистической классики до последних новаций времени.

Истинно народным образцом в сохранении национальных традиций в современном искусстве Казахстана начала XXI века является архитектурно-мемориальный комплекс «Исатай - Махамбет». Авторы – идея И.Н. Тасмагамбетов, скульпторы Б.А. Абишев, Е.А. Сергебаев, архитекторы С. Бокебай и Б. Тайталиев, г. Атырау, 2003 г. (см. илл. 95). Монумент «Исатай-Махамбет» был открыт под эгидой ЮНЕСКО в честь 200-летнего юбилея народного поэта Махамбета Утемисова, который являлся и духовным соратником предводителя национально - освободительного восстания Исатай Тайманов. Комплекс расположен линейно между двумя духовными центрами города – новой мечетью «Иман» и Успенской церковью и составляет вместе с ними и жилым комплексом единый градостроительный ансамбль. Архитектурно-мемориальный комплекс, занимающий территорию около 5 гектаров, состоит из 3 частей: монумента Махамбету и Исатаю, аллеи Акжол и ландшафтного мини-парка. Вымощенная светлым природным камнем аллея «Ак-жол», символизирует светлый путь казахского народа, а расположенные по бокам 16 камней - в виде наконечников стрел со стихами Махамбета. Заслуга авторов монумента состоит в том,

что они смогли наиболее точно выразить образы героев. В монументе «Исатай-Махамбет» этот образ претерпевает двойное напряжение, ведь здесь и авторы, и зрители сталкиваются с двумя образами всадников, неразлучных друзей, соратников в освободительной борьбе, одинаково любимы своим народом. Пятиметровая композиция из двух всадников поднятая на двухметровый постамент поражает своим величием и завораживает зрелищностью. Мощные бронзовые всадники высаты на невысоком постаменте, создающем одновременное ощущение величия героев и их одновременной близости с народом. Этот парадокс величия и демократичности героев прослеживается по всему комплексу и в символике барельефов, многофигурной композиции изображающей народное восстание, и в композиции задника – полусферы уподобленной образу восходящего солнца. Лучи солнца, выполнены в виде взметнувшихся вверх копий. Эти копия – как напоминание потомкам, о той тяжелой борьбе, которую вел казахский народ, отстаивая свою независимость.

Архитектурно-мемориальному комплексу присвоен диплом Союза архитекторов Республики Казахстан в номинации «Памятники и монументы», а также был удостоен высоких оценок на архитектурной выставке во Флоренции, Италия. Автором концепции и идеологом данного проекта стал И.Н. Тасмагамбетов - земляк и достойный последователь дел Исатая и Махамбета. Во многом благодаря его труду, идеям, покровительству и искренней заинтересованности монумент «Исатай-Махамбет» радует глаз жителей и гостей Атырау, отмечает архитектор С. Бокебай (78, с. 17).

Следует отметить, что устойчивые виды универсального комплекса степного мировосприятия последовательно связаны между собой в творчестве всех казахских художников. Вхождение разных граней цельного художественного наследия в современную творческую практику играет важную роль в процессе самоидентификации изобразительного искусства. Очень важно то, как подтверждает Р.А. Ергалиева, что в попытках художников Казахстана свести в единое целое внутренний духовный сигнал и внешне узнаваемую стилистику обнаруживалось стремление к поискам истоков. Через законы традиционного формообразования они приходили к пониманию духовной основы, на которой сложились те стереотипы образного мышления, что были заложены в автохтонной культуре народа (68, с. 9).

Через развитие декоративной, условно пластической традиции казахского народа и народов Средней Азии в казахском монументальном искусстве устанавливается её внутренняя направленность на гармонию. Освоение национальных традиций в современных условиях жизни казахстанского общества утверждается незыблемый приоритет добра и непреходящих ценностей жизни, мировой гармонии, которая традиционна для национального сознания. На современном этапе развития мирового сообщества в эпоху глобализации главным является сохранение национальной самобытности казахского народа, традиций его культуры и искусства, ярко раскрывающегося в скульптурном искусстве. Стремительная урбанизация среды обитания современного человека, неразрывно меняющаяся под влиянием развития новейших технологий, должна быть совмещена с культурной преемственностью образа жизни.

Аналитический обзор исследовательских работ искусствоведов в области живописи и скульптуры показывает, что преемственность традиций в творчестве казахстанских художников-монументалистов связана с особенностями устойчивой национальной пластики. В трудах многих ученых и искусствоведов под традиционностью искусства понимают, в основном, древность его образов, форм и приемов, устойчивость их сохранения и преемственность в освоении, точнее, связь искусства с прошлым, его корни, древние истоки, без которых вообще невозможно понимание этого явления человеческой культуры.

Следовательно, разделяя в подходе к решению этих вопросов общие принципы и их конкретное выражение, следует подчеркнуть преемственность традиций, необходимость знания наследия прошлого как основы, на которой должно развиваться новое, и конкретно исторический подход к анализу развития самих традиций. Диалектика развития традиций основана на критическом отношении к их содержанию в определенных условиях, так как содержание и развитие традиций не означает их простого повторения и механического использования. Отсюда, традиции являются двигателем прогресса культуры, вобрав в себя органические черты разных сторон жизнедеятельности народа, которые отбираются, сохраняются и развиваются поколениями как лучшие. В традициях воплощено диалектическое единство прошлого, настоящего и будущего.

Казахскому изобразительному искусству присущ диалог с

мировым художественным наследием. Наследие древнего и средневекового искусства Казахстана, монументальной тюркской пластики, наскальной графики, древнего золота и бронзы находит в творчестве художников своих прямых продолжателей и преемников. При всем многообразии конкретных проявлений искусство Казахстана отличается общими узнаваемыми свойствами - универсальной широтой творческих взглядов, органичной преемственностью с национальной культурной традицией, свободной интеграцией в мировое культурное пространство.

В современном глобализирующем мире у молодых государств значение независимости очень актуальна. Для возрождения и сохранения культурно-нравственных ценностей, укрепления духовного единства и патриотического воспитания граждан первостепенная роль безусловно принадлежит культуре. Понятно, что государство – это дух нации, ее душа и высшая форма социальной жизни, где государствообразующим является суверенитет. Все страны сами по себе индивидуальны, так же и искусство неповторимо, оно отражает душу и историю народа, как важнейшая составная часть духовной культуры.

В истории памятников монумент независимости призван выражать национальную консолидирующую идею, он масштабен и традиционен. И здесь художнику, скульптору и архитектору представлена общая задача - показать художественными средствами такие понятия, как Родина, государственность, независимость. По информационным источникам, в особенности, по Всемирному Интернету, путем сравнения можно понять, что современные монументы Независимости во многих странах имеют схожую, можно сказать классическую особенность, где основным стержнем служит колонна, эволюция которого ведет к древним обелискам. «Обелиск» (с греч. obeliskos «маленький меч, остроконечный столбик») - это памятник строго определённой формы, монолитный четырёхгранный сужающийся кверху столб, с вершиной в виде пирамиды. Общеизвестно, что история появления обелисков восходит к Древнему Египету. Если не считать все космические догадки из «Тайн древних цивилизаций», то обелиск считался символом плодородия и отцовства - «камень порождающий», фаллический символ, обозначал бога Ра. Древние римляне были очарованы магической силой «солнечных пальцев» и загадочными иероглифами, которые

они считали магическими формулами. Во времена Римской империи египетские обелиски перевозились, чтобы украсить самые знаменитые площади мира. На сегодняшний день, из 30 египетских обелисков только 7 остались в Египте, остальные, в разные времена были вывезены очарованными правителями разных стран. Некоторые подарены местными властями, некоторые украдены. Получается, если целых 16 штук находятся в Италии (в Риме - 12, в Ватикане - 1, во Флоренции - 1, в Урбино - 1, в Катании - 1), то остальные по одному установлены в Париже, Лондоне, Нью-Йорке, Стамбуле, Уимборн в Англии, Арлс во Франции, в Цезарии Израиль.

Итак, согласно мировой истории в первой половине III тысячелетия до нашей эры сложился монументальный стиль египетского искусства, выработались изобразительные каноны, которые потом свято оберегались на протяжении веков. Идея колонны - производная идеи дерева, символизирует ось мира, Древо Жизни, а также стабильность и прочное стояние, которое удерживает небо, связывая ее с землей. То же самое относится к столбу и обелиску. Древние греки и римляне водружали на вершины столбов статуи богов. Римские императоры начали ставить колонны со своими статуями в честь великих побед, изображая на рельефах сцены сражений. Заимствуется рельефы тоже с фараоновских обелисков.

На сегодняшний день в мире установлены множества монументальных колонн-памятников разных времен до современности, по тематическим и композиционным решениям, по усложненным задачам которых можно проследить эволюцию ценностей и традиций человечества. Основными из них были выбраны следующие монументальные колонны-памятники: «Колонна Траяна», созданная в честь побед над даками (113 г. н.э., г. Рим, Италия), «Колонна Сигизмунда» в честь победы короля над мятежниками (1643–1644 гг., г. Варшава, Польша), «Вандомская колонна» в честь победы французов в битве при Аустерлице (1807 г., г. Париж, Франция), «Александровская колонна» в память о победе Александра I над Наполеоном (1834 г., г. Санкт-Петербург, Россия), «Колонна Победы» в честь нескольких побед Пруссии (1873 г., г. Берлин, Германия), «Колонна Нельсона», в память об адмирале Горацио Нельсоне, погибшем в Трафальгарском сражении (1842 г., г. Лондон, Великобритания), колонна «Хьюстон» в память о битве в 1836 г. при Сан-Хасинто (173 м, 1936-39 гг., г. Хьюстон, США), «Памятник тысячелетия Венгрии», посвящен тысячелетию

перехода мадьяр через Карпаты (1896 г., г. Будапешт, Венгрия), «Монумент Победы» на Поклонной горе, в честь победы советского народа в Великой Отечественной войне (1995 г., г. Москва, Россия) и т.д. По перечисленным памятникам видно, что они посвящены военным победам. Если темы остаются одними и теми же, военными, то композиционные решения и художественные традиции усложняются, особенно это касается последних двух памятников, имеющих целый архитектурно-скульптурный комплекс (79).

В истории монументальных колонн-памятников, по моему мнению, человеческую ценность имеют в основном монументы Независимости. Это важная ценность – свобода целого народа, у которого есть своя родина, свой язык и свои традиции. Вообще, памятников Независимости по всему миру создано немало со второй половины XX века, но резко возросло с образованием Содружеств Независимых Государств.

Задача воссоздания в пластических образах истории государства, необходимость пропаганды национальных героев, общественных и политических деятелей, деятелей науки и культуры, внесших свой вклад в обретение нашей страной независимости, повлекла за собой заметную активизацию этого вида искусства. Отчетливым отличием монументальной скульптуры периода независимости стала выраженная ансамблевость. Ансамблевость стала первым признаком и характерной чертой большинства монументов периода независимости.

Проектом национального масштаба в современной культуре Казахстана начала XXI века явилось создание символа Независимости и созидательности - архитектурно-скульптурный комплекс «Қазақ елі», г.Астана. Монументальный комплекс был воздвигнут в 2009 году творческой группой известных скульпторов, как: Н. Далбай, Б. Досжанов, С. Смагулов, М. Мансуров, М. Азмаганбетов, Т. Ермаков, А. Есенбаев, Н. Болатбеков, Б. Альбосынов, Н. Утемисов, С. Конарбаев, Д. Досмагамбетов, Н. Ким, Е. Шалбаев, архитекторы С. Жунусов, Б. Тайталиев, Е. Жакыпбеков (см. илл. 96). В комплексе символически отражено четыре важнейших ценности: политическая стабильность, межнациональное согласие, экономический прогресс и социальное благополучие. Высота монумента 91 м напоминает о дате становления независимого государства Казахстан - 1991 год.

На вершине обелиска установлена священная птица Самрук, образ которой демонстрирует стремление казахстанцев к дальнейшему развитию и процветанию. В нижней части обелиска в арочных проемах постамента с четырех сторон размещены скульптурные многофигурные барельефы из бронзы - «Первый Президент и народ Казахстана», «Мужество», «Созидание», «Будущее» (высота 6,5 м). Позади обелиска в середине коллонады за аркой установлена скульптурная композиция, состоящая из центральной фигуры (высота 5,5 м) и окружающих ее 11 бронзовых статуй (высота 3,75 м). Авторы стремились дать выверенное пластическое выражение общих философских категорий, идеалов исторического прошлого и современной эпохи, примечательной своими грандиозными свершениями. Общая монументальность замысла отражена в масштабе рельефных композиций и скульптур, в максимально ясном и обобщенном формальном решении. Каждый рельеф посредством условно-символического языка акцентирует внимание на опорных моментах исторической судьбы казахского народа. Также, над золочением наверхи монумента «Қазақ Елі» - статуи священной птицы Самрук принимал участие Т. Сулейменов, а автором статуи является С. Смагулов.

Монумент «Қазақ елі» – это дань уважения всему народу, в течение многих веков отстаивавшему родную землю, свою свободу и независимость. Памятник отражает новый этап становления монументального искусства Казахстана. Мастерство творцов, соединившись с высокой художественной идеей, демонстрирует их человеческую целостность, гражданскую зрелость, любовь к родной культуре, умение соединить в скульптуре прошлое и настоящее, заставить каждого человека задуматься о будущем – и собственном, и своей родины» Безусловно, развитие современного казахстанского монументального искусства связано со становлением Независимого государства Республики Казахстан. И монумент «Қазақ елі» призван отражать стержневые ценности казахстанского общества и достойно представлять казахстанское монументальное искусство в мире (80).

Важной задачей периода Независимости стала задача национальной культурной самоидентификации, необходимость выразить свой взгляд на общие мировоззренческие вопросы. В этой ситуации определяющими для изобразительного искусства стали, во-первых: идеи и принципы национальной культурной памяти,

трансформации древнего и средневекового пластического наследия. В целом такая ситуация характерна для общемировой художественной практики современности, проявляясь самобытно в разных культурных регионах Запада и Востока, она определяет основные направления развития мирового искусства.

Будущее открывается только той культуре и искусству, которые, утверждая свое оригинальное видение мира, открыты опыту мировой истории и культуры, способны понять другие культуры, способны к взаимодействию с ними. Современное искусство должно развиваться как открытая, динамическая система. Изобразительное искусство, перенимая опыт других народов и культур, расширяет поле собственного бытия. Взаимодействие культур и искусства способствует преодолению эгоцентризма. Посредством диалога происходит понимание культурой себя самой в процессе понимания других. Сегодня, как никогда, актуализируется потребность культуры выйти за границы самой себя, осознать и принять другую картину мира и другие смыслы бытия. В культурном диалоге происходит обогащение партнеров, так как он утверждает другого не как границу своих возможностей, а как расширение этих возможностей.

По этой проблеме в своей статье Г.К. Шалабаева приводит реальный пример о действиях мировых сообществ: «Сегодня, в эпоху XXI века, века Интернета, «неономадизма», когда огромное количество людей одновременно проживает в разных странах и культурных средах, достаточно сложно говорить о цивилизационной целостности. В 1998 году Генеральная ассамблея ООН приняла Декларацию о Культуре мира. Ее глубинный смысл - в создании такой устойчивой глобальной Культурной ситуации, которая смягчала бы нравы, воспитывала новые поколения в духе национальной и религиозной терпимости, взаимопонимания между народами, предотвращала бы военные конфликты и любое насилие как средство разрешения конфликтов. История связывает прошлое и настоящее, помогает предвидеть в некоторой степени будущее. Цель в том, чтобы, аккумулируя общечеловеческий опыт и знания, использовать интеллектуальный потенциал для овладения культурой мира, для ее применения как инструмента мира и согласия. Речь не идет о слиянии культур, культивировании единого языка или ассимиляции народов. Цель в нахождении и глубоком осознании единства человечества, единства его корней, невзирая на весь спектр условных различий» (81, с. 308).

Как утверждает Б. Кокумбаева, проблема культурной интеграции содержит потенциал, еще ждущий своего раскрытия. А потому стоит не только изучать, перенимать опыт других стран и народов, рожденных и питаемых иной почвой, но и более пристально взглянуть в истоки отечественной культуры, которая, подобно земле, таит в себе несметные духовные богатства. Отсюда, цель состоит в том, чтобы открыть новые (хорошо забытые старые) родники и поить ее ключевой водой новое поколение, исцеляя недуги и восстанавливая подорванное духовное здоровье обществу. Сказанное - не только благие намерения. Есть и вполне реальные основания для оптимизма. Имя этому оптимизму - новый Казахстан в новом мире (82, с. 42).

Главной идеей монументальной скульптуры периода независимости становится создание репрезентативного образа - образа героя, народного героя, борца за свободу и независимость, собирательного образа или исторической личности, но в любом случае общественного или культурного деятеля. Важными качествами монументальной скульптуры являются высокий идеологический уровень, высокий гражданский пафос и значимость образа. На первый план в монументальной скульптуре выходит героика, соответственно этой задаче формируются средства художественной выразительности. Хотя в нашей стране, обретшей независимость и суверенитет, не существует принятого на государственном уровне плана монументальной пропаганды, все же в череде создания памятников главенствует отчетливая общенациональная идея. В Казахстане работает Государственная комиссия по памятникам, сооружаемым в РК, в задачу которой входит утверждение художественного и идеологического уровня памятников, возводимых в стране. Создание подобной комиссии обусловлено серьезным вниманием государства к монументальной скульптуре, понимании им роли монументов в укреплении идеологического статуса молодой страны. Стоит отметить, что многие монументальные, историко-мемориальные комплексы республиканского значения строятся при поддержке государственной программы Республики Казахстан «Мәдени мұра» (Культурное наследие).

Об идеологическом восприятии монументального искусства и о работе государственной комиссии по памятникам пишет в своем исследовании «Основные направления развития скульптуры Казахстана второй половины XX - начала XXI века» Э.Р. Ахметова

следующее: «Ускоренные темпы строительства, необходимость сдать объекты к определенным датам или событиям часто отрицательно влияют на художественное качество произведений. Авторам остается мало времени на то, чтобы довести лепку модели до необходимого завершения, поэтому уже при переводе в основной материал проявляются ошибки, снижающие художественный уровень работы, мешающие ее эстетическому восприятию, что, безусловно, влияет также и на ее идеологическое воздействие. Государственные комиссии по приему памятников, регулирующие предложения по их установке в соответствии с градостроительными задачами и исторической необходимостью, сыграли определенную роль, остановив поток объектов, осуществлявшихся непрофессиональными авторами. Но, к сожалению, они не могут повлиять на введение более осуществимых сроков для больших произведений и не принимают участие в специальных советах, контролирующих все этапы рабочего процесса. Несмотря на сопротивление художников, рекомендации таких советов необходимы для устранения ошибок, которые авторы не всегда могут учесть. Недоработки и неудачные решения в установленных монументах в казахстанской творческой среде рассматриваются уже как определенная тенденция в развитии монументальной пластики нового времени, получившая в обществе свое ироничное название - «патриотический реализм» (83).

По моему мнению, под контролем Государственной комиссии РК создаются монументы республиканского значения, а монументы областных и местных значений создаются по конкурсу областных комиссий под руководством местных акимов. Об этом пишут в своих статьях известные искусствоведы страны, в частности, Б.К. Барманкулова «Архетипы в искусстве Казахстана» (г. Алматы, 2000 г.). Тем самым за первое десятилетие XXI века во многих городах Казахстана воздвигнуты следующие монументы:

- скульптурно-декоративная композиция «Суюнши» (г. Караганда, авторы - Ж. Молдабаев, А. Молдабаев, Н. Койшибек, Г. Баймырза, Е. Шахiev, К. Жанабилев, 2003 г.),

- стела Независимости (г. Караганда, Ж. Калиев, Г. Нурбаев, 2005 г.),

- мемориальный комплекс «Алия Молдагулова» (г. Актобе, скульпторы Б. Абишев и Е. Сергеев, архитектор Ж. Айнабеков, 2005 г.),

- памятник «Жертвам декабрьских событий» (г. Алматы, архитектор Т. Сулейменов, скульптор М. Айнеков, 2006 г.),
 - мемориальный комплекс «Сарайшық» - мавзолей «Жеті хан» (Атырау, 1999 ж., архитектор И. Тасмагамбетов),
 - памятник «Қорқыт ата» (г. Қзыл-Орда, авторы Е. Ибраимов, А. Ашимов, А. Абжанов, А. Баймырзаев, Ж. Исакулов),
 - монументальная композиция «Үш байтерек» (Ескелды би, Балпық би, Каблиса жырау, г. Талдықорған, Ж. Молдабаев, 2006 г.),
 - мемориальный комплекс «Кобыланды батыр» (Актюбинская обл., с. Жиренкоп, автор – Б. Ибраев, 2007 г.),
 - историко-мемориальный комплекс «Отпан-тау» - мемориал Адай-ата (Мангыстау, где сосредоточено более 80 процентов памятников истории и культуры страны, 2007 г.),
 - монумент Независимости «Ордабасы» (г. Шымкент, творческая группа под руководством Б. Аширбаева, 2009 г.),
 - стела Независимости (г. Караганда, авторский коллектив – художники М. Аманбаев, Н. Новопольцев, А. Бексултанов, Н. Дауренбеков, скульпторы Ж. Калиев, В. Арент, архитектор М. Байсбай, 2011 г.),
 - монументально-скульптурная композиция «Қазақстан» (г. Алматы, установлена в честь 20-летия независимости РК по инициативе Союзами градостроителей, архитекторов, дизайнеров и художников, скульптор Ш. Тулеш, 2011 г.),
 - стела Независимости (г. Кокшетау, автор И. Гойденко, 2011 г.)
- и много других монументов.

Монументальная скульптура Казахстана периода независимости, кроме своих высоких достижений и определенных проблем, выявила некоторые архетипические моменты, которые не могут быть не исследованы. Сюда как один из важных можно отнести приоритет, отдаваемый скульпторами конному монументу. Этот приоритет особо значим для казахской монументальной скульптуры как выразительное звено преемственности с конно-кочевой цивилизацией предков. Ведь, к примеру, найденные в 1980 г. казахстанским археологом В. Зайбертом останки лошадей в поселении Ботай (северо-казахстанская область) были признаны самыми древними артефактами одомашнивания лошадей в мире (около 6 тыс. лет назад). Это подтвердило новое генетическое исследование группой из 8 ученых из 6 стран, включая США, Великобританию

и Казахстан. Образ батыра и его коня, образ героя, обязательно всадника, впечатан в национальное сознание нашей славной историей, традицией кочевого уклада, воинской родовой организации, бессмертными словами эпоса, легенд и преданий казахского народа.

Я считаю, что именно поэтому, больше чем в других странах мира у нас в Казахстане во всех городах, областях, районах активно воздвигаются такие конные памятники, как:

- памятник «Аблайхан» (г. Алматы, руководитель творческого коллектива архитектор С. Баймагамбетов, скульптор К. Сатыбалдин, архитекторы Т. Ералиев, З. Баймагамбетов, В. Сидоров, 2000 г.),

- памятник «Агыбай батыр» (г. Балхаш, скульптор Ж. Калиев, архитектор Е. Шахiev, 2007 г.),

- памятник «Кабанбай батыр» (г. Талдыкорган, скульптор Б. Кусаин, архитектор К. Баулуков, 2009 г.),

- памятник «Кабанбай батыр» (ВКО, Тарбагатайский район, местность Богас, скульптор М. Зейноллаулы, 2012 г.),

- памятник «Кабанбай батыр» (ВКО, р/ц Маканшы, скульптор М.С. Жуниcбаев, архитектор Сулейменов Т.О., 2009 г.),

- памятник «Наурызбай батыр» (Алматинская область, г. Каскелен, скульптор Н. Далбай, 2006 г.),

- памятник «Райымбек батыр» (Райымбекский район, Алматинская обл., 2005 г.),

- памятник «Богенбай батыр» (Акмолинская обл., г. Ерейментау, архитектор Ш. Валиханов и скульптор К. Нарысов, 2009 г.),

- памятник «Абулхаир-хан» (г. Актобе, скульптор Е. Сергебаев, 2001 г.),

- памятник «Кобыланды батыр» (г. Кзыл-Орда, скульптор М. Умбетов, архитектор С. Кубашев, 2009 г.),

- памятник «Жалантос Бахадур» (г. Кзыл-Орда, скульптор Н. Далбай, архитектор К. Жарылгапов, 2010 г.),

- памятник «Бухарбай батыр» (г. Кзыл-Орда, скульптор Ж. Исмаилов, 2012 г.) и много других памятников.

Развитие монументально-декоративной живописи в период независимости идет неравномерно, главным образом в коммерческом секторе. Если с 1990 до 2000 годов государственных заказов на монументальную живопись практически не было, то начиная с 2000 года отмечается интерес государства, в связи с увеличивающимися новыми постройками объектов общественного назначения. В особенности это проявляется в строительстве крупных мечетей и

православных соборов. По информационным данным Международного центра культур и религий (г. Астана) в Казахстане за два десятилетия независимости численность религиозных объединений увеличилась в несколько раз, возрождаются духовные традиции, строятся новые культовые сооружения – мечети, церкви, молитвенные дома, синагоги. Количество верующих увеличилось по сравнению с серединой 80-х гг. почти в два раза – с 20-25 до 90-95 %. Эти процессы стали следствием проводимой политики, направленной на обеспечение свободы совести, духовного возрождения, сохранение и укрепление гражданского мира и межнационального согласия в стране. По числу верующих традиционно лидируют религиозные объединения мусульман и православных христиан, которые составляют свыше 90 % верующих. Религиозным объединениям принадлежат 3377 культовых сооружений, из которых 2416 – мусульманские мечети, 269 – православные церкви, 88 – католические костелы, 5 – синагоги, а также многочисленные протестантские и другие церкви (84).

Ведется активная реставрация и строительство новых православных церквей. Построены в стране следующие православные объекты: г.Астана - Кафедральный Свято-Успенский собор и Александро-Невский собор, г.Караганда - Свято-Введенский собор, г.Костанай - Константино-Еленинский собор, г.Павлодар - Благовещенский собор, г. Атырау - Успенский собор, г.Алматы - Храм Христа Спасителя, г.Экибастуз - Серафимо-Иверский собор, г.Талды-Корган - Иоанно-Богословский собор. И много других типовых приходских храмов. Как известно, во всех православных соборах традиционно интерьеры украшаются росписями, фресками, мозаиками, витражами на окнах, что и нашло новое развитие монументально-декоративной живописи в вышеперечисленных объектах.

Совершенно новую ступень развития казахстанской монументально-декоративной живописи вызвали строящиеся в Казахстане крупные исламские мечети, такие, как Центральная мечеть в Алматы (1999 г.), Мечеть имени Машхура Жусупа (2001 г.), мечеть «Иманғали» г.Атырау, мечеть Нур Астана (2005 г.), Центральная мечеть г.Петропавловск (2005 г.), Центральная областная мечеть «Ақмешіт-Сырдарья» г.Кзыл-Орды (2008 г.) Карагандинская областная мечеть (2011 г.), соборная мечеть «Хазрет Султан» г.Астана (2012 г.).

В украшении интерьеров мечетей традиционно применяются росписи, мозаики, витражи, соблюдающие стиль исламского канона - растительный узор и изречения текстов из Корана. Однако, впервые в Казахстане в оформлении мечетей профессиональные художники-монументалисты, не нарушая исламский стиль, вместо растительных узоров используют казахские традиционные орнаменты и национальный цветовой колорит, тем самым внедряя в художественный контекст метод сохранения национальных традиций. Это было впервые использовано в оформлении Центральной мечети в Алматы в 1999 г. художниками руководителями творческих групп Г. Ешкеновым и Т. Сулейменовым. Далее, успешно приобретенный опыт начал широко использоваться во всех дальнейших новых мечетях Казахстана. Особенно блестяще проявил себя метод национального стиля в таких крупных мечетях, как Нур Астана, Центральная областная мечеть г.Кзыл-Орды, Карагандинская областная мечеть, соборная мечеть «Хазрет Султан» г.Астана.

В художественном оформлении данных мечетей главный вклад внесла творческая группа под руководством Газиза Акзамовича Ешкенова. Плодотворный путь коллектива Г.А. Ешкенова началась в 1999 году, когда впервые с периода независимости Казахстана была построена Центральная мечеть в г. Алматы. Соавторами в первом проекте Г. Ешкенова стали художники Т.О. Сулейменов, Е. Ахметов, А. Жакыпбек. Как пишет в своей статье «Ретроспективное новаторство в интерьере мечетей Казахстана (1991-2015)» Шкляева С.А.: «Перед ними стоял поистине волнующий вопрос: как должен выглядеть интерьер и оформление соборной мечети для народа, долгое время жившего в жестких условиях советского тотального атеизма? В поисках ответа художники обратились к опыту создания памятника культового зодчества тимуридского времени - туркестанского портално- купольного мавзолея (1385-1405) Ходжи Ахмеда Ясави (1103-1166)» (85).

Полностью исследовав творческий путь группы Г. Ешкенова в области художественных оформлений мечетей в данной статье искусствовед С. А. Шкляева приходит к следующим выводам: «Опыт создания интерьера мечетей в творчестве Г. Ешкенова и его соавторов в течение последних 15 лет убеждает в определенном интенциональном отношении к важному этнокультурному наследию народа - орнаменту. Репрезентация и свободная интерпретация мотивов традиционного орнамента в интерьере мечетей,

выполненных художниками, необходима, прежде всего, для идентификации концепта родного «Дома». На современном этапе развития интерьера мечети в Казахстане идея образа «совместный дом Бога и Человека» максимально сводится художниками к принципам декоративного убранства юрты. Относительно краткий срок в развитии проектирования интерьеров мечетей, глубочайшая ответственность за результаты своего труда - доступность и понятность народу - повлияли на выбранный стилистический подход к проектированию интерьера мечетей. «Ретроспективное новаторство» - это устойчивый признак возвращения в собственную национальную культуру и глубочайший интерес к историческому прошлому и художественному наследию степной культуры и цивилизации, возрождаемым традициям и национальным духовным ценностям. Обобщая, можно отметить, что во всех рассмотренных примерах интерьеров и оформления порталов, барабанов куполов мечетей, выполненных Г. Ешкеновым и его соавторами, присутствуют черты интерпретационной преемственности орнаментальных традиций и «ретроспективного новаторства» (85).

На сегодня одним из красивейших архитектурных объектов г. Астана, олицетворяющих величие и духовное богатство народа Казахстана является соборная мечеть «Хазрет Султан» (см. илл. 97), художественным оформлением которого занималась творческая группа под руководством Г. Ешкенова.

Следует отметить, что огромный художественный вклад в оформление многих современных мечетей страны внесли талантливые выпускники единственной в Республике высшей школы монументального искусства Казахской национальной академии искусств имени Т.Жургенова. Это ныне известные художники – Муканов М., Сулейменов М. и Жамхан А. и др., которые делятся опытом и на практике обучают молодых выпускников и студентов. Немаловажен для развития молодой казахстанской монументально-декоративной живописи их вклад в оформлении таких известных общественных зданий, как Дворец спорта имени Балуан Шолака и первого казахстанского метрополитена в г. Алматы. Ведущие художники-монументалисты современного поколения в этих объектах используют разнообразные техники в применении долговечных материалов. К примеру, во Дворце спорта в главном фойе при создании настенной мозаики на тему «Спорт» (2010 г., см. илл. 98) придуман ручной обжиг заранее нарисованных керамических плит,

из которых потом собирали крупную мозаику. Также, интересен опыт переноса знаменитого сграффито «Спортсмены» известного советского монументалиста Е. Сидоркина на кафельную плитку (см. илл. 99). Неожиданную радость, восхищение и гордость за достойное казахстанское искусство вызывает у многих пассажиров монументально-декоративные произведения на станциях метрополитена Алматы. Особенно удивляет зрителей празднично-яркое монументальное панно «Атамұра» на станции «Драмтеатр Ауэзова», выполненное в технике мозаика. Авторы – Ешкенов Г., Жамхан А., Муканов М., Тлеужанов Т., Сулеймен М. (2011 г., см. илл. 100). Богатая колористика казахских национальных костюмов, обряд молодежи, поколения разных возрастов, музыкальные инструменты, древние традиции «Шашу», ведущая вверх лестница полная орнаментами, арочная композиция, подчиненная под шанырак, и сам святой шанырак, светящийся как солнце, лучами указывающий молодым важность создания семьи. Все это символизирует молодое государство, которого ждет расцвет и благополучие.

Также, необходимо отметить 12 круглых барельефов, установленных вдоль двух стен, ведущих к центральной мозаике «Атамұра». Переведенные с графических рисунков художника Е. Оспанұлы копии работ, иллюстрируют национальный колорит казахского народа (см. илл. 101). Все работы, подчиненные в круглые композиции гармонично и удачно смотрятся как завершающий этап задуманного интерьера в национальном стиле. Последними штрихами являются орнаментально-рельефные галтели и обводы-рамы вокруг всех арок станции.

Данной творческой группой были выполнены и другие работы на станциях «Райымбек батыр» (см. илл. 102), «Алмалы» (витраж, см. илл. 103), «Абай» (рельефная композиция, автор рельефа Абая скульптор М.С. Жунисбаев, см. илл. 104), «Жибек жолы» (декоративные панно в технике майолики, см. илл. 105). «Алатау» (мозаика, см. илл. 106). Все эти произведения монументально-декоративной живописи выполнены на качественно высоком уровне и открывают новую страницу в развитии современного казахстанского профессионального монументального искусства. Более подробно об оформлении метрополитена г. Алматы рассматривает и анализирует в своей научной статье Шкляева С.А.: «В решениях монументально-декоративного оформления интерьеров станций метро очевидны

воплощенные творческие искания художников двадцатилетнего периода независимости Казахстана: глубочайший интерес к историческому прошлому, наследию степной культуры и цивилизации, национальным духовным ценностям и возрождаемым традициям. Образно-концептуальное видение родной природы, значимости исторических личностей, воплощающих самые высокие, имманентные духовные ценности народа, позиция преемственности многовекового традиционного символического творческого опыта Казахстана прочитывается в каждом произведении Г. Ешкенова, М. Муканова, А. Жамхана – авторов монументальных произведений в алматинском метро» (86).

Многие художники-монументалисты, участвуют в монументально-декоративном оформлении зданий государственной важности, таких как, резиденция Президента РК, Дом Министерств, спортивные сооружения, офисы крупных нефтяных компаний, и т.д. В связи с большим спросом монументально-декоративной живописи в частном коммерческом секторе, очень много интересных работ появляются в технике росписи, мозаики, витражей тиффани.

Одна из интересных работ команды Г. Ешкенова это панно для Азиады (см. илл. 107), выполненная по технике надглазурная роспись. Панно состоит из двух работ, на них изображены спортсмены зимних видов спорта, на сине-голубом декоративном фоне с изображением достопримечательностей Казахстана. Надглазурная техника очень интересная, но в тоже время сложным по технологии. Надглазурная роспись выполняется ручным способом с использованием керамических и люстровых красок, а также золота. Роспись золотом выполняется при изготовлении высокохудожественных подарочных изделий.

В 2002 г. в Музее центра культуры Международного казахско-турецкого университета имени А. Ясави (г. Туркестан) по инициативе руководителя вуза академика О. Сабдена была создана монументальная панорама общей площади 360 м². Художественное полотно «Мир тюрков» представляет историю тюркских народов от древности и до наших дней (см. илл. 108). Авторами настенной росписи являются Б. Буркитбаев, В. Симаков, М. Бекенов, З. Кожамкулов. Работа над отбором экспонатов для музея велась очень тщательно. В состав специальной комиссии вошли историки, этнографы, филологи и археологи (87).

Известный в советское время художник-монументалист В. Твердохлебов, автор знаменитого фонтана-зодиака возле Дома ученых в г. Алматы, также продолжает вносить свой вклад в развитие монументального искусства. Его монументальные панно в технике мозаики с 2000 года появляются в г. Алматы, на наружных фасадных стенах - экстерьерах тайского ресторана на проспекте Достык возле гостиницы «Казахстан» в виде огромного красного дракона, а затем ресторана «Шелковый путь» при гостинице «Алматы» на тему Великого шелкового пути (см. илл. 109).

Активно, в частном порядке, в основном на международный рынок, развиваются гобелены, с композициями монументального содержания. Это творческие работы А.К. Бапанова, о которых рассматривает в своем научном исследовании Муканов М.Ф. (88). Особая оригинальность и глубокий синтез национальных традиций и новаторства, воплощенных в их произведениях, а также огромный вклад в пропаганде современного монументального искусства Казахстана за рубежом требует отдельного научного исследования.

Не менее интенсивно начинает развиваться современный монументальный гобелен. К примеру, 7 монументальных портретов в полный рост известных деятелей казахской интеллигенции начала XX века, размером 1x2 м каждый (г. Алматы, конференцзал КазНУ имени Аль-Фараби, авторы – А. Бахтыгереев, М. Мухамеджанов, 2001 г.); 2 настенных гобелена размером 2,5x10 м в интерьерах Фонда Первого Президента (авторы - Г. Джураева, А. Кырыкбаева и Г. Онгарова, 2005 г., см. илл. 110), 2 монументально-декоративных гобелена (диптих, 3x12 м каждый) установлены в интерьере конференцзала головного офиса «Казахстан Темир Жолы» (г. Астана, авторы – М. Муканов, А. Жамхан, М. Сулейменов, 2010 г., см. илл. 111) и др.

Во многих средних школах и лицеях получают развитие роспись и мозаика. Например, роспись столовой в СШ №176 г. Алматы (автор К.Б. Оспанов), практически во всех стенах художник использует казахские традиционные мотивы. Также, в 1992 году монументальную мозаику К.Б. Оспанов устанавливает на фасаде здания КИМЭП в г. Алматы (см. илл. 112). В настенной росписи средней школы села Ушконьыр Алматинской области в полной мере панорамно запечатлены особенности природной красоты района (2004 г., автор У.О. Жубаниязов). Также, У.О. Жубаниязов принимает участие в реставрации кафедрального собора г. Алматы (1996 г.),

в оформлении президентского дворца в г. Ашхабад (1996-1997 гг., Туркменистан), в росписи VIP-зала нового аэропорта г. Алматы (2004 г., соавторы - Б.С. Тұрғынбай, Б.Н. Байділда, см. илл. 113).

Одним из ярких примеров современного синтеза монументально-декоративной живописи и архитектуры можно назвать частную гимназию «Болашак», выполненной в 2005 году группой молодых художников под руководством Т.О. Сулейменова. В экстерьере здания выполнена крупная вертикальная мозаика высотой до третьего этажа, тематикой которого являются классические национальные атрибуты (мировое дерево, юрта, музыкальные инструменты, горные козлы, птицы, предметы прикладного искусства, орнаменты (см. илл. 114). Также, в главном фойе гимназии все стены и колонны украшены мозаиками, радующие приятным ощущением природы, полных полевыми цветами и разными птицами, а росписные потолки имитируют чистое голубое небо с небольшими облаками. Завершающим аккордом полностью оформленного просторного фойе являются установленные по центру в некоторых местах декоративные скульптурные композиции (см. илл. 115). И напоследок, крупная настенная роспись «Мой Казахстан», выполненная на сцене актового зала гимназии, изображает современный Казахстан с ее древними и новыми архитектурными сооружениями, представляющих символы независимого государства (см. илл. 116).

Также, в столице Казахстана г. Астана в 2004 году профессионально исполнена С.А. Смагуловым настенная роспись «Путь птицы» (см. илл. 117), украшающий торгово-развлекательный центр Думан. По всем требованиям монументальной живописи художником-монументалистом С. Смагуловым выполнена еще роспись плафона «Синий мир тюрков» (см. илл. 118) в 2010 г. в здании «Салтанат Сарайы». В композиционном и цветовом решении все элементы гармонично дополняют друг друга. Визуально ощущается пространство, будто за персонажами, изображенными на синем фоне с дымчатыми, похожими на облака животными и растениями. Как известно, главной задачей монументального плафона является создание визуального эффекта оптической иллюзии, продолжения глубины пространства, и эта задача полноценно и профессионально выполнена.

В г. Караганда по заказу КГУ «Қоғамдық келісім» аппарата акимата Карагандинской области, в большом зале конференций

Дома дружбы, выполнена огромная монументальная настенная роспись размером 8 x 15 метров, на тему «Дружба народов» (см. илл. 119). Работа выполнена акриловыми красками в реалистической манере в 2015 году. Автором и исполнителем является известный казахстанский художник К.А. Ажибеков. Сюжет составляет многофигурная композиция из представителей разных национальностей, живущих в Казахстане, которые дружно стоят перед казахской юртой и с куполообразным обрамлением работы. Такое решение композиции имеет смысловое значение, юрта символизирует дом, который их гостеприимно принял, а полукруглое обрамление как купол неба, который всех их объединил под чистым и мирным небом, где беззаботно летают белые голуби. В росписи «Дружба народов», художник показывает отличительную черту казахского народа – это гостеприимство. Так же особенностью этнического сознания является менталитет. «Генетическими чертами казахского народа, является открытость и доброта души, готовность обогреть, поделиться тем, что имеет, с нуждающимися. Ни к кому и никогда он не испытывал и не проявлял чувства неприязни или превосходства, никогда не служил источником межнациональных конфликтов» - пишет Президент РК Н.А. Назарбаев (89). Роспись К.А. Ажибекова символизирует и призывает к миру, дружбе и единству народов, живущих в нашей стране, поэтому данная роспись является грамотным произведением монументальной живописи.

Опытные на сегодняшний день художники-монументалисты М.Ф. Муканов и А. Жамхан, создают эффективную творческую группу, объединив из числа талантливых выпускников КазНАИ им.Т.Жургенова самых трудолюбивых молодых художников. Итак, они совместно начинают выполнять множество крупных и значимых заказов по художественному гобелену. Особо необходимо выделить среди них монументальный гобелен «Ассамблея народа Казахстана» размером 430 x 615 см (см. илл. 120), который выполнен в 2016 году по заказу Национального музея РК в г. Астана. Это современное произведение высокого качества с присутствием национального духа, колорита и самое главное, силы единства. В центре работы на фоне Дворца Мира и согласия выполнен логотип Ассамблеи народа Казахстана, которая вокруг себя собрала представителей разных национальностей, живущих на территории Казахстана, одетые в свои национальные костюмы, где во главе всего на переднем плане изображен Президент Республики Казахстан. Данная работа, как и

положено монументальному произведению призывает и пропагандирует единство, мир в нашем многонациональном Казахстане. Ведь сегодня одним из важных политических курсов Казахстана, которые входят в патриотический акт «Мәңгілік Ел» является общенациональное единство, мир и согласие. Гобелен «Ассамблея народа Казахстана» как монументальное искусство выполнена на актуальную и важную тему, которое должно давать ориентиры.

В 2015 году одним из многих праздничных мероприятий, посвященных 550-летию Казахского ханства явилось презентация монументального триптиха «Мәңгілік Ел в Национальном музее Республики Казахстан в г. Астана (см. илл. 121). В создании монументальных полотен в соавторстве трудились известные казахстанские художники: Е. Толепбай, А. Дузельханов, К. Ажибекулы, А. Жамхан. Как отметил заместитель Премьер-министра РК Б. Сапарбаев, триптих «Мәңгілік ел» имеет огромное историческое значение, так как в этом произведении удачно сочетаются прошлая история и сегодняшний день казахского народа. Это произведение прославляет такие великие чувства, как любовь к родине, героизм, храбрость. В качестве выводов о монументальном триптихе «Мәңгілік Ел», можно выделить патриотичность и национальный дух работы, которая пропагандирует и прививает любовь к Родной земле, к истории своей страны. Именно своим глубоким смыслом и задачами, которые она выполняет, произведение является монументальным. Так же отметим достоверность и реалистичность работы, где можно наглядно увидеть действительные исторические события в деталях.

За годы независимости Казахстана в развитии монументального искусства г. Астана вносит свой вклад и Н.Ж. Қарымсақ, который создает такие монументальные полотна, как - «Бата» (Елтұтқа), «Сақ шайқасы», «Аңырақай шайқасы», «Хан Кеңесі», «Аруақ ұранымен», «Каспий маңындағы сарматтар», «Берел көсемі» и другие произведения в техниках живописи, гобелена, росписи. Среди них особой исторической значимостью выделяется панно «Бата» (Елтұтқа) размером 2 на 5 метров, установленный в 2001 году в главном атриуме «Кюльтегин» главного корпуса Евразийского университета имени Л. Гумилева, где тематически завершает образный замысел атриума (см. илл. 122). Монументальность панно заключается в том, что в одной композиции представлены образы 150 великих личностей, которые с тех далеких лет становления казахской страны и до

современных лет развития, своими невероятными усилиями и подвигами внесли свой вклад в независимое государство. После сенсационного открытия одного из выдающихся памятников древних номадов Казахского Алтая, Берельского кургана археологом-ученым З.Самашевым в 1999 году, реставрируются образы представителей высшей кочевой аристократии известным реставратором К. Алтынбековым. По рекомендациям известных историков и ученых художник-монументалист Н.Ж. Карымсаков в 2008 году создает собирательный образ жизни древних кочевников Алтая в виде огромной настенной росписи «Берел көсемі» (Берельский вождь) в интерьере Президентского центра культуры г. Астана (см. илл. 123).

Особого внимания заслуживает настенная роспись-панорама «Наурыз» (см. илл. 124), которая украсила заборное перекрытие перед зданием Алматинского колледжа декоративно-прикладного колледжа имени О. Тансыкбаева в г. Алматы. Автором композиции является казахстанский художник монументальной живописи Али Бактыгереев. Автором идеи является директор АКДПИ им. О. Тансыкбаева С.И. Шалбаев. Размер панорамной росписи составляет 2 на 45 метров. Перед празднованием Наурыза в 2016 году к работе над исполнением были привлечены около 30 художников, среди них преподаватели и студенты данного колледжа. Работа представляет собой яркие сюжеты из жизни казахского народа, такие как: национальные танцы, той, айтыс, наурыз и другие. Из многих известных в Казахстане росписей стен и заборных перекрытий, композиция «Наурыз», является одной из высокопрофессиональных работ. Выполненная акриловыми красками панорама состоит из многочисленных сюжетов из жизни и культуры казахского народа. Настенную роспись А. Бактыгереева «Наурыз», где присутствует атмосфера традиционного праздника, можно смело отнести к одному из наглядных примеров монументальной живописи. На это указывают декоративность и плоскостное решение росписи. Цельные плоскости создают легкость восприятия и читаемость панорамы зрителем. Одежда на персонажах наглядно демонстрирует и передает особую эстетическую красоту казахского национального костюма. Монументальность так же отражается и в композиционном содержании. В росписи изображена и передана целая культура традиций и праздничные сюжеты из жизни казахского народа. Им выполнена одна из важных задач монументального искусства, это сохранение и передача культуры того или иного периода.

Художественное произведение «Жамбыл», выполненное в технике мозаика путем ручного набора из современных мозаичных камней, является полноценной авторской работой Н. Сатаева. Мозаика «Жамбыл» (см. илл. 125) имеет грамотную и тематически выстроенную композицию, а также, сдержанный богатый цветовой колорит. Создан в 2015 году как юбилейное произведение в соответствии с 70-летием Победы в Великой Отечественной Войне и 70-летием памяти великого казахского советского поэта-акына. Статная поза, острый поэтический образ акына отличается психологической насыщенностью, патриотичностью, призывающим к любви Родине. Национальный колорит костюма, прикосновение одной руки к сердцу, крепкое держание домбры другой рукой, напоминающий о прошлом взгляд к потомкам, часовые стрелки на пряжке ремня, показывающий быстротечность времени – все это призыв к увековечиванию истории народа. Также, важен декоративный фонс изображением образов тяжелых испытаний войны. Московский Кремль, Исаакиевский собор как ангел хранитель блокадного Ленинграда, защитники Отечества солдаты - всё, о чем казахский советский поэт-акын Жамбыл Жабаев воспевал в своем творчестве. Ведь всем известно, что он своими песнями вдохновлял людей в трудные военные годы, поднимал дух народа, призывал казахов к дружбе с русским народом. Стоит отметить благородность Сатаева Нурлана Каленулы в том, что свое мозаичное произведение «Жамбыл» он преподнес в дар Литературно-мемориальному музею имени Жамбыла Жабаева (Алматинская обл.). Мозаика была подарена 28 февраля 2016 года в честь празднования 170-летия со дня рождения великого акына при поддержке ректора КазНАИ им. Т. Жургенова Б.Н. Нусипжановой. Произведение сегодня занимает свое почетное место в главном зале музея Жамбыла Жабаева.

Вполне заслуживающим вдохновения не только современной молодежи, но и для опытных художников-монументалистов явились две современные выставки произведений монументальной живописи за последние 2015 и 2016 гг. (см. илл. 126), организованных при поддержке государства, благодаря которому были изданы многотиражные цветные каталоги работ участников выставок. Конечно, этого и не могло случится без идейного организатора и руководитель выставки, преподаватель КазНАИ им.Т.К. Жургенова, Жанны Тыныбековой, которой были очень благодарны участники следующих выставок:

14 сентября 2015 года в метрополитене станции «Жібек жолы» г.Алматы прошло открытие первой в истории Независимости Казахстана выставки монументального искусства «Современные тенденции в художественных витражах и мозаике – 2015» под названием «Нұрлы жол – өнер жолы». Выставка организована при поддержке Фонда первого Президента РК, Управления культуры г.Алматы, Акимата Алатауского района г.Алматы, КГП «Метрополитен» г.Алматы, ГККП Музея истории г.Алматы, СХ РК, КазНАИ им. Т.К. Жургенова. Уникальная выставка из произведений современного монументального искусства позволило создать насыщенную экспозицию, рассказывающую зрителям об основных тенденциях развития различных стилей и техник отечественного монументального искусства. Во время выставки проходили мастер-классы по монументальной живописи, керамике, скульптуре и дизайну одежды (90).

Также, 15 октября 2016 года в выставочном зале Фонда первого Президента РК прошла вторая выставка монументального искусства «Современные тенденции в монументальном искусстве Казахстана: художественные витражи и мозаика – 2016», проведенная в рамках международного фестиваля творческой молодежи «ЖасStar» и посвященная 25-летию Независимости Республики Казахстан. Организаторы выставки: Фонд первого Президента РК, Управление культуры г.Алматы, КГП «Метрополитен» г.Алматы, СХ РК, КазНАИ им. Т.К. Жургенова. Профессор КазНАИ им. Т.К. Жургенова, А. Бапанов, открывая выставку, призвал молодых художников повышать свой профессионализм: «Наше государство интенсивно развивается, идет бурное строительство и имеется непочатый край для работы художников-монументалистов. Это будущие витражи, мозаика, художественные росписи и фрески» (91).

Сегодня, Ж.Т. Тыныбекова активно работает и прилагает все усилия по развитию современного витражного искусства, особенно в сфере художественного образования. В 2011 году ею была написана и защищена магистерская диссертация на тему: «Витражное искусство Казахстана конца XX – начала XXI века: композиционные, декоративные и технологические аспекты», в которой автор рассматривает и тенденции развития витражного искусства. Ж.Т. Тыныбекова отмечает, что под воздействием общекультурных тенденций витражное искусство переживало определенные изменения, хронологические границы которых трудно обозначить.

Одновременно со строительством шло становление и развитие витражного искусства. Основным заказчиком были частные и государственные учреждения, что и определило связь строительства и искусства. Создание витражей активно стало применяться при строительстве частных особняков, зданий банков, офисов крупных компаний».

Ж.Т. Тыныбекова указывает и выделяет витражные мастерские, которые достигли хороших результатов в развитии и работе в витражном искусстве в Казахстане - это ТОО «Арт студия Домовой», «Стеклянная фантазия», «Art Glass», «Алкион», «Stounhead». Данные фирмы ведут активную работу в сфере предоставления услуг по художественному оформлению интерьера и экстерьера витражом и всеми другими работами, связанными со стеклом. Этими фирмами завезены современные дорогостоящие западные инструменты и электронная техника по работе и обработке витражного стекла, которые они активно используют в работе. Основными техниками витража, которые являются самыми популярными, которые пользуются спросом на рынке являются техника «тиффани», «фьюзинг», «лакозаливной» и «пленочный витраж».

Стоит отметить огромную поддержку Фонда первого Президента РК, благодаря которому сегодня профессиональная высшая школа монументальной живописи в КазНАИ им. Т.К. Жургенова имеет в наличии специализированные печи для запекания стекла по технике фьюзинг и обучает этому студентов. Выпускниками и студентами выполняются множество интересных художественных витражных работ в разных техниках, которые выставляются на вышеперечисленных прошедших выставках.

Можно и далее приводить примеры профессиональной монументально-декоративной живописи современного Казахстана, однако частный характер производства и распространения этих произведений не позволяют в полной мере проследить и выявить проявления этого вида современного монументального искусства. Остается добавить, что внимательно рассматривая каждый объект монументальной живописи, можно понять авторские стили художников, благодаря которым можно выявлять новые черты развития монументального искусства Казахстана, все более набирающие обороты в начале XXI века.

Таким образом, огромный вклад в развитие монументального искусства современного Казахстана в основном вносят выпускники

единственного в республике профессиональной школы монументального искусства в КазНАИ имени Т.Жургенова, которым богатый сплав европейского и русского знаний вливали такие знаменитые корифеи казахстанского монументального искусства, как Х. Наурызбаев, Т. Досмагамбетов, Т. Карибжанов, М. Кенбаев, М. Жакубалиев, К. Тыныбеков, Е. Мергенов, М. Айнеков, Б. Абишев, а также продолжают делиться знаниями другие выдающиеся преподаватели, как Е.А. Сергебаев, Б.С. Досжанов, М.С. Жунисбаев, Рахманов В.Ю., К.Б. Оспанов, А.К. Бапанов и другие. Стоит отметить, что их бесценными педагогами были ведущие художники-монументалисты советских высших школ г. Санкт-Петербурга - это скульптор А.Т. Матвеев и г. Москвы - живописец-монументалист Ю.К. Королев, и другие выдающиеся мастера профессионального монументального искусства.

Конечно, хотелось бы добавить, что с 2016 года стартовал международный фестиваль по художественно-декоративной росписи фасадов «Муралы Алматы», посвященный 1000-летию г. Алматы в Казахстане. Организаторами проекта выступили общественный фонд «Дети Рисуют Мир» и обсерватория ЮНЕСКО по межкультурному и творческому образованию в Центральной Азии при ШИИТД им. А. Кастеева. Надо заметить, что данный творческий проект набирает популярность среди населения города. Так в 2016 году именитые художники стрит-арта из четырех стран (Казахстана, Кыргызстана, Украины и России) приняли участие в международном фестивале «Муралы Алматы», и в период с 15 августа по 15 сентября 2016 г. выполнили художественное оформление в стиле стрит-арт на торцах 11 жилых многоэтажных домов в семи районах г. Алматы (91). А в 2017 году художники из пяти стран (Англия, Украина, Россия, Кыргызстан, Казахстан) разукрасили фасады 8 домов в Алматы в рамках международного фестиваля по монументально-декоративному искусству MURAL FEST. И завершился фестиваль 2017 года росписью стен в 500 квадратных метров в Наурызбайском районе г. Алматы, которую выполнили дети и руководители Школы изобразительного искусства имени А. Кастеева. Проект осуществлен в рамках акции «Любимые дети - любимому городу».

По словам организаторов проекта, в следующем году фестиваль MURAL FEST планируют провести и в других городах Казахстана (92). Благодаря организованности на международном уровне данного мероприятия в г. Алматы можно отметить положительные стороны

в виде благоприятного разноцветного общественного пространства взамен серых стандартных многоэтажек в городской среде. Такие же акции, только на местном уровне и более разрозненные, начали осуществляться в Шымкенте, Петропавловске, Темиртау, Актау и в других городах Казахстана.

Зародившаяся в 60-х годах XX века в США уличное искусство «Стрит-арт» в области монументально-декоративной живописи нашло свое бурное развитие по всему миру в технике граффити (спрей-арт) - в Европе в 80-х годах прошлого века, в России с 2000-х годов. Благодаря экономичности расходов при художественном оформлении городской среды эта техника исполнения набирает огромную популярность среди широкого слоя населения. Например, в видеохостинге YouTube есть много видео новостей, как с начала XXI века в России, а теперь и в Казахстане официально начинает развиваться уличное искусство «Стрит-арт».

Сегодня тенденция такова, что все чаще начинают проводиться фестивали, не только республиканского, но и международного уровня, куда приглашаются художники уличного искусства, которым предлагают оформить торцы многоэтажных «серых» домов масштабными росписями в технике граффити. Однако, многие участники не подозревают, что у традиции монументальных росписей очень богатая история, в том числе и в Казахстане. В связи с этим, по сравнению с примерами профессионального монументального искусства произведения стрит-арта зачастую не всегда гармонируют с городским ландшафтом, и к сожалению, выглядят как гигантские наклейки на стенах многоэтажных домов. Иначе говоря, эстетически не вписываются в ансамбль архитектуры, не имеют достаточной художественной и культурной ценности. Почти все участники таких фестивалей не являются профессиональными специалистами монументальной живописи и не владеют определенными законами синтеза архитектуры и монументального искусства. Тем не менее, остается надеяться, что со временем уровень художников уличного искусства будет расти при должной организаторской поддержке путем подключения квалифицированных художников-монументалистов.

Монументальные образы в живописи Казахстана: новые стили и техники

В данном подразделе рассматриваются некоторые станковые произведения трех современных художников монументальной живописи, особенности их стилей и техник. В связи с отсутствием регулярных открытых конкурсов и предложений на выполнение в синтезе с архитектурой масштабных и дорогостоящих произведений монументально-декоративной живописи, как роспись, фреска, мозаика, витраж и граффито, многие отечественные художники монументальной живописи часто работают в области станковой живописи. Благодаря этой взаимосвязи монументальной и станковой живописей сегодня создаются интересные художественные произведения, способные быть актуальными в сохранении национально-духовной культуры страны на долгие годы в неопределенно меняющемся режиме мирового развития.

Изобразительное искусство Казахстана периода независимости можно воспринимать как постоянно движущийся вперед, обогащающийся извне и из глубин собственной традиции культурный феномен. Заложенные в самой этой культуре общечеловеческие ценности раскрываются художниками в диалоге с традициями и новациями мирового искусства. Также и в монументальном искусстве постижение основ национальной культуры рождает новые творческие концепции. Поэтому изучение инновационного художественного опыта значимо в процессе взаимообогащения и обмена художественными влияниями. Ученые и искусствоведы отмечают, что традиционное сознание имеет огромное воздействие на создание современных произведений монументальной живописи. Вне зависимости от архитектуры, монументальные произведения иногда имеют самостоятельное значение, воспринимаясь как законченные станковые картины. Здесь стоит отметить, что качеством монументальности обладает нередко и станковая живопись. Всем известно, что монументальность - это масштабность, значимость, величественность образов, имеющих большое идейное содержание. И она родственна эстетической категории возвышенного, которая может проявляться не только в монументальном искусстве, но и в других разновидностях изобразительного искусства.

В связи с этим, в данной статье рассматриваются некоторые

станковые произведения «монументального значения» таких известных казахстанских художников монументальной живописи, как Бапанов А.К., Тұрғынбай Б.С. и Тайнов С.А.

Среди многих творческих работ А.К. Бапанова в основном преобладает мифологическая тематика - это солнце, луна, небосвод, земля, мировая гора, древо жизни, древнетюркские воины, кочевье, петроглифы с яркими монументальными образами из них выделяются такие произведения как: «Перекочевка» (см. илл. 127), «Странствие 3» (см. илл. 128), «Священное дерево» (см. илл. 129), «Мировая гора» (см. илл. 130), «Воин» (см. илл. 131), «Ночной стрелец» (см. илл. 132), «Всадница 3» (см. илл. 133). Все фотографии гобеленов используются из личного сайта А. Бапанова - <http://bapan.kz/ru/alibay/gobeleny>. Монументальному стилю А. Бапанова принадлежит строгая, чувственно-логическая линейность рисунка, стилизованные силуэты фигур и изометричность перспективы, создающей одновременную многоплановость и многоярусность пространства изображаемого мира. Настоящий корифей казахского монументального искусства он в своих станковых произведениях удивляет зрителя неординарными стилистическими решениями художественных образов, трансформируя символику этнокультуры тюркских кочевых народов в «иконографические знаки». В современном искусствознании иконография является отдельным разделом, изучающий темы, символы и сюжеты искусства, т.е. смысл изображения. Одним из таких работ является гобелен «Воин», где образ батыра на коне в полной мере обладает качествами иконографического знака. Как отмечает доктор PhD М.Ф. Муқанов: «С изобразительно-стилистической точки зрения произведение «Воин» решено в лучших традициях эстетики минимализма - культурного феномена, который развивается в искусстве современного казахского гобелена. Образ воина наполнен внутренней одухотворенностью, внутренне сдерживаемым мужеством и единой волей, объединяющей все личностные качества в цельный характер эпического героя, соответствующего значению идеального эталона. В целом, данное произведение, согласно законам жанра героического эпоса, идеализируя своих сюжетных персонажей, несомненно, создает запоминающийся художественный образ батыра - степного рыцаря, наделенного многочисленными сакральными значениями для казахской традиционной культуры.

Композиционный строй другого гобелена «Ночной стрелец» выдержан в строго условной манере при размещении главного персонажа в плоскости монументального полотна. Автор ассоциирует образ воина с сутью творчества, когда важным является не достижение конечного итога, а сам процесс на пути поиска истины» (88).

Сам профессор А.К. Бапанов о своем творчестве говорит следующее: «Когда человек имеет на все явления жизни свой ответ, как он видит этот мир, это и есть художник. Каждый человек творит историю, к примеру, тот, кто придумал шариковую ручку, человечеству дал больше, чем некоторые революции, и в этом отношении каждый чем-то, как-то творит историю. Моими учителями действительно были многие великие художники, помимо тех, у кого я конкретно учился. Я учился в музеях, в работах великих мастеров, наверно отсюда можно сказать, что искусство не имеет грани. Поэтому, конкретных учителей я не могу даже назвать. Вообще, гобелен и войлок особенно в Казахстане, как искусство является одним из важных видов. Французский архитектор Лью Форбюзье говорил, гобелен – это кочующиеся фрески, потому что его можно свернуть и везти в другие страны показывать, или в других местах. Я бы сюда добавил бы и войлок как кочующееся искусство. Если человек сотворил самое главное в жизни, мне кажется, уже теряется смысл дальше жить. Я думаю - все впереди, и к этому всегда стремлюсь» (94).

Бапанов Алибай Калтаевич, являясь профессором единственного в Казахстане высшей профессиональной школы монументальной живописи в КазНАИ им. Т. Жургенова за более 30 лет педагогической практики воспитал не одно поколение талантливых художников, которые вносят свой вклад в развитие монументального искусства современного Казахстана. Среди них особой предрасположенностью к трансформации монументального искусства в станковую живопись показали себя в результате многолетних экспериментальных поисков своего стиля - Тұрғынбай Болат Сырлашұлы и Тайнов Серик Айтказынович.

Творчество Б. С. Тұрғынбай выделяется своей интересной своеобразной техникой исполнения и авторской манерой письма. Эта интересная техника наложения краски, создающая имитацию восточного ковра, найдена в результате обращения к восточной миниатюре и национальному декоративно-прикладному искусству,

которое и притягивает внимание. Кандидат искусствоведения Х.Х. Труспекова пишет: «Творчество любого настоящего мастера – это космос его внутреннего мира, особенно когда за плечами уже немалый опыт и, когда есть уже сформировавшаяся авторская позиция. Сказанное в полной мере относится к казахскому живописцу Болату Сырлашулы» (95, 162). Также, скульптор и искусствовед Э.Р. Ахметова в статье о его персональной выставке пишет следующее: «Авторский метод легко прочитывается в его работах, открывает по-новому привычные образы, которые художник наполняет волнующим поэтическим смыслом. Художник откровенно восхищается глубокой народной мудростью, ее одухотворенностью, точно передавая это через лаконичную простоту средств выражения, а народный мастер воплощает в почти традиционных пластических формах подобные размышления. Произведения Б. Тұрғынбай без сентиментальности и экзальтации рассказывают о жизни, судьбе, особенностях мировосприятия казахского народа» (96).

В своей работе Б. Тұрғынбай использует только масляные краски. Техника и работы Б. Тұрғынбай являются неповторимыми и новыми в искусстве Казахстана. Его стиль живописи заметно выделяется от работ художников Казахстана и других стран. Монументально-декоративными являются композиционные решения большинства работ, несмотря на станковый подход исполнения. Работы Б. Тұрғынбай можно выполнить в любом другом материале, как мозаика, витраж, роспись и даже в сграффито, при этом не нарушится визуальное восприятие работ. Так же можно сказать о масштабе произведений, даже если изобразить их на огромной стене они будут эстетически смотреться и восприниматься зрителем. В произведении «Үйлесімділік» (см. илл. 134) композиция решена вертикально и имеет сходство с восточной миниатюрой, однако за счет масштабности изображенных деревьев и плоскостного решения перспективы бескрайней степи, где в центре еле заметны две главные персонажи, подчеркивается монументальность. Желтый, зеленый, красный и синий цвета составляют богатый колорит произведения. Желтый - это цвет радости и тепла с позитивной атмосферой, в окружении которого художник изобразил главных героев на огромном казахском ковре текемете. Джигит, лежа на традиционной деревянной кровати «тосагаш» играет на домбре, а девушка умиротворенно слушает степную мелодию.

В картине «Түркістан» (см. илл. 135) перед зрителем открывается вид на уникальный исторический памятник - мавзолей Ходжи Ахмета Яссави. По мнению художника-монументалиста Т.О. Сулейменова картины Б.С. Тұрғынбая визуально создают имитацию ковра или даже мозаики. К примеру произведение «Түркістан» написана цельно и состоит из крупных плоскостей, где несмотря на станковое исполнение, присутствуют монументальные каноны композиции, где свойственны большие плоскости и контурность. Каждая деталь в произведении это отдельная плоскость, а вместе создают прекрасное, гармонично сочетающееся произведение. Одной из самых философских произведений монументальной живописи Б.С. Тұрғынбая стоит отметить картину «Бабалар» (см. илл. 136). Выполненная ярко желтым фоном небо как бескрайняя степь или солнце, дарующее свет, мудрыесилуэтытрех знаменитых казахских биев, скульптурное изваяниедревнего воина, и даже символически распускающие свои бутоны цветы под памятником как дань за защиту родной земли - все это в комплексе успешно раскрывает название картины и в то же время кодирует историю народа для будущих поколений.

Тайнов Серик Айтказынович – один из видных казахских художников современности. Работы Серика Тайнова выделяются своим национальным и патриотическим колоритом, выполненные в реалистической манере с монументально-декоративными оттенками. Источником вдохновения для художника являются ароматы степи, скачущие во весь опор лошади, старинные украшения, ярмарки ремесленников и нехитрый быт простых людей, занимающихся разведением скота. Произведения станковой живописи Тайнова Серика посвящены в основном истории, традиции, символике и эпосам казахского народа. По его мнению, в результате поиска своего стиля в монументальной живописи предпочтением было монументальное искусство эпохи Раннего Возрождения, в особенности таких известных итальянских художников, как Джотто ди Бондоне, Сандро Боттичелли и Пьеро делла Франческа. Влияние их художественных стилей в технике фреска сыграли важную ключевую роль в становлении своеобразного почерка в монументальной живописи С.А. Тайнова.

С.А. Тайнов пишет мягкими спокойными красками и наполняет картины энергией добра и света. Он подробно изучил историю казахского костюма, отлично разбирается в старинном оружии и

музыкальных инструментах, прочел много книг о традициях кочевников. Особое художник уделяет пропаганде института семьи и соблюдению народных обычаев. Герои его работ отправляются на охоту с ловчими птицами, заботятся о лошадях и собаках, почитают старших и живут по простым законам, где на первом месте справедливость и честь. Сам С. Тайнов об искусстве говорит следующее: «К сожалению, в последнее время ценности у современных людей значительно изменились. Для многих смыслом жизни стало зарабатывание денег, покупка дорогих вещей и крутых автомобилей, поездки в экзотические страны и отдых на элитных курортах. Надеюсь, что это временное явление и мы все же вскоре вспомним о том, что самое важное и нужное внутреннее духовное богатство человека не приобретешь за деньги. Ведь недаром старинная мудрость гласит, что у того, кто отрекся от своего прошлого, не может быть будущего» (97). Картины художника навеяны интересом к истории и традиционной культуре номадов – «На охоту» (см. илл. 137), «Наурыз» (см. илл. 138), «Битва при Шорге» (см. илл. 139).

В заключении необходимо отметить, что первые десятилетия независимости Казахстана в связи с отсутствием государственных заказов на монументально-декоративную живопись художники монументальной живописи самостоятельно развивали индивидуальное творчество, часто обращаясь к станковым работам. Многие благодаря кропотливому поиску оригинального почерка в живописи нашли собственные стили в художественной культуре страны. При этом их искусство – это размышления и сопереживания за духовное будущее национальной культуры. И это главное, что во многом совпадают с общим вектором развития казахстанского изобразительного искусства XXI века.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В данной монографии была поставлена цель - исследовать традиции и новаторства в современном монументальном искусстве в историческом разрезе на примере анализа искусства Казахстана и США. Постановка этой цели обусловлена тем, что при наличии множества отдельных исследований по монументальному искусству, во-первых нет целостного анализа становления монументального искусства Казахстана, начиная с древнейших времен до современности; во-вторых, нет сопоставлений монументально-декоративного искусства Казахстана советского периода с современным монументальным искусством периода Независимости; в третьих, в искусствоведении Казахстана не проводилось сравнительно-сопоставительный анализ монументального искусства Казахстана и США для выявления исторических аналогий и применения европейско-американского опыта в решении художественных и эстетических открытий; в-четвертых, не проведен анализ современных, новаторских решений в монументально-декоративной живописи в условиях глобализирующегося мира и в-пятых, не осуществлялось обобщенная, иллюстрированная систематизация наиболее значимых современных скульптурных памятников и основных видов монументально-декоративной живописи воедино как профессиональное монументальное искусство Республики Казахстан.

В связи с поставленной целью было намечено решение ряда задач, без которых достижение исследуемой цели было бы сложным. Первой задачей является определение места и роли традиционного монументального искусства для современной культуры, а также значения внешней формы и содержания у сохранившихся с древности монументальных скульптур и монументально-декоративной живописи. В процессе решения первой поставленной задачи были достигнуты следующие результаты:

1. Традиции и новации в монументальном искусстве современного Казахстана обусловлены глубинной связью с традиционным мировоззрением казахского народа. Вобрав в себя национальный и инациональный культурный опыт, а также различные изобразительные тенденции и явления, современное

монументальное искусство Казахстана вошло в мировое культурное пространство как способная к развитию духовная величина. Петроглифы, наскальные казахские граффити, каменные изваяния и настенная живопись, сохранившиеся с древности на территории Казахстана являются одним из устойчивых факторов, определяющих характер развития современного отечественного искусства в эпоху глобализации. Они становятся непосредственным истоком казахского монументального искусства современности. Художники, обращаясь к традиционному наследию, извлекают уроки законов монументальности, принципов декоративности. Традиционное монументальное искусство Америки в виде величественных древнеиндейских городов-пирамид с их таинственными каменными изваяниями и настенными росписями имеет значительное влияние на современную культуру как одна из мировых сокровищниц. Также, древне-тюркские мемориальные памятники, как одни из выдающихся ценностей материальной и духовной культуры, являются доказательством индивидуальности, особенности тюркской культуры и вклада тюркского этноса в развитие мировой цивилизации.

К началу третьего тысячелетия культура Казахстана представляет собой сплав духовных ценностей, накопленных и сохраненных в течение многих столетий народами, населявшими древнюю Великую степь. Из истории известно, что в процессе развития цивилизации существовала потребность общения с другими народами. Во время этого общения взаимообогащалась и их культура. Непревзойденным по-своему историческому и художественному значению наследием художественной культуры кочевых народов Великой степи являются: наскальные рисунки (петроглифы), монументальная скульптура (каменные изваяния) сакских, древнетюркских и кыпчакских периодов, настенная живопись.

В свою очередь, древнетюркская культура оказала большое влияние на традиционные обычаи и быт других народов. Во второй половине I тыс. н.э. в евразийских степях широко распространяются тюркские формы оружия, доспехов, конского снаряжения, украшений и пр. К XIII в. генетически связанная с древнетюркской каменная скульптура входит составной частью в поминальные обряды половцев южнорусских степей на западе и монголов даригангских степей на востоке, а этнографические материалы показывают, что еще в XIX — начале XX вв. у киргизов и казахов Семиречья мусульманский

погребальный ритуал нередко сопровождался поминками, во многом напоминающими древнетюркские. Большие годовые поминки по умершим с давних пор предоставляли разделённым обширными пространствами кочевым и осёдлым народам широкие возможности для установления политических, экономических и культурных контактов, обеспечивая жизнестойкость их наиболее важных общественных функций на протяжении веков.

Традиционное искусство, в частности древне-тюркская монументальная скульптура, является одним из существенных факторов, определяющих характер развития современного искусства Казахстана. Оно стало непосредственным истоком современного казахского пластического искусства. Конечно, каменные изваяния тюрков утверждают эстетический идеал своего времени, конкретного общества, а современные скульпторы решают уже другие задачи, связанные с сегодняшними культурными процессами в жизни общества. Однако, обращаясь к пластическому наследию древних тюрков, они извлекают уроки законов монументальности, принципов декоративности. В результате они демонстрируют своим творчеством прямые выходы в область обобщений и концепций, предельной конкретности и лаконичности. При этом в основе их произведений лежат локальные, подчас трудно уловимые особенности традиционного искусства. Тем большее значение приобретают для нас те немногие, сохранившиеся до нашего времени, формы традиционного искусства, каковой является монументальная скульптура тюрков.

Поминальный обряд тюркских народов составляет лишь часть многообразной в проявлениях, но единой по сути символично-знаковой системы архаического мировосприятия. Обогащённая прямыми и опосредствованными связями с Ираном, Индией, Средней Азией, Восточным Туркестаном и Китаем, культура древних тюрков получила совершенно особый облик, что говорит о высокой степени образности их мышления. В конечном счёте, всё это позволило создать и на протяжении многих веков сохранять и совершенствовать одно из выдающихся явлений древнетюркской материальной и духовной культуры - мемориальные памятники. Посредством этих ценностей существует вероятность доказательства индивидуальности,

особенности тюркской культуры и вклада тюркского этноса в развитие мировой цивилизации. Духовные ценности, созданные тюрками в древних веках, должны занять свое место в мировой культуре. Через вновь найденные артефакты, в том числе и наследия можно оценить государственность, уровень правления, мощь народа. Это наследие раскрывает истоки древней культуры казахского народа, будит патриотические чувства в молодом поколении, дает возможность черпать знания из исторического богатства казахского народа, помогает обрести духовную силу, а также влиять на формирование национальной идеологии, связанной с национальными интересами.

Второй задачей являлось - выявление форм и степени преемственности советского монументального искусства, особенно 60-80-х гг. XX века, а также его влияния на монументальное искусство Казахстана периода независимости. В процессе решения второй поставленной задачи были достигнуты следующие результаты:

2. Определяющим феноменом профессионального монументального искусства Казахстана является внутренняя и внешняя трансформация, заложенная русско-европейской реалистической традицией под воздействием этнонационального и культурно-мировоззренческого фактора. Основу казахстанского профессионального монументального искусства, безусловно, составляет российская школа советской монументалистики. Советское монументальное искусство, широко распространившееся в новых городах 60-80-х гг. XX века в Казахстане, создало мощную базу для развития отечественного профессионального монументального искусства, соответствующего мировому опыту. Обучение казахстанских художников в советский период в высших образовательных центрах России и создание первой в Казахстане высшей школы монументального искусства, обусловили возможность эффективного развития монументального искусства периода независимости.

Развитие монументального искусства Казахстана в XIX-XX веках подразделяется на три исторически сложившихся этапа, выраженных резко отличающимися друг от друга направлениями. Во-первых, в XIX веке и в начале XX века монументальное искусство отличается эпохой, культура которого развивалась в составе Российской империи. Во-вторых, в конце пятидесятих годов XX века

данный вид искусства получает свое стремительное развитие в рамках идеи социалистического строя (1960-80-е годы советской монументальной пропаганды). И наконец, в третьих, к концу века с 1980-х до 90-х годов пережив кризис и перестройку, переходит на современный демократический и рыночный уровень развития.

Третьей задачей исследования было - анализ различий художественных решений современных и традиционных монументальных скульптур и монументально-декоративной живописи: гармония и дисгармония с окружающей средой. В процессе решения данной задачи выявлены следующие результаты:

3. Перспективу и особенности развития современного монументального искусства определяют два основных момента: традиционное казахстанское монументальное искусство, обогащенное опытом российского монументального искусства и искусством мирового типа, классические приемы которых активно осваиваются и способствуют дальнейшему развитию национальной школы. Как правило, особое значение монументальное искусство приобретает в периоды глобальных социально-политических преобразований, во времена общественного подъема, интеллектуального и культурного расцвета. Оно зависит от стабильности общегосударственного развития, когда творчество призвано выражать наиболее актуальные идеи. В общественно-политической жизни Казахстана, достигнувшего независимости, эта традиция нашла свое продолжение, например, сооружение мемориалов и памятников в честь выдающихся личностей, правителей и героев, защитивших родную землю и единство казахстанского народа.

Дальнейшее развитие монументального искусства современного Казахстана происходит в неразрывной связи со строительством новой жизни, с решением выдвигаемых ею проблем. Перспективу и особенности развития современного монументального искусства определяют два основных момента: традиционное казахстанское монументальное искусство, обогащенное опытом российского монументального искусства и искусство мирового типа, классические приемы которого активно осваиваются и способствуют дальнейшему развитию национальной школы.

Далее, четвертой задачей в монографии поставлено - выявление художественной специфики современного монументального искусства в архитектурной среде. Раскрытие ее связи с новейшими

архитектурными процессами в отечественных сооружениях и интерьерах. Результаты данной задачи определились в следующем:

4. Одной из особенностей художественной культуры XX века, предопределившей ее своеобразие, стала динамика соотношения новаторского и традиционного. Монументальное искусство США в современное время продолжает развиваться в виде традиционных мемориальных комплексов с инновационными технологическими решениями внешних форм. Активно развивается в Америке и новаторское монументальное искусство - Public art (общественное искусство), успевшее за последние полвека стать национальным видом, быстро распространяясь по всему миру. В казахстанской архитектурной среде также ощущается влияние Public art, которое выступает в виде новаторских явлений и идей. Тем не менее, именно казахское традиционное монументальное искусство в сочетании с советским опытом развития и европейскими технологическими достижениями находит наиболее активное развитие в новейших городских ландшафтах и интерьерах.

Итак, новаторство казахстанского монументального искусства современности определяется:

- во-первых, предметом и методом художественного отображения, идейно-творческими принципами, обогащением средств образной выразительности в смысловом и стилистическом отношении, их новыми потенциальными возможностями;

- во-вторых, творческим методом и мировоззрением художника, его талантом и мастерством;

- в-третьих, социально-культурным уровнем развития зрителя, его духовно-эстетическими потребностями.

Стремление людей к символическому запечатлению возвышенных, общезначимых явлений и идей присутствует еще с древнейших времен. Как показывает практика, особое значение монументальное искусство приобретает в периоды глобальных социально-политических преобразований, во времена общественного подъема, интеллектуального и культурного расцвета, в зависимости от стабильности общегосударственного развития, когда творчество призвано выражать наиболее актуальные идеи. И в общественно-политической жизни Казахстана, достигнувшем независимости, эта традиция нашла свое продолжение, например, сооружение памятников в честь выдающихся личностей, ханов и батыров, защитивших родную землю и единство казахстанского народа.

Пятой задачей исследования является - выявление новых тенденций в развитии монументального искусства, его связи с общей стилистической картиной в пространстве и архитектуре города. Характеристика социо-культурного значения традиций и новаторства в условиях глобализации путем сравнительно-сопоставительного метода с современным искусством США. Результат пятой задачи исследования в данной монографии:

5. Анализ современных тенденций монументального искусства показал, что для успешного развития современного монументального искусства художники должны поставить три важных задачи. Первая задача – продолжить национальные традиции и отразить новый дух эпохи. Вторая задача - воспитывать эстетические чувства людей, их умение давать правильную оценку произведениям искусства. Третья задача для будущих художников монументального искусства - использовать разнообразные сюжеты, создавать глубокие по содержанию и интересные по форме произведения. Они должны отражать жизнь народа, иметь большое воспитательное и образовательное значение как для патриота страны, так и для глобального человека, осознающего планетарные проблемы (экология природы, хрупкость бытия, мир без войны и т.д.).

Также новая действительность, впечатляющие события современной жизни Республики служат неисчерпаемым источником творческого воплощения для художника, лежат в основе создания образа современника, человека, своим трудом преобразующей мир. Реальные перемены, происходящие в жизни казахстанского народа, повлияли не только на художественное мировоззрение мастеров искусства, на идейно-тематическую направленность их произведений, изобразительные принципы отображения жизни, но и в конечном счете сказалось на изменении творческого метода.

Художественная реальность XX века представлена рядом не имеющих аналогов инноваций, утвердивших свободу эксперимента, открытую апелляцию к подсознательному, рационализм аналитического творчества, дополненные во второй половине столетия явлениями советской и европейской эстетических культур. Целый ряд открытий и теорий XX века, как теория относительности, квантовая механика, искусство кино, психологический анализ, аналитическая философия, предельно усложнили картину мира и представления о реальности, привели к переосмыслению веками складывающейся художественной традиции. Результатом этих

инноваций стало создание в художественном творчестве новой пространственной концепции, выразившейся в изменении отношения к художественному пространству как равноправному средству художественно-образной выразительности наряду с пластическим объемом.

Шестой задачей в настоящей монографии было поставлено - создание единого иллюстрированного свода и классификации наиболее значимых монументальных скульптур и основных видов монументально-декоративной живописи Казахстана.

Результат 6: в развитии профессионального монументального искусства Казахстана были выделены четыре этапа: - становление (вторая пол. XIX - нач. XX вв.); подъем развития (1960-80 гг.); застой, а затем и возрождение традиций в профессиональном монументальном искусстве (90-е гг. XX в.); расцвет современного профессионального монументального искусства (нач. XXI в.). Каждый период имел связь с предшествующим периодом и имел свои достижения.

Художественная культура XX века представляет собой сложную и разноплановую систему, включающую многообразные художественные направления, течения, школы, объединения и формы художественного творчества. Одной из особенностей художественной культуры XX века, предопределившей ее своеобразие, стала динамика соотношения инновационного и традиционного. В отношении традиции в художественной культуре XX века принято выделять несколько составляющих. Во-первых, консерватизм (традиционализм), продолжающий и догматизирующий практически без каких-либо существенных изменений традиции искусства прошлого.

Во-вторых, авангард - экспериментальное движение в искусстве XX века, основными признаками которого выступает отказ от традиций, переосмысление основных категорий художественного творчества и установка на экспериментальное творчество. В-третьих, модернизм, как субъективно ориентированная художественно-эстетическая система XX века, представляющая принципиальные художественные поиски и приобретения авангарда. В-четвертых, постмодернизм, как характеристика художественной культуры последней трети XX века. Постмодернизм основан на отказе от какой-либо тотальной схемы в искусстве, представление об истории

искусства как о едином текстовом поле, он направлен на стирание границ между историческими эпохами и национальными школами, формирование представления о едином времени и пространстве художественной культуры.

Исследования тенденций развития современного монументального искусства США приводят к следующим выводам. Если полвека назад создание объектов монументального искусства полностью финансировалось государственной казной, то сегодня вполне значимые сооружения такие, как мемориальные комплексы строятся на средства пожертвований разных коммерческих компаний и фирм, известных личностей, и просто тысяч граждан, понимающих важное значение монументального искусства как одного из средств патриотического воспитания поколений.

В XXI веке почти все государства осознают проблему самоидентификации в глобализирующемся мире. Каждый народ для сохранения национального самосознания нуждается в собственной картине мира. Каждый из древних памятников свидетель своего времени, хранитель наследия целой страны, достояние народа. Древние памятники – являются верой, знаком совести, самосознанием, честью народа, а также материальным достоянием великого понятия Родина.

Особенности развития монументального искусства Казахстана в XIX - XX веках подразделяются, как было выше сказано, на три основных исторических этапа, отличающихся влиянием общественно-политического строя в стране. И монументальное искусство, развиваясь на каждом этапе имело свою актуальность, свою задачу, направленную на воспитание общества. Меняется содержание, а мотивы остаются такими же, т.е. непреходящие общечеловеческие ценности продолжают жить. Это любовь к Родине, гармония с природой, патриотическое и эстетическое воспитание будущих поколений, а также традиции народа.

Сформировавшееся в течение нескольких десятилетий, монументальное искусство отразило самобытную систему ценностей и создало узнаваемый изобразительный язык. В результате плодотворной деятельности нескольких поколений живописцев и скульпторов монументальное искусство превратилось в художественное явление, адекватное этнокультурной традиции казахов, выражающее своеобразие духовного опыта народа.

Особенности проявления этнокультурной традиции в монументальном искусстве Казахстана определены опосредованным характером мировоззрения народа, проявляющиеся в образе жизни, обычаях, верованиях, приметах.

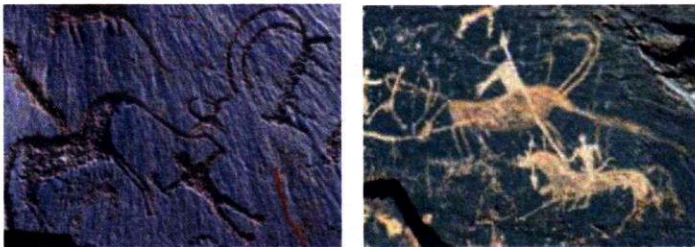
В монументальном искусстве современного Казахстана проявляется понимание необходимости приникнуть к традиции, реконструировать ее целостный мир, воссоздать национальную идею посредством пластической интерпретации основ традиционного сознания. Традиционные представления в казахской скульптуре связаны с поисками концепции художественного мышления. Отсюда следует, что определяющим феноменом монументального искусства Казахстана является внутренняя и внешняя трансформация, изначально заложенная русско-европейской реалистической традицией под воздействием этнонационального и культурно-мировоззренческого фактора. Создание уникального и самобытного художественного языка, адекватного национальному типу мышления, подтверждает преемственность с традиционной духовностью казахского народа.

Таким образом, традиции и новации в монументальном искусстве современного Казахстана обусловлены глубинной связью с традиционным мировоззрением казахского народа. Казахское монументальное искусство вобрала в себя весь спектр традиционного мировоззрения, как богатейшего и своеобразного духовного наследия, на основе которого она создала уникальные пластические образы. Вобрав в себя национальный и инациональный культурный опыт, а также различные изобразительные тенденции и явления, современная скульптура Казахстана вошла в мировое культурное пространство как способная к развитию духовная величина.

Преемственность традиций по-прежнему актуальна в монументальном искусстве, как и в любом виде искусства. Проведенное исследование об актуальности преемственности народных традиций в монументальном искусстве современного Казахстана дает основание утверждать, что на современном этапе развития мирового сообщества в эпоху глобализации главным является сохранение национальной самобытности казахского народа, традиций его культуры и искусства. Стремительная урбанизация среды обитания современного человека, неразрывно меняющаяся

под влиянием развития новейших технологий, должна быть совмещена с культурной преемственностью образа жизни. Глубокое понимание и знание традиций народного искусства - это своего рода высокий трамплин, направляющий поиски художника к новым творческим достижениям. Монументальная скульптура современного Казахстана подтверждает неразрывную преемственную связь новых видов искусства с традиционным мировоззрением казахского народа, что, в свою очередь, способствует ее вхождению в общемировой культурно-художественный процесс.

ПРИЛОЖЕНИЕ А



1 - Петроглифы Тамгалы, Казахстан



2 - Петроглифы США, Ньюспейпер-Рок



3 - Звериный стиль в оленных камнях и петроглифах Тамгалы, золотые находки из скифских погребений



4 - Курганы Бешшатыр VII-IV вв. до н. э., Казахстан



5 - Курганы-маунды Каокии VIII-XVI вв., США



6 - Лотос



7 - Майхан-уула VII в. н.э., Монголия



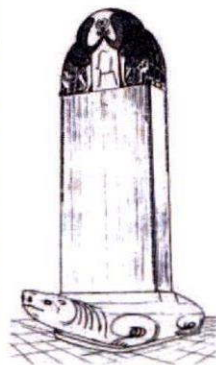
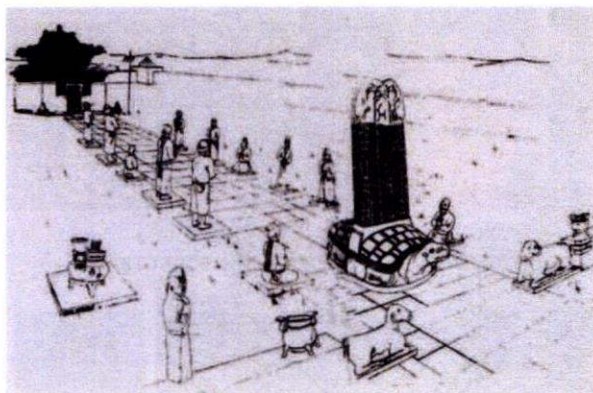
8 - Настенные росписи Майхан-уула VII в. н.э., Монголия



9 - Скульптурки из кургана Майхан-уула VII в. н.э., Монголия



10 - Образ красного тигра, Майхан-уула VII в. н.э., Монголия



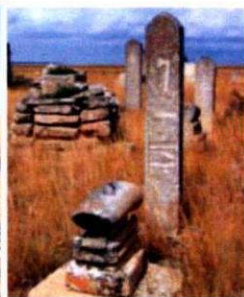
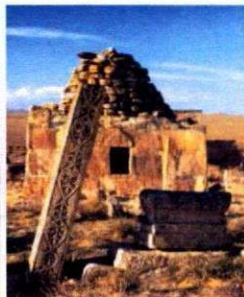
11 - Храм-Барк Культегина (реконструкция, Н.Базылхан, 1998)
 12 - Стела Культегина (реконструкция Н.Базылхан, 1998)



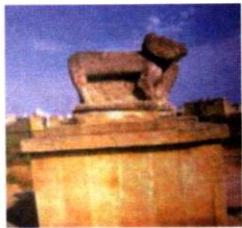
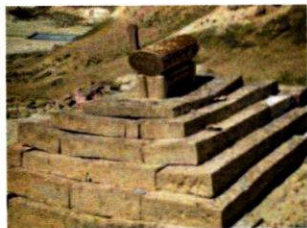
13 - Стела перед собором Санта Мария, Италия



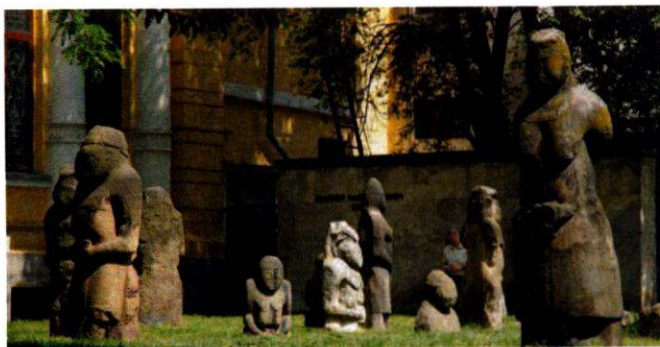
14 - Древне-тюркские коновязные столбы



15 - Средневековые ансамбли-некрополи (Западный Казахстан)



16 - Стилизованные койгасы (Западный Казахстан)



17 - Каменное изваяние музея г.Днепропетровск, Украина



18



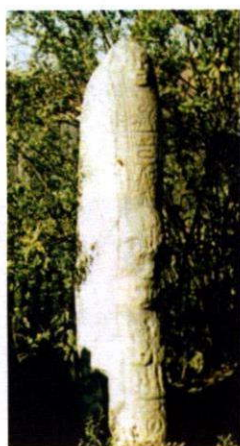
19

18 - Головной убор тувинок и монголок халха. Алтай, Монголия

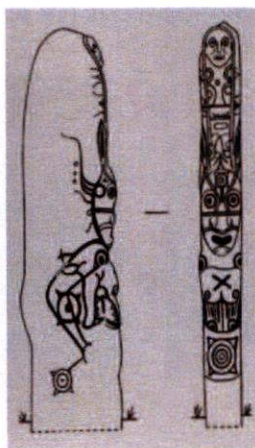
19 - Рисунок Золотой статуэтки. Центральная Америка



20 - Кулыптасы с парными завитками. Западный Казахстан



21



22



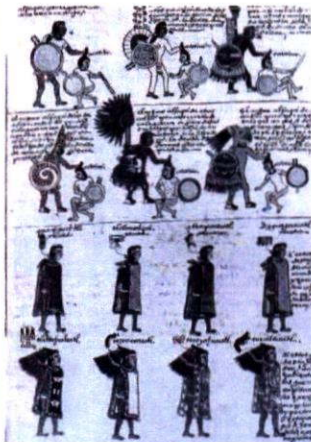
21 Каменная стела с изображениями, III тысячелетие до н. э (эпоха бронзы). Высота около 3 м, долина Енисея, Хакасия, РФ (Я. Шер, 2009)

22 Тотемный столб индейцев северо-западного побережья Северной Америки (по: Галич, 1990)



23

23 – Фрагмент ацтекской рукописи, Центральная Америка



24

24 - Ацтекская рукопись «Воины и вельможи»



25

25 - Золотой воин из кургана Иссык (IV в. до н.э.), Казахстан



26

26 – знак креста на щите ацтекского бога, Центральная Америка



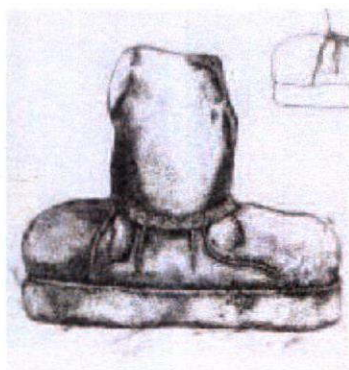
27

27 – знак креста на головном уборе золотого воина из кургана Иссык (IV в. до н.э., реконструкция К. Алтынбеков), Казахстан



28

28 - золотой перстень исыкского воина, Казахстан



- 29 – средневековая терракотовая статуэтка, Центральная Америка
30 – средневековое тюркское каменное изваяние, Монголия



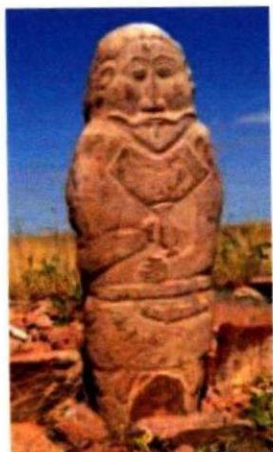
31

32

33

34

- 31 – Скульптурка «Мыслитель» из Коста-Рики, I тыс. н.э., Центральная Америка
32 - Скульптурка «Мыслитель» из Костанайской области, конец III – нач. II тысячелетия до н.э., Северный Казахстан
33 - Каменная статуя IX-XIII вв. из Никарагуа, Центральная Америка
34 - Половецкая баба IX – XIII вв., Дешт-и Кыпчак, Гос.Эрмитаж, г.Санкт-Петербург, РФ



35



36



37

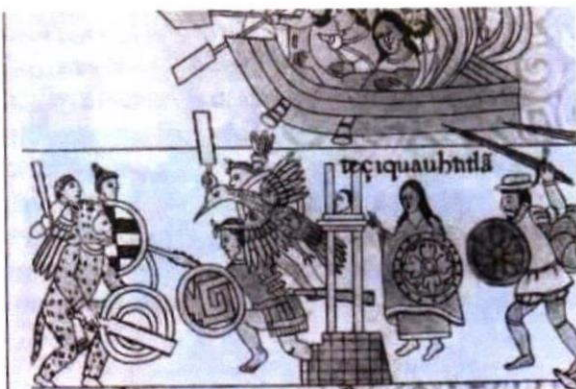
35 – Тюркское изваяние с сосудом в руке, Восточный Казахстан

36 - Каменное изваяние с птицей, Семиречье, Казахстан

37 - Музыкант с лукообразной арфой, VII—VIII вв. Южный Казахстан.



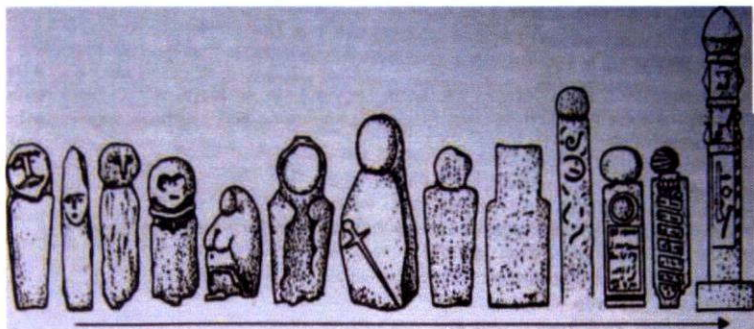
38



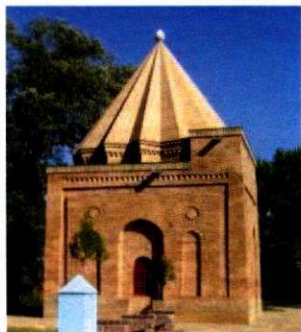
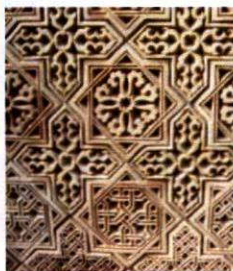
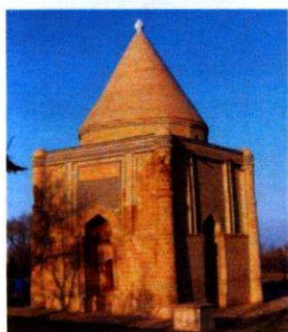
39

38 - Голова Культегина (реконструкция Н.Базылхан, 1998), Монголия

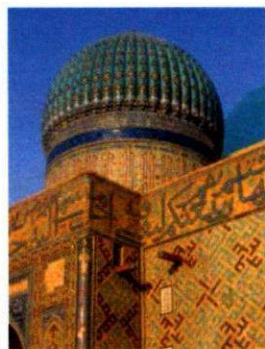
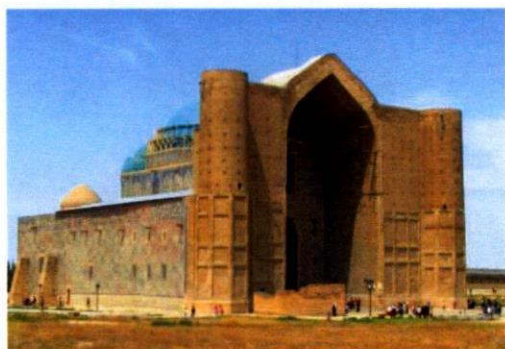
39 - Фрагмент полотна Глашкалы, где один из ацтекских воинов изображен в костюме гуся-лебедя, Центральная Америка



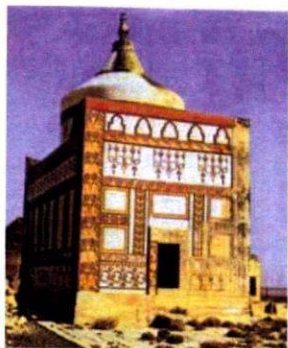
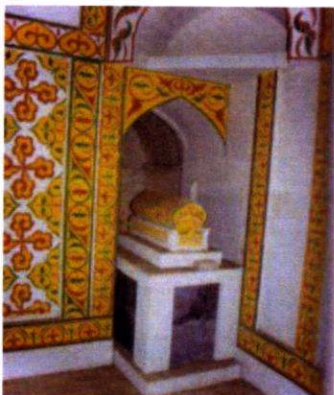
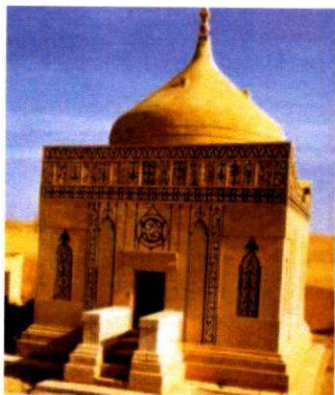
40 - Примерная схема эволюции памятников от стеловидных изваяний средневековья до мусульманских надгробий (по рис. Чарикова)



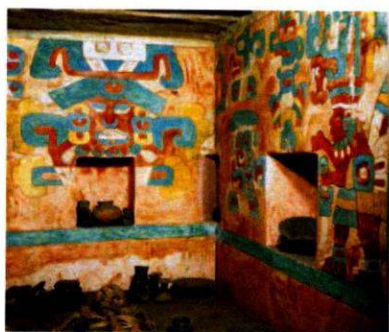
41 - Мавзолеи Айша биби XI-XII вв. и Бабаджи-хатун X-XI вв., Жамбылская область, Казахстан



42 - Мавзолей Ахмета Йассауи XIV в., г.Туркестан, Казахстан



43 – Настенная роспись в экстерьере и в интерьере мавзолеев XIX в. , Западный Казахстан



44 - Фрески в древне-индейских гробницах V-VI вв., Центральной Америки



45 - Наскальные и настенные граффити XVIII – нач. XX вв., Западный Казахстан



46 – мистические формулы изображение раскрытой ладони в стенах скально-подземной мечети Шакпак ата, Мангышлак, XVIII – нач. XX вв., Западный Казахстан



47



48

47 - Монумент Д. Вашингтона 1844-1885 гг., автор Р. Милс, г.Вашингтон, США

48 - Мраморная статуя Вашингтона 1785—1792 гг., автор Гудон, Виргиния, США



49



50

49 - Капитолий Д.Вашингтона 1793-1863 гг., архитекторы У.Торнтон, Г.Латроб, Ч.Булфинч, купол - Т.Уолтер, г. Вашингтон, США

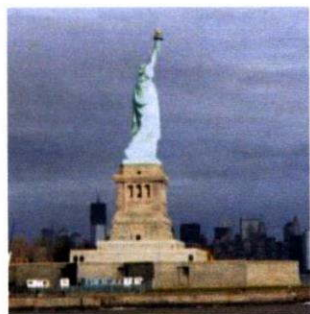
50 - Аллегорическая статуя на куполе капитолии 6 м, 1863 г., автор Т. Кроуфорд, г. Вашингтон, США



51 - Фреска «Апофеоз Вашингтона» внутри купола капитолия 1865 г., автор - К.Бримуди, г. Вашингтон, США



52 - Интерьер библиотеки Конгресса США 1890-1897 гг., г. Вашингтон, США



53 - Статуя Свободы, 1886 г., скульптор Ф.Бартольди, архитектор Р. Хант, г. Нью-Йорк, США



54 - Свято-Казанского храм иконы Божией Матери, один из сохранившихся православных церквей XIX века. Витраж внутри купола храма, 1890-1896 гг., г. Кызылорда, Казахстан



55 – Свято-Вознесенский собор 1904-1907 гг., архитекторы К.А. Борисоглебский и С.К. Тропаревский, инженеры Н.И.Степанов и А.П. Зенков. Настенные росписи в интерьере, г. Алматы



56. Мемориальный памятник 1905 г., скульптор А.И. Гоген, архитектор С. Тропаревский, с.Узун-Агач, Алматинская обл., Казахстан

57. Триумфальная арка. г.Уральск, Казахстан



58 - Мечеть Валибая Молдашева, 1892 г. Мозаика на фасаде мечети, г. Жаркент, Казахстан



59 - Университетская библиотека в г. Мехико, архитектор Х. Оторман, Мексика

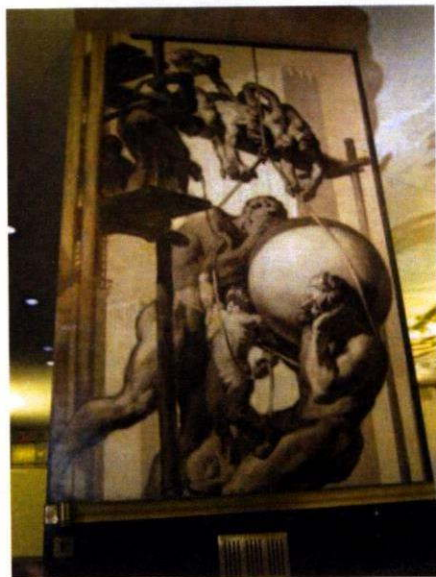


60 – Фреска «Человек на распутье» во дворце искусств в Мехико-сити, 1933 г., автор Д. Ривера, Мексика

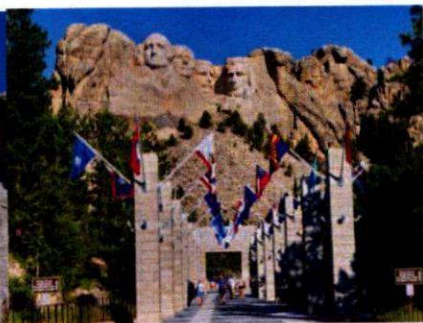
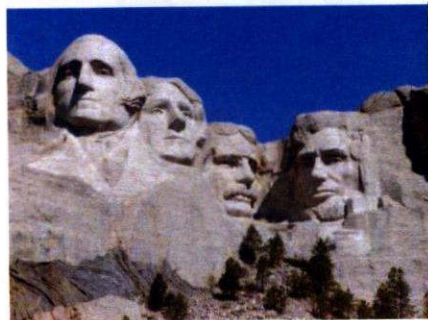


61 - Гигантская фреска «Панамериканское единство» 1940 г., автор Д. Ривера, г. Сан-Франциско, США





62 - Фрески «Завоевание материального мира человеком» в вестибюле GE (RCA) Рокфеллер Центра, художник Х.М.Серт, 1930-40 гг., г. Нью-Йорк, США



63 - Монументальная скульптура президентов США на горе Рашмор, 1927-1941 гг., автор идеи Д. Робинсон, скульптор Г. Борглем, Национальный мемориал, Южная Дакота, США



64



65



66

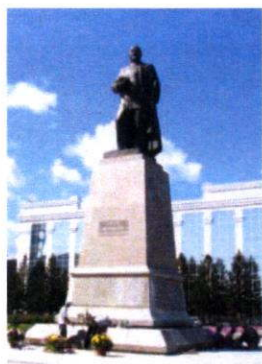
64 - Конный монумент Амангельды Иманова, 1950 г., скульптор Х.Б. Аскар-Сарыджа, архитектор Т.К. Басенов, г. Алматы, Казахстан

65 - Монументальный памятник Абаю Кунанбаеву, 1960 г., скульптор Х.И. Наурызбаев, архитектор И.И. Белоцерковский, г. Алматы, Казахстан

66 - Памятник Абая Кунанбаеву, 1972 г., скульптор Эльбакидзе и архитектор Шингареви, г. Семипалатинск, Казахстан



67



68



69

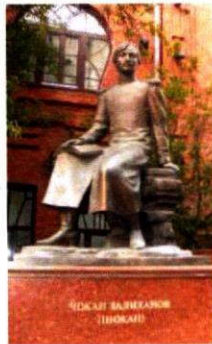
67 – Памятник Абаю, 2006 г., скульптор М. Айнеков, дизайнер Т. Сулейменов, г. Москва, РФ

68 - Памятник Абаю, 2009 г., скульпторы - Е.А. Сергебаев, Б.А. Абишев, г. Усть-Каменогорск, Казахстан

69 - Памятник Абаю, 2009 г., скульпторы Б.С. Досжанов, г. Астана, Казахстан



70



71

70 - Памятник Ч.Ш. Валиханову, 1969 г., скульптор Х.И. Наурызбаев, архитектор Ш.Е. Валиханов, г. Алматы, Казахстан

71 - Памятник Ч.Ш. Валиханову, 2004 г., скульптор А. Баярлин, г. Омск, РФ



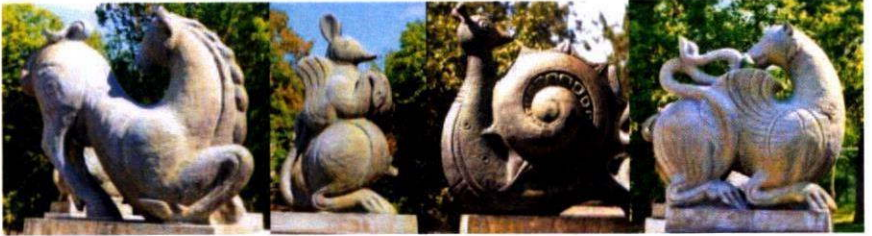
72 - Мемориал «Славы», 1975 г., скульпторы В.В.Андрюшенко, А.Е. Артимович, парк 28 панфиловцев, г. Алматы



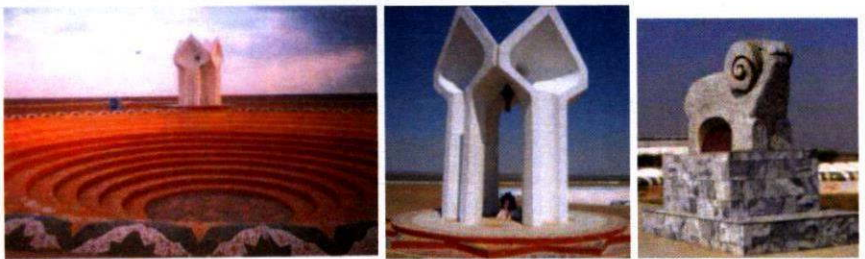
73 – Бапанов А.К., Бапанова С.С. «Молодость», панно гобелен в ГМИ им. А.Кастеева, 1987 г., г. Алматы, Казахстан



74 – Оспанов К.Б., барельеф в экстерьере Дома культуры железнодорожников, 1986 г., г. Тараз, Казахстан



75 – Фонтан «Восточный календарь», 1980-87 гг., скульпторы В. Твердохлебов, А.Б. Татаринов, архитектор В.З. Кацев, г.Алматы, Казахстан



76 – Исторический мемориал «Коркыт ата», 1980 г., авторы Б. Ибраев и А. Карпыков, Кызыл-Ординская обл., недалеко от с. Казалы, Казахстан



77 – Мозаика на торце Дома культуры в г. Каркаралинске, сграффито на торце здания в г. Костанайе и сграффито на торцах зданий ж/д вокзала г. Кзыл-Орда, Казахстан



78 – Монумент Независимости, 1996 г., г. Алматы, Казахстан. Идея Президента РК Н.А. Назарбаева



79



80



81

79 – Костюм золотого воин, реконструктор Крым Алтынбеков
80 – Каменная статуя золотого воина, г.Иссык, Алматинская обл.
81 - Статуя золотого воина перед зданием посольства РК,
г. Вашингтон, США, 2006 г.



82 - скульптурная группа из аллегорических фигур «Мудреца-неба», «Матери-земли» и двух детей на жеребьятах, Монумент Независимости, 1996 г., г. Алматы, Казахстан



83 - Рельефные стенки. Монумент Независимости, 1996 г.,

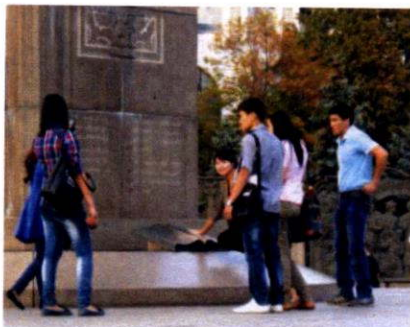


Авторы монумента: руководитель творческого коллектива - Ш.Е. Валиханов, скульпторы – А. Жумабаев, Н. Далбай, архитектор - К. Жарылгапов. Соавторы: скульпторы - М. Мансуров, А. Баярлин, К. Сатыбалдин, архитектор – К. Монтахаев, г.Алматы, Казахстан.





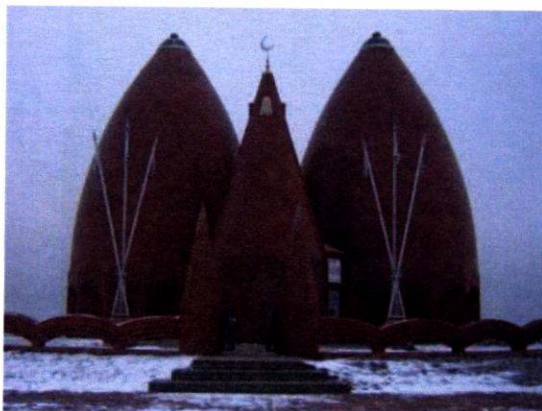
82



83

84 Наклонные плоскости шести гранитных блоков с петроглифами. Монумент Независимости, 1996 г., г. Алматы, Казахстан

85 Раскрытая книга желания со следом ладони. Монумент Независимости, 1996 г., г. Алматы, Казахстан



86



87

86 - Мемориальный комплекс «Карасай и Агынтай батыр» 1999 г., авторы Б. Ибраев, С. Агитаев, с. Мадениет, Айыртауский р-н, СКО, Казахстан

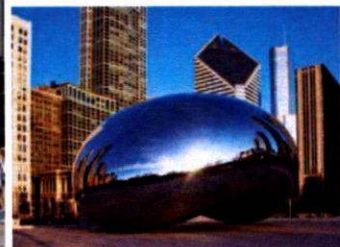
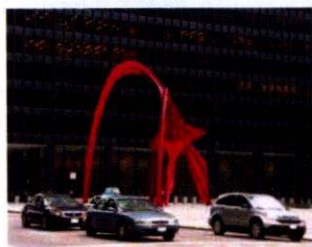
87 - Памятник Карасай и Агынтай батырам, скульптор Б.С. Досжанов, г. Петропавловск, Казахстан



88 - Монументальный памятник султану Египта XIII века Султану Бейбарсу, 2000 г., скульптор К. Какимов, архитектор К. Жумабай, г. Атырау



г. Нью-Йорк

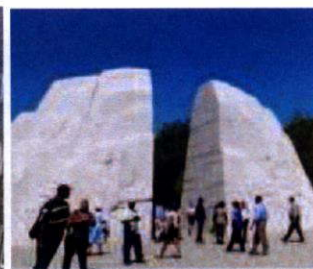
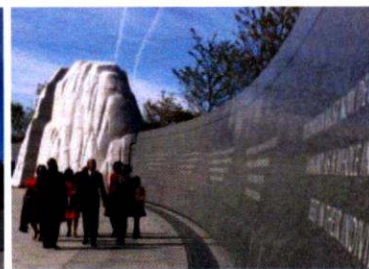


г. Чикаго

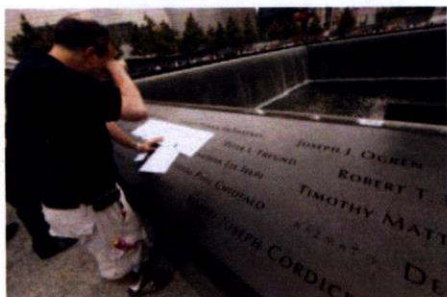
89 - Новый вид монументального искусства под названием «Public art» (общественное искусство), нач. с 1930-х по 2012 гг., США



90 - Мемориал ветеранов Вьетнамской войны, 1982-84 гг., г. Вашингтон, автор «Стены», состоящей из двух стен длиной по 75 м - М. Линн. Автор скульптурной группы «Трое солдат» - скульптор Ф.Харт. Автор Мемориала «Женщинам, которые служили во Вьетнаме» - скульптор Г. Гудакр.



91 - Мемориал М. Кинга, 2011 г., скульптор 9-метровой статуи Кинга - Л.Йисин, дизайн всего мемориала разработала фирма ROMA Design Group из Сан-Франциско, г. Вашингтон, США.



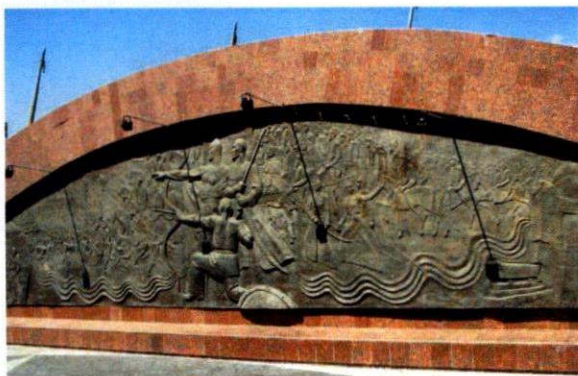
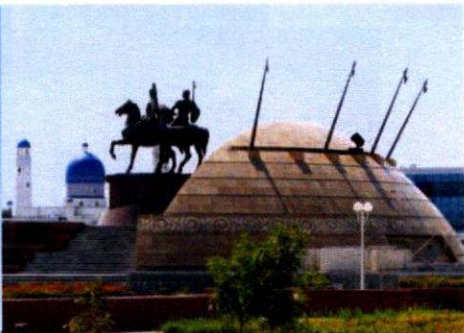
92 - Национальный мемориал и музей «11 сентября» - как трагический комплекс, расположенный на месте разрушенных в 2001 году башен Всемирного торгового центра, построен в 2012 г., архитекторы М. Арад, П. Уолкер, Д.Б. Бонд, г. Нью-Йорк, США.



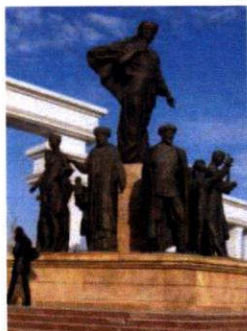
93 - Монумент «Байтерек», 1997-2001 гг., построен по инициативе Президента Казахстана Н.А. Назарбаева, г.Астана, Казахстан



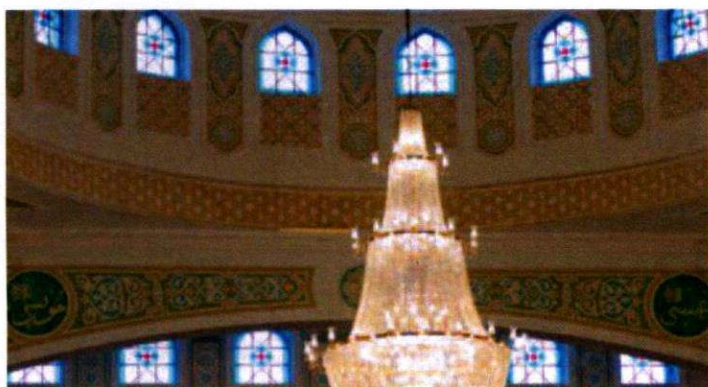
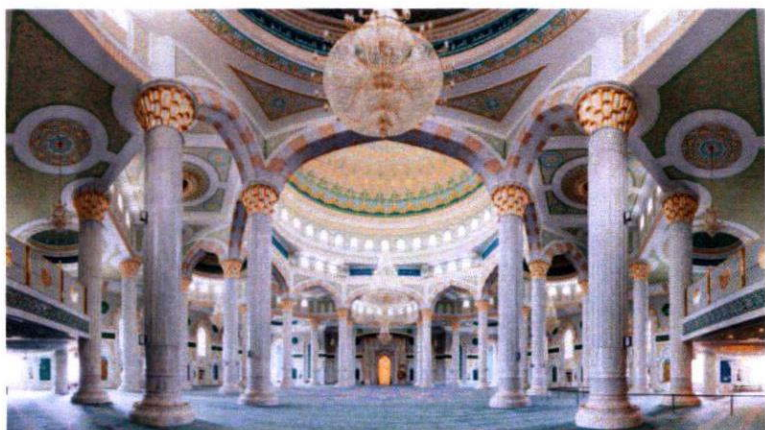
94 – Конный памятник Кенесары Касымову, 2001 г., скульптура выполнена по личному заказу Президента РК Н.А. Назарбаева, скульптор Н. Далбай, архитектор Ш.Е. Валиханов, г.Астана, Казахстан.



95 - Архитектурно-мемориальный комплекс «Исатай - Махамбет», 2003 г., авторы – идея И.Н. Тасмагамбетов, скульпторы Б.А. Абишев и Е.А. Сергебаев, архитекторы С. Бокебай и Б. Тайгалиев, г. Атырау, Казахстан.



96 – Архитектурно-скульптурный комплекс «Қазақ елі». Воздвигнут в 2009 году творческой группой известных скульпторов, как: Н. Далбай, Б. Досжанов, С. Смагулов, М. Мансуров, М. Азмаганбетов, Т. Ермеков, А. Есенбаев, Н. Болатбеков, Б. Альбосынов, Н. Утемисов, С. Конарбаев, Д. Досмагамбетов, Н. Ким, Е. Шалбаев, архитекторы С. Жунусов, Б. Тайталиев, Е. Жакыпбеков. Т. Сулейменов - золочение сусальным золотом монумента «Қазақ елі», г.Астана, Казахстан.



97 – руководитель проекта Г.Ешкенов, мечеть «Хазрет Султан», художественное оформление, роспись, мозаика, 2012 г., г. Астана, Казахстан



98 - Настенная мозаика «Спорт» в главном фойе Дворца спорта, 2010 г., авторы Ешкенов Г., Муканов М., Сулейменов М., Жамхан А., г. Алматы, Казахстан



99 - обновленный сграффито «Спортсмены» Е. Сидоркина на торце Дворца спорта, 2010 г., Ешкенов Г., Муканов М., Сулейменов М., Жамхан А., г. Алматы, Казахстан



100 - Мозаичное панно «Атамұра» на станции «Драмтеатр Ауэзова», 2011 г., авторы – Ешкенов Г., Жамхан А., Муканов М., Тлеужанов Т., Сулеймен М., г. Алматы, Казахстан



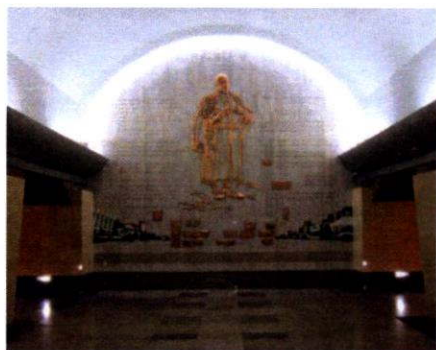
101 - 12 барельефов «Казакские народные традиции» из графических работ Е. Оспанұлы на станции «Драмтеатр Ауэзова», 2011 г., г. Алматы, Казахстан



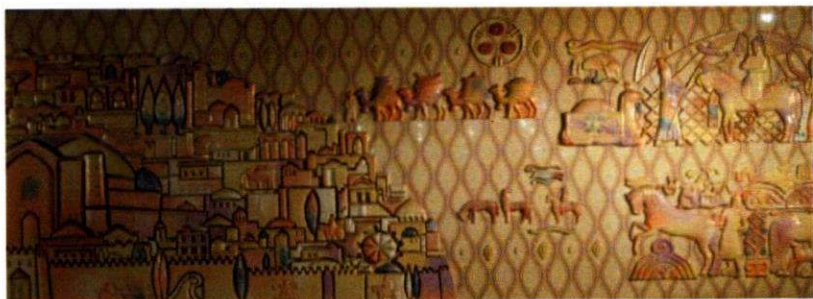
102 – Мозаичное панно на станции «Райымбек батыр», 2011 г., авторы – Ешкенов Г., Жамхан А., Муканов М., Сулеймен М., г. Алматы, Казахстан



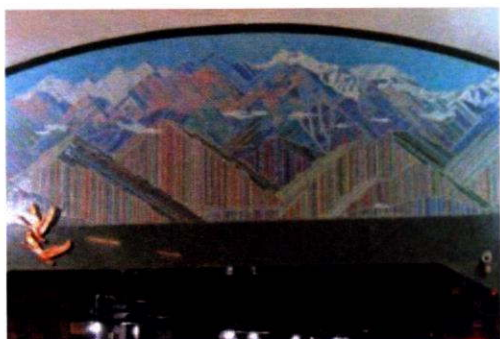
103 – Витраж в технике Тиффани на станции «Алматы», 2011 г., авторы – Ешкенов Г., Жамхан А., Муканов М., Сулеймен М., г. Алматы, Казахстан



104 – рельефная композиция на станции «Абай», автор рельефа Абая скульптор Жунисбаев М.С.,», 2011 г., авторы – Ешкенов Г., Жамхан А., Муканов М., Сулеймен М., г. Алматы, Казахстан



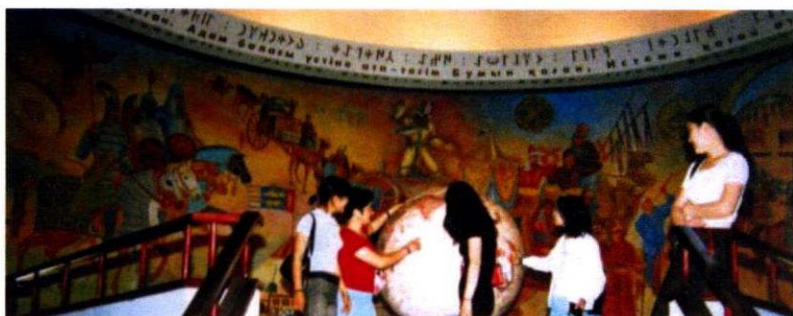
105 – Декоративные панно в технике майолики «Жибек жолы» и «Колесо жизни», на станции «Жибек жолы», 2011 г., авторы – Ешкенов Г., Жамхан А., Муканов М., Сулеймен М., г. Алматы, Казахстан



106 – Мозаичное панно на станции «Алатау», 2011 г., авторы – Ешкенов Г., Жамхан А., Муканов М., Сулеймен М., г. Алматы, Казахстан



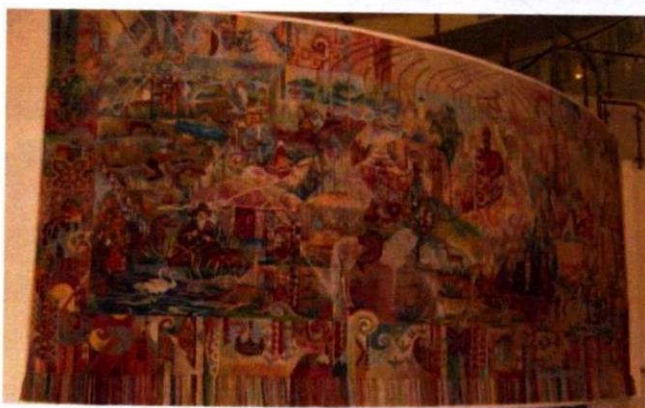
107 – руководитель проекта Г. Ешкенов, надглазурная роспись «Азиада» в экстерьере спорткомплекса, г. Алматы, Казахстан



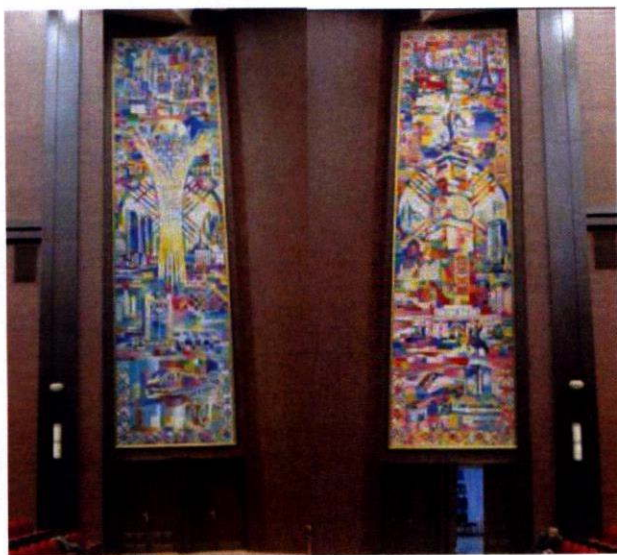
108 – Монументальная панорама «Мир тюрков» общей площади 360 м² в Музее центра культуры Международного казахско-турецкого университета имени А. Ясави, 2002 г., авторы - идея академика О. Сабдена, художники Б.Буркитбаев, В.Симаков, М.Бекенов, З.Кожамкулов, г. Туркестан, Казахстан.



109 – В.Твердохлебов, фасад гостиницы «Алматы», панно «Шелковый путь», мозаика, 2004 г., г. Алматы, Казахстан



110 – Монументально-декоративные гобелены по 2,5x10 м в интерьерах Фонда Первого Президента, 2005 г., авторы - Г.Джураева, А.Кырыкбаева и Г.Онгарова, г. Алматы, Казахстан



111 - Монументально-декоративные гобелены по 3х12 м в интерьере конференцзала головного офиса «Казахстан Темир Жолы», 2010 г., авторы - Муканов М., Жамхан А., Сулейменов М., г.Астана, Казахстан



112 – Оспанов К.Б., мозаика в экстерьере здания КИМЭП, 1992 г. г. Алматы, Казахстан



113 – Б.С. Тургынбай, Б.Н. Байдильда, У.О. Жубаниязов, VIP зал Международного аэропорта, акриловая роспись, 2004 г., г. Алматы, Казахстан



114 – группа молодых художников под руководством Т.О. Сулейменова, мозаика на экстерьере гимназии «Болашак», 2005 г., г.Астана



115 – Синтез монументально-декоративной живописи и архитектуры в интерьере гимназии «Болашак», 2005 г., группа молодых художников под руководством Т.О. Сулейменова, г. Астана, Казахстан



116 – Настенная роспись «Мой Казахстан» в актовом зале гимназии «Болашак», 2005 г., группа молодых художников под руководством Т.О. Сулейменова, г. Астана, Казахстан.



117 - С.А. Смагулов, «Путь птицы», роспись акрил, 700х3000 см, 2004 г., ТРЦ «Думан», г. Астана, Казахстан



118 – автор С.А. Смагулов, «Синий мир тюрков», роспись акрил, 2010 г., здание «Салтанат Сарайы», г. Астана, Казахстан



119 – автор К. Ажибеков, «Дружба народов», акрил, 800 x 1500 см., роспись в конференц зале Дома дружбы Карагандинской области, 2015 г., Казахстан



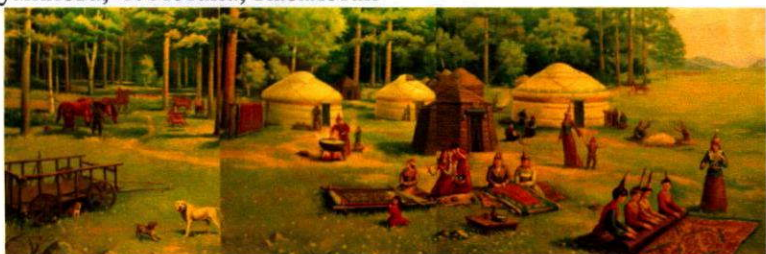
120 – авторы М.Ф. Муканов, А. Жамхан, панно гобелен «Ассамблея народа Казахстана», ручное ткачество, 430x615 см., 2016 г., Национальный музей РК., г.Астана, Казахстан



121 – Е. Толепбай, А. Дузельханов, К. Ажибекулы, А. Жамхан, триптих «Мәңгілік Ел», холст / масло, Национальный музей Республики Казахстан, 2015 г., г. Астана, Казахстан



122. Н. Қарымсақ «Бата (Елтұтқа)», холст / масло, 2001 г., ЕНУ им. Л. Гумилева, г. Астана, Казахстан



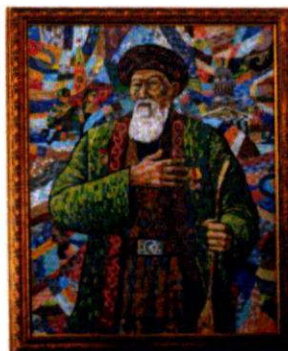
123. Н. Қарымсақ «Берел патшасы», настенная роспись, 2008 г., Президентский центр культуры, г. Астана, Казахстан



124. А. Бахтыгереев, С. Шалбаев, «Наурыз», роспись, акрил, 200х4000 см, стена у АКДПИ имени О. Тансыкбаева, 2016 г., г. Алматы, Казахстан



124. А. Бахтыгереев, С. Шалбаев, «Наурыз», роспись, акрил, 200х4000 см, стена у АҚДПИ имени О. Тансыкбаева, 2016 г., г. Алматы, Казахстан



125. Н. Сатаев, «Жамбыл», мозаика, 110x135 см., Музей им. Ж.Жабаева, Алматинская область, 2015 г., Казахстан



126. Тыныбекова Ж.Т. «Монументальное искусство Казахстана: современные тенденции в художественных витражах и мозаике», информационные плакаты ежегодной выставки, 2015 и 2017 гг., г. Алматы



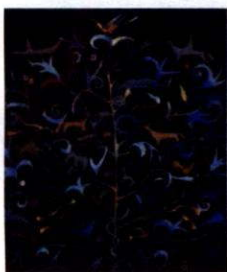
127

127. Бaпанов А.К. «Перекочевка», шерсть, руч. ткач., 220x290 см, 1995 г., г. Алматы



128

128. Бaпанов А.К. «Странствие 3», шерсть, руч. ткач., 85x180 см, 2015 г., г. Алматы



129



130

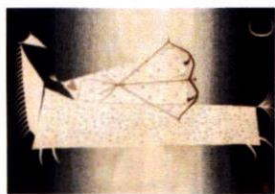


131

129 - Бaпанов А.К. «Священное дерево», шерсть, руч.тка., 170x140 см, 1997 г., г. Алматы

130 - Бaпанов А.К. «Мировая гора II», шерсть, руч. тк., 170x146 см, 1997 г., г.Алматы

131 - Бaпанов А.К. «Воин 1», шерсть, руч. ткач., 170x140 см, 2008 г., г. Алматы



132



133

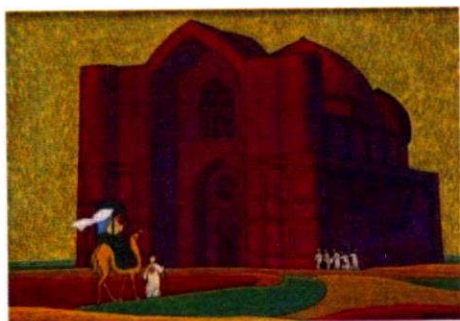
132 - Бaпанов А.К. «Ночной стрелец», шерсть, руч. тк., 205x296 см, 2010 г., г. Алматы

133 - Бaпанов А.К. «Всадница 3», шерсть, руч. ткач., 85x155 см, 2014 г., г. Алматы



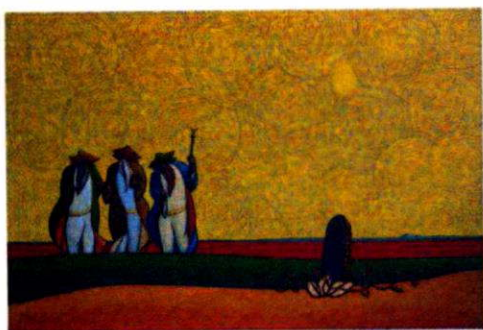
134

134. Тұрғынбай Б.С. «Уйлесімділік», х. м., 180x80 см, 2016 г., г. Алматы



135

135. Тұрғынбай Б.С. «Түркістан», 55x75 см, 2010 г., г. Алматы



136 - Тұрғынбай Б.С. «Бабалар», х.м., 100x150 см, 2016 г., г. Алматы



137 - Тайнов С.А. «На охоту», 94x194 см, 2003 г.



138 - Тайнов С.А. «Наурыз», 78x165 см, 2010 г.



139 - Тайнов С.А. «Битва при Шорге», 177x255 см, 2016 г.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1 Самашев З.С. Наскальные изображения Казахстана как исторический источник. - Алматы: Институт археологии им. А.Х. Маргулана, 2010. – 53 с.

2 Труспекова Х.Х. Храмовый комплекс Тамгалы как феномен синтеза искусств древнего Казахстана // История казахского искусства: В 3 т. / отв. ред. Р.А. Ергалиева. – Алматы: Арда, 2007. – Т. 1. – С. 12

3 Newspaper Rock. Newspaper Rock State Historic Monument // Utah Travel Industry Website, 2009. - <http://www.utah.com/schmerker/2000/newsrock.htm>.

4 Марьяшев А. Культ воина в тюркской гравюре // Шагар-Культура. Алматы, 2004, №3 (3). – С. 135-139

5 Бережная Е. Прикоснуться к древности. - Добрый вечер, 2011. - <http://www.nkzu.kz/NKZU/Library/Library/pechat/p274.htm>

6 Бекназаров Р.А. Традиционное камнерезное искусство казахов. – Актобе: АГУ им. К. Жубанова, 1999. - 102 с.

7 Артамонов М.И. Сокровища скифских курганов. - Прага - Л.: Артия, Советский художник, 1966. - 120 с.

8 Ибекеева С.Е. Проблема культурной преемственности Звериного стиля саков и современного изобразительного искусства казахов. – Алматы, 2010. – 125 с.

9 Акишев К.А., Кушаев Г.А. Древняя культура саков и усуней долины реки Или. - Алма-Ата: АН КазССР, 1963. - 320 с.

10 Step & Step. Курганы Каокии. - <http://www.stepandstep.ru/catalog/your-tape/122840/kurgany-kaokii.html>

11 Мариковский П.И. Заповеди Поющего бархана. – Алматы: Ылым, 1996. – С. 186-189

12 Сарткожаулы К. Древнетюркский подземный мавзолей // Сб. материалов международной научной конференции, посвящённой 20-летию независимости Республики Казахстан и 20-летию Института археологии им. А.Х. Маргулана КН МОН РК «Археология Казахстана в эпоху независимости: итоги, перспективы» в 3 т. – Алматы, 2011. - Т. II. - 344 с.

13 Чегодаев А.Д. Искусство США // Всеобщая история искусств. Том 5. – М: Искусство, 1960. – 324 с.

14 Войтов В.Е. Каменные изваяния из Унгету // Сб. науч. ст. «Центральная Азия. Новые памятники письменности и искусства». - М.: Наука, 1987. - 376 с.

15 Руденко С.И. Культура населения Центрального Алтая в скифское время. М.-Л., 1960. - 360 с.

16 Ольховский В.С. Монументальная скульптура населения западной части евразийских степей эпохи раннего железа. - М.: Наука, 2005. - 300 с.

17 Нурланова К.Ш. Оседлость и кочевье – взаимодополняющие пути развития человечества. Менталитет кочевников // Кочевники. Эстетика: Познание мира традиционным казахским искусством. - Алматы: Гылым, 1993, - С. 208-263

18 Ибраев Б. Космогонические представления наших предков // М.: Декоративное искусство СССР, 1980. №9. - С. 40-44

19 Шаймердинова Н.Г. Когнитивные модели древнетюркских текстов в русских переводах // Научное обозрение Саяно-Алтая, Абакан: ГБНИУ РХ «ХакНИИЯЛИ», 2011. №2 (02) – 172 с.

20 Леонов А.А. Многогранная символика колеса из ...юрты // Ностратическая матрица цивилизации, 2010. - <http://megamatrix.ru/symbol/wheel/wheels.htm>

21 Шер Я.А. Археология изнутри. Научно-популярные очерки. – Кемерово: ГОУ ВПО Кемеровский государственный университет, 2009. - 222 с.

22 Маркин В. Александр Гумбольдт в Америке и в России // М: Наука и жизнь, 2002. №4, - 148 с.

23 Соди Д. Великие культуры Месоамерики / пер. с испанского З.В. Ивановского. – М.: Знание, 1985. - 208 с.

24 Гуляев В. И. Древнейшие цивилизации Мезоамерики. - М.: Наука, 1972. – 279 с.

25 Гуляев В.И. Шумер, Вавилон, Ассирия. 5000 лет истории. - М.: Алетейа, 2004. – 440 с.

26 Арсланова Ф.Х., Чариков А.А. Каменные изваяния Верхнего Прииртышья // Советская археология. - М.: Наука, 1974. №3. – 316 с.

27 Кызласов Л.Р. К истории шаманских верований на Алтае // КСИИМК. Вып. XXIX. М.-Л.: 1949. - С. 48-54.

28 Джанибеков У. Эхо... По следам легенды о золотой домбре. - Алма-Ата: Өнер, 1991. – 301 с.

29 Ахинжанов С.М. Об этнической принадлежности каменных изваяний в «трёхрогих» головных уборах из Семиречья // Археологические памятники Казахстана. - Алма-Ата: Наука КазССР, 1978. - С. 65-79

30 Досымбаева А. Сакральные памятники тюрков (почему балбалы держат в руках чашу) // Алматы: Казахстанская правда, 15.10.2011. № 330-331. – С. 3

31 Елеукунова Г.Ш. Надгробные памятники // История искусств Казахстана. - Алматы: Издат-Маркет, 2006. - 248 с.

32 Крамаровский М.Г. Восток и Запад в истории и культуре Золотой Орды (по материалам чингисидской торевтики XIII-XV вв.). - СПб: Гос. Эрмитаж, 2002 – 61 с.

33 Максимова А.Г., Ермолаева А.С., Марьяшев А.Н. Наскальные изображения урочища Тамгалы // Альбом. – Алма-Ата: Онер, 1985. – 144 с.

34 Нурланова К.Ш. Кочевничество: путь прогресса. – Алматы: Каржы-каражат, 1994. – 48 с.

35 Мкртычев Т.К. Буддийское искусство Средней Азии (I - X вв.). - М: ИКЦ Академкнига, 2002. - 286 с.

36 Валиханов Ч.Ч. // Собр. соч. в 5 т. – Алматы: АН КазССР, 1961. Т. 1, - 777 с.

37 Ажигали С.Е. Мемориальные камнерезные памятники кочевников арало-каспия как историко-этнографический источник // Сб. науч. тр.: Интеграция археологических и этнографических исследований / под ред. А.Г. Селезнева, С.С. Тихонова, Н.А. Томилова. - Омск: ОмГПУ, 2001. – С. 246-250

38 Шайкен З. Предпосылки развития изобразительного искусства // История искусств Казахстана: очерки. Алматы: КазНИИКИ, 2004. - Т. 2. – С. 25

39 Самашев З., Жетібаев Ж. Қазақ Петроглифтері (Көне тамыры мен сабақтастығы) - Алматы: Иль-Тех-Кітап, 2005. – 134 б.

40 Саханов Б. Коке жузі в традиции ислама // Номо Информатикус. – Астана, 2007. – 115 с.
<http://www.kafedramtai.ru/component/content/article/79/641-sakhanov1.html>

41 Сокол К. Монументальные памятники Российской империи. - М.: Вагриус плюс, 2006. – 432 с.

- 42 Барманкулова Б. История изобразительного искусства Казахстана // История искусств Казахстана: очерки. XIX-XX вв. - Алматы: ИздатМаркет, 2004. - Т. 2. - 529 с.
- 43 Ибраева К.Т. Орнамент мемориальных памятников казахов (на материале некрополей Мангышлака). - Алма-Ата: КазГУ им. С.М. Кирова, 1985. - 188 с.
- 44 Вознесенский кафедральный Собор. Верный-Алма-Ата-Алматы, Алматы: Кумбез, 2001. - 272 с.
- 45 Кенжегалиева Г. Каменное наследие номадов // Уральск: Караван, 2008. 28.03. - С. 1
- 46 Вул Н. Первая республиканская выставка монументально-декоративного искусства Казахстана // Каталог выставки 1969 г. СХ Казахстана. - Целиноград: Целиноградский полиграфкомбинат, 1974. - 35 с.
- 47 Вул Н. Монументальное искусство Казахстана. - Алма-Ата: Өнер, 1989. - 152 с.
- 48 Толстой В.П. Монументальное искусство СССР. - М.: Советский художник, 1978. - 380 с.
- 49 Прицкер М. Диего Ривера и Рокфеллеры // Russian-American Daily Reporter. NY. United States, 23.11.2011. - С. 15
- 50 Мухина В.И. Литературно-критическое наследие // Т. 1. - М.: Искусство, 1960. - С. 25
- 51 Ряполов С. Советская империя в зеркале монументального искусства. - Киев: Наш век, 2011.10.08. - <http://wek.com.ua/article/60129/>
- 52 Валериус С.С. Проблемы советской монументальной скульптуры. - М.: Искусство, 1961. - С. 67
- 53 Воронов Н.В. Монументальное искусство вчера и сегодня. - М.: Знание, 1988. - 56 с.
- 54 Аманов Б.Ж., Мухамбетова А.И. Казахская традиционная музыка и XX век. - Алматы: Дайк-Пресс, 2002. - 544 с.
- 55 Шелепова А. Музыка ветра // Новое поколение. - Алматы: Республиканский еженедельник «Новое поколение», 2006. - №35 (431). - 4 с.
- 56 Кобжанова С.Ж. Мировые художественные традиции в развитии живописи Казахстана (1930-1980 годы). - Алматы: ИЛИ им. М. Ауэзова, 2010. - 167 с.
- 57 Галимжанова А.С. Свобода художественного творчества как феномен культуры. - Бишкек: Бийиктик, 2006. - 286 с.

58 Скульптура, цех Караганды. – Караганда: СХ Караганды. - info@karart.kz

59 Шалабаева Г.К. Постигание культуры: мировоззренческие парадигмы и исторические реалии Казахстана. - Алматы: Ақыл кітабы, 2001. – 420 с.

60 Валиханов Ш. Рождение Монумена Независимости // Архитектурный журнал «Кумбес». – Алматы: Кумбес, 1998. - №3. - С. 16

61 Акишев А. Звериный стиль саков на вершине развития // Науч. каталог «Культура саков и усуней Казахстана в археологических коллекциях ЦГМ РК». – Алматы: Өнер, 2011. – 320 с.

62 Кляшторный С.Г., Султанов Т.И. Казахстан. Летопись трех тысячелетий. - Алма-Ата: Рауан, 1992. – 376 с.

63 Вайнберг Б. Этногеография Турана в древности. VII-VIII вв. до н.э. // РАН, Ин-т этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая. – М.: Восточная литература, 1999. – 359 с.

64 Сарияниди В.И. Сокровища золотого холма. – М.: Наука и человечество, 1983. - С. 30

65 Шпенглер О. Закат Европы // Очерки морфологии мировой истории. – М.: Мысль, 1993. - Т.1. – 342 с.

66 Турекулова Н., Турекулов Т. Золотой человек и его представление о мире // Архитектурный журнал «Кумбес». – Алматы: Кумбес, 1998. - № 3 – С. 34

67 Мухамедулы А. От золотого воина к золотому веку. 20-летию Независимости Казахстана посвящается // Казахстанская правда. - Алматы: ОАО Республиканская газета «Казахстанская правда», 06.01.2012. – С. 2

68 Ергалиева Р.А. Этнокультурные традиции в современном искусстве Казахстана. - Алматы: Ғылым, 2002. – 149 с.

69 Карасая и Агынтая батыров мемориальный комплекс // Северо-Казахстанская область. Энциклопедия. - Алматы: Арыс, 2006. - Т. 2. - 672 с.

70 Копёнкина О. Академии и фабрики художественного воспитания в США. // Худож. журнал «Moscow art magazine». – М.: Орикон-М, 2003. - №50. – С. 32

71 Аллахвердиева Н. Public art в США. История // К списку обзоров: США. - Нижний Новгород: ГЦСИ, 2009. - <http://publicart.artinfo.ru/global.coverage?id=17>

72 Карелов. Мемориал Ветеранов Вьетнама // Памятники США. - М: Памятники всего мира, 2010. - <http://wmonument.ru/pamyatniki-ssha/79-memorial-veteranov-vietnama.html>

73 Шалабаева Г. Роль и значение изобразительного искусства в интеграции в мировое культурное пространство // Сб. материалов научно-практического круглого стола «Қазақстан мәдениетінің әлемдік кеңістікке интеграциялану жолдары». – Алматы: Жібек жолы, 2011. – С. 36

74 Мухамедиулы А. Искусство независимого Казахстана в аспекте сотрудничества с ЮНЕСКО. – Алматы: КазНАИ имени Т.Жургенова, 2011. – 244 с.

75 Балтабаев М.Х. Научное обоснование стратегических направлений культурной политики Казахстана // Культура Казахстана (традиции, реальности, поиски. - Алматы, 1998. - С. 20

76 Аязбекова С. Восток на исходе XX века: художественная культура этноса в мире современности. – Астана: Адам әлемі, 1999 – С. 35

77 Институт философии и политологии. Становление и развитие независимости Казахстана: социогуманитарный анализ // Инновации в изобразительном искусстве Казахстана периода независимости. - Алматы, «Қазақстан энциклопедиясы», 2011. - 368 б.

78 Бокебай С. Чтобы помнили... - Алматы: Кумбес, 2003-2004. – С.17

79 Кайранов Е. Единые ценности и разные традиции в монументах Независимости // сб. материалов IV Всеукраинской научно-практической конференции «Становление изобразительного искусства в современном социокультурном пространстве». - Луганск: ЛГИКИ, 2012. – 192 с.

80 Оверко В. Символ независимости и созидания // Областная общественно-политическая газета «Огни Алатау». – Астана: Огни Алатау, 22.10 2009. – С.1

81 Шалабаева Г. К вопросу о цивилизационной идентичности: тюркский мир или евразийство? // Сб. материалов Международного научного симпозиума «Өркениеттер диалогындағы түркі элементінің ролі». – Алматы: МСӨИ баспа орталығы, 2009. - 344 б.

82 Кокумбаева Б., Садыкова Г. Казахстанский путь культурной интеграции (культурфилософский анализ) // Сб. материалов научно-практического круглого стола «Қазақстан мәдениетінің әлемдік кеңістікке интеграциялану жолдары». – Алматы: Жібек жолы, 2011. – С. 42

83 Ахметова Э.Р. Основные направления развития скульптуры Казахстана второй половины XX - начала XXI века, дисс. канд. искусств-я, г. Санкт-Петербург: СПбГАИЖСА им. И.Е. Репина, 2015 – 253 с.

84 Абуов А.П., Смагулов Е.М. Конфессиональная ситуация в современном Казахстане // Религии в Казахстане. - Астана: Международный центр культуры и религий, 2011.

85 Шкляева С.А. Ретроспективное новаторство в интерьере мечетей Казахстана (1991-2015). - Алматы: Центрально-Азиатский искусствоведческий журнал, КазНАИ им. Т.Жургенова, Том 1, №1, 2016 г., С. 37-49, <http://cajas.kz/index.php/cajas/article/view/2>.

86 Шкляева С.А. Традиции и инновации. Монументальное искусство в метро Алматы. - Алматы: Простор, № 10, 2012 г., С. 184 – 191.

87 Сабден О. Музей-панорама Международного казахско-турецкого университета Х.А.Ясави. - Алматы, 2003. – 60 с.

88 Муқанов М.Ф. Художественный образ в искусстве современного гобелена Казахстана.- Алматы: КазНАИ им. Т. Жургенова, диссертация. PhD, 2016 г., С. 173

89 Назарбаев Н.А., Казахстан – 2030: Послание Президента страны народу Казахстана // Казахстанская правда. - 1997. 11 октября, с. 9-13

90 Толепбекова Д. В Алматинском метро открылась выставка «Нұрлы жол - өнер жолы» // Международное информационное агентство. 15 сентября 2015 г. http://www.inform.kz/ru/v-almatinskome-metro-otkrylas-vystavka-nurly-zhol-oner-zholy-foto_a2818219

91 Кравцов В. Прикосновение к будущему. «Деловой Казахстан», Информационное агентство DKNEWS, 20.11.2016 г., <http://dknews.kz/prikosnovenie-k-budushhemu/>

91 Художники из 4 стран разукрасили дома в Алматы // Tengrinews.kz. - https://tengrinews.kz/strange_news/hudojniki-iz-4-stran-razukrasili-doma-v-almaty-304357/

92 Художники из пяти стран разукрасили фасады домов в Алматы // Tengrinews.kz - https://tengrinews.kz/strange_news/hudojniki-iz-pyati-stran-razukrasili-fasadyi-domov-v-almaty-323814/

93 Творцы кочующих фресок. Фильм о творчестве семьи Бапановых. Реж. А. Кыстаубаев, Алматы, 2010 г., <http://www.Aktubes.com/watch/94 XqAvRnQwI>

95 Труспекова Х.Х., Умбетова К.Ж. Как прекрасен этот мир, или в поисках гармонии...// Сб. Межд. научно-практ. конф., посвящ. 20-лет. каф. искусств-я. – Алматы: КазНАИ им. Т. Жургенова, 2016 г.

96 Ахметова Э.Р. Персональная выставка Б.С. Тургынбай «Самырук», Медиа портал «Караван», 13.12. 2010, <https://www.caravan.kz/art/personalnaya-vystavka-turgynbaj-bolata-syrlashuly-samuryk-5187/>

97 Аладына Т. Тайнов казахского мира. - Алматы: Экспресс-К, 3.02.2016 г., http://express-k.kz/news/?ELEMENT_ID=66155#.

98 Стингл М. Индейцы без томагавков / пер. с чешского В.А. Каменской, О.М. Малевича; под ред. Р.В. Кинжалова. - М.: Прогресс, 1984. – 608 с.

99 Каримулин А.Г. Прототюрки и индейцы Америки. По следам одной гипотезы. - М.: Инсан, 1995. – 80 с.

100 Ершова Г.Г. Древняя Америка: полет во времени и пространстве. Мезоамерика. - М.: Алетейа, 2002. - 392 с.

101 Гуляев В.И. К вопросу об азиатских влияниях на древние цивилизации Центральной Америки (современное состояние вопроса) // сб. Археология Старого и Нового Света. - М., 1966. – 261 с.

102 Чурсин Д.В. Монументальная живопись в интерьерах современных общественных зданий. – Екатеринбург: УГАХА, 2006. – 113 с.

103 Мурина Е.Б. Проблемы синтеза пространственных искусств. - М.: Искусство, 1972. – 192 с.

104 Ергалиева Р.А. Основные тенденции развития монументальной скульптуры Казахстана периода независимости // сб. искусствоведческих статей «Изобразительное искусство Казахстана. Период независимости». – Алматы Арда, 2009. - С. 106-143

105 Валериус С.С. Монументальная живопись. Современные проблемы. - М.: Искусство, 1979. – 87 с.

- 106 Варгас К.Х. Монументальная живопись Мексики. Древние индейские цивилизации Испанская конкиста. Мурализм XX столетия. – М.: НИИ ТИИИ РАХ, 1991. – 29 с.
- 107 Комарова О.С. Монументальная пластика в городской среде Барнаула XIX-XX столетий. - Барнаул: Алт.ГУ, 2004. – 284 с.
- 108 Соколов А.В. Творчество Д.А. Сикейроса и пути становления современной монументальной живописи. - М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2010. - 170 с.
- 109 Степанов Г.П. Композиционные проблемы синтеза искусств. - М: Художник РСФСР, 1984. – 320 с.
- 110 Воронов Н.В. Монументальное искусство вчера и сегодня. - М.: Знание, 1988. – 56 с.
- 111 Caffey S.M. An Heroics of Empire: Benjamin West and Anglophone History Painting 1764-1774. – Austin: The University of Texas, 2008. – 565 p.
- 112 Азизян И.А. Вопросы теории архитектуры: Архитектура и культура России в XXI веке. - М: КД Либроком, 2009. - 472 с.
- 113 Сино Г. Современная монументальная живопись Китая: взаимопроникновение восточных и европейских традиций. - Барнаул: АлтГУ, 2009. - 135 с.
- 114 Нарымбаева А.К. Туран - колыбель древних цивилизаций. - Алматы, 2009. – 688 с.
- 115 Шарипова Д.С. Актуализация мифологической картины мира и идеи гражданского служения в монументальной скульптуре Казахстана периода независимости // сб. научных статей «Тәуелсіздік идеясы және көркем мәдениет». – Алматы: Арда, 2011 – С. 43
- 116 Кайранов Е.Б. Особенности развития монументального искусства Казахстана в XIX-XX вв. // Сб. науч. тр. Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина. - СПб.: ГАИЖСА, 08/09. 2011. №18, - С. 146
- 117 Тыныбекова Т. Ж. Витражное искусство Казахстана конца XX – начала XXI века: композиционные, декоративные и технологические аспекты, магист. диссерт., Алматы: КазНАИ им.Т.Жургенова, 2011 г., 86 с.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
-----------------------	---

ПРИНЦИПЫ ТРАДИЦИОННОГО МОНУМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Генезис пластических форм от первобытной эпохи до конца средневековья.....	15
Символично-знаковая пластика монументального искусства древности.....	36
Культурно-философская сущность художественной пластики разных эпох.....	49

РАЗВИТИЕ МОНУМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА КАЗАХСТАНА В XIX - XX вв.

Распространение европейского и российского монументального искусства в XIX - начале XX века.....	62
Реализм как определяющий художественный метод монументального искусства Казахстана советского периода.....	71
Традиционные особенности в монументальной пластике конца XX века.....	96

НОВАТОРСТВО В МОНУМЕНТАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ НАЧАЛА XXI ВЕКА

Современные тенденции монументального искусства в художественной культуре США.....	114
Национальные особенности в современном монументальном искусстве Казахстана	126
Монументальные образы в живописи Казахстана: новые стили и техники.....	159

ЗАКЛЮЧЕНИЕ	165
ИЛЛЮСТРАЦИИ	176
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	230

Научное издание

Е. Б. Кайранов

**Современное монументальное искусство Казахстана:
традиции и новаторство**

Монография

Объем Формат 148 * 210. Усл. п.л. 10 печатных листов. Офсетная
бумага.

Цифровая печать. Заказ № 235

Тираж 500 экземпляров.

Отпечатано в типографии CopyLand

Адрес: г. Алматы, ул. Манаса 7, Б

Тел.: 8 (727) 331 69 96

E-mail: c3@copyland.kz