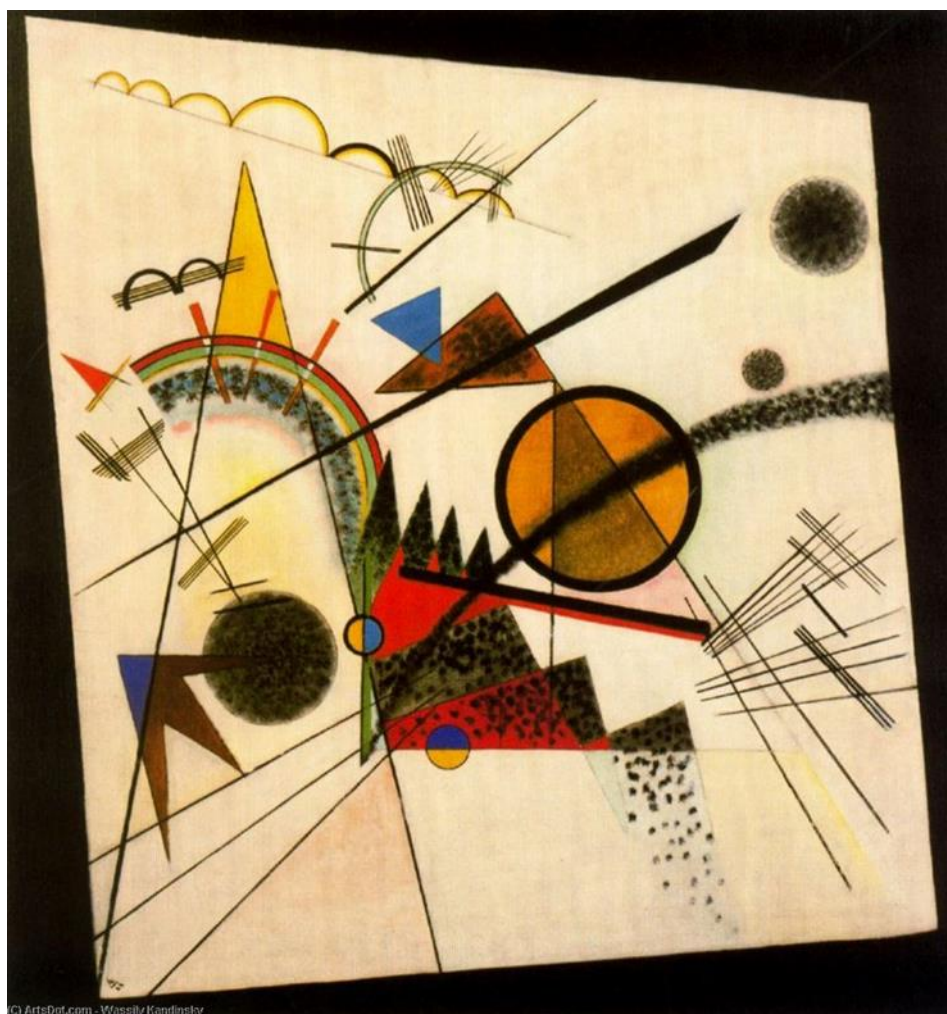


Оспанова А.Д

*ӨНЕР ТАРИХЫ*

Оқу құралы



ШЫМКЕНТ, 2020 год

УДК 747.02  
ББК 85.15 я73  
И \_\_\_\_\_

Университеттің оқу-әдістемелік кеңесінде қаралып, баспаға ұсынылды  
(Хаттама № 6 31.01.2020ж.)

Пікір берушілер: п.ғ.к., Ауелбеков Е.Б., Қ.А.Ясауи атындағы Халықаралық  
қазақ-түрік университеті

Өнер кандидаты, доцент Ниязов А.К. Академиялық инновациялық университеті  
П.ғ.к., доцент Утешева А.Ж., Халықаралық Гуманитарлық Техникалық  
Университеті

И \_Оспанова А.Д.

Өнер тарихы

Оқу құралы. Шымкент, 2020 жыл – 182 бет

**ISBN978-9965-03-182-3**

«Өнер тарихы» оқу құралында әлемнің 30 тілінде 8 миллион данамен таралған Эрнст Гомбрихтің «Өнер тарихы» атты бестселлерін басшыға алып «Жаңа гуманитарлық білім. Қазақ тіліндегі 100 жаңа оқулық» жобасы аясында аударылған еңбегі қолданылды. Кітапта тасқа салынған ежелгі кескіндерден бастап, қазіргі кезеңге дейінгі өнер тарихына жан-жақты шолу жасалады. Жас оқырманға арналып жазылған «Өнер тарихы» - оқушылар мен студенттерді аталған пәнмен таныстыратын кіріспе оқулық .

Оқу құралы «Дизайн» мамандығының студенттеріне арналған.

УДК 747.02  
ББК 85.15 я73

**ISBN978-9965-03-182-3**

## Мазмұны

<i>КІРІСПЕ</i>		
<i>1</i>	Ежелгі дүние өнері.	<i>4</i>
<i>2</i>	Мысыр, Қосөзен, Крит	<i>13</i>
<i>3</i>	Ежелгі Мысыр өнері	<i>13</i>
<i>4</i>	Грекия. Б.з.д. VII–V ғасырлар	<i>21</i>
<i>5</i>	Грекия және грек әлемі. Б.з.д. IV ғасыр – б.з. I ғасыр	<i>35</i>
<i>6</i>	Римдіктер, буддашылар, яһудилер мен христиандар. I–IV ғасы	<i>36</i>
<i>7</i>	Рим және Византия. V–XIII ғасырлар	<i>43</i>
<i>7</i>	Мұсылман әлемі. Қытай II–XIII ғасырлар	<i>49</i>
<i>8</i>	Батыс Еуропа. VI–XI ғасырлар	<i>57</i>
<i>9</i>	XII ғасыр	<i>67</i>
<i>10</i>	XIII ғасыр	<i>74</i>
<i>11</i>	XIV ғасыр	<i>85</i>
<i>12</i>	XV ғасырдың басы	<i>92</i>
<i>13</i>	Италия. XV ғасырдың ортасы мен екінші жартысы	<i>103</i>
<i>14</i>	Еуропа. XV ғасыр <sup>15</sup>	<i>115</i>
<i>15</i>	Тоскана және Рим. XVI ғасырдың басы <sup>120</sup>	<i>119</i>
<i>16</i>	Германия және Нидерланд. XVI ғасырдың басы <sup>134</sup>	<i>134</i>
<i>17</i>	Еуропа. XVI ғасырдың аяғы <sup>137</sup>	<i>136</i>
<i>18</i>	Голландия. XVII ғасыр <sup>141</sup>	<i>141</i>
<i>19</i>	Франция, Германия және Австрия. XVII ғасырдың соңы – XVIII ғасырдың басы <sup>143</sup>	<i>143</i>
<i>20</i>	XIX ғасыр <sup>145</sup>	<i>145</i>
<i>21</i>	XIX ғасырдың соңы	<i>153</i>
<i>22</i>	Модернизм салтанаты	<i>160</i>
<i>ИЛЛЮСТРАЦИЯЛАР ТІЗІМІ</i>		<i>173</i>
<i>ПАЙДАЛАНЫЛҒАН ӘДЕБИЕТТЕР ТІЗІМІ</i>		<i>181</i>

## *КІРІСПЕ*

Өнер – қоғамдық сананың идеологиялық формасы. Өнер идеологиямен екі тұрғыдан байланысты. Біріншіден, ол белгілі бір таптың мүддесіне қызмет етіп, оның саяси, моральдық, философиялық, эстетикалық және тағы басқалардың көзқарастарының насихатшысы және, екіншіден, ол адамдардың қоғамдық қатынастарымен тығыз байланысты, қоғамдық сананың басқа формалары сияқты, қоғам алдында тұрған әлеуметтік мәселелерді шешуге қызмет етеді.

Өнердің келесі ерекшелігі сол, ол – қоғамдық сананың эстетикалық сезім тудыратын формасы. Суретші, жазушы шындық құбылыстарына тән эстетикалық сапаларды ашып көрсетеді. Сондықтан көркем шығармаларда өмір белгілі бір эстетикалық идеяларға сәйкес бейнеленеді, яғни өнер шындық нәрселері мен құбылыстарын көрікті немесе көріксіз, көңілді немесе көңілсіз, қайғылы немесе күлкілі деген сияқты категориялар формасында бейнелеп, баға береді.

Әдемілік, көркемділік адамның күнделікті өмірінде зор роль атқарады. Адамды қоршаған орта көркем болса, оның өзі адамды көңілдендіріп, еңбек пен өмір шабытын тудырады. Адам тек ғылым заңдарына сәйкес қана емес, «әдемілік заңы бойынша» да еңбек етеді деу керек. Өнер арқылы мәдениет өзінің тұңғыш тереңінде болып жатқан құбылыстарын дәп бір айнаға қарап көргендей, байқап отырады. Сондықтан да өнерді «мәдениеттің айнасы» деп анықтауда негіз бар. Нақты тарихи жағдайлар шеңберінде белгілі бір ұлттың, этностың мәдениетінде өнер аоқылы сол мәдениеттің әлемді және әлемдегі адамды түсінуін көреміз.

«Өнер» — мәдениеттің айнасы деп бекерде бекер айтылмаған. Ол мәдениеттің жаны, оның өзіндік танымының түрі. Сұлулық заңы бойынша адамның дүниені игеру барысында әдеби мәтіндерге, мүсінге, сәулет туындыларына, суреттерге, әуенге, биге және тағы сол сияқты негізделген өнер түрлері қалыптасады.

Өнер деп адамның рухани болмысына, сезіміне, эмоциясына әсер етіп, оны толғандыратын суреткер қолынан шыққан шығармашылық үлгісін айтамыз. Өнер – адами ақиқат, адамдандырылған «екінші әлем». Өнер, көркем бейне және жасампаздық тікелей әлеуметтік адам тұлғасымен байланысты категориялар.

Өнерде үйлесімділік ретінде танылған кемелділік бейнесі жасалады. Өнер арқылы адамның әмбебаптылығы ашылады. Өнер адамның шексіз болмыстық сұрақтарына жауап табуға талпыныс барысында гуманистік принциптерді қалыптастырады. Нәтижесінде, өнер тек белгілі бір қоғамның даму нәтижелерін көрнекілеп қана қоймай, сонымен қатар, әлеуметтік-рухани өмірдің күйіне әсер ететіндігін білдіреді.

## 1.Ежелгі дүние өнері.

Өнердің пайда болуы туралы біздің білеріміз тілдің шығу тегі туралы білетінімізден артық емес шығар. Егер шіркеу мен тұрғын үй салу, суретпен көрініс салу, мүсін жасау немесе өрнек тоқу сияқты еңбек түрлерін өнер деп қарастырсақ, онда дүниежүзінде өнерге қатысы жоқ халықты табу мүмкін емес. Ал өнерге тек байлық пен сән-салтанатқа, музейлер мен көрме залдарына арналған туындыларды, салондарды әшекейлеуге арналған әсем заттарды жатқызатын болсақ, онда бұрынғы мәртебелі сәулетшілер, кескіндемешілер мен мүсіншілердің өнер туралы мүлдем түсінігі болмағанын мойындауға тура келеді. Мұны, ең дұрысы, сәулет өнерінің мысалы арқылы түсіндіріп көрелік. Біз бәріміз, шын мәнінде, көркемөнер шығармасы деп айтуға тұрарлық керемет құрылыстар бар екенін білеміз. Дүниеде белгілі бір мақсатқа арналмаған ғимарат, сірә, табыла қоймас. Адамдар оларды Құдайға құлшылық жасау, ойын-сауық өткізу орны немесе баспана ретінде пайдаланып, ең алдымен, оның жайлы болуын, тек пайдалы жағын ғана қарастырды. Бірақ оларға құрылыстың жалпы көрінісі мен пропорциясы ұнауы немесе ұнамауы мүмкін, міне, сол кезде сәулетшінің жұмысы үй құрылысын салу ғана емес, оның «дұрыс» пішін талабына сай болуымен бағаланады. Сонау өткен заманда кескіндеме мен мүсінге деген көзқарас та осындай кәдеге асу тұрғысынан қарастырылатын. Ғимараттарға қойылатын талаптарды білмей тұрып, лайықты бағалау мүмкін емес еді. Дәл сол сияқты, бұрынғы өнер қандай мақсаттарға қызмет еткенін білмесек, оны түсіне де алмас едік. Біз тарих тереңіне бойлаған сайын ол мақсаттар нақтылана, көркемдігімен айшықтала түседі. Біз қаладан ауылға қоныс аударғанда немесе, нақтырақ айтсақ, тұрмыс-тіршілігі біздің арғы аталарымыздың деңгейіне жақын тайпалар ортасына өркениетті елдерді тастап көшіп келетін болсақ, дәл сондай күй кешеміз. Ондай халықтарды «примитивті» дейді. Бұл олардың ойлау қабілеті примитивті деген сөз емес, шындығында, олардың ойы біздікінен анағұрлым күрделірек, себебі олар адамзаттың алғашқы қауымдық дәуіріне жақындау.

Ежелгі немесе алғашқы қауымдық халықтар жай құрылыс пен бейнелерді пайдалылық тұрғысынан ажырата бермейді: күркелер жауыннан, желден, күннің аптабынан, ал бейнелер олардың санасындағы табиғи күштерден кем соқпайтын қара күштерден адамдарды қорғауы тиіс. Басқаша айтқанда, мүсін мен кескіндеме магиялық мақсатта пайдаланылады.

Осы бір алғашқы, бізден алыста қалған көркемдік құбылыстарды түсіну үшін бейнелеу өнеріндегі көз қуанышы боларлық дүниені емес, мақсатқа бағдарланған күшті көруге құштар ететін тәжірибенің ерекшелігін өзің үшін анықтап алып, алғашқы қауымдық адамның санасына енуге тырысу керек. Бұл үшін айрықша еңбектенудің қажеті жоқ. Тек өзіңе қарап, мына сұраққа шынайы жауап беруің керек: біздің өзімізде примитивті ойдың қалдықтары бар ма? Мұз дәуіріне шолу жасамас бұрын жан-дүниемізге бір үңіліп қарайықшы. Айталық, алдымыздағы газет бетіне жақсы көретін чемпионымыздың фотосуреті басылған. Қолымызға ине алып, оның көзін шұқып тастасақ, жанымыз

рақаттанар ма еді? Әлде газеттің шетін тесіп тастаған секілді немқұрайдылық танытамыз ба? Әй, қайдам! Мен саналы ақылыммен түсінемін: жақсы көрген адамыма әлде басқа біреуге ондай жаман қылық көрсете алмаймын және бұған іштей бір нәрсе қарсылық танытады. Егер газеттегі суреті бүлінсе, ондағы бейнеленген адамға да бір нәрсе болатындай сезім билеп, өзімді жайсыз сезінемін. Сонымен, менің айтқаным дұрыс болса, бойымызда атом энергиясы ғасырында ақылға сыймайтын ырымшылдық сақталса, онда алғашқы қауымдық тайпалар арасында жаппай ырымшылдықтың болғанына таңданбау керек. Қай жерде де қаптаған балгерлер мен бақсылар қас дұшпанының қуыршақ бейнесін жасап алып, көкірегіне тебен тығып, отқа жағып, қастандықтың неше түрін, сиқырлық нанымдарын жасап жатты.

Ағылшындардың жыл сайын «оқ-дәрі астыртын әрекетін» атап өту кезінде Гай Фокстің қарақшы бейнесіне от қойып жағуы сол ырымшылдықтың қалдығы болса керек. Примитив халықтар кейде болмыс пен бейненің аражігін ажырата алмайды. Бірде еуропалық суретшінің африкалық ауыл малының суретін салғанын көрген тұрғындар: «Егер біздің малымызды осылай алып кетсеңіз, біз қалай күн көреміз?» – деп шулаған.

Бұл наным-сенімдердің бәрін бізге дейін жеткен ерте дүние кескіндемелерімен танысқан кезде еске алған жөн. Олардың пайда болуы адамзаттың ең ертедегі тіршілік әрекетін бастаған уақытқа сәйкес келеді. XX ғасырда алғаш рет Испания (19-сурет) және Оңтүстік Франциядағы (20-сурет) үңгірлер қабырғаларындағы суреттер ашылғанда, археологтар мұз дәуірі адамдарының аңдардың мұндай айшықты, әсем бейнелерін жасауға қабілетті болғанына сенер-сенбесін білмеген. Келе-келе сол жерлерден табылған тас пен сүйектен жасалған қарадүрсін қарулармен қырғап салынып, бояумен өң берілген қодас, мамонт, бұғы суреттерін кәнігі аңшылардың салғаны анықталды. Сондай үңгірлерге түсіп, тар да ұзын дәліз тәрізді қуыспен жүрсеңіз, терендеген сайын қараңғылық қоюлана түседі, кенеттен қолшамның жарығымен жарқ етіп қодастың бейнесі жүзіп шыққандай болады, сол сәтте сен де тылсым дүниеге сүңгисің. Бір нәрсе анық – кіру, жүру қиын, қорқынышты жерасты үңгірлеріне қабырғасына сурет салу үшін ғана бару ешкімнің ойына да келмеген. Әдетте үңгірлердегі бейнелер бір-бірінің үстіне жөн-жосықсыз салына берген. Кейбір үңгірлердегі, мысалы, Ласко (21-сурет) үңгірі қабырғалары мен төбелеріндегі бейнелер ғана анық байқалады. Ежелгі адамдардың тасқа салынған бейнелердің сиқырлық күшіне сенгенін осы табылған суреттер нақтылай түседі және мұның шындыққа жақын түсіндірмесі осы десек, қателеспейміз. Басқаша айтқанда, алғашқы аңшылар олжаларының бейнесін салып, оны найза және тас балталармен түйреп, шауып жатқанын көрсетсе, онда тірі жануарлар да өздерінің дегеніне көнеді деп сенген. Әрине, бұл – болжам ғана. Дегенмен ертеден келе жатқан әдет-ғұрыптарын сақтаған қазіргі тайпалардың өнерге көзқарастары осы айтқанымызды айғақтайды. Олардың сиқырлық әдет-ғұрыптарының бұрынғылардан өзгешелігі болса да, көркемөнер шығармашылығы бейнелердің сиқырлық күші туралы таным-түсінігімен байланысты болып келеді. Сиқырлық күші бар деген таным

бойынша әлі күнге дейін жартастарға жануарлардың бейнесін қолданыстағы тас құралдармен қашап салып жүрген тайпалар бар. Қайсыбір халықтар мерекелік дәстүрінде жануарлардың кейпінде киініп, олардың қимылдарына ұқсатып рәсімдік биін билесе, олжалы болатындарына кәміл сенеді екен. Жергілікті халықтар арасында өздерін қасқырдың, қарғаның немесе бақаның ұрпақтарымыз, жануарлармен тікелей байланыстымыз деп санайтындар бар. Бұл сенімдер соншалық таңғаларлық көрінгенмен, біздің заманымыздан тым алыс та емес. Кезінде римдіктер айтатын Ромул мен Ремді емізген қасқырдың мүсіні қоладан құйылып, Капитолий төбесіне орнатылған. Тіпті күні кешеге дейін Капитолийге апаратын баспалдақтың жанында торға қамалған тірі қасқыр ұстаған. Ал Лондондағы Трафальгар алаңында тірі арыстан жоқ, бірақ британдық арыстан саяси карикатурада өмір сүруде. Сөз жоқ, мұндай тектегі геральдика, саяси символика және тайпалық қоғамдағы адамдардың тотемдеріне (олар өздерінің тұқымдас жануарларын солай атайды) деген терең де мәнді қарым-қатынастың арасында үлкен айырмашылық бар. Олар уақытқа байланысты бір мезгілде адам да, хайуан да бола алатын түс әлеміне батып бара жатқандай.

Жергілікті халықтардың көбінде хайуандарды бейнелейтін маска киіп алып, шынымен қарға немесе аю болып кеткендей күйге енетін салт бар. Бұл біреуі ұры-қары, екіншісі қуғыншы болып ойынның қызығына батқан балалардың ойыны қайсы, шындығы қайсы екенін ажырата алмай қалатын күйді еске түсіреді. Бірақ балалардың қасында әрқашан «Шуламаңдар» немесе «Ұйықтайтын уақыт болды» дейтін ересектер жүреді ғой.

Ал «примитив» халықтардың ортасында ғажайыптардан ес жиғызар адам жоқ, тайпа мүшелерінің бәрі діни рәсімдер мен таңғажайып ойындарға, салттық биге беріліп, жануарлар кейпіне енеді. Ата-бабадан қалған, санаға сіңген мұндай дәстүрлердің қуатының күштілігі соншалық – адамдар өздері енген бейнесінен шыға да алмай, баға бере де алмай қалады екен.

Әлдебіреу мұның не деп сұрамайынша, көп ойланбастан және өз-өзімізге есеп берместен (өз сенімдерін қабылдай беретін қауымдық құрылыс адамдары сияқты) қабылдай беретін наным-сенімдер біздің бәрімізде де бар.

Бұл жағдайлар, бір қарағанда, өнерден тыс жатқан жайт сияқты, бірақ олар көп ретте көркемөнердегі шығармашылықты айқындайды. Тайпа суретшілерінің негізгі талабы – біздегі сияқты көркемдік емес, сиқырлық салтта өзіне берілген рөлді атқарып шығуға қабілетті шығарма тудыру. Суретшілер әртүрлі пішін мен түр-түстердің нендей ұғымды білдіретінін анық білетін тайпаластарына жұмыс істейді. Олар өз беттерінше еш нәрсе қосып, өздігінен болжам жасай алмайды, тек мүмкіндіктеріне қарай шеберлікпен іс білетіндерін көрсетіп, тапсырысты орындауы тиіс.

Анығына жету үшін тағы да алысқа бармай-ақ қоялық. Біз әдемі боялған бір жапырақ шүберек секілді ұлттық туды қарастырып отырған жоқпыз, ондай шүберектің суретін кез келген орындаушы өз ыңғайына қарай өзгерте береді. Сол сияқты, неке сақинасының пішінін де қалауынша өзгерте беруге немесе

қалай болса солай салуға да болмайды. Дегенмен орныққан салт шеңберінде әрқашан бір жеке талғам мен шеберлікті көрсететін бос кеңістік – таңдау болатыны мәлім. Рождество шыршасын еске түсірейікші, оны дәстүр талабына сай безендіреді.

Әрбір отбасының бұзуға болмайтын жеке дәстүр мен әдет-салты болады. Дегенмен шыршаны әшекейлеудің салтанатты сәті келгенде көп нәрсе шешуін таппай қалып қояды. Шырағданды қай бұтаққа орнату керек? Жоғары жағында жылтырақтар жеткілікті ме? Мына жердегі жұлдыз тым ауыр емес пе, ана жағының салмағы ауырлап кеткен жоқ па? Мүмкін, басқа мәдениеттің адамына мұның бәрі дарақылық болып көрінуі мүмкін. Ол, мысалы, мына ағаштың өзі жылтырақсыз-ақ көрікті деуі мүмкін. Бірақ дәстүр мәніне қанық бізге шыршаны безендіру маңызды іс саналады. Прimitивті өнер алдын ала нақтыланған ереже бойынша да жасалады, бірақ суретшіге өз қолтаңбасын айшықтауға да мүмкіндік береді. Солардың ішінде кейбір қолөнершілердің техникалық шеберлігі тіпті таңғаларлық.

«Прimitив» ұғымы орындаушылық деңгейдің жұпынылығын көрсетпейтінін айта кеткен жөн. Керісінше, көптеген тайпалар өркениетті әлемнен аулақ жатса да, тоқыма, тері өңдеу, ою, тіпті металл өңдеу шеберлігінің шыңына жеткен. Егер олар қолданған құрал-саймандардың қарапайымдығын ескерсек, еңбектерінің қаншалық қиын екеніне, қолдарының ептілігіне, соның бәрі ғасырлар бойы атадан балаға ауысқан кәсіптің жемісі екеніне таңданбасқа лажың жоқ. Жаңа Зеландиядағы маори халқы, мысалы, ағаш өңдеуде зор жетістікке жеткен (22-сурет). Әрине, тек орындау жұмысының ауырлығы көркемдік сипатты көрсете алмайтыны белгілі. Әйтпесе шыны бөтелкенің ішіне желкенді қайық үлгісін орналастырған адам ұлы суретшілердің қатарында тұрған болар еді. Дегенмен шеберлердің зор мүмкіндіктері олардың шығармаларындағы бізге таңсық ерекшеліктердің мәнінде бір кемшілік бар деген кең тараған түсініктен бас тартқызады. Біздің мәдениетімізден өзгешелігі – мұнда шеберлік деңгейі емес, идеялық ұстаным ерекшелігі алға шығатын болса керек. Мына бір жайтты ұғыну маңызды: өнер тарихы – озық техникалық дағдылар жиынтығының тарихы емес, өзгеріске ұшырап отыратын идеялар мен критерийлер тарихы. Тайпалық қоғам суретшісі белгілі бір жағдайда табиғилықты Батыстың жақсы білім алған шеберімен бірдей, нақты бере алады дейтіндер көбейе түсуде. Бірнеше ондаған жыл бұрын Нигерия жерінен мінсіз жасалған қола бастар табылған (23-сурет). Қола ескерткіштер бұдан бірнеше жүз жыл бұрын жасалған. Сондай-ақ бұларды жасаған жергілікті адамдар шеберлікті сырттағы біреулерден үйренген деуге негіз жоқ.

## *22. Маори көсемі үйінің маңдайшасы*

XIX ғасырдың басы

Ойылған ағаш.

32 × 82 см.





Ендеше неге бізге жергіліктілер өнерінің көп бөлігі соншалық алыс замандардікі болып көрінеді? Тағы да өзіміздің әңгімемізге оралайық та, шамалы тәжірибе жасап көрелік.

Бір бет қағаз алып, бет-әлпетке ұқсас: дөңгелек және екі таяқша – ауыз бен мұрынның нұсқасын салып қоялық. Қараңыз, мына бетте көз жоқ. Сізге ол тым мұнды болып көрінбей ме? Сорлы соқыр екен. Бізге «оған көз салып берейік» деген ой келді. Жаңағы бетке тесірейген екі нүкте қойылғанда, жеңіл демалғандай болдық. Бізге бұл әзіл болып көрінгенмен, абориген басқаша ұғынады. Оның түсінігінде бөрнеге бетбейне салынса, онда бөрне бейнеге айналады. Әлгі бейнені ары қарай тірілтудің керегі жоқ, себебі көзі болған соң, айналасын көреді.

24-суретте полинезиялық Соғыс құдайы Оро бейнесі көрсетілген. Полинезиялықтар табиғатынан керемет оюшы болғанмен, жансыз томарды адам бейнесіне көп ұқсатқылары келмеген сияқты. Сондықтан көз алдымызда – бар болғаны шыбықпен оралған ағаш кеспелтек. Тек көзі мен қолын ағаш қабығымен белгілей салған, осының өзі кеспелтектің тылсым күш иесі екенін білдіреді. Біз әлі өнер саласына түспесек те, бет-әлпет арқылы жасаған тәжірибеміз көп нәрсеге үйрететін сияқты. Алдыңғы бейнеміздегі таяқшалар мен нүктелерді өзгертіп көрелік. Көздегі нүктелерді айқышқа, не болмаса, әйтеуір, көзге ұқсамайтын кез келген белгіге ауыстырайық. Бірақ бастапқы орындарында қалдырып, қандай белгімен көрсетсек те, бәрінің мәні бірдей болады екен. Ал абориген суретшіге мұндай жаңалық қымбатқа түседі. Бұдан оның алатыны – ең алдымен, өз қолөнерінің ерекшелігіне қарай кез келген формалардан пішіндер мен бетбейне жасауға болатыны ғана. Нәтижесінде оның шығармасы шынайы өмірдегіге ұқсаңқырамаса да, сұлбаның үйлесімі мен бірлігі сақталады, ал біздің сызған бет-әлпетте дәл осы нәрсе жетіспейді. 25-суретте Жаңа Гвинеядан табылған маска берілген. Әрине, бұл сұлулық көрінісі емес және маска ондай болмауы тиіс. Бұл – салттық маска ғана: ауылдың жасөспірімдері жын-пері болып киініп, әйелдер мен балаларды қорқытады. Бірақ бұл «пері» қаншалық әлем-жәлем, жиіркенішті көрінгенмен, бет-әлпет біркелкі геометриялық элементтер құрылымдары тәсілімен тепе-тең қалыпта бейнеленіп, көзге жағымды сипат береді.

Әлемнің әр түкпіріндегі «алғашқы» суретшілер тотемдер мен мифологиялық кейіпкерлерді бейнелеуде бір-бірімен байланысты ою-өрнек жүйесін қалыптастырған. Солтүстік Америка үндістерінің өнерінде, мысалы, жіті көзқарас пен дүниенің анық бейнесіне деген немқұрайдылық қатар жүреді. Олар аңшы болғандықтан, бүркіттің тұмсығын, құндыздың құлағының пішінін бізден гөрі әлдеқайда жақсы біледі. Сондықтан оларға бір бөлшектің өзі – бүркіттің тұмсығы бар маска – құстың өзі болып саналады. 26-суретте Солтүстік Американың солтүстік-батысындағы Хайда тайпасы көсемінің үш тотемдік бағанасы бар үйінің макеті көрсетілген. Бізге ол тек ұсқынсыз маскалардың қалай болса солай тасталған үйіндісі секілді көрінуі мүмкін, ал үндіс өз тайпасының өте ертедегі аңызының иллюстрациясын көреді. Аңыздың өзі оның бейнелік көрінісі сияқты, бізді сол байланыссыз таңғажайып ойымен де естен тандырардай. Дегенмен аборигендердің ойлау қабілеті бізден өзгеше екені бізді таңдандырмауы керек.



26. Хайда тайпасының көсемі үйінің макеті

Солтүстік Американың солтүстік-батыс жағалауы,  
XIX ғасыр

Америка Жаратылыстану тарихы музейі, Нью-Йорк

«Гвайс Күн қаласында енесі ұрысқанша төсегінен тұрмай, күні бойы жалқауланып жата беретін жас жігіт болыпты. Ол намыстанып, жақын маңдағы көлді мекен еткен, адамдар мен киттерді жеп өмір сүретін құбыжықты өлтіруге бел буады. Сиқыршы құстың көмегімен ағаш діңінен тұзақ жасап, оған жемтік ретінде үш баланы алдап отырғызып қояды. Жігіт құбыжықты тұзаққа түсіріп, оның терісін жамылып, балық аулап кетеді. Ұстаған балығын ашулы енесінің есігінің алдына тастап кетіп жүреді. Мұндай күтпеген сый көргеннен есі шыққан енесі өзін қолынан келмейтіні жоқ сиқыршымын деген ойға беріледі. Күндердің күнінде жігіт бар шындықты айтқан кезде, енесі ұялғаннан өліп кетіпті».

Бұл аңыздағы барлық кейіпкер ортадағы бағанада бейнеленген. Кіреп ойықтың астындағы – құбыжық жеген киттердің бейнесі. Олардың үстінде –

құбыжықтың өзі, одан жоғары адам тұлғасына ұқсаған бейне – бейшара енесі, оның үстінде кейіпкеріміздің сыбайластары – құс тұмсықты маска ілінген, жігіттің құбыжықтың терісін жамылып, қолына балық ұстаған бейнесі жоғарыда тұр. Бөрененің басы кейіпкеріміздің жемтік үшін пайдаланған үш баланың бейнесімен тұйықталады. Бұл шығармадан өзіндік әрекеттің жемісін көру қызығушылығын байқамау қиын болар, дегенмен мұны жасағандардың іске барынша байыпты қарағаны көрініп тұр. Қарапайым құрал-сайманмен үлкен бағаналардың бетін оюлап шығуға кейде ауылдағы бар ер адам жыл бойы жегілетін болған. Олар ұлы көсемнің үйіне құрмет көрсетіп, маңызды іспен айналысып жатты.

Зор ынтамен істеліп, орасан еңбек сіңірілген, ойылып салынған композицияның мазмұнын түсіндірмесіз ешқашан ұқпаған болар едік. Аборигендердің өнерінде мұндай жайттар жиі кездеседі. 28-суреттегі маска бізді өткірлігімен қызықтырғанмен, мәні әзіл-қалжыңнан алыс жатыр. Қан шашыраған бет-әлпет – таудағы адамжегіш перінікі. Бірақ біз оны білмей тұрып-ақ натураның ұйымдастырылған пішінге біртіндеп ауысуы әдістері негізінде баға бере аламыз. Көркемөнер шығармашылығының ерте бастауынан бізге жеткен осындай керемет шығармалар аз емес, олардың нақты мазмұны, бәлкім, мәңгілікке жоғалған десек те болар. Мұндай туындылар бізді тамсандырмай қоймайды. Ежелгі Американың ұлы өркениетінен бізге жеткеннің барлығы – солардың «өнері». Мен өнер сөзін жұмбақ құбылыстар мен образдардың әсемдігі шамалы болғанынан тырнақшаға алып отырған жоқпын, олар бізге керемет көріністер сыйлады, оларды жасағандардың әшекей «декорацияларға» талпынбағанын ескерту үшін алып отырмын. Копандағы (қазіргі Гондурас, 27-сурет) бүгінде қирап қалған құрылыс алтарындағы қашалып жасалған адам шошырлық өліктің басы бұл халықтардың діни салтындағы қатыгездік – құрбандыққа адам шалуды еске түсіреді.

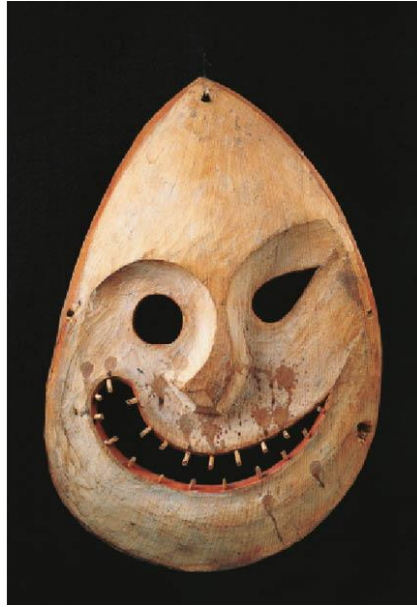


27. *Майя тайпасының Копаннан табылған тас алтарындағы Өлім Құдайының басы*

Гондурас, шамамен 500–600 жж.

Майя мәдениеті

37 × 104 см. Британ музейі, Лондон



28. *Инуиттердің би маскасы*

Аляска, шамамен

1880 жж.

Боялған ағаш

37 × 25,5 см.

Этнология музейі,

Мемлекеттік музейлер, Берлин

Бедерлердің мәндік белгілерінен көп нәрсе белгілі болмаса да, ғалымдардың күшімен зерттелген ерте дүние ескерткіштерінен басқа да алғашқы қауымдық мәдениеттермен салыстыруға боларлықтай мәліметтер табылды. Американың жергілікті халықтары әдеттегі ұғымдағыдай қарабайыр болмаған. XVI ғасырда келген испан және португал жаулап алушылары қазіргі Мексика жеріндегі қуатты ацтектер, қазіргі Перу жеріндегі инктер мемлекетімен бетпе-бет келеді. Одан бұрын Орталық Америкада үлкен қалалар салып, жазу жүйесін және уақыттың күнтізбелік есебін құрған майяларды примитивті деп атауға мүлдем болмайды. Американың Колумб келгенге дейінгі үндістері, нигериялық негрлер сияқты, адамның бет пішінін шынайы да әсем бейнелей білген. Мысалы, ертедегі перуліктер натураға өте жақын (29-сурет) етіп, адам басына ұқсастырып ыдыстар жасаған. Егер сол өркениеттердің туындылары түсініксіз және табиғаттан алшақ болып көрінсе, оның себебін олардың идеялық мақсат-міндетінен іздеу керек.



29. Чикама аңғарынан табылған жалғыз көзді адамның басы пішініндегі ыдыс Перу. Шамамен 250–500 жж. Сазбалшық. м Биіктігі – 29 см. Чикаго Көркемсурет институты

30-суретте Мексика жерінде тіршілік кешкен ацтектердің мүсіні көрсетілген. Бұл мүсін, шамамен, испандықтардың жаулап алу кезеңіндегі туындыға жатады. Ғалымдар оны Жаңбыр құдайы Тлалок деп жобалайды. Тропикада адам тіршілігі жаңбырға байланысты: жаңбыр болмаса, егін өнім бермей, аштыққа ұрындырады. Жаңбыр мен нөсер құдайының қорқынышты да құдіретті дию бейнесінде болуы таңғалдырмаса керек. Үндістердің қиялында найзағай алып жылан бейнесінде елестейді. Американың ежелгі халықтарының көпшілігі сылдырмақты жыланды қасиетті де аса құдіретті тіршілік иесі санаған. Тлалокқа зер сала қарасақ, оның аузы улы тістерін шығарып тұрған екі сылдырмақты жыланның бір-біріне бастарын қаратып тұрған сәтін көз алдымызға келтірсе, ал мұрын пішіні бұралып жатқан жыланды елестетеді. Тіпті көзі де дөңгеленіп жатқан жылан секілді бейнеленген. Біз шынайы мүсін туралы ойымыздағы пішіннен бет-әлпетті «құрылымдау» ойының қаншалық алшақ тұрғанын көреміз. Мұндай әдісті анықтаудың себебіне көз жеткізу де қиын емес. Жаңбыр билеушісінің әлпетін найзағай қуатын бойына сіңірген қасиетті жыландардан құрастыру ниеті қисынға келеді. Осы тылсым идолдарды ойлап тапқандардың санасына енуге тырысу алғашқы өркениеттердің образ шығармашылығы сиқырмен де, дінмен де тығыз байланысты және жазудың бастамасы болғанын білдіреді. Ертедегі Мексика өнерінде қасиетті жылан образы – кәдімгі сылдырмақты жылан найзағайдың шартты белгісі, иероглиф ретінде нөсерді діни тұрғыда тану үшін немесе оның сиқырлы дұғасы ретінде ойластырылған.

Біз құпияға толы бастаулар туралы өте аз білеміз, мұның беймәлім сырлары өте көп. Бірақ біз өнер тарихынан бір нәрсені түсінгіміз келсе, бейнелеу формалары мен жазудың «қандас туыстар» екенін әрқашан есте сақтағанымыз жөн.





30. Тлалок – ацтектердің Жаңбыр құдайы

XIV–XV ғғ.

Тас. Биіктігі – 40 см. Этнология музейі, Мемлекеттік музейлер, Берлин

## **2. Мысыр, Қосөзен, Крит**

Көркем шығармашылықтың қандай да бір пішінін әлемнің кез келген түкпірінен кездестіруге болады. Ал егер өнер тарихын үздіксіз процесс ретінде түсінетін болсақ, онда оның бастауларын Францияның оңтүстігіндегі үңгірлер мен солтүстікамерикалық үндістердің қоныстарынан іздеудің қажеті жоқ. Себебі ертеректегі көркемөнер тәжірибелері мен осы заман өнерінің арасындағы дәстүр жалғастығы үздіксіз, түзу сызық арқылы жалғаспайды. Алайда шеберден – шәкіртке, шәкірттен – өнерді бағалаушыға немесе көшірмешіге тікелей берілетін дәстүр бар, ол қазіргі өнерді кез келген заманауи ғимаратпен, плакатпен, бес мың жыл бұрынғы Ніл өзенінің алқабында пайда болған өнермен біріктіреді. Грекиялық шеберлердің мысырлық мектептен өткенін, сондықтан ежелгі Мысыр өнері аса маңызды екенін, ал барлығымыздың грекиялықтардың жолын қуушы екеніміз белгілі.

## **3. Ежелгі Мысыр өнері**

Мысырдың пирамидалар отаны екені мәлім (31-сурет). Тастан қашалып, қолдан тұрғызылған ғимараттар сонау көне заманның белгісі болып, тарих көкжиегінде асқақтап тұр. Сұсты да тәкаппар ғимараттардың құпиясы, айтар сыры мол. Пирамидалар ескі дәуір қоғамын дәл айшықтайды, патшалық құдіретін, билеушілердің байлығы мен күш-қуатын паш етеді. Сансыз жұмысшы армиясы жыл сайын ауыр жұмысқа жегілді – тау жынысынан алып гранит тас кесегін кесіп алу, қашау, құрылыс орнына жеткізу, ең қарабайыр техникамен қалау – әміршінің мәйіті тас табытқа салынғанға дейін тыным таппады. Бұған дейін де, кейін де ешқандай халық, ешбір басқа патшалық

осыншалық орасан шығын мен осынша қуатын «табыт ескерткішке» жұмсауға тәуекел ете қоймаған. Бірақ перғауындар мен олардың қоластындағыларға пирамидалардың практикалық маңызы зор болды. «Құдайдың ерекше құлы», жоғарғы билікті ұстаған перғауындар жердегі миссиясын атқарғаннан кейін өзі бұл дүниеге келгенге дейін өмір сүрген Құдайлар ортасына қайта оралуы керек еді. Перғауындар өздерінің көкке көтерілуіне асқақ пирамидалар көмектеседі деп жорамалдаса керек. Қайткенде де олар «қасиетті» мәйіттерді бұзбай сақтауы тиіс болды.

Мысырлықтар жанның о дүниедегі өмірін жалғастыру үшін мәйітті сақтау керек деп сенген. Мәйітті бұзылып кетуден сақтау үшін бальзамдап, тоқыма таңғышпен қатты таңып тастайтын. Осылайша бальзамдаудың кең тараған түрін ойлап тапты. Перғауынның мумиясына пирамидалар тұрғызылды; мәйітті тастабытқа (саркофаг) салып, үлкен құрылыстың дәл ортасына жайғастырды. Мәйіт жатқан бөлме қабырғалары тұтастай перғауынды басқа дүниеге жөнелтуге көмектесетін магиялық формулалармен және дуа жазбалармен толтырылды.

Сәулет ескерткіштерін ғана наным-сенімдермен байланысты деп ойласақ, қателескен болар едік. Мысырлықтар мәйітті сақтаумен ғана қанағаттанған жоқ, билеушінің бұзылмайтын, мызғымас мүсінін тұрғызуды қолға ала бастады. Бұның, өз кезегінде, перғауындар мәңгі жасайды деген сенімді арттыра түсеріне күмән жоқ еді. Мүсіншілер енді билеуші жарлығымен граниттен перғауынның басын қашап жасады. Тастабыттың ішіне салынған мүсін ешкімге көрінбестей, көзден таса қалыпта патшаның орнына қойылып, оның жанының кейінгі өмірін образбен бейнеледі. Мысырлықтардың «мүсінші» сөзін аударғанда «өмірді сақтаушы» деген мәнді білдіретіні де осыны нақтылай түседі.

Алғашқыда мұндай жерлеу рәсімі перғауынға ғана қатысты атқарылса, кейін сарай маңында мәртебелі қызмет атқарғандар да билеушілер қабірлерінің айналасына өздеріне арнап, қаз-қатар тұзу ретпен кішірек табыттар қойғыза бастады; осылайша өзін қадірлеуші ерекше тұлғалар біртіндеп, өлімнен кейінгі өмірі үшін күнібұрын қамданды.

Қымбат құрылыстарда мумиялар мен тас мүсіндер жерленетін болған. Мұнда құрбандыққа берілген ас-суды қабылдайды және жан да осында өмір сүреді деген сенім берік болған. Ежелгі патшалықтың IV династиясының, пирамидалар дәуірі портреттерінің арасында мысырлық өнердің нағыз төлтума жауһарлары бар (32-сурет). Олардың асқақтығы, сондай-ақ қарапайымдығы адамды ерекше әсерге бөлейді. Мұнда модельді әсірелеу де, бір сәттік күйзелістің бет-әлпеттегі әсерін беру ұмтылысы да жоқ. Мүсіншіні бір маңызды нәрсе ғана мазалаған. Қосымша бөлшектің барлығы алынып тасталған.

Дәл осы адамның бет-әлпетінің ерекшелігіне ғана көңіл аудару соншалық зор әсер тудырады. Өте қатаң геометриялық шеберлікпен орындалған бұл бас мүсіндердің бірінші бөлімде айтылған қарабайыр маскалардан өзгешелігі бар (25 және 28-сурет). Бұлар қаранәсілді суретшілердің натуралистік

портреттерінен де басқаша (23-сурет). Екі негіз де – натура мен тұтастықты бақылау – мәңгілікке бойлаған тірі бет-бейненің өз болмысынан безіну қалпы тепе-теңдікте берілген.

Мұндай геометриялық дәлдік пен қатаң бақылаудың үйлесімі мысырлық барлық өнерге тән. Бұл қабір қабырғаларындағы бедерлер мен жазбаларда айқын көрінеді. Әрине, өнерге қатысты «сәндеу» сөзі «өлілердің жаны ғана тамашалайтын» осы арада соншалық үйлесімді бола бермейді. Бұл көзден таса туындылар «өмірді сақтауы» тиіс еді.

Сонау көне заманда өліп бара жатқан билеуші құлдары мен күндерін де қабірге өзімен бірге «ала кеткен»: билеуші о дүниеге өзінің бар сән-салтанатымен бару үшін құл-күндерін құрбандыққа шалған. Кейінірек мұндай жантүршігерлік рәсімдер тым қатал деп саналды ма, жоқ, әлде қымбатқа түсті ме, бірте-бірте оның орнын өнер туындылары баса бастайды. Билеушілер адамды құрбандыққа шалудан бас тартып, оларды бейнелеу өнері туындыларымен алмастырады. Мысырдағы жерлеу қабірлерінен табылған кескіндемелер мен мүсіндер – жанды келесі өмірге шығарып салушылар – ертедегі мәдениеттердің барлығында кең тараған рәсім.

Қабірдегі жазбалар мен бедерлер ежелгі мысырлықтардың өмірін айқын бейнелейді. Дегенмен алғаш көргенде түсініксіздеу болуы мүмкін. Өйткені мысырлық суретшілердің алдына қойған мақсаттары басқа болған, олар шынайы өмірді басқаша, біздің әдісімізден өзгеше бейнелеген. Суретші бейнеленуші нысанның өзіне тән барлық ерекшелігін неғұрлым анық және толық бейнелеуі тиіс еді.

Мысырлықтар натураны кездейсоқ, көзге түскен қалпында бейнелеуге тырыспайтын. Ойындағысын бейнелей отырып, барлық элементтердің дәл түсуін талап ететін қатаң ережелерге бағынатын. Олардың әдістері кескіндемеге қарағанда картографияға өте жақын еді. Бұның айқын мысалы ретінде бақтағы тоған бейнеленген суретті (33-сурет) айтуға болады. Егер біз сізбен осындай мотивті бейнелеуге бел бусақ, әуелі, ең ыңғайлы көрінетін бұрыш іздеп табар едік.

Мұнда ағаштардың пішіні мен сұлбасы қарсы бет позициядан, ал көл үстіңгі жағынан ғана толық, анық көрінеді. Мысырлықтар мұндай мәселелерге бас қатырмаған. Олар тоған көрінісін төбесінен қарағандай, ал ағаштарды қарсы көріністе бейнелеген. Құстар мен тоғанда жүзіп жүрген балықтар үстінен тану қиын болғандықтан қырынан бейнеленген.

Қарапайым осы мысалдан-ақ мысырлық әдісті түсінуге болады. Мұндай әдісті әдетте балалар пайдаланады. Мысырлық шеберлердің әдістері неғұрлым бірізділікті сақтауымен ерекшеленеді. Әрбір элемент неғұрлым өзіне тән ерекшелікпен бейнеленуі керек. 34-суретке қарап, бұл бейнелеу жүйесінің адам пішінін бейнелеуде қандай нәтижеге жеткізгенін көреміз. Бастың пішіні, көрсетілгендей, қырынан анық көрінеді. Ал біз көзді ойша үнемі анфаста (қарсы алдынан) көреміз. Осыған сәйкес беттің қырынан қарағандағы көрінісі көздің қарсы қараған бейнесімен толықтырылады. Дененің жоғарғы жағы, иық



пен кеуде, қолдың денемен жалғасқан бөлігі де дәл солай көрінетіндіктен, неғұрлым қарсы позициядан қабылданады. Бірақ қолдың саусақтары мен аяғы тек қаптал көріністе бейнеленеді. Мұның барлығы мысырлық өнердегі адам пішіндерінің неліктен жазық және қисық секілді болып көрінетінін түсіндіреді. Сонымен қатар мысырлық суретшіге екі табанды бір позициядан көрсету қиын болған. Олар үлкен башпай мен табанның көтеріңкі сызықтарын нақты контурлы сызықпен жүргізген. Екі табан да ішкі жағынан, мына бедерде көрсетілгендей, құдды, адамның екі сол аяғы бар секілді бір қапталдан бейнеленген. Бұл – мысырлық шеберлер адам сыртқы жағынан дәл осылай көрінеді деп білген деген сөз емес. Олар адам пішінінің неден тұратынын бейнелейтін әдіске жүгінді. Байқағанымыздай, қатаң қалыптық бейнелеу – бейненің магиялық қызметімен байланысты. Әйтпесе адам «қысқартылған» немесе «кесілген» қолдарымен өлілерге арналған сый-сияпаттарды қалай қабылдап алып немесе апарып беретін еді? Мұнда, басқа жағдайлардағыдай, мысырлық өнер бір сәттік көріністен тумаған, бір адамның немесе бірнеше топтық фигураның көрінісі болсын, мейлі, ол – бейнеленуші нысанның ойдағы көрінісі. Суретші өзінің картинасын өзі жақсы зерттеген, сондай-ақ адамның айналысатын кәсібін, қандай қоғамнан шыққанын білдіретін өзіне таныс элементтерді салады. Алайда көзі көрген пішінін өзі білетін образда ғана бейнелеп қоймайды, оның өз түсінігіндегі мағыналық мәнін де береді. Кейде бір адамдарды «үлкен босс» деп атаймыз: мысырлықтар қожайындарды әйелдері мен қызметкерлеріне қарағанда, көлемді қылып бейнелеген.

Мысырлықтардың ережелері мен бейнелеу әдістерін меңгергеннен кейін, олардың күнделікті өмірін суреттеген бейнелеу тілін түсіне бастаймыз. 35-суретте Орта патшалықтың жоғары билеушілері қабірлері қабырғасындағы шамамен б.з.д. 1900 жылдары салынған жазбалардың композициясы біздің түсінігімізді кеңейте түседі. Иероглиф жазбаларда оның кім және қандай құрметке ие болғаны туралы нақты баяндалған.

Оның толық аты – Хнумхотеп, Шығыс шөлінің бастығы, Номарх Менат Хуфу, Перғауынның сенімді досы, Патшаның жақыны, барлық абыздың Жоғарғы басқарушысы, Гора абызы, Анупис абызы, Құдайдың құпияларын басты қорғаушы, барлық туниканың (лат. tunica – ішкіім) хас шебері.

Сол жақтағы суретте біз оның әйелі Хети, күні Жет пен баласын ертіп, бумерангқа ұқсас қарумен қаруланып, жабайы құс аулап жүргенін көреміз. Баласы кішкене өлшемде бейнеленгенмен, Шекаралардың Жоғарғы басқарушысы лауазымы дәрежесі киімін киген. Фриздін төменгі жағында басшысы Ментухотептің бақылауымен балықшылар қармаққа іліккен балықтарды тартып жатыр. Есіктің жоғарғы жағында тағы да жабайы құстарды тормен аулап жатқан Хнумхотеп көрінеді. Мысырлықтардың сурет салу әдістерін білгендіктен, қақпанның қалай жұмыс істейтінін білу де қиын емес. Қант құрақтарының арғы жағында жасырынып отырған аңшы жайылған торға байланған жіпті ұстап отыр (ол жоғарғы жағында берілген). Құстар тұзақ-торға келіп қонғанда, арқанды серпе тартса, тор құстардың үстін басып қалады. Хнумхотептің артқы жағында үлкен баласы Нахт пен өзінің жеке Жоғарғы

қазына қорғаушысы әрі құрылыс бақылаушысы, табыттарды безендіруші адам тұр. Қабір жазбаларының оң жағында «ұлы балық аулаушы, құсқа бай, Аң құдайының сүйіктісі» Хнумхотеп ұзын баулы найзамен балықты шаншып шығарып жатыр (36-сурет). Біз тағы да мысырлық суретшінің шартты тәсілмен балық толы қойнауды және қамысты тоғанды бейнелегенін байқаймыз. Жазбада былай делінген: «Ол қалың папирус ортасында, жабайы құс толы тоғанда, судың ағысты және ағынсыз жерімен қайықпен жүзіп келе жатып, екі ұшты өткір сүңгімен бірден отыз балықты түйреп өтеді. Гиппопотам аулайтындай күн екен!». Төменгі жағында қызық эпизод көрсетілген: суға құлап түскен адамды достары тартып шығаруға тырысып жатыр. Есікті айналдыра жазған жазбаларда өлген адамға сыйлықтар әкелетін күн жазылған, сонымен қатар құдайларға құлшылық жазбалары келтірілген.

Мысырлық кескіндеменің бейнелеу тәртібіне көз үйреткен соң, олардың шарттарына түссіз фотоға қарағандай, ойланбастан қарай бастаймыз. Біз тіпті мысырлық жүйенің артықшылығын да байқаймыз. Бұл жерде кездейсоқ ештеңе жоқ, еш нәрсенің орнын ауыстыруға да қозғауға да болмайды. Қолға қарындаш алып, осы бір «примитивті» суреттерді қайталауға талпынып көрсек, біздің көшірме суреттеріміздің барлығы қисық, сиықсыз болып шығар еді. Әйтеуір, менің суреттерім солай болып шықты.

Мысыр өнеріндегі барлық бөлік пен бөлшектердің жатықтығы, үйлесімінің кереметі сол – кішкене ауытқудың өзі барлық тәртіпті бұзады. Мысыр суретшісі жұмысқа кірісер алдында түзу тор сызықтармен қабырға сызып алған, содан кейін сол торларға фигураларды өте мұқият көшірген. Геометриялық тәртіп натураны сондай дәлдікпен қайта жасап шығуға кедергі жасамаған. Әрбір балықтың, әрбір құстың сыртқы суретінің шынайы бейнеленгені соншалық – бүгінгі зоологтар олардың түрлерін еш қиналмастан ажырата алады. 37-суретте 35-суреттегі композицияның бір бөлігі берілген: Хнумхотептің тормен ұстаған құстары ағаш бұтақтарында қонақтап отыр. Суретші қолының дағдысы бойынша ғана емес, натураның сыртқы сұлбасын сызып бейнелеуге машықтанған өткір көзінің бақылауымен салған. Мысыр өнерінің зор жетістігі – кез келген мүсін, кескіндеме немесе сәулет құрылыстарының пішіні әлдебір көзге көрінбейтін заңдылыққа бағынғандай, әрбір бөлшегі өз орнын дәл тапқан. Халықтың бүкіл көркем туындыларының барлығын бір арнаға тоғыстырып бағыттайтын мұндай заңдылықты стиль деп атаймыз. Стильдің не екенін сөзбен айтып түсіндіру қиын, ең оңайы – көзбен көру. Бүкіл Мысыр өнері бойындағы біртұтас нормалар әрбір шығарманың өте байыпты және қатаң тәртіпке бағынатын жеке сипаттарынан құралады.

Ежелгі Мысыр стилі әрбір суретші ерте жастан зерттейтін заң кодексі негізінде қалыптасты. Мүсіндерінде барлық фигуралар екі қолын тізесінің үстіне қойып отырады; ер адам мүсіндері әйел мүсіндеріне қарағанда күнгірт түске боялған; әрбір құдайдың келбеті алдын ала белгілі болған. Сонымен, Аспан құдайы Гор сұңқар бейнесінде немесе құсбасты пішінде бейнеленген;

Өлім культі құдайы Анубис қорқау бейнесінде немесе қорқаубасты кейіпте бейнеленген (38-сурет).

38 Қорқаубасты құдай – Анубис (сол жақта) қайтыс болған адам жүрегін таразылауда, құсбасты хабаршы құдай – Тот (оң жақта) нәтижесін жазуда.

Шамамен

б.з.д. 1285.

Мысырдың «Өлілер кітабынан» алынған көрініс, қайтыс болған адамның қабіріне қойылған папирус бұрама қағазына салынған сурет. Биіктігі – 39,8 см. Британ музейі, Лондон

Әрбір суретші тасқа бейнені дәл және ұқыпты қашай алуды ғана емес, иероглиф символдарын да әдемі жазу өнерін меңгерген болуы керек. Осыларды меңгергеннен кейін ғана өз ісінің маманы саналған. Одан еш нәрсе, «жаңалық» талап етілмеді. Керісінше, мүсінді неғұрлым бұрынғы ескерткіштерге ұқсас етіп жасаса, нағыз суретші аталды. Сондықтан кем дегенде үш мың жыл бойы Мысыр өнері өзгеріске түсе қойған жоқ. Пирамидалар дәуірінде неғұрлым көркем, әдемі саналған стильдер жүз жылдан кейін де дәл сондай теңдессіз бағаланды. Әрине, тұрмыстық орта өзгерді, жаңа сюжеттер пайда болды, бірақ адам мен табиғатты бейнелеу әдісі сол баз-баяғы қалпында қалды.

Нық орныққан стильдің негізін Мысыр тарихындағы бір ғана тұлға шайқалта алды. Ол – патшалықты қиратқан шетелдік басқыншылар келгеннен кейін орныққан Жаңа патшалықтың XVIII династиясының перғауыны еді.

IV Аменхотеп күпір жан болды. Ол ғасырлар бойы орныққан дәстүрлерді мансұқ етіп, өз халқының түр-тұрпаты әбес көрінетін құдайларынан бас тартып, ашық алақанымен нұр шашып тұрған күн шеңбері түріндегі Жоғарғы құдай культі – Атонды енгізді. Ол өзін құрметті құдай атымен Эхнатон деп атап, сарайын бұрынғы культ абыздарынан аулақ, қазір Телль эль-Амарна деп аталатын жерге көшіреді.

Оның нұсқауымен жасалған бейнелер жаңашылдығымен сол кездегі мысырлықтарды таңғалдырған. Бейнелер алдыңғы перғауындарға тән салтанат пен асқақ абыройдан жұрдай болды. Оның орнына перғауын Эхнатон мен Нефертитидің күн шуағында балаларын еркелетіп отырғанын көреміз (40-сурет). Эхнатон портреттерде келбеті келіспеген адам болып бейнеленген (39-сурет). Мүмкін, суретшілерден өзін дәрменсіз адам, пенде ретінде бейнелеуді талап еткен болар. Мүмкін, өзінің көріпкел екеніне сенімді Эхнатон айнытпай салуды, дәлдікті талап еткен де шығар. Оның мұрагері Тутанхамон болды. Оның қазынаға толы қабірі 1922 жылы табылған еді. Осы жерден шыққан кейбір көркем бұйымдар Атон дінімен бірге пайда болған көркемдік стильдердің жалғасы іспетті. Тақта отырған (42-сурет) патша мен оның зайыбының рақат тұрмысы бейнеленген. Перғауынның еркін отырысы кейбір мысырлық консерваторларға оғаш көрінуі де мүмкін. Патшайым (оның тұлғасы патша тұлғасының көлеміндей) күйеуінің иығына еркелей жанаса түссе, ал Күн құдайы оларға ыстық ықыласпен алақандарын жазып тұр. Перғауын пен оның қоластындағыларға мысырлық канондардан кем түспейтін жатжерлік өнер

үлгілері белгілі болған. Бұның, өз кезегінде, XVIII династия кезеңінде көркемдікке қатысты реформаның жүзеге асуына ықпал еткенін жоққа шығара алмаймыз.

Теңіз ортасындағы Крит аралында сол кезеңде өте дарынды халық тіршілік кешіп жатқан еді. Бұл арал суретшілері қозғалысты керемет бейнелеп көрсете алатын. Кносстағы патша сарайы орнынан XIX ғасырдың соңында археологтар тапқан бұйымдарға қарап, б.з.д. екінші мыңжылдықта осыншалық еркін және өте әсем стиль болған дегенге сенудің өзі қиын. Мұндай стильмен жасалған жұмыстар Грекия жерінен де табылды. Микеннен табылған қанжардағы арыстан аулау көрінісінде (41-сурет) әдемі түсірілген сызықтар бейнелер қозғалып тұрғандай әсерге бөлейді. Мұндай жұмыстардың мысырлық суретшілердің қалыпты қасиетті дәстүрлерінен бас тартуына ықпал етуі мүмкін еді.



### Қанжар

Микеннен табылған алтын және күміс жалатылған қола, ұзындығы – 23,8 см.  
Ұлттық археологиялық музей, Афина

Мысыр өнерінің ашық кезеңі ұзаққа созылмады. Тутанхамон билік құрған кезеңде өткен заман дәстүрлерін қайта қалпына келтіру жұмыстары басталып, сыртқы әлем есігі қайта жабылды. Осы уақытқа дейінгі стиль тағы да мыңдаған жыл бойы өзгеріссіз қалды, мысырлықтар мұның дұрыс-бұрыстығына күмәнмен қарай қоймаған. Біздің музейлеріміздегі мысырлық ескерткіштердің көпшілігі – бізге дейін жеткен мысырлық құрылыстар, ғибадатханалар мен сарайлар – ерте кезең өнеріне жатады. Жаңа мақсат, жаңа тақырыптар пайда болғанмен, өнерде түбегейлі өзгеріс бола қойған жоқ.

Осы мыңжылдықта Таяу Шығыстағы ең мықты жалғыз мемлекет Мысыр ғана болған жоқ. Нілдегі Мысыр және Тигр мен Ефрат өзендері арасындағы жазықта пайда болған Вавилон мен Ассирия патшалықтары ортасында кішкентай Палестинаның орналасқаны Библиядан белгілі. Қосөзен (екі өзеннің ортасындағы жазықты гректер осылай атаған) өнеріне қатысты мәліметтер Мысыр өнері секілді қанық емес. Бұл Қосөзендегі белгілі бір жағдайларға байланысты түсіндіріледі. Мұнда тас өндіру мүмкіндігі болмаған, сондықтан құрылыстардың көпшілігі шикі кірпішпен салынған. Уақыт өте мұндай құрылыстар мүжіліп, топыраққа айналған. Тастан қашалған мүсіндер өте аз болды. Тек осы жағдайға байланысты білереміз аз десек, қателескен болар едік. Бұдан басқа да себептері болған.

Қосөзенде өлген адам мүрдесін сақтап, оның жанының кейінгі өмірін жалғастыру үшін белгілі рәсімдерді атқаруға мәжбүрлейтін Мысырдағыдай сенім болған жоқ. Ежелгі дәуірлерде, Шумер патшалығы заманында Ур қаласында қайтыс болған әміршілерді о дүниедегі жағдайын қамтамасыз ету үшін үйіндегі жандармен қосып, малайлары және қымбат бағалы заттарымен бірге жерлеген. Урдағы қабірлерді қазу кезінде патшаның күнделікті тұрмысқа қажетті бұйымдары табылған. Бүгінде оларды Британ музейінен көруге болады. Қалай болғанда да, асқан шеберлік пен жабайы сенім, нәзіктік мен қаталдық қатар жүрген. Бір қабірден мифтік жануарлар бейнеленіп безендірілген (43-сурет) арфа табылған. Ондағы денелерді айналдыра жүргізілген сызықтар және олардың бір-біріне қатынасы біздің геральдикамызды еске түсіреді. Шумерліктер шекіп түсірілген сызықтар мен симметрия әсемдігін бағалай білген. Бұл фигуралардың нені білдіретіні белгісіз, бірақ мифологиялық түсініктермен байланысты екені күмән тудырмайды. Демек, бейнелерінің балаларға арналған кітаптардағы суреттермен ұқсастығына қарағанда, өте мәнді және терең мазмұнды болғаны анық.

Қосөзен суретшілері қабірлерді безендірмегенмен, билеушілерге мәңгі өмір берудің басқаша мәнін қарастыруға жұмылдырылатын болған. Қосөзен мемлекетінде сонау ежелгі кезден-ақ патшалардың жеңістерін дәріптейтін, даңқын асырып, жеңген тайпалары мен түсірген олжаларын баяндайтын монументтер тұрғызылған. 44-суреттегі бедерде жауын жеңіп, жеңісін атап өтіп жатқан патша бейнеленген. Қарсыластарының тірі қалғандары патшадан рақымшылық сұрап бас ұрып жатыр. Осындай монумент тұрғызғандар жеңісті шерулерді мәңгілік есте қалдыру мақсатымен ғана шектелмеген. Сонау бір замандарда бейне әсеріне, оның адамдардың тағдырына әсер ететініне сенген. Жеңіске жеткендер жайрап жатқан жауды алқымынан басып тұрған патша бейнеленген монумент тұрар болса, жеңілген халық көтеріліске шықпайды деген сенімде болған.

Кейінірек мұндай ескерткіштерде аңызға айналған соғыс қимыл-қарекеттері туралы әңгімелер мазмұны бейнеленді. Бізге жеткен бейнелі хроникалар Библиядағы патша Сүлейменнен соң, б.з.д. IX ғасырда өмір сүрген Ассирия патшасы II Ашшурнасирпал билігінің кейінгі кезеңдерін көрсетеді. Мұнда барлық оқиғалар жақсы ұйымдастырылып көрсетілген. 45-суреттен тас атқыш құралдар, камал үстінен құлаған қорғаушылар және жан дауысы шыға айқайлаған мұнара басындағы әйел бейнелерін, камалға шабуылдау фрагментін көреміз. Бейнелеу әдісі мысырлықтарға ұқсас, бірақ қатаң канондарға бағына қоймаған. Мұндай көріністердің кезектесуі жаңалықтар ағыны секілді: ақиқатты шынайы бейнелеп көрсетеді. Алайда мұқият зер салсақ, қызық деректі байқаймыз: қайтыс болғандар мен жарақаттанғандардың арасынан бірде-бір ассириялықты көрмейміз. Өзін-өзі мадақтау мен насихаттау өнері сол заманда-ақ жақсы дамыған. Дегенмен ассириялықтарға түсіністікпен қарайық. Мүмкін, олар өзіміз жоғарыда бірнеше рет атап өткен ежелгі сенімдерге арқа сүйеген болар: салынған бейнелер – жай ғана бейнелер емес, одан әлдеқайда ауқымды. Осы себептен де олар жараланған отандастарын көрсеткілері келмеген шығар.

Қалай болғанда да, олар қалыптастырған дәстүрлер өмірі ұзақ болып, жалғасын тапты. Кез келген соғыс қаһармандарына арналған ескерткішке көз салсақ жеткілікті: онда соғыс туралы бір сөз жоқ. Сіз келе салысымен, қарсыластарыңыз желге ұшқан сабандай жоқ болып кетті.

#### **4. Грекия. Б.з.д. VII–V ғасырлар**

Ежелгі көркем стильдер күні шыжыған ыстық, құнарлы жері өзен суынан нәр алатын кең алқаптарда орын тепкен, шексіз билікке ие билеуші басқаратын Шығыс елдерінде пайда болған: осы стильдер мыңдаған жыл бойы өзгерген жоқ. Ауа райы жұмсақ теңіз жағасындағы көрші жерлерде – Жерорта теңізінің шығысындағы үлкенді-кішілі аралдарда, Грекия мен Кіші Азияның жағалауларында басқаша жағдай қалыптасқан еді. Бұл өңірлер бір билеушіге бағынған жоқ және теңізде оңды-солды жүзіп жүрген ержүрек теңізшілер мен қарақшылықпен айналысатын жандардың мекені болатын. Олардың қамалдары мен айлақ-қалалары сауда-саттық пен тонаушылық арқылы пайда тауып, байлыққа кенеліп жатты. Алғаш осы аймақта Крит аралы үстем болды; оның билеушілері асқан байлық пен құдіретке ие болып, Мысырда елшілік құрды, ал олардың өнері мысырлықтардың таңданысын тудырған.

Крит өнерінің стилі құрлықтағы Грекиядағы Микенге жетеді. Бұл аралды қай халықтың мекен еткенін дөп басып айту қиын. Жақында жарияланған жаңалықтарда криттіктер көне грек тілінде сөйлеген деген болжам айтылды. Б.з.д. 1000 жылдары Еуропадан жөңкілген жауынгер тайпалар байырғы тұрғындарды ығыстырып, таулы Балқан түбегі мен Кіші Азия жағалауын иемденіп алады. Гомердің эпосында сол соғыстарда керемет өнер туындыларының жойылғанынан аз-кем ақпар беріледі. Жаулаушылар арасында грек тайпалары да болған.

Грекияны жаулап алғаннан кейінгі бірінші жүзжылдықта олардың өнері өңсіз де жұпынылау болды. Онда Крит өнеріне тән қуанышқа талпыну стилі мүлдем байқалмайды, олар қатаңдығымен мысырлықтардан да озық болғысы келген сияқты. Қыш құмыралар қарапайым геометриялық өрнектермен безендірілді, ал сюжеттік көріністер сызбаға бағындырылды.

Вазада (46-сурет) қаза болған адамды жоқтау көрінісі берілген. Мүрде жерлеу табытында жатыр, ал әйелдер қолдарын көкке жайып, алғашқы қауымдық қоғамға тән салт – жалбарыну рәсімін орындауда.



Жоқтау

Шамамен б.з.д.

700 ж.

«Дипилондық амфора». Биіктігі – 155 см. Афина, Ұлттық археологиялық музей

Формалардың бөлшектенуінің қарапайымдығы мен анықтығы және сонау ерте кезде пайда болған гректің құрылыс стилінің бүгінгі біздің қалалық және ауылдық жерлерде әлі күнге кездесетіні таңғалдырады. 50-суретте Дорий стиліндегі ғибадатхана берілген. Бұл стиль атауы Дорий тайпасының атауымен байланысты. Қатыгездігімен мәлім болған спарталықтар осы тайпадан шыққан. Шындығында, мұндай құрылыстарда басы артық еш нәрсе жоқ, тіпті іске жарамдылығы тұрғысынан да ештеңе таппайсыз. Осындай ғибадатханалардың ертедегі нұсқасы, мүмкін, ағаштан салынған болар. Қабырғалармен қоршалған құлшылық ету камерасына Құдай мүсіні қойылып, айналасына төбенің салмағын ұстап тұрар тіреулер орналастырылған болуы да мүмкін.

Б.з.д. 600 жылдары гректер бұл қарапайым құрылымдарды тастан қалай бастаған. Ағаш дінгектері тас колонналарға ауысты. Тас колонналар ауыр тас арқалықтарды ұстап тұратын. Бұл арқалықтар (бұрынғы белағаштар) архи-трав, ал колонналар көтеріп тұрған жоғарыдағы бөліктер *антаблемент* деп аталды. Кейбір арқалықтардың ұштарының шығыңқылығы оның арғы тегі ағаш болғанын байқатады. Сол шығыңқы ұштарына тік бағытта үш тілік салынады, оны *триглиф* деп атайды, грек тілінде «үш жырық» дегенді білдіреді. Триглифтер аралығы *метона* деп аталады. Бұл ағаш құрылымдарға ұқсаған дүниелер қарапайымдығымен және үйлесімді тұтастығымен таңдандырады. Егер құрылысшылар қарапайым шаршы бағаналар немесе цилиндр тәрізді колонналар қолданса, ғибадатхана әлдеқайда ауыр да ұсқынсыз көрінер еді. Сондықтан олар колонналардың ортасына қарай жуандап, жоғары қарай біртіндеп жіңішкеретін формасын қолдана бастайды. Нәтижесінде колонналар серіппе тәрізді, салмақтан отырыңқырап барып, бойын тіктеп алатындай әсер береді. Бұл колонналар жүгін еркін көтеріп бара жатқан әлдебір тірі денеге ұқсайды. Грек ғибадатханалары көлемді және еңселі көрінгенмен, Мысыр құрылыстарының көлеміндей ауқымды емес. Бұл құрылыстардың адам қолымен салынғаны және адамға керектігі сезіліп тұрады.

Гректерде халықты құлдыққа салып, ауыр еңбекке мәжбүрлейтін шексіз билік иесі болған жоқ. Грек тайпалары бір-бірінен алшақ кішкене қалаларда және айлақтарда өмір сүрген. Олар да бір-бірімен соғысып, өзара бәсекелескен, бірақ ешбір қала басқа қалаларға үстемдік жүргізетіндей дәрежеге жеткен жоқ.

Грек қала-мемлекеттері (полистер) арасындағы мейлінше гүлденіп өркендегені – Атикадағы Афина; олар көркемөнердің дамуында үлкен рөл атқарды. Дәл осы жердегі бүкіл өнер тарихындағы таңғаларлық ұлы төңкеріс өз жемісін берді. Бұл төңкерістің қай жерде, қай уақытта болғанын айту қиын, мүмкін, б.з.д. VI ғасырда, Грекияда алғашқы тастан қаланған ғибадатханалар пайда болған кезде шығар.

Ертедегі Шығыс суретшілерінің бұған дейін ерекше жетістікке жетуге талпынғаны бізге мәлім. Олар өздерінің алдындағы шеберлердің өнерін дәлме-дәл қайталауға және өздері ұстанған қасиетті қағидаларды қатаң сақтауға тырысқан. Грекия суретшілері тас мүсіндерді мысырлықтар мен ассириялықтар тоқтаған жерден бастауға кіріскен еді. 47-суретте көрсетілген мүсіндер гректердің мысырлықтар үлгісіне еліктегенін және игергенін дәлелдейді. Олар мысырлықтардан тұрған адам мүсінін, дене бөліктері мен бұлшықеттерін ерекшелеп көрсетуді үйренеді. Грекиялық шеберлер қаншалық жақсы болса да, дайын формулалармен шектеліп қалмай, тәуекелге бел буып, тәжірибе жасай бастайды. Мысалы, оларды адам тізесінің қандай болатыны қызықтыратын. Бәлкім, зерттеп үлгермей қалғандықтан болар, жасаған мүсінінің тізесі мысырлық шеберлердікінен гөрі иланымсыз шыққан. Бірақ, ең бастысы, ол бұрынғы нұсқаулармен жүре бермей, өзінше жасап көруге бел байлайды. Осыдан бастап адам денесін бейнелеуде дайын формулаларды пайдалану үлгі болудан қала бастайды. Әрбір грекиялық мүсінші өзінше ойына алған нақты пішінді қалай бейнелеуге болады деген сұрақ қояды. Мысыр өнері кодексті білуге негізделген. Ал гректер өз көзіне сенім артты. Өнердегі төңкеріс осылайша басталды да, тоқтамастан үздіксіз үдеріске түседі.

Мүсіншілер шеберханаларында жаңа идея ойластырып, адам денесін бейнелеудің жаңа әдістерін іздейтін. Ал әрбір жаңа ойды басқа шеберлер дереу іліп алып кететін де, алдыңғылары өз кезегімен жеке жаңа дүниелер тудырып жатты. Біреулері кеудеден мүсіндеу әдісін табады, енді бірі аяқтарын жерге бірдей қойғанда, салмақ екі аяққа теңдей түсетін болғандықтан, жерге шегелеп бекіткендей көрінетін мүсіннен бас тартар болса, мүсін әлдеқайда табиғи көрінетінін байқайды. Тағы бірі еріннің әнтек түрілуі бет-әлпетке өң беріп, күлкіні елестетеді дейді. Әрине, мысырлық әдіс көп жағдайда сенімді болатын. Ал грек суретшілерінің тәжірибелері кей кезде сәтсіз болып шығатын. Жымитамын деп тырыстырып, денеге еркіндік беремін деп, күйзеліске түсіріп қойып жатты. Бірақ мұндай жайттар гректерді алған беттен қайтара алған жоқ. Олар қайтар жолы жоқ «сапарға» аяқ басты.

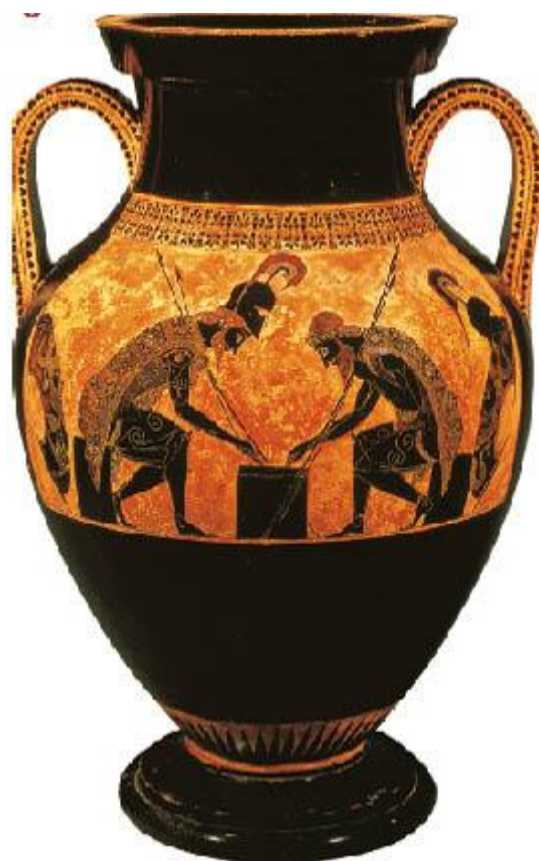
Мүсіншілердің үлгісін кескіндемешілер іліп әкетті. Біз олардың шығармалары жөнінде грек авторлары берген мағлұматтардан басқа еш нәрсе білмейміз. Бірақ мынаны еске сақтаған жөн: мүсіншілерге қарағанда, грек кескіндемешілері зор құрметке бөленген.



Әшекейленген қыш бұйымдар ертедегі грек кескіндемесі туралы біраз мағлұмат береді. Бұл боялып сәнделген ыдыстарды әдетте ваза дейді, дегенмен мұндай ыдыстар гүл салып қойғаннан гөрі, көбіне шарап немесе май құюға пайдаланылған. Афинада вазаны әшекейлеу ісі үлкен өндіріске айналған. Ал онымен эргастерияда айналысатын қарапайым қолөнершілер жаңалыққа жаны құмар басқа суретшілерден кем түспейтін. Б.з.д. VI жүзжылдықта безендірілген вазаларда Мысыр әдістері байқалып тұратын.

Біз Гомер шығармаларында кездесетін Ахил мен Аякстің жорық шатырында дойбы ойнап отырғанын көреміз. Екі фигура қырынан, ал көздері тура бейнеленген. Дегенмен денені, қолы мен алақанының қалпын сызғанда мысырлық мәнерден ауытқиды. Суретші бір-біріне қарсы отырған екі адамды сол күйінде бейнелеуге тырысқан. Ол Ахилдің иығы жауып тұрған сол қолының саусақтарын көрсетуден де қорықпайды. Енді суретте өзі білетін, бірақ көре алмайтын бөлшектің бәрін көрсету қажет емес деп санайды. Сонымен, ескі ереже бұзылып, суретші енді көргеніне ғана сүйенетін болды. Бұл, шын мәнінде, үлкен жеңіс еді. Ашылған бар жаңалықтың ішіндегі ең ірісі көріністі қысқарту – кескіндемешілер ашқан жаңалық еді.

Б.з.д. 500 жылға дейін өнер тарихында үлкен оқиға болды: суретшілер алғаш рет аяқты қарсы алдынан бейнелей бастады. Бізге жеткен ескерткіштерге қарап пайымдасақ, Мысыр мен Ассирия өнерінің ұзақ тарихында бірде-бір рет мұндай бейнелеу үлгісі болмаған екен. Бұл жаңалықтың қандай қуанышты ниетпен қабылданғанын 49-суреттегі вазаның сыртындағы суреттен көруге болады. Біз соғыс алдында сауыт-сайманын киіп жатқан жас жауынгерді көреміз. Сөзімен де, ісімен де көмектесіп жатқан оң және сол жағындағы ата-анасының бейнесі бұрынғы үлгімен қырынан көрсетілген. Композицияның ортасындағы бозбаланың басы да қырынан бейнеленген және қарсы қарап тұрған денеге басты орналастыру суретшіге де оңай болмаған сияқты. Оң жақ аяғы баяғы «сенімді» үлгімен, қырынан берілген, ал сол аяғы көріністік тұрғыдан қысқартыла, бес башпайы дөңгелектене бейнеленген. Менің кішкентай бөлшектерді ежіктеп сөз етіп кеткенімді дұрыс көрмейтіндер де бар шығар. Бірақ сол кішкентай бөлшектер бұрынғы өнердің заманы өткенінің дәлелі сияқты. Бұл сурет суретшінің барлық элементті бірдей, анық етіп бейнелеуге аса мән бермей, бақылаудан туған біртұтас көрініс қағидатымен жұмыс істегенін дәйектейді. Ол өз ниетін осы арада түсіндіріп береді. Бозбаланың аяғының жанында қабырғаға сүйеулі қалқан тұр. Құмырашы оны дөңгелектеп емес, оймен пайымдап, бүйірден қарағандағы көрінісін берген.



48. Дойбы ойнап отырған Ахил мен Аякс  
Шамамен б.з.д. 540 ж.

Қара бейне стиліндегі ваза. Эксекидің қолтаңбасы бар. Биіктігі – 61 см. Этруско музейі, Ватикан



49. Жауынгерді шығарып салу Шамамен Б.з.д. 510–500 жж.

Қызыл бейне стиліндегі ваза. Эвтимидон қолтаңбасы бар. Биіктігі – 60 см.  
Мемлекеттік антикалық өнер жинағы және глиптотека, Мюнхен

Дегенмен мысалға алынған екі ваза әшекейі тағы бір нәрсеге меззейді: Мысыр өнері үлгісі қолданыстан сырылып қалып қойған жоқ, грек суретшілері тұтас көзқарас ұстанымын сақтай отырып, әлі де болса адам денесін мейлінше анық және мүмкіндігінше толық бейнелеуге тырысты. Нақты контур мен тепе-теңдік композициясынан ауытқымай, натураның эп-сәттегі көрінісін көшіріп салудан да аулақ болды. Жүздеген жыл бойы қалыптасқан ескі формула әлі де негіз болып қала берді, бірақ ол қасиетті және оны өзгертуге болмайды деген сенімнен арылды.

Грек өнеріндегі ұлы өзгерістер, табиғи пішіндер мен ракурстардың ашылуы адамзат тарихындағы ең бір ғажайып кезеңде жүзеге асты. Дәл осы кезеңде грек полистерінен Құдай туралы дәстүрлер мен мифтерге, наным-сенімдерге күдікпен қарайтын, болмыс табиғатын зерттеуге тырысқан адамдар шықты. Дәл осы кезеңде қазіргі түсініктегі философия мен ғылымды әлем алғаш рет білді, Дионис Құдайдың құрметіне өткізілетін рәсімдік мерекенің негізінде алғаш рет театр пайда болды. Алайда суретшілер сол кезеңдерде қала зиялыларының қатарында болды деп ойлауға болмайды. Бос уақыттарында базар алаңындағы бітпейтін пікірталастарға қатысатын полисті басқарушы бақуатты адамдар, тіпті ақындар мен философтардың көпшілігі мүсіншілер мен кескіндемешілерге мұрындарын шүйіріп, төменгі тап адамдары ретінде қарады. Суретшілер жұмыс істеп, өз өнерінің арқасында табыс табатын. Қарапайым жұмысшылар сияқты шеберханаларда терлеп, күйе мен шаңға батып жүретін оларды қоғамның алдыңғы қатарлы жандары деуге болмайтын еді. Бірақ суретшілердің қоғамдағы сый-құрметі Мысыр мен Ассириядағы шеберлерден әлдеқайда жоғары болды. Мұның себебі – Афина қаласындағы мақтанқұмар байлардың оларды қаншалық жек көретініне қарамастан, Грекиядағы полистердің, ең алдымен, басшылығына қарапайым еңбек адамы да сайлана алатын демократиялық қала-мемлекеттер болғанында еді.

Дәл сол афиналық демократия гүлденген кезде Грекия өнері ерекше дәуірледі. Парсылардың шабуылын тойтарып, Периклдің басшылығымен Афина халқы қираған дүниені қалпына келтіруге кірісті. Б.з.д. 480 жылы афиналықтардың қасиетті төбесіндегі Акрополь ғибадатханасын парсылар түгін қалдырмай тонап, өртеп жіберді. Енді оларды мәрмәр тастан бұрын-соңды ешкім көрмеген салтанатты үлгіде қайта салуға шешім қабылданады (50-сурет). Перикл қуыс кеуде емес еді. Ертедегі жазушылар айтқандай, ол суретшілермен тең дәрежеде сөйлеседі екен. Перикл ғибадатхана жобасын жасауды архитектор Иктиносқа жүктейді. Ал құдайлардың мүсіндерін салған мүсінші Фидий ғибадатхананы безендіру жұмыстарын басқарады.



## 50. Иктинос

*Парфенон Акрополь. Афина*

Шамамен б.з.д. 447–432 жж.

Фидийді даңққа бөлеген туындылар бүгінге жетпеген. Бірақ оның туындыларын көз алдымызға елестетіп көруіміз керек, бұл өте маңызды. Біз ұмытшақпыз, сол кездегі грек өнерінің қандай талаптарға қызмет еткенін тез ұмытамыз. Библияда пайғамбарлардың пұтқа табынушылықты қалай сынағанын бәріміз білеміз, бірақ олардың сөзін нақты ескерткіштердің өзімен өте сирек байланыстырамыз. Иеремияның Киелі кітабы (X:3–5) мынадай үзінділерге толы:

*«Халық жарғылары мағынасыз: тоғайдан ағаш кесіп алады, ағаш шебері оны балтамен өңдейді, алтынмен аптап, күміспен күптейді, ырғалып тұрмауы үшін шегемен бекітеді. Олар өңделген діңгек сияқты, сөйлемейді; оларды көтеріп жүреді, себебі – жүре алмайды. Одан қорықпаңыз, олар зиян тигізе алмайды, жақсылық жасауға да жоқ».*

Иеремия ағаштан және қымбат металдардан жасалған Қосөзен пұттарын айтып отыр. Оның сөздері, пайғамбарлар дәуірінен соң, бар-жоғы бірнеше жүз жылдан кейін Фидий жасаған туындыларға да қатысты болуы мүмкін бе? Музейлердегі ақ мәрмәрдан жасалған классикалық антика мүсіндерін көріп жүріп, олардың арасында Библияда айтылған пұттардың бар-жоғына мән береміз бе? Бір кезде адамдар соларға қарап құлшылық жасаған, құрбан шалған; сөйтіп, мыңдаған, он мыңдаған адам ақ пейілімен, үлкен үмітпен

жақындауға тырысып сиынған; бұл мүсіндер олардың табынып сүйенері, тіпті Құдайдың өзі болып саналған.

Антикалық мүсіндердің толықтай жойылып кетуінің негізгі себебі христиандықтың келуімен байланысты. Христиандар пұттарды жоюды негізгі міндет деп ұққан. Қазіргі музейлердегі мүсіндердің көпшілігі – өнер туындыларын жинаушылардың, саяхатшылардың қажетін өтеуге немесе бау-бақша, көпшілік моншаларын безендіру үшін Рим дәуірінде жасалған екінші сұрыпты көшірмелер. Біз грек өнерінің жауһарлары туралы сәл де болса мәлімет беретін осы көшірмелерге де риза болуымыз керек. Бірақ сарапқа салмай, дәл осындай болған екен деген ойға кәміл сеніп, түгелдей беріліп кетсек, зардабы да аз болмайтынын ескерген жөн. «Грек өнері суық, жансыз, әлжуаз; грек мүсіндері ескі оқу шеберханаларындағы гипстен жасалған көзсіз мүсіндер сияқты күңгірт» деген пікірлер осы негізде кең тарап кеткен.

Фидийдің Парфенон ғибадатханасына арнап жасаған Афина Парфеностың римдік көшірмесі (51-сурет) ерекше әсерге бөлей қоймайды. Бірақ түпнұсқаның қандай болғанын көз алдымызға елестету үшін ескі жазбаларға жүгіну керек. Биіктігі он бір метрлік алып мүсін алыстан «менмұндалап» тұрған бәйтерек тәрізді; оның ағаш қаңқасы қымбат материалдармен қапталған; сауыт-сайманы мен әшекейлері алтыннан, ал денесінің ашық жерлері піл сүйегінен жасалған.



51. Афина Парфенос Шамамен б.з.д.  
447–432 жж.

Ағаш, алтын және піл сүйегінен жасалған Фидий мүсінінің кішірейтілген римдік мәрмәр көшірмесі. Биіктігі – 104 см. Ұлттық археологиялық музей, Афина

Мүсін, әсіресе қалқаны мен киімі, көзіндегі әшекей тастың түр-түсі әсерімен жарқылдап тұрған. Алтын дулығасындағы грифтер мен қалқан ішінде оралып жатқан жыланнның көзі асыл тастардан салынған болса керек. Ғибадатханаға кіріп, зор тұлғалы Құдай алдында тұрған адам бойында тылсым толқын жүріп өткендей болады. Бұл пұт бойында алғашқы қауымдықтан қалған бір нәрсе:



жабайылық әлде Иеремия лағынет айтқан «қара сенімнен» шығып келе жатқан бір нәрсе бар. Сонымен қатар бойына әзәзілдің қара күші қонақтаған мүсіндер туралы өткен ғасырлардан келе жатқан сенімдер екінші кезекке ысырылады. Фидийдің ойында туып, өзі іске асырған Афина Парфенос енді пұт та, әзәзіл де емес. Фидий замандастарының куәліктері оның адамдар санасына Құдай туралы өзгеше түсінік қалыптастырғанын баяндайды. Фидийдің Афинасы адам тектес, адам кейіптес болды. Оның күш-қуаты сиқырлы сипатында емес, әдемі көркінде. Сол кездің өзінде Фидийдің өнері Грекия халқына Құдай туралы жаңа түсінік бергені белгілі болған еді.

Фидийдің екі керемет туындысы – Афина мен Олимптегі Зевс мүсіні біржола жойылған, бірақ мүсіндік зері мен мүсіндер қойылған ғибадатханалар толық болмаса да сақталған. Олимптегі ең ежелгі ғибадатхананың құрылысы шамамен б.з.д. 470 жылдары басталып, 457 жылы аяқталған. Архитравтың үстіндегі өрнектастар мен шаршы тақталарда Гераклдің ерліктері бейнеленген. Сол өрнектастың біріндегі сурет (52-сурет) Гераклге Гесперид бағынан алма алып келу тапсырылғанын баяндайтын мифтің оқиғасына сәйкес келеді. Геракл тапсырманы орындай алмады ма әлде орындағысы келмеді ме, әйтеуір, аспанды иығымен көтеріп тұрған Атласты үгіттеп, өз орнына осы тапсырманы орындауды өтінеді. Атлас келісім бергенмен, өзі оралғанша көтерген жүгін уақытша ұстап тұруға шарт қояды. Аталған бедерден алтын алманы әкелген Атлас пен ауыр жүкті әрең көтеріп тұрған Гераклді көреміз. Гераклді қолдап-қуаттаушы, ақылға бай, қулығы мол Афина батырға көмек көрсетіп, сол қолымен иығына жастық қоюда. Бұрын Афинаның оң қолында найза болған. Сюжет анық және өте қарапайым берілген.



52. Аспан тіреген Геракл  
Шамамен б.з.д  
470–460 жж.

Олимптегі Зевс ғибадатханасының мәрмәр бөлшегі. Биіктігі – 156 см.  
Археологиялық музей, Олимпия

Суретші фигураларға екі көріністе: қырынан немесе қарсы алдынан көрінетін көрініске артықшылық берген. Афина алдымызда қарсы қарап тұр, тек басы

Гераклге қарай бұрылған. Бұл фигуралардан мысырлық үлгіні байқау қиын емес. Грек пластикасы күдіретімен, ұлықтығымен және қуатымен кейбір ертедегі канондарға борыштар. Бірақ суретшілердің еркіндігін шектейтін бұл ережелер енді кедергі болудан қалған еді. Бейнелер дене құрылысын, мүшелердің бір-бірімен байланысын анық көрсететін бұрынғы жүйе негізінде салынған.

Бұдан бас тартқан суретшілер сүйектер байланысының құрылымы мен бұлшықеттердің анатомиясын зерттеуге талпынды. Нәтижесінде дене бітімі жабынмен жабылса да айқын байқалатын фигура пайда болды. Грек суретшілерінің жабын арқылы негізгі көлемді айқындайтын жаңа әдістері олардың пішінді зерттеуге қаншалық мән бергенін байқатады.

Ережелерге сүйену және белгіленген шек аясында еркін іс-әрекет ету – тап осы екі бастау тепе-теңдігінің сақталуы – Грекия өнерінің даңқын асырды. Кейінгі дәуір суретшілері грек өнеріне жүгінетін, себебі одан тәліммен қатар шығармашылығына шабыт алатын.

Грек суретшілеріне берілетін тапсырыстар оларды көп ретте бейнені қимыл-қозғалыста көрсету шеберлігін шыңдауға мәжбүрлейтін. Олимптегі ғибадатхананың айналасында жарыстарда жеңіске жеткен атлеттердің Құдайға бағышталған мүсіндері сап түзейтін. Мұндай салт бізге ақылға қонымсыз көрінуі мүмкін. Бүгінде қаншалықты танымал болғанмен, өз портреттерін жасауға тапсырыс беріп, оны соңғы жарыста жеңгені үшін алғыс ретінде шіркеуге сыйға тартуды біздің чемпиондарымыздың ешқайсысы ойға алмас еді.

Гректердің, әрине, ең атақты Олимпия ойындарында бар спорттық жарыстарының осы заманғы жарыстардан айырмашылықтары өте көп. Ойындар діни сенім, рәсімдермен тығыз байланысты болды. Қатысушылар, әуесқойлар мен кәсіпқойлар Грекияның ең ықпалды әулеттерінен шыққан. Ал жеңімпаздарды Құдайдың жеңіліс дегенді білмейтін қасиет берген қалаулы адамы ретінде құрметтейтін. Ойындар Құдайдың назары кімге түскенін білу үшін, Құдайдың ықыласына бөленгендерін мадақтап, мәңгілік есте сақтау үшін ұйымдастырылатын. Жеңімпаздар өз мүсіндерін жасауға ең атақты шеберлерге тапсырыс беретін.

Олимптегі қазбалар кезінде жер астынан көп тұғырлар шықты, бірақ үстінде тұрған мүсіндер жоғалған. Олардың көпшілігі қоладан құйылған болатын. Орта ғасырларда металл тапшы болғаны белгілі, ол мүсіндер балқытылып кеткен болуы да мүмкін. Бір бүтін мүсін – делбешінің фигурасы Дельфийден ғана табылды (53-сурет). Оның басы (54-сурет) көшірмелермен танысқаннан кейінгі қалыптасқан түсінікті түгелдей жоққа шығарды. Мәрмәрдан немесе тіпті кейбір қоладан құйылған мүсіндердей емес, сол кездегі әдет бойынша түрлі түсті тастан жасалған көзі орнында тұр. Шашы, қабағы және еріндеріне аздап алтын жалатылған, осы бояу өңіне қуаныш пен жылылық беріп тұрғандай. Мұндай өңдеу әдісі ешқашан өрескел саналмайтын. Суретшінің адам басы пішінінің жалпы көрінісін ескере отырып, бет-әлпет ерекшелігінің барлығын қамтуға талаптанбағаны байқалады. Біз қола делбешінің шынайы өмірдегі бейнесіне қаншалық ұқсайтынын білмейміз, мүмкін, қарапайым түсінікте «ұқсастық»

деген жоқ шығар. Бірақ образ көркемдігімен, орындаушылық мүмкіндіктерімен көз қуантады.

Мұндай жұмыстар қатардағы саналатын, тіпті оларды антикалық жазушылар да назарға ілмейтін, сондықтан да Фидийдің замандасы, афиналық мүсінші Мирон сомдаған «Диск лақтырушы» сияқты атақты жауһарлармен бірге нені жоғалтқанымызды жорамалдаудан басқа қолдан ештеңе келмейді. Диск лақтырушының бізге жеткен бірнеше көшірмесі ол туралы жалпылама ұғым ғана береді (55-сурет). Жас атлеттің диск лақтыру алдындағы сәті бейнеленген. Еңкейген атлет қолын сермеу үшін құлашын кең жайған. Кенеттен денесі серіппедей жазылып тіктеледі де, диск қолдан шығып зымырайды. Қимылының шынайы көрінетіні соншалық – бүгінгі спортшылар диск лақтырудың грекиялық әдісін меңгеруде осы қалыпты өздерінің нұсқаулығы ретінде ұстанады. Бірақ бұл оңай болмаған. Мына нәрсені ұғу қажет: Миронның мүсіні – спорт туралы фильмнің кадры емес, ежелгі Грекияның өнер туындысы. Зер сала қарасақ, қозғалыс әсері, негізінен, ескі әдістерді қайта қарастырудың нәтижесінде туған деген қорытынды жасауға болады. Мүсінге қарсы алдынан қарағанда, мысырлық дәстүрмен байланысын байқайсыз. Мысыр шеберлері сияқты, Мирон да дененің қарсы көрінісін қолы мен аяғының қырынан бұрылған сәтімен қабыстырып, дененің әрбір бөлігі үшін әртүрлі көру бұрыштарын біріктіреді. Алайда мұнда сынақтан өткен ескі формула тіптен басқа сипатқа ие болады. Иілмейтін денеге ұқсас нәрсеге элементтерді біріктірудің орнына тірі жігіттен қажет қалыпта тұруды өтініп, қайта өңдеп, динамикалық күйге жеткізеді. Мүсін диск лақтыру кезіндегі дененің қимылын дәл көрсете ала ма деген сұрақ бұл жерде орынсыз болар. Маңыздысы – Миронның кеңістікті игерген замандас кескіндемешілер секілді қимылды көрсетуді меңгергені.



55. Диск лақтырушы  
Шамамен б.з.д.  
450 ж.



Мирон сомдаған қола мүсіннің римдік мәрмәр көшірмесі. Биіктігі – 155 см.  
Рим, Ұлттық музей

Бізге жеткен түпнұсқалардың ішіндегі еркіндікке жеткен өнер үлгілеріне Парфенондағы мүсіндер нақты дәлел бола алады.

Парфенон құрылысы (50-сурет) Олимптегі Зевс ғибадатханасын салғаннан кейін, шамамен жиырма жылдан соң аяқталған. Осы қысқа уақыт аралығында суретшілер реалистік бейнелеу мәселелерін шешіп, тамаша жетістіктерге жетті. Ғибадатхананы безендіруге еңбек сіңірген мүсіншілердің есімдері бізге беймәлім. Бірақ Афинаның мүсінін Фидийдің сомдағаны белгілі ғой, ендеше басқа жұмыстар да соның шеберханасында істелген болуы әбден мүмкін.

56 және 57-суреттерде ғимараттың ішкі бөлігіне (целла) белдеулей созылған фриздің бөлшегі көрсетілген. Онда жыл сайын Құдай әйелдің құрметіне өткізілетін мерекелік шеру бейнеленген. Салтанатты жиында ойын-сауық, жарыстар өткізілген. Берілген көріністе ептілік жаттығулары бедерленген: арбакеш екі дөңгелекті арбаны тез жүргізіп келе жатып, секіріп түсіп, қайта секіріп мінеді. Бедер қатты бұзылып кеткендіктен, ондағы суреттерді ажырату оңай емес. Беттері сынып қана қоймай, қайта бояла бергендіктен, бедері де жоғалып кеткен. Қазіргі көзқараспен қарасақ, беті ұсақ бедерлі мәрмәрдің түртүсі керемет әдемі, ешқандай бояудың қажеті жоқ екен. Бірақ гректер кереғар түстерді, әсіресе қызыл мен көктің үйлесімін беруге ұмтылған секілді. Қалай дегенмен де, грек пластикасы туралы сөз қозғалғанда, қаншалықты керемет болса да, олардың жоғалып-қирағанына соншалық күйінудің реті жоқ. Фрагментте ең бірінші байқайтынымыз – алдыңғы фриз бөлшегіндегі бедерде бірінен соң бірі, іркес-тіркес болып жатқан төрт ат. Олардың басы мен аяқтары жақсы сақталған. Одан біз суретшінің қаңқа мен бұлшық-етті айқын көрсете білген шеберлігін көреміз. Адам фигураларына қатысты да осыны айтуға болады. Сақталып қалған фризді ойша қалыпқа келтіріп көрсек, қозғалыстардың еркіндігіне, жұмырланған бұлшықеттердің нақтылығына баға бере аламыз. Суретшіге енді ракурс қиындық келтірмейді. Қалқанын жеңіл ұстаған қолы да, шайқалып тұрған дулығаның шашағы мен желдің әсерінен етегі желбіреген шапаны да әдемі сызылған және осы жаңа өнертабыстар ойды негізгі мәннен басқаға бұрғызбайды. Кеңістік пен қимылды беруді меңгергенін мақтаныш тұтса да, суретші оны ашықтан-ашық көрсетпейді. Тірі де жанданған фигуралар тобы қабырға бойымен созылған салтанатты шеруге дәл үйлесе кетеді.

Суретші шамалас құрылымдарға қатысты мысырлық дәстүрден қалған үлгіні де, ұлы қозғалысқа алғышарт болған геометриялық дәстүрді де сақтаған. Осындай мұрадан қалған «қол» Парфенон фризінің әрбір бөлшегін жете анықтауға, «дұрыстығына» кепілдік береді.

Есеп-болжамдардың ақылға сыйымдығы, бейне-денелердің аралық өлшемінің нақтылығы – осы керемет дәуірдің көркемөнер шығармаларының барлығына тән жетістік. Бірақ ертедегі гректер басқа нәрсені – бейнелеуде кез келген қалыптағы, кез келген қимыл арқылы адамның ішкі дүниесін көрсетуге

мүмкіндік беретін бостандықты әлдеқайда жоғары бағалады. Сократтың шәкірті ұлы философтың суретшілерге және қолөнерді үйреніп жүрген мүсіншілерге еркіндікке бет бұру керек деп айтқанын жазады. Оның ойынша, суретшілер «сезімнің дене қимылына қалай әсер ететінін» жіті зерттеп, «жан тебіренісін» көрсетуі керек.

Ваза безендірушілердің өнерде жаңа сұрлеу салушы ұлы шеберлердің ізін баса жүргенін есімізге түсірейік. Ыдыста (58-сурет) Улис тарихындағы жан тебірентер эпизод берілген. Он тоғыз жыл кезбе болған кейіпкер қайыршы болып киініп, балдаққа сүйеніп, иығына дорба мен саптыаяқ іліп, үйіне келеді. Қартайған бала күтуші оның аяғын жуып беруге кіріскенде, аяқтағы тыртықтан өзі өсірген бала екенін таниды. Суретші Гомердің бізге белгілі мәтінінің басқа нұсқасының көрінісін бейнелеген болу керек (вазада тәрбиешінің есімі басқаша жазылған және Гомерде осы көріністе кездеспейтін шошқа бақташысы Евмей суреттелген). Мүмкін, ол осы көрініс сахналанған қойылымды көрген шығар, себебі дәл осы жүзжылдықта грек ақындарының ықпалымен драмалық өнер дүниеге келген болатын. Сюжеттің жүрек сыздатар драматизмін сезіну үшін түпнұсқа мәтінді білудің қажеті жоқ. Өйткені тәрбиеші мен кейіпкердің көзқарастары сөзсіз-ақ көп мәнді ұқтырып тұрған жоқ па?! Грекия суретшілері адам қарым-қатынасына әсер ететін сөзбен білдірілмейтін эмоцияны көрсету шеберлігін меңгерген.



#### 58. Кәрі күтушінің Улисті тануы

Б.з.д. V ғасыр

Қызыл бейне стиліндегі ваза. Биіктігі – 20,5 см. Ұлттық археологиялық музей, Кьюзи

Мүсіндердің соншалық сабырлы қалыпта бейнеленуі жан-дүниесін ашып, қарапайым құлпытасты (59-сурет) өнердің ұлы шығармасына айналдырады.

Тас астына жерленген Гегес өмірде қандай болса солай бейнеленген. Ол өзінің алдында қызметші әйел ұстап тұрған қобдишадан әшекейлер тандап алуда. Сабырлы бұл көрініс тағында отырған Тутанхамон (42-сурет) сюжетін еске түсіреді. Бұл жерде де бейнелеудің айқындығы сақталған, бірақ мысырлық өнер туындысы өз тарихының дәуірлеген кезеңінде жасалғанмен, натурадан аулақтау және сызбадан ауытқымаған. Ал грек өнерінің шарықтау кезеңінде ережелер мен мұра болып қалған құрылым сызбасының кісені алынып, геометриялық

бұрыштардың орнын еркіндік пен икемді формалар басқан еді. Қолдардың бедердің жоғарғы жағын тұйықтайтын қарсы қимылы және оны қайталағандай болған орындық бүгілісі мен алақанның жеңіл қимылы, көз қиығының композицияның ортасына қарай түсуі, жамылғының дене пішінін айқындаған қатпарлары алғаш V ғасырдағы грек өнерімен белгілі болған әлемдік нағыз үйлесімге ұласады.



*Грек мүсіншісінің шеберханасы*

Шамамен б.з.д. 480 ж. Килик ыдысының түбіндегі қызыл бейне стилінде салынған сурет. Диаметрі – 30,5 см. Антика жинағы, Мемлекеттік музейлер, Берлин. Сол жақта: қабырғасына бұйымдар ілінген металл құю шеберханасы; оң жақта: басы жоқ мүсінмен жұмыс істеп отырған мүсінші, мүсін басы жерде жатыр

### ***5. Грекия және грек әлемі. Б.з.д. IV ғасыр – б.з. I ғасыр***

Өнерде толық еркіндіктің қалыптасуы шамамен жүз жылға созылды, атап айтсақ, шамамен б.з.д. 520 жылдан 420 жылдар аралығын қамтиды. Б.з.д. V ғасырдың соңында суретшілер, олардың соңын ала көпшілік қауым жаңа әдістердің мүмкіндіктерін түсіне бастайды. Алайда қылқалам шеберлері мен қашаушылар әлі де қолөнершілерден айрықша деңгейімен ерекшеленіп, өркөкірек көрсеқызарлардың алдына белсеніп шыға қоймайды.

Өнер туындысының діни және қоғамдық мазмұнын ғана емес, көркемдік сапасын бағалайтын адамдар саны арта түсті. Көрермендер әртүрлі көркемөнер «мектептерінің» жетістіктерін, әр қалаға тән түрлі мәнер мен стильдік дәстүрлерді салыстырып қарастыра бастады. Мектептердің артықшылығы туралы пікірталастар, олардың бір-бірімен бәсекеге түсуі суретшілердің өз-өзін жетілдіруіне түрткі болып, бізді әлі күнге дейін тамсандырып келе жатқан грек өнерінің саналуандығын дамытуға мүмкіндік туғызды.

Бір кезеңде түрлі стильдермен (ордерлер) салынған ғимараттар бой көтере бастады. Парфенон Дорий стилінде салынса (50-сурет), оның соңынан іле-шала қолға алынған Акрополь құрылысынан ионийлік стиль байқалады. Мұның принципті жобасы баяғы Дорий стиліндегі ғибадатханадағыдай, алайда пішіндері мен ғимараттың образды құрылысы өзгерген. Бұл стиль түрін Эрехтеон деп аталған ғибадатхана құрылысынан байқауға болады (60-сурет). Ионийлік ордердің зор бағаналары көкке ұмтылған ағашқа ұқсас, капительдері қарапайым жастық секілді емес, әсем шиыршықтармен (волюта) безендірілген. Шиыршықтарының берік иілісі арқалық жабынның салмағын көтеріп тұратын тірек қызметін де атқарады. Бөлшектері аса ыждағатпен құрылымдалған

мұндай құрылыстар көңілді көтеріп, көрікті әсерге бөлейді. Мұндай ерекшелік Фидийден кейінгі мүсіншілер мен кескіндемешілер туындыларынан да көрінеді.

60. *Эрехтеон Акрополь, Афина*  
Б.з.д. 420–405 жж.

Бұл кезде Афина Спартамен кескілескен соғыс жүргізіп жатқан еді. Соғыс аяқталған соң, Афина, соңын ала, бүкіл Грекия өркендеу жолына түсті. Б.з.д. 408 жылы уақытша бітімге келген кезде Акропольдегі Жеңіс құдайының кішкентай ғибадатханасына жалғастырылып балнострада салынады; оның әшекейленген пластикасынан Ионий ордері сәулеті байқалады.

Фигуралар қатты бүлінген, дегенмен сол бассыз, қолсыз сынықтардың өзінде көз тартар бір әсемдіктің барын айта кеткен жөн. Бұл – жүріп келе жатқанда шешіліп кеткен сандалын байлауға тоқтаған Жеңіс құдайының мүсіні (61-сурет). Кенеттен тоқтай қалған фигураның еліктірер сүйкімді көрінісі қалай бейнеленген десенші, әсем денесінен жұқа мата қалай әдемі сырғып барады! Мұндай шығармалар осы кезеңдегі суретшілердің ойындағы дүниенің бәрін бейнелей алатын шеберлікке жеткенін көрсетеді. Ол енді қозғалыстар мен ракурстарды беру қиындығына бас қатырмайды. Бірақ оның кедергілерді білмейтін асқан шеберлігі өзін-өзі жақсы көретін қасиетін жасырып тұр. Парфенон

### ***6. Римдіктер, буддашылар, яһудилер мен христиандар. I–IV ғасы***

Біз көне Рим империясының басты қалаларының бірі болған Помпей қаласының орнынан эллиндік өнер туындыларын көптеп кездестіруге болатынын білдік. Римдіктер әлемді жаулап, күйреген Эллин патшалықтары орнына өз империясының негізін қалап жатқан кезеңде өнер көп өзгеріске түсе қойған жоқ. Римдегі суретшілердің көбі гректер еді. Рим коллекционерлері, негізінен, гректің ұлы шеберлерінің шығармаларын немесе олардың көшірмелерін жинайтын. Жаңа патшалық – Рим империясы ірі мемлекет болып қалыптаса келе, ондағы өнер түріне де аздап өзгерістер ене бастады. Суретшілердің туындыларға қатысты жаңа талабына сәйкес әдістер де түрлене түсті.

Римдіктер әсіресе инженерлік құрылыстар салуда зор жетістікке жетті. Олар салған жол, акведуктар, қоғамдық моншалар бәріне мәлім. Тіпті қазір де олардың қирап қалған орындарының өзі өте қатты әсерлендіреді. Римде орасан зор колонналардың арасында қыдырып жүргенде, өзінді кіп-кішкене жәндік сияқты сезінесің. «Рим құдіретін» ғасырдан-ғасырға жеткізген де осы үйінділер емес пе?!

Сол римдік құрылыстардың ішіндегі ең атақтысы – Колизей (73-сурет). Ол осы атауымен-ақ танымал болған үлкен арена еді. Бұл Рим сәулет өнерінің ерекше ескерткіші келешекте де талайды тамсандырып, ұрпақтар жадында сақталарына шәк келтірмейміз. Ол толық күйінде утилитарлық, дарбазалық құрылымды елестететін. Ішінде адам отыратын бірінен кейін бірі жоғары

орналасқан үш қабатты амфитеатр бар. Бұл құрылымның сырт жағына римдік архитектор өзіндік бір экран тәрізді етіп, грек архитектурасының формаларын жабыстырған. Мұнда грек ғибадатханаларында кездесетін үш стиль түгел пайдаланылған: төменгі қабатта Дорий стилінің бір көрінісі ретінде метоп пен триглифті қайта жаңғыртқан тәрізді, ал екінші қабатта – қабырғаларға жапсыра Ионий стиліндегі жарты колонна, төртінші және бесінші қабатта Коринф стилі қолданылған. Осындай римдік құрылымдарды грек формаларымен немесе ордерлерімен қиыстыру кейінгі архитекторларға да әсер еткен. Айналаңызға байыппен қарасаңыз, осы заманғы қаланың өзінен сол әсердің көрінісін

байқайсыз.

*73. Колизей, Рим*

Шамамен 80 ж.

Тарихта Триумф аркасы секілді басқа бірде-бір архитектуралық құрылыс осыншалық терең із қалдырмаған шығар. Римдіктер мұндай құрылымды империяның барлық жерінде – Италияда, Францияда (74-сурет) Солтүстік Африка мен Азияда да орнатқан.

Грек сәулет өнерінде әдетте міндет-қызметтері бірдей бөліктерден құрастыру етек алған еді, мәселен, Колизей туралы да солай айтуға болады. Бірақ Триумф аркасында ордерлік элементтер ортадағы кең ашық қуыстардың жақтауларын көмкере, айшықтап, бүйірдегі тарлау бөлігіне барып тіреледі. Мұндай архитектуралық композициядағы элементтердің орналасуы музыкадағы аккордтар сияқты.

Рим сәулет өнерінің мейлінше маңызды дерлік ерекшеліктері арканы қолданудан байқалады. Бұндай ерекшелікті ертедегі гректер қолданбаған, дегенмен грек шеберлері бұл жайында мүлде білмеген десек, қателескен болар едік. Арканы тас сыналармен құрастырып шығару – инженерлік шешім тұрғысынан оңай іс емес. Оның шешімі табылған күннен бастап-ақ сәулетшілер барлық жобаларда осы үлгіні батыл қолдана бастады. Енді олар арканы көпір астына, акведуктарда, тіпті ғимараттардың иілген төбелерін жабуға да пайдаланды. Әртүрлі техникалық әдістерге жүгінген римдіктер төбені дөңгелете жабудың тәжірибелі мамандарына айналды. Осындай керемет құрылыстың бірі – Құдайлар ғибадатханасы – Пантеон еді.

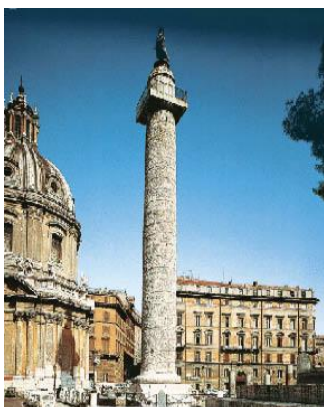
Пантеон – құлшылық рәсімі үзілмеген жалғыз антикалық ғибадатхана. Христиандық сенім орнай бастаған алғашқы кезеңде оны шіркеуге айналдырған еді, сондықтан да қиратылмай, сақталып қалған. Пантеонның сырты (75-сурет) – төбесінде аспан көрініп тұратын ойығы бар күмбез секілді жабылған орасан үлкен дөңгелек зал. Терезесі жоқ болғанмен, жоғарыдағы ойықтан түсетін сәуле ғимарат ішін молынан жарықтандырып тұрады. Мұндай айқын үйлесім көрінісін байқататын ғимараттар өте сирек. Ғаламат тастар өз салмағын жоғалтып, төбеңізде қалқып тұрған тағы бір аспан күмбезі сияқты көрінеді.

Римдіктер әдетте грек сәулет өнерінің кейбір элементтерін алып, өз қажеттеріне жарататын болған. Осындай ауысымдар архитектурада ғана емес, көркемөнер шығармашылығының басқа түрлерінде де болып тұратын.

Рим мәдениетінің суретшіге қояр ең маңызды талаптарының бірі – модельге ұқсас жақсы портрет жасау. Мұндай портреттердің римдіктердің ежелгі діндерінде атқаратын рөлі аз болған жоқ. Онда өлген адамды жерлеу кезінде өмірден өткен ата-бабасының балауыздан жасалған бейнесін алып жүру салты болған. Бұл салт – қуыршақтардың адам жанына араша түсерлік күшіне сену – сонау мысырлықтардан жеткен.

Империя болып қалыптасқаннан кейін император мүсініне де аса бір ілтипатпен табыну үрдіске айналды. Әрбір римдік осындай мүсіндердің алдында өзінің адалдығы мен бағынышты екенінің белгісі ретінде хош иісті фимиам шегуі тиіс болғаны белгілі. Тағы бір белгілі жайт – христиандар бұл талапты орындамаған жағдайда қудалауға ұшыраған. Ақылға қонымсыз болса да, римдіктердің осындай «міндеттер жүктелген» портреттерді соншалық аяусыз, риясыз, шынайы салу арқылы гректерден шығандап озып кеткені белгілі. Осыған қарағанда, дүние салған адамның бет-әлпетінің маскасын жасап шығу тәжірибесінің қалыптасуы римдіктердің бас құрылымы мен бет-әлпетінің ерекшеліктерін аса жоғары деңгейде білуіне ықпал еткен болу керек. Қалай дегенмен де, біз Помпейді, Августі, Тит пен Неронды кинохроникадан көргендей, бет-әлпеттерінен танимыз. Веспасиан (76-сурет) мүсінінде «жағынудың» ізі де жоқ, оны Құдай деңгейіне көтермелеуге емеурін де білдірілмеген. Бай банк немесе сауда кемелері иелерінің ғана бет-әлпеті осындай болуы мүмкін. Дегенмен римдік портреттерде мәнсіз еш нәрсе жоқ. Суретшілер қарабайырлыққа бармай, жолын тауып, натураға адалдығын сақтаған.

Тағы бір әлеуметтік тапсырыс ертедегі Шығыс өнерінің дәстүрлі бір формасын қайта жаңғыртты (45-сурет). Римдіктер өз жетістіктерінің даңқын асыруға және соғыс жорықтарының тарихын мәңгі есте қалдыруға тырысатын. Мәселен, Траян Дакиядағы (қазіргі Румынияда) жеңіске арнап аса үлкен колонна (77-сурет) тұрғызып, оған соғыс қимылдарының көрінісін жүйелі бейнелеп баяндаған. Одан біз римдік жалдамалылардың қалай соғысып және азық-түлік іздеп, қарсыластарын ұрып-соғып жатқанын көреміз (78-сурет). Жаулап алушылардың ерліктері туралы осы репортажда грек өнерінің барлық жетістіктері пайдаланылған. Алайда бейбіт тұрғындарды жігерлендіру мақсатында әскери жеңіс қимылдарын ұсақ-түйегіне дейін бейнелеу көркемдік сапаға нұқсан келтірген.



77. Римдегі Траян колоннасы  
Шамамен 114 ж.

Бұл жерде үйлесімдік, әсемдік пен драмалық өтімділік жайында сөз болған жоқ. Прагматик римдіктерді ой-қиялдың ойнақылығы қызықтырмады. Дегенмен олардың батырлық қимыл-қарекеттерді баяндау үшін тапқан әдіс-тәсілдерін өзге діни сенімді ұстанатын алыстағы елдер жылы қабылдады.

Жаңа дәуірдің бірінші жүзжылдығының басында Шығыстың ұлттық дәстүрлері римдік және эллиндік өнерді, тіпті оның негізін де ығыстырып шығарды. Мысырлықтар өлік мәйіттерін мумиялауын жалғастырды, алайда енді дәстүрлі мүсіндердің орнын кескіндеме портреттер басты. Оны салу грек шеберлерінің «қулықтарын» әбден меңгерген суретшілерге тапсырылатын (79-сурет). Бұл портреттерді арзан бағаға қарапайым қолөнершілер салған сияқты. Қалай дегенде де, реалистік қуатымен өте қатты әсер етеді. Сирек кездесетін ерте дүние кескіндемелері жаңа ғана орындалғандай және осы заманғы өнер туындысындай көрінеді.



79. Ер адамның портреті  
Мысыр, шамамен 100 ж.

Ағаш, энкаустика. 33 × 17,2 см. Британия музейі, Лондон

Жатжерлік көркемдік әдістерді өз қажетіне қарай икемдеп пайдаланған мысырлықтар ғана емес. Алыстағы Үндістанда да римдік батырлар хроникасы Будда тарихындағы бейбіт жаулауды бейнелеуге әсерін тигізді. Үндістанда мүсін өнері өте ертеде, эллинистік өнердің шоғы үрленбей тұрғанда өркендеген болатын.

Будданың ең алғашқы бейнелері Гандхара облысының шекарасында пайда болып, бедерлер болашақ буддизм өнеріне үлгі болған. 80-суретте «Будданың Ұлы бас тартуы» аңызынан эпизод көрсетілген. Онда жас шахзада Гаутама дүниеден безініп, тақуалық жолына түсу үшін өз ата-анасының сарайынан кетіп қалады. Ол өзінің сүйікті атына: «Менің сүйкімді Кантхакам, осы түні мені соңғы рет апаршы, өтінемін. Сен менің Будда болуыма көмектесесің, сонда мен құдайлар мен адамдар әлемін құтқарушы боламын», – дейді. Кантхаканың кісінеуі мен тұяғының тарсылы қаланы оятып, шахзаданың кеткенін бәрі біліп қоятын болған соң, құдайлар дыбысты естіртпей, ат шаба жөнелгенде тұяқтарының астына алақандарын тоса қойған көрінеді.

Ақыр соңында, Шығыстың тағы бір діні – яһудилік те сенушілерді құлшылық жасауға итермелеу мақсатында қасиетті тарих жолын бейнелеу тілімен көрсете бастайды. Яһудилік заңда пұтқа табынып кетуден сақтандыру үшін адам бейнесін суретке түсіруге тыйым салынған. Дегенмен Шығыс қалаларындағы еврей колонияларындағы синагога қабырғалары Көне өсиеттегі сюжеттермен өрнектеле бастайды. Осындай бір сурет Дура-Европоста, Қосөзендегі шағын әскери қоныста табылған. Бұл кескіндемелік цикл өнер жауһары болып саналмайды, алайда ол III ғасырда жүрген үдерістер тұрғысынан қарағанда қызығушылық тудырады.

Фигуралардың қимылсыздығы, бейнеленген көріністің жазықтығы және қарапайым түсіндірмесі еріксіз көз тартады (82-сурет). Онда біз жартастан су шығарып жатқан Мұсаны көреміз. Бірақ бұны Библиядағы әңгімені сипаттау емес, оның мәнін сурет арқылы түсіндіруі дей аламыз. Мұсаның тұлғасы аса зор, ал оның арқасындағы дорба ішінен Өсиеттің жеті шырағы көрінеді. Израильдің әр ұрпақ буынының керемет бұлақтан несібесін алғанын көрсету үшін суретші шатырлардың алдында тұрған кішкене бейнелерге қарай аққан он екі бұлақ суын бейнелеген. Суретшінің аса шебер болмағанын бейнелеу тәсілдерінің қарапайымдығы дәлелдейді. Оның бейнелерді шынайы салуға тырыспағаны да байқалады. Мұның себебі шындыққа неғұрлым жақын болса, бейнелі сурет салу тыйымына соғұрлым қарсылық білдіргендей болатынына байланысты болса керек. Оның басты мақсаты діндестерінің есіне Жаратушының бар құдіретін көрсететін оқиғаларды түсіру болатын.





82. Жартастан су шығарған Мұса  
245–256 жж.

Дура-Европостағы синагога, Сирия

Синагогадағы жұпыны ғана сурет ерекше қызығушылық туғызады, себебі осыған ұқсаған үрдістер Шығыстан келген христиандықтың таралуына байланысты нығайып, орныға бастаған. Христиан суретшілері алғаш рет Құтқарушы мен оның апостолдарын бейнелеу қажет болғанда, грек суретшілерінің тәжірибесі мен дәстүріне бет бұрады.

Исаның (83-сурет) ең ертедегі бейнелерінің бірі IV ғасырда жасалған. Кейінгі кезең өнері біздің көзімізді бет-жүзін дөңгелете сақал жапқан Исаға үйреткен болса, бұл жерде оны көрікті бозбала бейнесінде көреміз. Павел мен Петрдің ортасында отырған ол қасиетіне көркі сай грек философына ұқсайды.

Ерте христиандық бедердің эллинизм кезіндегі пұтқа табынушылық өнерімен тығыз байланысты екенін осы бір көп мәнге мегзейтін бөлшек нақтылайды: тақта отырған Исаның көтеріліп, қалқып тұрғанын көрсету үшін суретші оның аяғының астына аспан күмбезінің доғасын салады, ал оны Аспан құдайы қолдап, көтеріп тұр. Берілген бедерге қарап, христиан өнерінің сонау алыс кезеңнен басталатынына көз жеткізесің. Бірақ ертедегі ескерткіштерде Иса бейнеленбеген. Дура-Европостағы яһудилер синагоганы Қасиетті тарихтағы оқиғаларды көзге анық көрінетін формада паш ету үшін Көне өсиеттегі көріністермен бейнелеген. Христиандардың жерасты қорымы – римдік жерасты үңгірлерін әшекейлеген шеберлер де өз міндеттерін осылай түсінген. Олардың эллиндік кескіндемемен таныс болғанына, шамамен, III ғасыр (84-сурет) туындысы – «Отқа оранған үш адам» композициясы айқын дәлел бола алады.



## 84. Отқа оранған үш адам

### III ғасыр

Қабырғаға салынған сурет. Присцилла катакомбалары, Рим

Помпей суретшілері сияқты, жерасты үңгірі кескіндемесінің шеберлері де фигураларды қылқаламдарын бірнеше рет жалпақ жүргізіп сұлбалайтын болған. Дегенмен оларды шеберліктің қарапайым «кулықтарының» көп қызықтырмағаны байқалады. Олар үшін кескіндеменің әдемі салынуы шарт болып саналмаған. Басты мақсаты сенушілер жадына Құдайдың күдіреті мен қайырымдылығының бір дәлелін түсіру болған.

Библияда (3-тарау) Навуходоносор патшаның Бабыл жеріндегі Деире алаңында алтыннан жансыз тұлға тұрғызып, елдің бәріне белгі берілген уақытта тізерлеп бас июді бұйыратыны айтылады. Үш яһуди бұйрықты орындаудан бас тартады. Сондықтан олар сол уақыттағы христиандар сияқты жазалануы тиіс еді. Олардың басын таңғышпен байлап, шешіндірмей жанып тұрған пешке тастатады. О, ғаламат! От әлсіз жанып, «бастарындағы шашы да күймей, киімдері де бүтін қалпында» қалады. Жаратушы «періштесін жіберіп, өз құлдарын құтқарады».

Егер өнер басқа жолмен кеткенде, мұндай сюжетпен Лаокоонның (69-сурет) авторлары не істейтінін көз алдымызға елестете аламыз ба? Жер-асты үңгір суретшілері драмалық әсерге бөлеуді көздемеген. Егер ойындағы мақсаты жанын жай таптыру, өз ісіне берілу арқылы сенімді күшейту

болса, парсы киімін киген үш адам бейнесін белгілегені жетіп жатыр. Ал пеш пен от Құдайдың қолдауын білдіретін символ болып шығады.

Істің мазмұнына қатысы жоқтың бәрін жою керек. Айқындық пен қарапайымдық талабы қайтадан натураға адалдық талабынан басым бола бастайды. Мұнда суретші тақырыпты мейлінше қарапайым, жалпыға түсінікті бейнелеу тілінде беріп, әлдебір астарлы ойды білдірмек болған.

Көрерменнің алдында қатар тұрып, қолдарын көкке көтере жалбарынған үш ер адам адамзаттың жердегі сұлулық пен құндылықтардан өзге, өзі үшін басқа дүние ашқанын, жаңа заманның басталғанын білдіреді.

Рим империясының құлдырауы мен құлауы кезеңінде белгілердің орын ауыстыруы діни өнерде ғана пайда болып қойған жоқ. Суретшілердің кейбір тобы ғана грек өнерінің даңқын асырған үйлесімдік пен сезімтал сұлулыққа адалдықтарын сақтап қалды. Бұдан былай мүсіншілер мәрмәрді кескішпен өте нәзік те ұқыпты өңдейтін грек шеберлеріне қызығушылық таныта қойған жоқ. Жерасты үңгір кескіндемешілері сияқты, жалпы көрінісінен аспай, нобайларды тұспалдай салып, бейнелердің сәл ұқсас болуын ғана ескеріп, көбіне механикалық жолмен өңдей салатын болды.

Осы кезеңде антикалық өнер құлдырап кеткен деген ой жиі айтылады. Шынында да, соғыс пен жаугершілік көп болған және жиі-жиі қайталанған көтерілістер бұған дейін дамыған шеберлік дағдылардың ұмытылуына себеп болды. Артистизмді жоғалту – істің бір жағы ғана. Виртуоздық та таңғалдырмайтын кезең туғанда, суретшілер тіпті бейнелеудің басқа жүйесін

табуға тырысты. Талпыныс нәтижелері портреттерден, әсіресе IV және V ғасырлардағы (85-сурет) портреттерден айқын байқала бастады. Пракситель дәуіріндегі грекке мұндай дүниелер оғаш, тағы тайпалардікіндей болып көрінер еді. Шыны керек, портреттердегі бет-әлпетті әдемі деп айта алмайсың. Портреттердегі нақты ұқсастықты көріп, оның жетістіктеріне үйренген Рим адамы бұл дүниелерден дарынсыз жасалған қолөнер бұйымынан теріс айналғандай, жиіркенішпен бұрылып кетер еді. Бірақ біздің замандастарға бұл бейнелер – бет-әлпет, әсіресе айналасы терең жарты дөңгелек сызықтармен айшықталған көз, шығыңқы доға тәрізді қабақ – ішкі жан қызуымен рухтанған фигура болып көрінеді. Бұлар ерте дүниенің аяқталғанын, христиандықтың кең қанат жайғанын білдіреді.



85. Афродисиялық шенеуніктің мүсіні  
Шамамен 400 ж.

Мәрмәр. Биіктігі – 176 см. Археологиялық музей, Стамбұл



*Мольберт пен бояу қорабының алдында  
тұрған жаназа портреттерін салушы шебер*  
Шамамен 100 ж.

Керчтен табылған саркофақтағы сурет бөлігі. Мемлекеттік эрмитаж, Санкт-Петербург

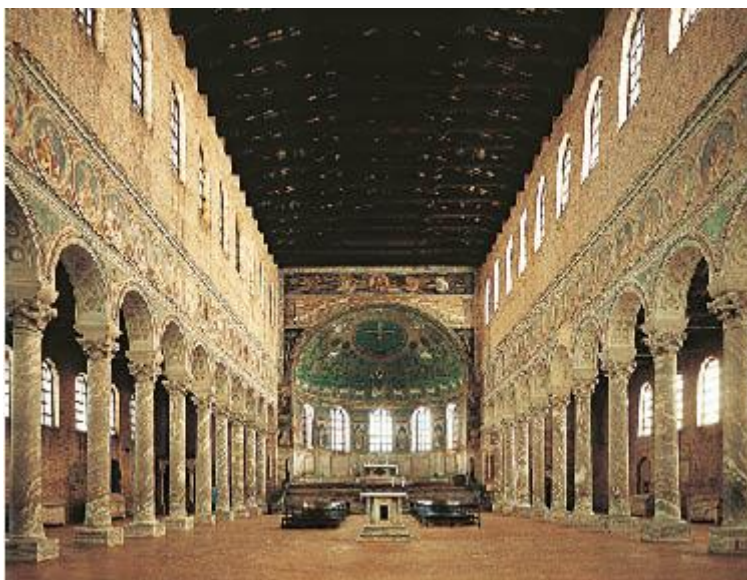
### ***7. Рим және Византия. V–XIII ғасырлар***

Император Константин 311 жылы христиандық шіркеуді заңдастырғаннан кейін де өте күрделі мәселелерге тап болды.

Христиан сеніміндегі адамдар қуғындалып жатқан кезде үлкен діни құрылыстар салуға мүмкіндік те болған жоқ, қажеттілік те туған жоқ. Ал дін ұстанатын адамдар жиналатын бұрынғы шіркеу құрылыстары мен залдар жұпыны да шағын еді. Шіркеу мемлекетте құдіретті күшке ие бола салысымен, оның өнерге қатысы туралы мәселе көтерілді. Шіркеулерді міндеті мен қызметі басқаша болған антикалық ғибадатханалар үлгісінде салуға болмайтын. Антикалық ғибадатхана құдайлардың мүсіндері қойылған тар ғимарат қана еді. Салтанатты рәсімдер мен құрбандық шалу сыртта өткізілетін.

Шіркеу биік алтарьдың алдында тұрған дін қызметшісінің уағызы мен литургияға бар ықыласымен берілетін Құдайға құлшылық етушілердің барлығы сыятындай кеңістікті керек етті. Сондықтан христиандардың діни ғимаратының прототипі пұтқа табынушылардың ғибадатханасы емес, көпшіліктің жиналыс өткізуіне арналған, антикалық кезеңде «базилика», яғни «патша үйі» деп аталған залдар болып саналды. Мұндай орындар сауда-саттық жасауға, сот жұмыстарын жүргізуге арналды. Базиликалар көбіне кең зал мен колонналар қатарымен бөлінген тарлау кеңістіктен тұратын. Кірер есікке қарсы төр жағы дөдегелене бітіп, онда жиын басқарушысына немесе сотқа арналған тақтай тұғыр (апсида) қойылатын.

Император Константиннің шешесі Құдайға құлшылық жасау орны ретінде алғаш рет базилика тұрғызады және кейін бұл термин осы тектес барлық шіркеу ғимаратына қатысты қолданылатын болды. Құлшылық жасаушылардың барлығының көзі жететін апсидаға биік алтарь орналастырылады. Ғимараттың алтарь бөлігі «хор» деп аталды. Діндарлар жиналатын базиликаның орталық бөлігі кейінірек неф («кеме» дегенді білдіреді), ал қапталдағы төменірек бөлігі «қаптал нефі» деген атауға ие болады. Базиликалардың көбінде биік орталық нефтер ағаш арқалықтармен жабылып, діңгектері ашық қалдырылды. Қаптал нефтері жазық жабынмен жабылды. Базилика кеңістігін бөліктерге бөліп тұрған колонналар сәнді безендірілді. Ертеректегі базиликалардың ешқайсысы бастапқы қалпында сақталмаған, өткен бір жарым мың жыл ішінде біраз өзгеріске түссе де, бұл алып құрылыстың алғашқы қалпы мен жалпы ерекшелігін көз алдымызға елестете аламыз (86-сурет).



86. Базилика,  
*Сант Аполлинаре ин Классе,*  
*Равенна*  
Шамамен 530 ж.  
Ерте христиан базиликасы

Базиликаның ішкі жағының безендірілуі немесе ондағы образ мәселесі одан да күрделірек. Оның діни рәсімдердегі орны да біраз дау-дамай тудырды. Ертедегі христиандардың пікірлері бір арнаға тоғысты: «Құдай үйінде мүсін болмауы тиіс. Мүсіндер Библияда сыналған пұтқа табынушылардың мелшиіп қатып қалған жансыз мүсіндерін еске түсіреді. Егер енді ғана Құдайға бет бұрған бейшара пұтқа табынушы шіркеу ішінде мүсіндерді көретін болса, бұрынғы пұтқатабынушылық пен Құдайға құлшылықтың жаңа түрінің арасындағы айырмашылықты қалай ажыратар еді? Олар, Фидийдің Зевсті бейнелегеніндей, мүсіндерді Құдай бейнесі деп ойлайды. Ендеше Құдай құдіретті және көзге көрінбейді деген сөзімізге қайшы келеді» деген дәйектерін алға тартты. Осы себептен алтарьға Құдайдың немесе әулиелердің фигурасын орнатуға мүлдем рұқсат етілмеді.

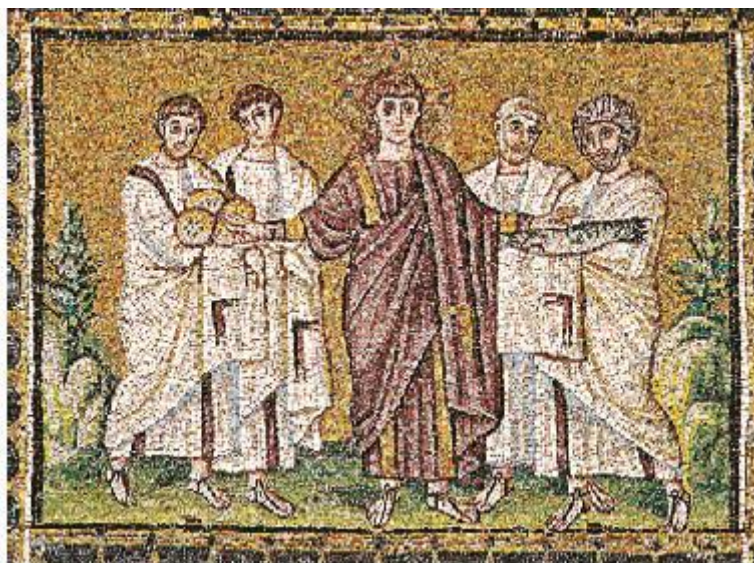
Діндар христиандар мүсінге қатысты дауда келісімге келгенмен, кескіндеме образдары жөнінде ортақ шешімге келе алмады. Кейбіреулері образды суреттерді пайдалы деп білді, өйткені олар Құдай ілімін жадта қайта жаңғыртып, Қасиетті тарих оқиғаларын қайта жандандырады деген пікірді ұстанды. Бұл көзқарас Рим империясының латын бөлігінде – батысында үстем болды. Оны қолдаушылардың бірі VI ғасырдың соңында өмір сүрген Папа Ұлы Григорий еді. Ол кескіндеменің шіркеуде бейнеленуіне қарсы топқа шіркеуге келетіндердің көбі сауатсыз екенін, сондықтан олардың сенімдерін бекіту үшін балалар кітаптарындағыдай суреттер ауадай қажеттігін айтқан. Өз сөзімен айтқанда: «Кескіндеме – сауатсыздарға, жазу – оқи білетіндерге», – деді.

Кескіндеменің керегін осындай зор беделімен арашалап алып қалудың нәтижесі өнер тарихында зор із қалдырды. Шіркеудегі образдарға қарсы дауыс көтерілсе, сол сәтте осы сөзді қайталап айтып, басып отырды. Алайда өнерге



мұндай қатынастың айтарлықтай шектеу қойып отыратыны белгілі. Григорий Папаның пайымы сюжет неғұрлым қарапайым және мағыналы болуы тиіс және ең маңызды қасиетті мәннен адам зейінін бұрып алып кетердей дүниенің бәрін алып тастау керек дегенге саятын.

Суретшілер бастапқыда әлі де римдік өнердің бейнелі баяндау әдістеріне жүгінетін, алайда бейнелеуде біртіндеп ең маңызды дүниелерге көңіл бөліп, бөлшектерден арылта бастайды. Осы принциптерді біртіндеп қолдану үлгісі 87-суретте көрінеді. Шамамен 500 жылы ең ірі теңіз айлағы әрі Италияның шығыс жағалауындағы негізгі орталық болған Равенна қаласындағы базилика мозаикасында Исаның мыңдаған адамды бес нан және екі балықпен қалай тамақтандырғаны туралы Інжілдегі оқиға эпизоды бейнеленген.



87. Көктен түскен нан мен балық  
Шамамен 520 ж.

Равеннадағы Сант Аполлинаре базиликасындағы мозаика

Бұл эпизодты бейнелеуде эллиндік шебер драмалы іс-әрекетке қатысқан адамдардың үлкен тобын міндетті түрде бейнелеп көрсету мүмкіндігін пайдаланған болар еді. Бірақ христиандық суретші басқа жолмен жүреді. Бұл – қылқаламмен салынған кескіндеме емес, тас пен шыны текшелерін бір-біріне өте мұқият жымдастыра құрастырған мозаикалы картина. Мозаика шіркеудің ішіне қасиетті көрініс беретін терең, қанық түстерге ие. Бейнеленген түзілімнің өзі көрермендерге бір ғажайып болып жатқандай әсер береді. Фон алтын жалатылған әйнек бөлшектерінен құрастырылған, ал алтын фонда шынайы оқиғаларды көрсету мүмкін емес. Исаның қозғалыссыз ірі тұлғасы композицияның ортасына шығарылған. Бұл бізге таныс Исаның образы емес. Мұнда ертеректегі христиандар түсінігіндегі ұзын шашты, сақалсыз, келбетті жас бейнеленген. Қызылкүрең жамылғы жамылған Иса өзіне нан мен балық ұсынып жатқан апостолдарға бата бергендей, қолын жайған кейіпте. Олар тағамды сол кездегі билеушіге сыйлық әкелгенде асты жамылғымен жабылған қолдарымен ұсыну дәстүрі бойынша ұстап тұр. Фигуралардың орналасуы мен қимылдары салтанатты рәсімдерді еске түсіреді. Суретші бейнеге терең мазмұн

берді. Бір кездері Палестинада болған ғажайып оқиға суретшіге жай оқиға болып көрінбейді, бұл – кейін шіркеу өнерінде көп бейнелене бастаған Исаның сарқылмас күшінің символы мен белгісі. Осы арқылы Исаның христиан шіркеуіндегі діни қауымның мүшесіне көз айырмай қарауының мәні түсіндіріледі: олар – аш, ал ол тойындырғысы келеді.

Бір қарағанда, композиция қатып қалған секілді көрінеді. Ежелгі грек өнерінен келіп жеткен жетістіктердің: айқын қозғалыстың, епсекті қимылдың ешқайсысы жоқ. Фигуралардың қатаң бетпе-бет орналасуы балалардың салған суретіндей әсер береді. Қалай болғанда да, олардың антикалық Грекияның мозаика өнерімен жақындығы, таныстығы күмән тудырмайды. Суретші мата астынан дененің пішіні сезіліп тұру үшін жамылғы қыртыстарын қалай салу керегін білген. Ол дененің және тау түсінің біртіндеп ауысуына қажетті түрлерді тауып, тастардың реңктерін жақсы таңдаған. Тіпті көлеңкені де бейнелеген және қиналмастан ракурстардың шешімін тапқан. Егер біреуге картина қарадүрсін көрінген болса, бұл шебердің қарапайымдыққа саналы ұмтылысынан туған деп білу керек. Бір кездері ежелгі мысырлық өнердегі айқындық талабы шіркеудің бастамасымен қайта қолға алына бастады. Алайда суретшілер тілі қарабайыр пішіндердің тілі болған жоқ, өйткені оның бастауы ежелгі грек кескіндемелерінде жатыр еді.

Орта ғасырдағы христиан өнері даналық пен оңайлатылған архаикалық бейнелеудің тың қоспасы болып саналады. Шамамен біздің заманымызға дейінгі 500 жылы Грекияда танымал болған тірі натураға қызығушылық мың жылдан кейін қайта өшті. Суретшілер енді қалыптасқан формуланы шындықпен салыстырмады. Олар адам денесі мен кеңістіктің тереңдігін бейнелеудің жаңа әдістерін іздестіруге мойын бұра алған жоқ. Бірақ бұған дейін ашылған жаңалықтар да ұмыт қалған жоқ.

Антикалық өнер бейнелеу формуласының: тұрған, отырған, иілген, құлап бара жатқан фигуралардың үлкен жинағын жасады. Бұл типтердің барлығы христиандық өнер арқылы баяндаудың бастапқы материалдарына қызмет етті. Фигураларды өте мұқият зерттеді, көшірді және жаңаша тұжырымға сай қайта жасап шығарды. Бірақ бағдарлы мақсаттардың бұрынғыдан өзгешеленгені соншалық – классикалық прототиптер христиандық кескіндемеде бірден байқалмайды.

Өнердің міндеті, оның шіркеу құрылыстарындағы орны туралы мәселе бүкіл Еуропа тарихында маңызды рөл атқарды. Бұл дау-дамайда пікірлердің екіге жарылуына Рим империясының шығыс бөлігі, яғни гректілдес (Византия астанасы немесе Константинополь) бөлігінің Рим Папасына бағынудан бас тартуы себеп болған еді. Иконға қарсы күресушілер деп аталған шіркеу идеологтарының бір тобы діни бейнелердің жасалуына мүлдем қарсы шықты. 754 жылы олар басымдық танытып, Шығыс шіркеулерінде (православ) діни өнерге тыйым салынды. Алайда олардың қарсыластарына да Папа Григорий ұстанымы қолайсыздық туғызды. Иконға сиынушылар бейнелерді пайдалы ғана емес, сонымен қатар қасиетті деп санаған. «Егер Құдай пенделерінің көзіне Иса секілді кейіпте көрінуді қаласа, – деді олар, – онда оның адам бейнесінде көзге

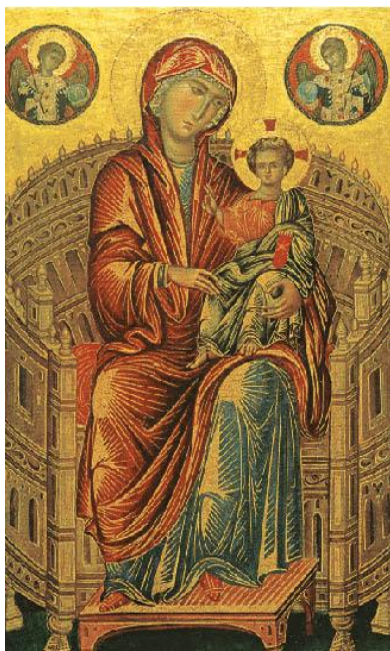


көрінуді қолайсыз деп ойлаудың қажеті не? Пұтқа табынатындар секілді, біз бұл бейнелердің өзіне табынып жатқан жоқпыз. Олардың бейнелерін араға дәнекер етіп, Құдай мен әулиелерге ғана табынамыз». Осы дәлелдерінің логикасын қалай бағаласақ та, олар өнер тарихында үлкен рөл атқарды.

Жүз жылдан астам қуғын-сүргінге ұшыраған иконға сиынушылар қайта үстемдікке қол жеткізген кезде, шіркеудегі кескіндемені сауатсыздарға арналған суретті түсіндірмелер деп қарастыруға болмайтын еді. Енді ол жоғарғы әлемнің сәулесі саналды. Сондықтан православ шіркеулері суретшілердің еркіндігіне жол бермеген. Қасиетті бейне түпнұсқасы немесе Мадонна иконы – балалы әйелді бейнелеген кәдуілгі әдемі картина емес, ғасырлар бойы қалыптасқан дәстүрдің сәулеленген канондық типі.

Сонымен, Византияда да суретшілерден ежелгі мысырлықтар секілді дәстүрдің қатаң сақталуы талап етілді. Бірақ мұның басқа қыры да бар. Ежелгі үлгілердің жолын қатал ұстану бет-бейнені, қимылдарды, желбегей қыртыстарын қайталауда антикалық әдіс-тәсілдердің сақталып қалуына ықпал етті. Византия өнерінде алтарьдағы Мадонна бейнесінен (88-сурет) ежелгі грекиялық кескіндеме үлгісін табу оңай емес. Дегенмен денені жапқан матаның қыртыстары, тізесі мен шынтақ айналасының ашық түспен, ал бет пен қолдың сәуле мен көлеңке арқылы берілуі, тіпті кең дөңгелене иілген тақ та эллинистік тәсілдермен салынғанын әйгілейді. Византиялық өнер қасаңдау қалпымен

кейінгі батысеуропалық өнерге қарағанда, әлдеқайда табиғи болды. Дегенмен Иса немесе Мәриямды қасиетті дәстүрлер бойынша белгіленген тәртіптен ауытқымай салу шарты суретшінің өзіндік ерекшелігін көрсетуді шектеді. Бірақ консерватизм үрдісі біртіндеп күшейе түсті. Демек, бұл заманда суретшілердің бейнелеу еркіндігі болмады деу қателікке ұрындырады. Себебі дәл осы суретшілер ерте христиандық қарапайым өнерді византиялық шіркеулердегі аса қастерлі образдардың ірі топтамасына айналдырған еді.



88. Тақтағы Мадонна мен нәресте  
Шамамен 1280 ж.

Константинопольдегі алтарь бейнесі. Ағаш, темпера, 81,5 × 49 см. Ұлттық өнер галереясы, Вашингтон

Грек шеберлерінің Балқан мен Италиядағы мозаикаларын қарастыра келе, осы шығыстық империяда көне Шығыс дәстүрі мен монументтіктің жаңа түрге ие болғанын байқаймыз.

89-сурет осындай өнердің таңғалдырарлық қуатын әспеттейді. Монреальдағы (Сицилия) шіркеудің апсидасындағы мозаикаларды грек шеберлері 1190 жылға дейін салып бітірген. Сицилия халқы католик конфессиясының қол астында болған. Бұны жиырма жыл бұрын өлгені жайындағы хабары бүкіл Еуропаға тараған Томас Бекет фигурасының (терезе деңгейімен шамалас) қасиетті бейнелердің қатарында болуы айғақтайды. Суретшілер бұдан басқа шығармалардың бәрінде византиялық дәстүрді ұстанған.

Шіркеуге жиылған діни қауым мүшелерінің назары ізгі тілек тілеу үшін оң қолын көтерген Исаның тұлғасына бірден түседі. Оның төменгі тұсына Мадонна екі жағында тұрған періштелер мен әулиелердің ортасында, Аспан тәңірінің тағына отырған қалпында бейнеленген.

Алтындай жарқыраған қабырғадан бізге көз салып тұрған осындай бейнелер Құдай шындығы идеясын символды пішінде нақты көрсетіп, дәстүрден бас тартудың қажеті жоқ екенін дәлелдегендей. Бұл дәстүр православтық сенімдегі бүкіл елге таралып бекіді. Орыс икон жазуы византиялық суретшілердің ұлы жетістіктерін игеріп, өнерін ары қарай жалғастырды.



*Исаның бейнесін өшіріп жатқан иконға қарсылар*  
Шамамен 900 ж.

Хлудов псалтирінен миниатюра. Мемлекеттік тарихи музей, Мәскеу

## ШЫҒЫС ӨНЕРІ

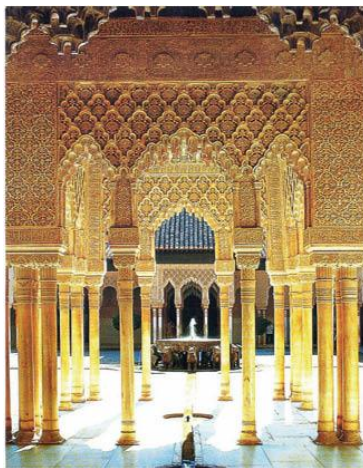
### *8. Мұсылман әлемі. Қытай. II–XIII ғасырлар*

Еуропа өнерінің тарихын жалғастырмас бұрын қым-қиғаш оқиғаларға толы осы кезеңде әлемнің басқа жерлерінде болып жатқан үдерістерге қысқаша болса да тоқтала кеткеніміз жөн. Еуропалық ақыл-ойдың дамуына белгілі бір дәрежеде үлес қосқан образ мәселелерінің басқа діни сенімдегі елдерде қалай шешілгенін білу қызық емес пе?

VII–VIII ғасырларда мұсылман жаулаушылары жүріп өткен жердің бәріне: Парсы, Қосөзен, Мысыр, Солтүстік Африка және Испанияға тараған ислам діні пластикалық өнерге христиандарға қарағанда әлдеқайда қатал тәртіппен шектеу

қойды. Образдық ұқсастыққа тыйым салынды. Бірақ өнерді тұншықтыра алмайсың ғой: Шығыс шеберлерінің адамды бейнелеуге құқы болмағандықтан, шығармашылық қуаты дерексіз формаларды ойнатуға бағдарланды. Осыдан барып «арабеска» деп аталатын ою-өрнектің аса күрделі түрі пайда болды.

Альгамбра сарайының (90-сурет) залдары мен аулаларында қыдыратын болсаңыз, сәндік мотивтердің саналуандығы, көз тартар әсемдігі естен кетпес әсер қалдырады. Шығыс кілемдерінің көздің жауын алар өрнектері (91-сурет) мұсылман әлемінен басқа жерлерге де белгілі.



90 Альгамбра сарайындағы арыстандар ауласы Гранада, Испания  
1377 ж.



91 Парсы кілемі  
XVII ғ.

Виктория және Альберт музейі, Лондон

Сызықтары мен бояулары ойнақы, суреттері нәзік және құбылмалы түр-түске бай қиял әлемі, түптеп келгенде, Мұхаммед ілімімен сусындаған, шынайы өмірден бетін аулаққа бұрған суретшілердің жұмысы. Исламның кейінгі бағыттарын ұстанғандардың бейнелеу тыйымдарын қатаң сақтамайтыны

байқалады. Дінге қатысы болмаған жағдайда ғана әдебиеттік сюжеттердегі бейнелі композицияларға рұқсат етілді.

XIV ғасырдан бастап Парсыда, кейін Ұлы Моғолдар әулетінің мұсылмандық билігі кезеңінде Үндістандағы романдарда, тәмсіл әңгімелерде, тарихи хикаяттарда көрінетін миниатюралық суреттер суретшілердің өздеріне қойылған шығармашылық дерексіздік талабынан қандай сабақ алғанын көрсетеді. XV ғасырдағы парсы романындағы ай сәулесі молынан төгіліп тұрған бақтың қиял-ғажайып ертегідегі кілемге жан біткендей көрінісі осы айтқанымыздың нақты мысалы бола алады (92-сурет). Мұнда иллюзиялық шындық Византия өнерінен артық емес. Мүмкін, одан кем де шығар. Ракурспен берілген бейнелер жоқ, жарық пен көлеңке де байқалмайды, дене көлемін беруге де талпынбаған. Адам бейнелері, өсімдіктер сұлбасы түрлі түсті қағаздан ойылғандай, бетке ою-өрнек иірімімен орналастырылған. Міне, сондықтан да сурет кітапқа басқа иллюзиялық картина сияқты емес, табиғи сурет секілді енген. Мұндай миниатюраларды мәтін сияқты оқуға болады. Оған оң жақ бұрыштан, қолын айқастыра ұстап тұрған кейіпкерімізден бастап қарасақ, кейін көзіміз оған қарсы келе жатқан әйелге өткенде, арман қуғандай адасып, ойымыз ай сәулесіне шомып тұрған бақтың ертегісіне тамсана тереңдей береді.



92Хумай ханзаданың Хумаюн ханшайыммен бақтағы кездесуіШамамен 1430–1440 жж.

Парсы қолжазбасындағы миниатюра. Қолданбалы өнер музейі, Париж

Қытайда діннің өнерге ықпалы мейлінше терең болды. Қытай өнерінің бастау көзі туралы мағлұмат өте аз, бірақ біз қытайлардың бағзыдан-ақ қола құюды меңгерумен аты шыққанын білеміз. Ертедегі ғибадатханалардың ең көне қола ыдыстары б.з.д. бірінші мыңжылдықта жасалған. Кейбір ғалымдардың пікірінше, олардың тарихы тым әріге кетеді. Дегенмен Қытайдың бізге белгілі кескіндеме және мүсін ескерткіштері ежелгі дәуірлер туындысы емес.

Біздің дәуіріміздің қарсаңында және бірінші жүзжылдығында қытайлықтардың жерлеу рәсімі ертедегі мысырлықтардікіне ұқсас болған. Жерлеу камераларындағы суреттер қытайлардың бағзы заман салтынан және күнделікті өмірінен мәліметтер береді (93-сурет). Осы кезеңде бізге белгілі



қытай өнерінің стилі қалыптаса бастайды. Суретшілер, мысалы, мысырлық өнерге тән түзу және сынық сызықтардан аулақ болғысы келеді. Оларды әдемі иілген, толқын тәріздес сызықтар қызықтырған. Суретші шауып келе жатқан атты дөңгеленген формалар арқылы бейнелейді.



93Си-Ванму Құдайы жасаған думан  
Шамамен 150 ж.

У Лян-цы қабіріндегі бедерден түсірілген көшірме. Шаньдун провинциясы

Қытайлық пластикада бейнелеу сызықтары іркіліссіз ауытқиды, иіледі, бұрылыс жасайды, бірақ көлемді формалар тұрақтылығын жоғалтпайды (94-сурет).



94Қанатты құбыжық

Шамамен 523 ж. Нанкин маңындағы Сяо Цзин қабірі, Қытай

Қытайдың беделді адамдарының «Өнер өткен алтын ғасырлардағы ерлік істерді адамдар жадында сақтауы тиіс» деген пайымы Ұлы Григорий Папаның өнердің міндеті туралы пікірлерімен үндес. Ерте кезең ескерткіші саналатын суретті шиыршық қағаздардың бірінде конфуцийлік моральдың үлгісі болып саналатын атақты әйелдердің ұлағатты істері туралы әңгімелер жинақталып берілген. Онда IV ғасырда өмір сүрген суретші Гу Кайчжидің жұмыстары қайталанып салынған деп есептеледі. 95-суреттен біз шиыршық қағаздың,

қытай өнеріне тән асқан бір нәзіктікпен бейнеленген ер адамның әйелін әділетсіз жазғырып тұрған көрінісінің бір үзіндісін көреміз. Адам фигураларының бір-біріне қарама-қарсы тұруы, қимыл-әрекеттері кейіпкерлердің өзара қарым-қатынасын өте нанымды бейнелейді. Суретші бейнеленуі қиын қимыл-қозғалысты көрсету өнерін тамаша меңгерген. Қытай өнерінің өзі толқынды сызықтарға бейім болғандықтан, бейнелеген көріністе ешқандай іркіліс жоқ, бәрі образды қозғалысқа түскен сияқты.



95 Қызғаншақ күйеудің сөгісі  
Шамамен 400 ж.

Гу Кайчжи түпнұсқасының көшірмесі. Жібекке салынған суреттің бөлігі.  
Британ музейі, Лондон

Буддизм Қытай өнерінің өркендеуіне ерекше серпін берді. Будда монахтары мен тақуалар келбетінің асқан шынайылықпен (96-сурет) бейнеленуі осыған нақты мысал бола алады. Бұл жерде біз тағы да құлақ, жақ, ерін пішіндері иіле сызылған сызықтармен берілгенін көреміз. Сызықтар осы көрінісімен нақты бейнені бұзбай, бәрін тұтастырып, өзінше түр қосқан. Осыған ұқсас туындыларда кездейсоқ енген нәрсе жоқ, керісінше, барлығы үйлесімді, бір жүйеге келтіріліп, әрбір бөлшегі тұтас көріністі қалыптастыруға қызмет етеді. Ал адам бет-әлпетін табиғи бейнелеуде бұрынғы маска принципін сақталғаны байқалады (28-сурет). Буддизм көркемөнерге қатысты белгілі бір талап қоймаған. Керісінше, буддизмнің дендей таралуымен өнерге деген көзқарас қалыптасты. Өнерге мұншалық құрметпен қарау үрдісі ертедегі Грекияда, Қайта өрлеу дәуіріне дейін Еуропада да болмаған. Қытайда ерте кезеңнің өзінде бейнелеу өнеріне мақсаты мен міндеті басқа қолөнер кәсібі деп қарамаған. Бұл елде кескіндемешінің атақ-абыройы шабыты шалқыған ақыннан кем түспеген.



96И-Чаудан табылған Лоханның басы  
Шамамен 1000 ж. Қытай

Әрленген Терракота. Шамамен адам бойы өлшеміндей. Фульд коллекциясы,  
Франкфурт

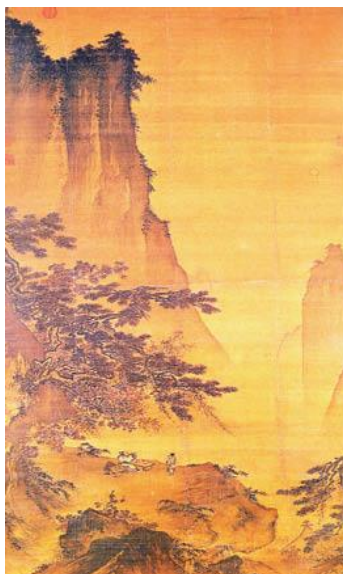
Шығыстың діни ілімінде медитацияға айрықша көңіл бөлінеді. Медитация – бір ғана ақиқат туралы ойға шому, басқа ештеңеге алаңдамай, сананы бір ғана образды ойға бағыттап, оны жан-жақты мұқият қарастыру. Яғни психиканы өзінше жаттықтыру секілді. Шығыс мәдениетінде медитацияға біздегі спорт және дене жаттығуларына қарағанда, айрықша мән беріледі. Кейбір монахтар жеке бір сөзбен ғана медитация жасайды. Сол сөзді санасында тоқтаусыз айналдырып, күні бойы қимылсыз отырып, сөз буынының дыбысталуын, оның соңынан келетін буындарды тыныштықтан табуға құлақ түреді. Табиғи образдар да медитацияға өзек бола алады. Мысалы, медитацияға түсуші су образын таңдап, ондағы адамға қажетті өнегелік қасиеттер: су ағысының еркіндігі, жеңіл қозғалысы, қатты тастарды шайып жұмырландыруы, даланы суландыратыны, сабаңа түсірер салқындығы мен мөлдірлігі туралы ойланады. Таудың образын көз алдына әкеліп, оның мызғымастығы мен өрлігі, баурайындағы орман-тоғай, өсімдіктерге пана болуы туралы толғанады.

Қытай өнерінің дінмен байланысы суретшілерді Будданың ғұмырнамасында немесе дін үйретушілердің доктриналары мен тәмсіл әңгімелерінде баяндалатын оқиғаларды ғана бейнелеумен шектемей, медитациялық тәжірибелерді қолдап және соған ынталандырып отырды. Қытай өнерінің орта ғасырлардағы Еуропаның христиандық өнерінен айырмашылығы да осында.

Буддашыл суретші тау мен суды аса ыждағатпен, сүйіспеншілікпен бейнелейді. Оның мақсаты – сабақ беру немесе ішкі безендіру емес, ой тереңіне бойлатар көрнекі дүние жасау. Жібек шиыршыққа салынған суреттер қымбат қобдишаларда сақталды. Одан анда-санда асықпай ашып қарап, жанға тыныштық берер ойға бату үшін ғана шығарылған. Әдетте адам өлеңдер жинағын сүйіп оқитын шығармаларын қайта оқу үшін ғана осылай ашып қарар еді. Қытайдың XII және XIII ғасырлардағы пейзаж жауһарлары осы мақсатқа арналған.



Бізге, өркениеттің шыдамсыз балаларына, бұған бейімделу өте қиын. Біз үнемі асығып-аптығып жүреміз, медитация техникасы туралы ертедегі қытайлықтардың дене шынықтыру жөнінде білгенінен артық білмеспіз, бәлкім. Дегенмен қытай пейзажына тапжылмай ұзақ қарасаңыз (97-сурет), суретшінің рухани жай-күйі мен биік мұратын тануға көмектеседі. Әрине, бұл бейне жергілікті жердің шынайы картинасы немесе үйреншікті ашықхаттар бетіндегі әдемі көрініс емес. Қытай суретшілері табиғаттың көрінісін бейнелеу үшін табиғи ортаға бармаған. Олар өз өнерлерін медитация әдісімен ішкі сезім арқылы меңгерген: емен, жартас, бұлт – бәрі-бәрі көз алдында көрініс беретін.



97

Ма Юань Аймен сәулеленген пейзаж  
Шамамен 1200 ж.

Тік шиыршық. Жібек, тушь, сулы бояу. 149,7 × 78,2 см. Ұлттық сарай музейі,  
Тайпэй

Бейнелеу ережелері натураны бақылау арқылы емес, өзінен бұрынғы ұлы адамдар жұмыстарын зерттеу арқылы қалыптасты. Суретші дәстүрлі суреттеу әдістерін меңгергеннен кейін, табиғат сұлулығын шынайы көрсетіп, күйін қаз-қалпында бейнелеу үшін кезбе болып, ұзаққа сапар шегетін. Саяхаттап келген соң, эмоциялық көңіл күйін бояулар арқылы көрсетуге тырысып, қыдырыста көргендерін түгелдей өлеңге айналдыратын ақындар секілді, пейзажында емен, тау, бұлттарды біріктіріп бейнелейді. Қытай шеберлері қылқаламның жеңілдігіне, алған әсерді қаз-қалпында түсіретін тушьтың еркін жағылуына қатты мән берген.

Суретшілер жібек шиыршыққа кескіндеменің мазмұнын ашар өлең жолдарын да жаз Суретшілер жібек шиыршыққа кескіндеменің мазмұнын ашар өлең жолдарын да жазып кететін. Жеке бөлшектерді тауып, оны картинаның шынайылығымен салыстыруға ниет етсеңіз, олар сіздің бұл ойыңызды балалық аңғырттық деп санар еді. Олар кескіндемеден басқа нәрсені – әртістік шабыттың көрнекі белгісін іздеді.

98-суреттегі пейзажда мұнарланған тау шоқысы әрең-әрең көрінеді. Міне, осындай шығармалар тудырған суретшінің көркемдік талпынысына баға беру қай кезде де қиын. Дегенмен өзімізді осы зеңгір шыңның алдында таңданыстан дірілдеп кеткен суретшінің орнына қойып көрелік, сонда ғана қытай кескіндемесінің өнер тарихына қосқан зор үлесін түсінуге мүмкіндік аламыз. Мүмкін, мұндай мәнердің жинақылығына өзімізге үйреншікті сюжет арқылы баға беру жеңілірек болар. Тоғандағы жүзіп жүрген үш балық (99-сурет) – басында тұрып, ұзақ уақыт төзіммен бақылап, қылқаламның асқан шеберлікпен жеңіл сүйкелуі арқылы орындалған ойдың нәтижесі. Біз бұл жерден қимылды кереметтей етіп беретін сызықтардың сұлу сымбаты қыздай иілгенін көреміз. Пішіндер симметриялық жоспарға бағынбаған, жазықтық парсы миниатюраларындағыдай біркелкі толтырылмайды, дегенмен олардың тепе-теңдігі байқалады. Мұндай кескіндемеге жалықпай, ұзақ қарауға болады. Осы сөзіміздің шындығына көз жеткізу үшін тағы да қарап көрген жөн.

Қытай өнерінің ұстамдылығында, табиғаттың қарапайым бірнеше сарынын ғана алатын шектелушілігінде әлдебір тартымдылық бар. Сонымен бірге осы жолда суретшіні торуылдайтын қауіптер де жетерлік. Уақыт озған сайын бамбук діңгегін немесе өркеш-өркеш жартастарды сызатын әрбір бояу жағылысы дәстүрлік бұйымдарға өте бастады, ал өткен заманның жауһарларын қастерлеудің ұлықталғаны сонша – суретшілер шығармашылық шабытына сенуден қала бастады.

Келесі жүзжылдықта да кескіндеме шеберіне қойылар талаптар Қытайдағы, Жапониядағы (қытайлық талаптарды меңгерген жерлерде) талаптар секілді бұрынғы қалпында, жоғары болып қалды. Бірақ өнердің белгіленген ереже бойынша өтетін ойын сияқты барлық жолы белгілі болып қалған соң, қызығушылық төмендей берді. Тек XVIII ғасырда Батыс мәдениетімен байланыс орнай бастағанда, жапон суретшілері дәстүрлі әдістерді жаңа тақырыптарға пайдалана бастады. Осы дәстүрлердің тәжірибе алмасуы Батыс өнерінде де жемісті нәтижеге жеткізгеніне куә боламыз.



*Бамбук бұтағын салып отырған жапон баласы  
XIX ғасырдың басы.*

Хиденобу жасаған ағашқа ойылған гравюра. 13 × 18.1 см

### ***9. Батыс Еуропа. VI–XI ғасырлар***

Біз алдыңғы тарауларда Батыс Еуропа өнерінің император Константин мен Ұлы Григорий Папа кезеңдеріндегі тарихын баяндаған едік. Бұл дәуірде «өнер христиан дінін ұстанушыларға Құдай сөзін жеткізуі керек» деген ұстанымның үстем болғаны мәлім.

Ерте христиандық дәуірден кейінгі және Рим империясы құлаған кез тарихқа «Тастүнек дәуір» деген атаумен енді. Біз бұл кезеңді халықтардың қоныс аударуы, үздіксіз соғыстар мен төңкерістердің салдарынан адамдардың болашаққа сенімі мен бағдарынан айырылып, түнекке батып, белгісіздік күйге түскендігінен «тастүнек дәуір» деп атаймыз. Сондай-ақ антикалық дәуірден кейінгі және қазіргі бізге белгілі еуропалық мемлекеттердің қалыптасуы алдындағы осы бір аласапыран ғасырлардағы ақыл-ой туралы біздің біліміміздің кемшіндігі де осылай атауға негіз болды.

Бұл кезеңнің уақыт межесін дәл айқындап көрсету мүмкін емес, бірақ біздің баяндау мақсатымызға қарай 500 бен 1000 жылдардың аралығындағы бес жүз жылды белгілеп көрсету жеткілікті. Бес ғасырда көп оқиға, өзгерістер болуы мүмкін. Мұндай жайттар болды да. Бізді қызықтыратыны – бұл жылдарда ешқандай белгілі біртұтас стильдің болмағаны. Дәлірек айтсақ, әртүрлі стильдер бір-бірімен қақтығысып, өзіміз межелеген кезеңінің соңына қарай стильдер өзара ұласып, бір арнаға тоғыса бастады. Бұл жағдай «тастүнек дәуір» тарихынан аздап хабары бар адамдар үшін таңсық емес. «Тастүнек дәуір» стилі ала-құла болды: ондағы әлеуметтік жеке топтар мен топтар арасындағы өзгешелік көзге ұрып тұратын. Бұл кезеңде де өнер мен ғылымға, монастырь кітапханаларында және қазына қоймаларында сақталып қалған антика жазушылары мен суретшілерінің елді тамсандырған туындыларына қызығушылық танытқан адамдар аз болған жоқ. Кейде билеушілер алдында үлкен беделге ие болған білімді, өнерден хабары бар монахтар мен шіркеу қызметкерлері өнерді қайта жаңғыртуға әрекет етті. Бірақ олардың талпынысы көп ретте жемісті бола қоймайтын. Өйткені өнерге радикалды көзқараспен қарайтын солтүстіктен келген қарулы топтар қайта-қайта шабуылдап, тыныштық бермеді. Антикалық мәдениеттің жетістіктерін жоғары бағалаушылар Еуропадағы елді мекендерді талан-таражға салып, халқын бостырған готтардың тевтон тайпаларын, вандалдарды, сакстарды, дандар мен викингтерді варварлар деп атады. Солтүстіктен келген шапқыншылар шындығында варвар еді, алайда бұл айтқанымыз – олардың сұлулық пен өнер туралы өзіндік түсініктері болмады деген сөз емес. Солтүстік халықтары қолөнершілері металға әшекей салуда, ағаш бетін оюлауда жаңазеландиялық маорилерден (22-сурет) кем түспейтін.

Олардың бұйымдарында айдаһарлар мен ертегіде кездесетін құстардың пішіндері көз арбайтын күрделі өрнектермен бейнеленген. VII ғасырдағы мұндай өрнектердің қайдан келгенін, олардың қандай түсініктерді білдіретінін біз білмейміз. Бірақ тевтондардың көркемдік түсінігі басқа примитив тайпалардан өзгешеленбейтінін байқаймыз, яғни бұл бейнелер де сиқыр мен қара күштерді қууға пайдаланылған деп ұйғаруға болады. Викингтердің шаналары мен кемелеріне бекіткен әртүрлі пішінді айдаһарлар бұл өнердің

ерекшелігін түсінуге мүмкіндік береді (101-сурет). Әрине, мұндай қорқынышты құбыжықтардың басы бейнеленген бұйымдар қарапайым әшекей ретінде пайдаланылмаған шығар. Бірақ норвег викингтерінің салты бойынша кеме капитаны өз елінің айлағына жақындаған кезде «жердің рухтарын шошытып алмау үшін» құбыжық бастарын алып тастайтын болған.



101. *Айдаһардың басы*  
Шамамен 820 ж.

Осеберг (Норвегия) Ағаш. Биіктігі – 51 см. Олдсаксамлин университеті, Осло

Кельттер Ирландиясының және сакстар Британиясының монахтары мен миссионерлері солтүстіктегі тайпалардың көркемөнер дәстүрін христиандық талапқа сәйкестендіруге тырысты. Тастан шіркеу салғанда және қоңырау мұнараларын тұрғызғанда жергілікті жерде кең тараған ағаш арқалықты құрылым қолданылды (100-сурет). Осыған қатысты тамаша мысалды VII–VIII ғасырлардағы ағылшын және ирланд қолжазбаларынан (манус-крипт) таба аламыз.



100. *Эрлс-Бартондағы Олл Сейнтс шіркеуі, Нортхамптоншир*  
Шамамен 1000 ж.

103-суретте 700 жылдары Нортумбрияда жазылған атақты Линдисфарн Инжілінің беті берілген. Мұндағы крест пішіні іші бір-бірімен шиеленісе айқасып жатқан айдаһар мен жыландарға толтырылып, сурет фонында күрделі өрнектер түзген. Бас айналдырар лабиринттің бұрылыстарын байқап, шиеленіскен шумақты тарқатуға тырысып көрсеңіз, таңғаларлық қорытынды жасауға мәжбүр боласыз. Мұнда бейберекеттік жоқ, барлық өрнектер дәл қиысып, түстері мен сызықтары керемет үйлесім тапқан. Ерекше табандылық пен төзімді талап ететін осындай күрделі құрылымды кімнің ойлап тапқанын білмейміз. Бірақ жергілікті дәстүрге сүйенген шеберлердің ептілігі мен мүлтіксіз 103-суретте 700 жылдары Нортумбрияда жазылған атақты Линдисфарн Инжілінің беті берілген. Мұндағы крест пішіні іші бір-бірімен шиеленісе айқасып жатқан айдаһар мен жыландарға толтырылып, сурет фонында күрделі өрнектер түзген. Бас айналдырар лабиринттің бұрылыстарын байқап, шиеленіскен шумақты тарқатуға тырысып көрсеңіз, таңғаларлық қорытынды жасауға мәжбүр боласыз. Мұнда бейберекеттік жоқ, барлық өрнектер дәл қиысып, түстері мен сызықтары керемет үйлесім тапқан. Ерекше табандылық пен төзімді талап ететін осындай күрделі құрылымды кімнің ойлап тапқанын білмейміз. Бірақ жергілікті дәстүрге сүйенген шеберлердің ептілігі мен мүлтіксіз орындау әдістерін көрсететін осы көрініс басқа дәлелді қажет етпесе керек.



103. *Линдисфарн Инжілінен миниатюра* Шамамен 698 ж.

Британ кітапханасы, Лондон

Ағылшын және нидерланд миниатюраларында адам пішіні қалыптан тыс, өзгеше бейнеленеді. Олар адам пішініне ұқсас формалардан жинақталған өрнекке ұқсайды (102-сурет). Суретшінің Библия қолжазбасының ертеректегі бір нұсқасын пайдаланып, оны өз талғамына сай түрлендіргені көрініп тұр. Киім қыртыстарын оралған таспабауларға ұқсатып, бұйра шаш пен құлақ жарғағын шиыршық тәріздес етіп, бет-жүзін қатып қалған маска секілді бейнелеген. Инжілшілдер мен әулиелердің пішіндері алғашқы қауымдағы пұттар секілді. Өздерінің ұлттық дәстүрінде тәрбиеленген суретшілердің христиандық мәтіндерді иллюстрациялауда жаңа талаптарға бейімделуі оңай болмағаны



осыдан-ақ байқалады. Қалай дегенмен де, мұндай шығармаларға дөрекі көшірме секілді қарауға болмайды. Суретші өз танымымен және қол дағдысымен кітап беттеріне әсем өрнектер салып қана қоймай, Батыс өнеріне жаңа шығармашылық леп алып келді. Осындай қайнар көздер болмаса, бұл да Византия өнері секілді басқа жолға түсіп жүре берер еді. Классикалық және жергілікті дәстүрлердің тоғысуы Батыс Еуропа көркемөнер мәдениетінің дамуына зор серпін берді.



102. *Әулие Лука* Шамамен 750 ж.

Сент Галлен

Классиканың керемет жетіс

Классиканың керемет жетістіктері туралы естеліктер ұмытылмаған болатын. Өзін Рим императорларының мұрагері санаған Ұлы Карл тұсында антикалық дәстүрлерді қайта жаңғыртуға талпыныс жасалды. Оның Ахендегі резиденциясында шамамен 805 жылы тұрғызылған капелла (104-сурет) үш ғасыр бұрын бой көтерген атақты Равенна шіркеуінің сәулет үлгісін дәлме-дәл қайталады.



104. Ахендегі капелла  
805 ж.

Біз қазіргі заманауи «түпнұсқалық» талаптарды өткен дәуір адамдарының ешқашан қабылдасуына бір емес бірнеше мәрте көз жеткіздік. Ежелгі Мысыр, Қытай немесе византиялық суретшілер осы күнгі талаптарды мүлдем түсінбес еді. Осы секілді, орта ғасырдағы Батыс Еуропа суретшілері де өзіне дейінгілер жақсы салған ғимараттың жаңа жобасын жасаудың, шіркеудің керек-жарақтарының басқа пішінін құрылымдаудың, Библия сюжеттерін баяндаудың өзгеше әдісін іздестірудің қаншалықты қажет екенін түсінбеді. Қасиетті қолдаушысының жаңа жәдігерін жасатқысы келген тақуа адам неғұрлым қымбат материал іздеп тауып қана қоймай, шеберге осы қасиетті зат туралы аңыздың ескі, әбден танымал болған, көрермен қабылдай алатын үлгісін де ұсынған. Ал бейнелеушілер мұндай тапсырыстарды қысылмастан қабыл алған. Осындай тапсырыстар суретшінің өз ісінің хас шебері немесе шалағай алаяқ екенін дәл анықтап берген.

Біз тойда әлдебір музыканы орындауға тапсырыс беретінімізді еске алсақ, мүмкін бұл жағдайды әлдеқайда жақсы түсінетін шығармыз. Музыканттан бір шығарманы орындауды сұрағанда, оның түпнұсқамен қаншалық сәйкес боларын болжай алмаймыз ғой. Тура сол сияқты, орта ғасырда Иса Пайғамбардың туған күнімен байланысты көріністі бейнелеуге тапсырыс берген адам суретшіден ізденуді, жаңа дүние тудыруды талап еткен жоқ. Біз тойда әуеннің жалпы сәйкестігі мен музыкалық ансамбль құрамының қалтамызға қаншалықты салмақ салатынына көңіл бөлеміз. Алайда әдемі пьесадан алынған үзінді керемет орындала ма немесе әншейін атүсті қайыра салған қойыртпақ бола ма – музыканттың шеберлігі мен мәдениетіне байланысты. Сондай-ақ бір тақырыптағы шығарманы екі бірдей орындаушы өздерінше екі түрлі орындайды, сол секілді орта ғасырда өмір сүрген екі суретші бір тақырыпты, бір үлгіні бейнелегенде, бір-біріне мүлдем ұқсамайтын шығарма тудыруы мүмкін. Осы айтылғандарды жете түсіну үшін мысалдарға жүгінейік.

105-суретте Ұлы Карл сарайында көшірілген Инжіл қолжазбасының бетінде Инжіл сөздерін жазған әулие Матфей бейнеленген. Грек және Рим кітаптарында алғашқы бетке автордың портретін беру тәртібі болған. Бұл Инжіл жазушысының картинасы осы типтес картиналардың дәл көшірмесі болуы мүмкін. Ерекше классикалық мәнерде салынған тоға (сырткіім) матасының қатпарлары, бет-жүзі түсінің және жарық пен көлеңкенің нәзік градациясы танымал үлгіні көшірген суретшінің жан-тәнімен зейін қойып салғанын байқатады.

105. Әулие Матфей  
Шамамен 800 ж.

Ахен «сарай мектебінің» Инжіл қолжазбасынан миниатюра. Өнер тарихы музейі, Вена



IX ғасырда өмір сүрген, басқа ескі қолжазбаның миниатюрашысы (106-сурет) осы немесе осыған ұқсас ерте христиан дәуірінің үлгісін пайдаланған секілді. Бұлай деуімізге аяқтары мен қылқалам ұстаған оң және сия құйылған мүйіз ұстап, попитрге сүйенген сол қолының бірдей қалыптағы күйі, сондай-ақ тізесін орай тартқан мата қатпарлары дәйек бола алады. Бірінші суретші неғұрлым түпнұсқаның дәл көшірмесін жасауға талпынса, екінші суретші мақсатына басқаша жолмен жеткен. Дәлірек айтсақ, ол інжілшіні өз бөлмесіне қамалып, алаңсыз жұмыс істеп отырған ғалым кейпінде бергісі келмеген. Әулие Матфейді Құдай сөзін асқан шабытпен, толқып жазып отырған адам ретінде елестетті. Ол Інжілді жазушының фигурасын ықыласпен әспеттеп, әлемдік тарихтағы аса маңызды оқиғаны бейнелегісі келді. Киімнің сыртындағы және пейзаждың фонындағы жүріп өткен «дірілдеген» бояу жағысы композицияның өн бойына толқыған күй қалыптастырады. Меніңше, мұндай әсер суретшінің ширатылған және толқын сызықтарды ерекше сезімге бөлене отырып түсіргенін байқатады. Мүмкін, мұндай ойдың тууына түпнұсқаның кейбір ерекшеліктері, сонымен қатар Солтүстік Еуропа халықтарының таспабау өрнектеріндегі ирек сызықтар түрткі болған шығар.



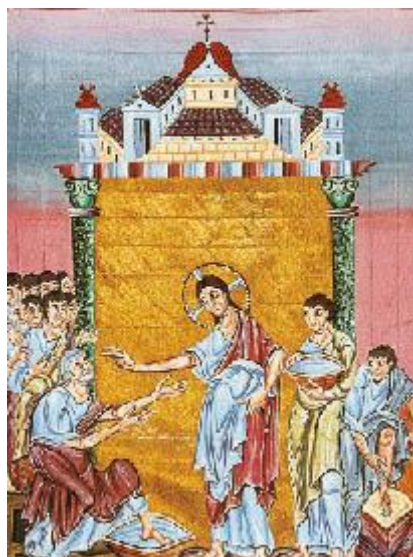
106. Әулие Матфей

Инжіл қолжазбасының Рейм мектебінен болуы ықтимал. Муниципал кітапхана, Эперне

Осыған ұқсас шығармалар ортағасырлық бейне жүйесінің, яғни ежелгі Шығыс, антика өнерінде болмаған жүйенің қалыптасқанын көрсетеді. Мысырлықтар өнерде шынайы заттар туралы білімдерін бейнелесе, гректер олардың көзге көрінісін, ал ортағасырлық суретшілер бейне арқылы өз сезімін көрсете бастады.

Орта ғасыр өнері туралы пікір білдірерде суретші танымын ескермеуге болмайды. Өйткені біз сөз етіп отырған дәуірдегі суретшілер натура ұқсастығына, сезім сұлулығына ұмтылмаған, тек діндес бауырларына Қасиетті тарихтың мазмұнын жеткізгісі келген. Бұл жағынан олар өткен дәуірлер суретшілерінен асып түсті.

107-суретте Інжіл миниатюрасы берілген. Миниатюра шамамен 1000 жылдары Германияда салынған.



107. Апостолдардың аяғын жуып жатқан Иса  
Шамамен 1000 ж.

III Оттон Инжілінен. Бавар мемлекеттік кітапханасы, Мюнхен

Онда Иоанн жазған Ізгі хабардан алынған оқиға – Соңғы астан кейін шәкірттерінің аяғын жуып жатқан Иса бейнеленген.

*«Петр Оған айтады: Менің аяғымды ешқашан жумайсың.*

*Иса жауап береді: Егер жумасам, Менімен бірге болмайсың.*

*Симон Петр Оған айтады: О, Құдайым-ай! Менің аяғымды ғана емес, сондай-ақ қолым мен басымды да».*

Суретшілердің санасына осы сөзбен жауаптасу ғана бекіген. Оған оқиға болып жатқан ғимараттың ішін бейнелеудің керегі де жоқ еді. Бұл оның бар зейінін оқиғаның ішкі мазмұнына бұрып алып кетті.

Ол негізгі пішіндердің арт жағына жазық алтын экран орнатуды жөн көреді. Сөйлесіп жатқандардың қимылдары: әулие Петрдің жалбарына созған қолы, Исаның сабырға шақырған ишарасы қашалып түскен жазба секілді бейнеленген. Оң жақта апостолдардың бірі аяқкиімін шешіп жатыр, біреуі табакпен су алып келеді, қалғандары Петрдің арт жағында сығылыса қарап тұр. Барлық адамның көзі композицияның ортасына қадалған. Бұл, өз кезегінде, болып жатқан оқиғаның аса маңызды екенін сездіреді. Табақтың дөңгелек пішінді болмауы, табанының суға толықтай батып тұрғанын анық көрсету үшін Петрдің тізесінің алға шығарылғаны маңызды емес. Суретші Исаның бойсұнуы туралы айтып беруді мақсат тұтқан әрі оны ойдағыдай орындаған.

Бұл арада біз б.з.д. V ғасырда (58-сурет) грек құмырасында бейнеленген аяқ жуу оқиғасына байланысты басқа көріністі ескере кеткеніміз жөн. «Жан сезімін» берудің алғашқы нышандары Грекияда пайда болған. Антикалық және ортағасырлық суретшілердің мақсаты әртүрлі десек те, осындай мазмұндар шіркеу өнерінің қалыптасып, дамуына ықпал етті. «Кескіндеме – сауатсыздарға, жазу – оқи алатындарға» деген ұлы Григорийдің өсиетін ұмытпайық. Айқын бейнелеуге ұмтылыс миниатюраларда ғана емес, мүсін туындыларында көріне бастады. Мұнда берілген Хилдесхайм (Германия) шіркеуінің қола есіктеріндегі бедер екінші мыңжылдықтың басында салынған

(108-сурет). Құдай күнәға батқан Адам мен Хауаға жақындап келеді. Мұнда зейінді болып жатқан оқиғадан басқа жаққа аударып әкететіндей бөлшектер жоқ. Пішіндердің бос фонда айқын бейнеленуі қимылдарды нақты көруге мүмкіндік береді: Құдай – Адамға, Адам – Хауаға, Хауа жыланға саусағын нұсқап тұр. Күнәнің бастауы қайдан болғанын білдіру мақсатындағы қимылдың сондай әсерлі әрі айқындығы соншалық – суретшінің дене тепе-теңдігін берудегі кемшіліктер мен біздің сұлулық туралы өлшемімізге сай еместігін елемеуге де болады.



108. Күнәға батқан Адам мен Хауа  
Шамамен 1015 ж.

Хилдесхайм шіркеуінің есігіндегі бедер

Бұл кезеңдегі өнер тек діни бағытта өрістеді деп ойлау қате болар еді. Орта ғасырларда ғибадатханалар ғана емес, қамалдар да салынды, ал олардың қожайындары суретшілердің қызметіне жүгінген.

Ортағасырлық өнердің бұл саласы қарапайым себептерге байланысты үнемі естен шығып кетеді. Әдетте шіркеулерден гөрі қамалдар жиі қиратылған. Бұл кезеңде жеке сәнді апартаменттерге қарағанда, діни өнер ерекше қастерленіп, мұқият сақталған. Талғам өзгергенде заттарды лақтырып тастап немесе жойып отырған. Бақытымызға қарай, әлемдік өнерде танымал болған, нормандықтардың жаулап алу тарихының көрінісі бейнеленген Байёдегі атақты тоқыма (гобелен) шіркеуде болғандықтан, біздің заманымызға дейін сақталып жеткен.

Тоқыманың нақты қашан тоқылғаны белгісіз, бірақ ғалымдардың көпшілігі ондағы бейнеленген оқиғалар әлі ұмытылмаған кезде, шамамен 1080 жылдары тоқылған деп болжайды. Онда соғыс жорықтары және жеңіске жету кезеңдері, яғни бізге белгілі бейнелеу хроникасы (Траян колоннасын ескерейік, 78-сурет) көріністері беріліп, оқиғалары соншалықты жанды суреттелген.



Жазуында көрсетілгендей, бір көріністе (109-сурет) Уильямға ант беріп жатқан Харольд, ал екіншісінде (110-сурет) оның Англияға оралу сәті бейнеленген. Кейіпкерлер арасындағы қатынасты бұдан артық айқын беру мүмкін емес сияқты. Біз қасиетті жәдігерге қолын қойып, тақта отырған Уильямға ант беріп жатқан Харольдты көреміз. Дәл осы берген анты Уильямға Британ аумағын талап етуге негіз болды. Екінші көріністе маған әсіресе балкондағы адам фигурасы ұнайды: ол алақанымен көзін көлегейлеп, алыстан көріне бастаған Харольдтың кемесіне үңіле қарап тұр. Оның қолы мен саусақтарының қызық бейнеленгеніне талас жоқ, иә, барлық басқа фигуралар да қуыршақ тәріздес салынған; мұнда Ассирия мен Рим шежірешілерін өзгешелендіретін қол батылдығы жоқ.



109, 110. Байёдегі тоқыма (гобелен)

Шамамен 1080 ж.

Король Харольд Нормандия герцогі Уильямға ант беруде; Король Харольд кемесінің Англияға оралуы. Биіктігі – 50 см. Тоқыма (гобелен) музейі, Байё

Орта ғасыр суретшісі үлгі болмаған кезде суретті бала сияқты салған. Оның балаңдығына езу тарту оңай. Оның бейнелеу эпосы тайға таңба басқандай, негізгі айтпағына баса мән бере, өте қысқа жазылғаны соншалық – мұндай көріністер газеттегі фоторепортаждарға немесе телевизиялық ақпараттарға қарағанда, біздің жадымызда ұзақ сақталады.



*Монах Руфилий «R» таңбасын салуда*

XIII ғасыр қолжазбасынан Мартин Бодмер қорынан, Женева

### *10. XII ғасыр*

Даталар – тарихи оқиғалар желісінің қазығы. 1066 жыл – өнер тарихында өткен мен бүгінді жалғастыруға қолайлы уақыт. Бұл кезеңде Англияда саксондық кезеңнің бірде-бір ғимараты толық сақталып қалмаған еді. Тіпті бүкіл Еуропада 1066 жылға дейін салынған шіркеулердің өзі санаулы болатын.

Британ аралын басып алған нормандар жаңа жерге Нормандиядағы құрылыс стилін де ала келді. Англияның жаңа қожайындары – епископтар мен феодалдар өз билігін аббаттықтар және кафедралдық шіркеулер салумен бекемдегісі келеді. Англияда – норман стилі, құрлықта – роман стилі деген атаумен белгілі құрылыс түрі нормандар жаулап алғаннан кейінгі жүз жылдан аса уақыт бойы қолданылды.

Сол кездегі адамдар үшін ғибадатхананың маңызы қандай болғанын түсіну оңай емес. Дегенмен оның қаншалық рөл атқарғанын ел шетіндегі кейбір ескі ауылдардан білуге болады. Шіркеулер әдетте алыстан көзге шалынатындай еңселі, қоңыраулары сапарлап келе жатқан жолаушыларға бағдар нұсқайтын, өңірдегі тастан салынған бірден-бір ғимарат болған. Жексенбі күндері Құдайға құлшылық ету үшін қала халқы ағылып келгенде, асқақтай түсетін шіркеу мен әдеттегі жұпыны үйлер арасындағы кереғарлық анық байқалатын. Жергілікті халықтың шіркеулер сәулетіне айрықша қызығушылық танытатыны және олардың сән-салтанатын мақтаныш тұтатыны таңғаларлық емес-ті. Тіпті экономикалық тұрғыдан алғанда да, шіркеулер құрылысының бірнеше жылға созылуы маңызды оқиға болатын. Тас өндіру және оны жеткізу, құрылыс ағаштарын әзірлеу, алыс елдер туралы небір қызғылықты әңгімелер айтатын жиһанкез шеберлердің пайда болуы – осының бәрі қаланың өмірін жандандыра түсетін.

«Тастүнек дәуір» Рим сәулетінің өрнектерін, әсіресе ертедегі христиан шіркеулері – базиликаларды ұмыттыра алған жоқ. Жоба көп өзгеріске түспей, бұрынғыша қалды – апсида немесе хормен аяқталатын орталық неф және бүйірінде екі немесе төрт өтпе жер қалдырылды. Кейде бұл нобай күрделендірілетін. Кейбір сәулетшілер үшін крест тәрізді базилика идеясы тартымды болатын, нәтижесінде апсида мен нефті ажыратып тұратын трансепт деген ұғым пайда болды. Дегенмен роман немесе норман шіркеулері көне базиликаларға қарағанда мүлде басқаша әсер қалдыратын. Базиликаларда

классикалық колонналар көлденең антаблемент тәрізді құрылымды ұстап тұрды.

Роман құрылыстарында ауқымды діңгектер үстіне жарты шеңбер аркалар салынатын. Мұндай құрылыстар сыртында да, ішінде де үлкен күш кернеп тұрғандай көрінетін. Оларда әшекейлер тым аз, тіпті терезе үшін қалдырылған ойықтар да көп емес, ал тұтас қабырғалары мен мұнаралары сол кездегі қамалдарды еске түсіреді (111-сурет). Христиан дінін енді ұстана бастаған шаруалар мен жауынгер халықтар жерінде бой көтерген, адамды қуаттандыратын мұндай зәулім ғимараттардың айбары қиямет күнінде, Исаның екінші рет келуіне дейін жер бетіндегі зұлымдықпен (қара күштермен) күресуге шақырған шіркеу өктемдігінің негізгі идеясын бейнелеп тұрған тәрізді (112-сурет).

111. Мюрбахтағы Бенедикт шіркеуі

*Эльзас*

Шамамен 1160 ж.

*Роман шіркеуі*







112. Турнай шіркеуі

Белгия, шамамен 1171–1213 жж.

Шіркеу құрылысында сәулетшілерді мұндай зор ғимараттардың төбесін таспен қалай жабу керек деген ой ерекше мазалайтын.

Колонналы ғибадатханаларда қолданылатын жабын тым қарапайым және материалы ағаш болғандықтан, тез өртеніп кететін. Ал төбені жабудың римдік әдісі ұмытылып кеткен еді әрі күрделі есеп-қисап пен үлкен техникалық білімді қажет ететін. Сондықтан XI және XII ғасырларда әртүрлі тәжірибелер іске асырылып, осы мәселенің шешімін табуға талпыныс жасалды. Жалпақ орталық нефтің төбесін иіп әкеліп жабу қиын болатын. Бір қарағанда, екі жақтағы колонналардың арасына цилиндр арканы өзеннің екі жағасын жалғастыратын көпір сияқты тастай салу оп-оңай көрінеді. Олардың салмағын ұстап тұру үшін екі жағына мықты тіректер қойылды. Бірақ кейін тастардың салмағы өте ауыр болғандықтан, ондай жабынның өте берік қосылыстарды талап ететіні білінді. Сондықтан қабырға мен пилондарды қалыңдатуға тура келді, соңында орасан зор тас кесектері туннель тоғыспасы секілді әсер туғызды.

Енді роман сәулетшілері басқа да амалдар іздей бастады. Олар күмбез секілді төбені қалауға пайдаланылатын тастардың салмағын азайту тәсілін тауып, нефтің үстіне бірнеше арка салып, олардың арасын жеңілрек материалдармен толтыра бастады. Осылай істеудің ең жақсы әдісі – аркаларды (нервюра немесе қабырға деп аталады) бір дінгектен екінші дінгекке крест тәріздес айкастырып, ал олардың қиылысқан бөліктерін жеңіл материалға толтырып тастау еді. Бұл құрылыс техникасындағы бетбұрыс іспетті болды. Нормандар жаулап алғаннан кейін салынған Дарем шіркеуі осы құрылыс техникасы қолданылған ғимаратқа нақты мысал бола алады (114-сурет). Алғаш рет нервюра қабырғасы арқылы ауқымды кеңістікті жапқан сәулетші бұл құрылымның зор мүмкіндіктері бар екенін сезбеген де болар.



Франциядағы роман шіркеулері мүсінмен безендіріле бастады. Ал діни құрылыстардың бәрі де белгілі бір мәнге ие, шіркеудің белгілі бір қасаң қағидаларымен байланысты идеяны білдіреді

XII ғасырдың соңында Арледе (Оңтүстік Франция) салынған (115-сурет) Сен-Трофим шіркеуінің порталы – роман стилінің ең бір жетілдірілген нұсқасы. Оның пішіні римдік салтанатты арканы еске түсіреді (74-сурет). Тимпане деп аталатын кіреберістегі маңдайшада інжілшілдердің төрт символы мен Исаның жасампаз бейнесі бейнеленген (116-сурет). Әулие Марктың арыстаны, әулие Матфейдің періштесі, әулие Луканың бұқасы және әулие Иоанның бүркіті Библиядан алынған. Көне өсиеттегі Зул-Кифлдің көргендерінде (Зул-Кифл. I:4–12) Құдай тағын әкеле жатқан арыстан, адам, бұқа және бүркітбасты төрт жаратылыс иесі сипатталады.

## 116. Жасампаз Иса

Арледегі Сен-Трофим шіркеуі қасбетінің бөлшегі

Христиан дінтанушылары тақты сүйемелдеп тұрған төртеу – төрт інжілшілдің бейнесі, сондықтан бұл көрініспен шіркеудің маңдайшасын көркемдеуге болады деп санайды. Тимпанның астындағы карнизде 12 апостолдың отырған бейнесі берілген. Исаның сол қолының жоғарғы жағында шынжырланған киімсіз жандар көрінеді. Бұлар тозаққа бару үкімі шыққан пенделер, ал оның оң қол жағында Құдайдың жарылқауымен мәңгілік рақат өмірге бөленгендер көрсетілген. Порталдың төменгі бөлігінде әулиелер қимылсыз қалған қалпында бейнеленген, оларды эмблемалары арқылы тануға болады; ол мүсіндер келушілерге ақырзаманда жандарына арашашы болатындарды естеріне түсіруі тиіс еді. Байқағанымыздай, порталдағы мүсіндер адам өмірінің түпкі мақсатын танытатын шіркеу ілімінің мазмұнын білдіреді. Мұндай образдар дін қызметшісінің уағызынан әлдеқайда күшті ықпал етіп, адамдардың санасында тез жатталатын. Орта ғасыр соңындағы француз ақыны Франсуа Вийон осы көріністердің әсерін анасына арнаған өлеңіне қосқан:

*Жай кемпірмін, жарымжан,*

*Әліпті таяқ деп білмеймін.*

*Жұмақты көрдім қабырғадан*

*Шіркеуде тәубе қылып тұрғанымда.*

*Жас төгілді көзімнен – сонда екен тозақ та,*

*Қара түнек тозақта, Құдай нұры жұмақта.*

Мұндай бейнелерден табиғилықты, классикалық өнерге тән нәзіктік пен жеңілдікті күтудің қажеті жоқ. Бұлар, керісінше, қозғалыссыз айбынымен және салмақты көлемімен ерекше әсер туғызады. Тұтас көлемдер көзге тез түседі және еңселі ғибадатханамен әдемі үйлеседі.

Шіркеудің ішіндегі әрбір элемент мән-мағынасына сәйкес өз орнымен пайдаланылған. 117-суретте 1110 жылдар шамасында Глостер шіркеуіне арналып жасалған шырағдан берілген.



17. Глостер шырағданы

Шамамен

1104–1113 жж.

Алтын жалатылған қола. Биіктігі – 58,4 см. Виктория және Альберт музейі, Лондон

Құбыжықтар мен айдаһарлардың бір-біріне шырмалған денелері «тастүнек дәуірге» тән үлгілерді еске түсіреді (101-сурет, 103-сурет). Бірақ сол қияли бейнелер енді нақты мәнге ие болған. Жоғарғы жағындағы шеңберді бойлай жазылған латынша жазу жобамен: «Бұл шырағдан – рақымшыл жандардың туындысы; нұрымен адамға күнәнің түнегіне түсіп кетпеуді үйретеді» деген мазмұнды білдіреді. Шынында да, таңғажайып тіршілік иелерінің шырмалған шумақтарына мұқият зер салсақ, христиан діні ілімін білдіретін інжілшілдердің символын (ортадағы жуан түйін) ғана емес, жалаңаш адамдардың да пішіндерін байқауға болады. Олар бір кездегі Лаокоонның трагедиялық жағдайын (69-сурет) бастан кешіп жатқандай, жыландар мен құбыжықтардың шабуылына қарсылық білдіруде. Бірақ мұндағы ерекшелік – олардың бұл қарсылығы текке кетпейтін секілді, «түнектегі жылтыраған сәуле» дүлей қараниет күшті жеңуге көмектеседі.

Льеждегі шіркеу ыдысы (шіркеудегі шомылдыратын ыдыс, 1113 жыл шамасы, Бельгия) – Құдай сөзіне мысал бола аларлық, пластикалық пішінде жасалған дүние (118-сурет). Оның мыс бүйірінде Исаны шомылдыру көрінісі бедермен ыдыстың тұрқына сәйкес бейнеленген. Латынша жазылған жазу әрбір пішіннің мәнін ашып береді. Иордан өзенінің жағасында Исаны күтіп отырған екі кейіпкердің бас жағында «Angelis ministrantes» (қорғаушы періштелер) деп жазылған. Бірақ мәселе жеке бөліктерін түсіндіретін жазуларда емес. Шіркеу ыдысының өзі мағынаға ие. Тіпті дискіні көтеріп тұрған бұқалар да жай әшекей емес. Інжілде (2-Пар.: 2–4) Сүлеймен патшаның Финикияның Тира қаласынан мыс құюмен атағы шыққан шеберді шақырғаны, оның Иерусалим ғибадатханасының әртүрлі жұмыстарын істегені айтылады.

118. Ренье ван ЮиШомылдыруға арналған ыдыс  
1107–1118 жж.

Қола. Биіктігі – 87 см. Сен-Бартелеми шіркеуі, Льеж

*«Теңізді құйып жасады, оның бір шетінен екінші шетіне дейін он аршын және бәрі дөңгелек... Ол он екі өгіздің үстіне тұрды: оның үшеуі терістікке қарады, үшеуі батысқа қарады, ал үшеуі түстікке қарады, үшеуі шығысқа қарады және үстерінде теңіз болды; олардың артқы жағы ортасында тұр».*

Сүлеймен заманынан бері екі мың жыл өткен соң, мыс құюдың басқа бір маманы – льеждік шебер қасиетті нұсқаның жазбасына сүйеніп, шіркеу бұйымын жасайды.

Бұл жұмысты Хилдесхайм есіктеріндегі бедермен салыстырсақ (108-сурет), адам пішіндерінің – Иса, періштелер, Иоанның (Иахия) бұрынғыдан гөрі табиғи сипатқа ие болып, байсалды, маңғаз кейіпке енгенін байқау қиын емес. XII ғасыр – Крест жорықтары кезеңі екені белгілі. Осыған байланысты Византиямен тығыз байланыс орнап, көптеген суретшілер православ шіркеуі салтанатының бейнелік стиліне еліктей бастады (88, 89-сурет).

Роман стилінің гүлдену кезеңінде Шығыстағы христиан идеалдарымен ықпалдастық артты. Бұған дейін де, кейін де Батыс Еуропа өнері тарихында мұндай үрдістер болмаған. Бізге Арледегі шіркеу порталындағы мүсіндер арқылы белгілі болған қатаң да салтанатты өнер туындылары (115, 116-сурет) XII ғасырдағы суретті қолжазбаларда да көрініс таба бастайды. Ізгі хабардағы (119-сурет) қозғалыссыз пішіндер Мысыр бедерлеріне ұқсас. Бет алдынан бейнеленген Мәриям жоғары жақтан көгершін кейпінде түсіп келе жатқан Қасиетті Рухқа таңырқай қарап, қос алақанын көтеруде. Періште қырынан, оң қолын көтерген күйде бейнеленген. Оң қолды көтеру орта ғасырда сөйлеуді білдірген. Егер біз ортағасырлық миниатюрадан шынайы жанды дүниенің көрінісін күтер болсақ, қателескен болар едік. Сондай-ақ суретшінің ниеті басқа, яғни дәстүрлі қасиетті белгілер арқылы Ізгі хабардың тылсым мәнін бергісі келгенін ескерсек, «бұрмаланған» бейнелерге қанағаттанбау сезімінен

арыламыз.

119. Ізгі хабар

Шамамен 1150 ж.

Шваб Инжілінің қолжазбасынан. Вюртемберг жерінің кітапханасы, Штутгарт

Мына бір жайды түсініп алу керек: айнытпай салу талабы өткен заман сарқыншағы саналған кезде суретшінің мүмкіндіктері артып, шығармашылығына даңғыл жол ашылғандай болды. 120-суретте неміс монастыры күнтізбесінің парағы берілген. Мұнда қазан айындағы әулиелерді еске алатын күндердің барлығы біздің күнтізбелеріміздегі секілді сөздермен ғана емес, картиналармен де белгіленген. Ортада, арка астында, біз қасиетті дін қызметшісі Виллимарияны және епископ асатаяғын ұстаған әулие Галлды, оның қасындағы сапарласы – иығына дорба ілген жиһанкез миссионерді көреміз. Жоғарғы және төменгі шеңбердегі картиналарда қазан айында еске алынатын азап шегушілер бейнеленген.



120. Әулие Гереон, Виллимарий, Галл және азапталушы Урсула мен оның он бір мың қызметшісі  
1137–1147 жж.

Күнтізбе миниатюрасы. Вюртемберг жерінің кітапханасы, Штутгарт

Кейінгі кезеңде, өнер қайтадан табиғилықты бүге-шүгесіне дейін бейнелеу жолына түскенде, мұндай қатаң көріністер көптеген жантүршігерлік детальдармен толықтырылып отырды. Біздің суретшімізге оның қажеті болмаған. Ол бастары кесіліп құдыққа тасталған әулие Гереон мен оның жолдастарының тарихын еске түсіру үшін бассыз денелерді ортадағы құдықты айналдыра тізіп шығады. Суретте сондай-ақ өз ісін жалғастырушылардың қоршауында, тақта отырған Әулие Урсула бейнеленген. Аңыз бойынша, Әулие Урсуланы пұтқа табынушылар қасындағы он бір мың күйеуге шықпаған қызбен бірге өлтірген.

Оның жаулары – садақ тартқан және семсер сілтеп жүрген кескінсіз варварлар әулиеге ұмтылған кейіпте миниатюра жақтауының сыртына орналастырылған. Аңызға айналған тарихты қағаз бетінен оқығанда, бізді еш нәрсе картинадан шынайы бейнені көруге мәжбүрлей алмайды. Сол сияқты, суретші де драмалық

көріністі қиялдағы кеңістікте қайта қалпына келтіріп жатпай, бейнелерді ою-өрнекті сызбада орналастыруға ерікті еді. Кескіндеме, шын мәнінде, картиналардағы жазу секілді бүтіндей бір сюжетті бере аларлық сипатқа ие болды.

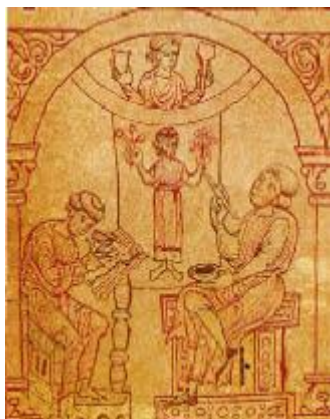
Жеңілдетілген бейнелеу тәсілдеріне оралу орта ғасырдағы суретшінің композициялық (қосу, үйлестіру дегенді білдіреді) күрделі тәсілдерді тауып меңгеруіне мүмкіндік берді. Мұндай жаналықтар болмаса, шіркеу ілімдерінің көрнекі үлгілері де болмас еді.

121. Ізгі хабар

XII ғасырдың ортасы

Әрленген терезе. Шартре шіркеуі

Түр-түс туралы да осыны айтуға болады. Натураның жарық пен көлеңке градацияларын қалпына келтіру қажет болмағандықтан, суретшілер түр-түстерді талғамына қарай өздері таңдайтын болды. Жалтылдаған алтын және көгілдір сәуле шашатын асыл бұйымдар, кітап миниатюрасының қанық түстері, терезе витраждарындағы қызыл жалқын және тұңғиықты меңзейтін көкжасыл тондар (121-сурет) суретшілердің еркін бейнелеу тәсілдерін пайдалана бастағанын байқатады. Табиғи әлемнің формаларына бағынбау тылсым әлем идеясын жүзеге асыруға мүмкіндік берді.



*Қолжазба және шіркеу картинасымен жұмыс істеп отырған суретшілер  
Шамамен 1200 ж.*

Рейн монастыры кітабынан. Ұлттық кітапхана, Вена

### *11.XIII ғасыр*

Біз роман өнерін византиялық, тіпті ежелгі Шығыс өнерімен салыстырдық. Бірақ батысеуропалық мәдениет пен Шығыс мәдениетінің айырмашылығы жер мен көктей. Шығыста қандай да бір стиль жүздеген немесе мыңдаған жыл өзгеріссіз қалып, қоғамдық қажеттіліктерді өтеген болса, Батыстың көркем мәдениеті үздіксіз «қозғалыста», жаңа идеялар, жаңа шешімдер іздестірумен болды.

Роман стилінің мерзімі XII ғасырдың соңына жетпестен аяқталды. Енді ғана күмбездер құрылымында және мүсінді сәндеуде қолданысқа енгізіліп жатқан

жаңалықтар жаңа идеялардың ықпалымен жылдам ескіре бастады. Бір қарағанда таза техникалық сипатта көрінетін Францияның солтүстігіндегі өнер туындылары готика стилінің тууына негіз болды. Ал бұл стильдің негіздері ұзақ уақыт бойы сақталды.

Бұл кезеңде бір-бірімен айқастырыла қойылған аркадағы күмбездің құрылымдық ерекшеліктерін зерделеудің нәтижесінде романдық сәулетшілердің ойына келмеген жаңа тәсілдер табылды: «Егер бағандарды ұстап тұра алса, ал күмбездің басқа бөліктері тек жабынды бітеу үшін қолданылса, онда бағандар арасындағы қабырғалардың салмағын азайтуға болады. Ендеше жай ғана бүкіл ғимараттың тас қаңқасын салудың өзі жеткілікті. Түзу тіреулер мен жіңішке нервюра ғана қажет, кейін ғимарат құлауы мүмкін деп қауіптенбей, аралықта болған нәрселердің бәрін алып тастауға болады. Сондай-ақ қабырғаларды таспен қалаудың керегі жоқ, оның орнына үлкен терезе қоюға болады».

Осы кезден бастап шіркеу салушылар бүгінгі оранжереяларда қолданылатын құрылымға ұқсас үлгіде салуға тырысты. Бірақ орта ғасырлардағы сәулетшілерде не болат жақтау, не темір маңдайша болған жоқ. Барлығы тастан қаланатын, ал бұл нақты есептеуді талап етті. Егер есеп дұрыс құрылса, өзгеше типті ғибадатхана ғимараттарын құрылымдау мүмкіндігі артып, бұған дейін әлемде болмаған тас және әйнектен жасалған ғимараттар салынар еді. Францияның солтүстігінде XII ғасырдың екінші жартысында пайда болған готика сәулет өнерінің негізгі қағидасы осыдан тұрады. Айқастырылған нервюралардан кейін готика стилінің алғышарты болған өзге де құрылымдық өзгерістер пайда болды.

Роман стиліндегі дөңгелек аркалар жаңа заманның құрылысшыларын қанағаттандырған жоқ. Себебі доға арка екі тіреу арасындағы ашық орынды бір әдіспен ғана жаба алады: күмбездің биіктігі алдын ала белгілі болғандықтан, оны үлкейтуге немесе кішірейтуге болмайды. Күмбезді биігірек ету үшін арка тік көтерілуі қажет. Арка жартылай дөңгелек емес, бір-біріне қарама-қарсы екі доғадан тұрса, бұл міндетті ойдағыдай орындауға болады. Сүйір арка идеясы осылай пайда болды. Мұндай арканың басты артықшылығы – оның пішінін шебердің қалауына қарай еркін өзгертуге, жалпақтау немесе үшкір етуге болады.

Одан бөлек, тағы бір қиындықтың шешімін табу қажет болды. Тас күмбездің қысымы астына ғана емес, сонымен қатар тартылған садақ сияқты жан-жағына түсті. Сүйір арканың артықшылықтары басым болғанмен, тірек бағандары бүйірдегі қысымға шыдай алмайтын. Бүкіл құрылымды ұстап тұруға берік қаңқа қажет болды. Ғимараттың сыртқы жағынан мықты пилондар – бүйіртіректер орнатуға болатын. Бірақ биік орталық нефті қалай бекемдеуге болады? Бүйірдегі нефтердің жабындары үстінен салынатын қосымша сыртқы құрылымдар құру қажеттігі туды. Осылайша күмбездердің арқау негізінің соңы – кермедоғалар (аркбутан) пайда болды (122-сурет). Бүкіл готика шіркеуі ауырлық күшін ұстап, дөңгелектің формасын сақтап тұратын велосипед дөңгелегінің жіңішке шабақтары тәрізді керегекөз қаңқаға ілініп тұрғандай



көрінеді. Бұл екі жағдайда да қысымның теңдей бөлінуі құрылымның беріктігін арттырып отыр.

122. Париждегі Нотр-Дам шіркеуі

Шамамен

1163–1250 жж.

Төбеден түсірілген сурет

Готикалық шіркеулердің жетістіктерін инженерлік өнертабыстармен ғана бағалауға болмайды. Суретшінің көзі құрылымдық шешімдердің батылдығы мен сұлулығын бірден аңғарды.

Дорийлік ғибадатханалардағы (50-сурет) көлденең жабынның салмағын ұстайтын бағандардың қызметін көзбен байқауға болады. Ал готикалық шіркеудің ішінде (123-сурет) біз күмбезді ұстап тұрған белағаштың қысымы мен созылыққылығының күрделі үйлесімін қызыға тамашалай аламыз. Мұнда алып тіректер де, бос қабырғалар да жоқ. Бүкіл интерьер сәуле тәріздес нервюралардан тоқылғандай. Олар жоғарыда тор сияқты жайылып, нефтің қабырғалары бойымен төменге түседі де, бағандардың айналасында өсімдік сабақшасы сияқты шоғырланады. Тіпті терезе ойықтарына да селдір торлар тартылған (124-сурет).

123. Робер де Лузарш Амьендегі шіркеудің нефі

Шамамен

1218–1247 жж.

Готикалық интерьер

124. Сент-Шапель

Париж, 1248 ж.

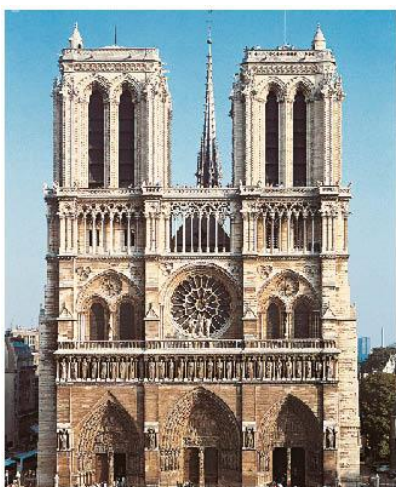
Готикалық шіркеу терезелері

XII ғасырдың соңынан XIII ғасырдың бірінші жартысына дейін зор қарқынмен алып кафедралдық шіркеулер, яғни епархияның басты шіркеулерін («кафедра» сөзі «епископтың тағы» мағынасын береді) салу жоспарланды. Бірақ жоспардағы құрылыстардың кейбірі ғана алғашқы жобаға сәйкес аяқталды. Аяқталмаған ғимараттарға уақыт өте көп өзгеріс енгізілсе де, олардың ішіне кіргенде зәулім ғимараттардың асқақтығы ұмытылмас әсер қалдыратыны соншалық – оның қасында басқалары елеусіз болып қалады. Мұндай алып ғимараттар роман шіркеулерінің сұрқай көрінісіне үйреніп қалған адамдарға қалай әсер еткенін көз алдымызға елестетіп көруге болады.

Роман стиліндегі діни құрылыстарды салу барысында шіркеу адамдарды күнәдан сақтайды деген идея басым болған. Жаңа шіркеулер діндар адамдарға басқа әлемнің есігін ашты. Сол уақыттардағы уағыздар мен ұрандарда Аспан астындағы Иерусалимнің інжу қақпалары, оның бағалы асыл тастармен безендірілген қабырғалары, саф алтын мен мөлдір әйнектен салынған көшелері айтылатын (Аш. 21). Енді осы көрініс шынайы түрде іске асырыла бастады. Бұл

құрылыстарда бұрынғыдай қатаң талаптар болған жоқ. Қабырғаларының орнына лағыл мен зұбаржат секілді жарқырайтын витраждар салынды. Алтын жалатылған тіректер, қабырғалар, өрнектер жарқырап тұрды. Артық салмақ түсіретін нәрсенің бәрі жойылды. Осы сұлулықты тамашалаған діндарлар өздерін материяны еңсеріп, өзге әлемнің ғажайып биігіне самғап бара жатқандай сезінетін.

Алыстан қарағанда бұл керемет құрылыстардың аспан әлемін әспеттегені білінеді. Олардың ішіндегі ең мінсізі – Париждегі Нотр-Дам шіркеуі (125-сурет). Тереңдетілген порталдар, терезенің ойықтары қасбеттің массасын жеңіл етіп көрсетеді, ал галереяның жұқа, селдір шілтері орасан зор ғимаратты салмақсыз, сағым секілді жеңілдетіп жіберген сияқты.

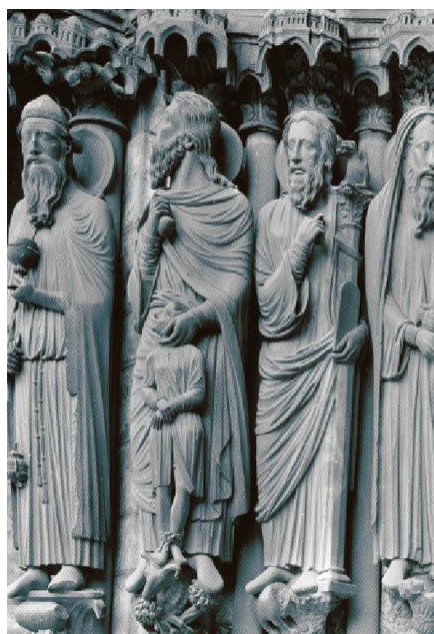


125. Париждегі Нотр-Дам шіркеуі  
1163–1250 жж.

#### Готикалық шіркеу

Порталдың екі жағындағы мүсіндер аспан әскері сияқты әсер қалдырады. Егер Арледен шыққан романдық шебер (115-сурет) архитектуралық жиектемелерге әулиелердің бейнелерін орнатып, оларды тік пилондар секілді жасаса, ал Шартрдағы готикалық шіркеудің солтүстік порталын жасаған шебер (127-сурет) өзінің мүсіндеріне өмір тынысын беруге тырысты. Олар, құдды, қозғалып, бір-бірімен сөйлесетін сияқты, ал бойын тұтас жауып тұрған киім дененің пішінін анық көрсетіп тұр. Библиямен таныс адамның қай-қайсысы да олардың Көне өсиет тарихындағы қай қаһарманның мүсіні екенін бірден ажырата алады. Айталық, Ибраһим мен оның құрбандыққа шалынуы тиіс баласы Ысқақты және он өсиет жазылған тақта мен израильдіктерді емдеген мыс жыланы бар бағандардан Мұсаны тануға болады. Ибраһимнің ар жағында Библияда (Болмыс. 14:18) «Құдайдың діни қызметшісі» деп аталған Салим қаласының патшасы Мелхиседек тұр. Ибраһим соғыста жеңіске жеткен кезде ол жеңімпазға «нан мен шарап» әкеліп, ізгі тілек тілеген. Орта ғасыр дінтанушылары үшін Мелхиседек евхаристия құпиясын іске асырған алғашқы діни қызметші саналған, сондықтан да ол потир және кадиломен бейнеленген.

Готикалық шіркеулерде кез келген фигура белгілі бір эмблемамен белгіленеді. Сондықтан келушілер оларды оңай танып, тез ажырата алады. Бүкіл шіркеудің мүсіндер кешені шіркеу ілімін барынша толық қамтиды, бұл жағынан қарағанда, роман кезеңіндегі шіркеу пластикасынан айырмашылығы жоқ. Дегенмен готикалық шебер өз міндетіне өзге қырынан қарайды. Ол үшін мүсіндер – сенімнің шынайылығын көрсететін, жақсылыққа үгіттейтін жай ғана символ емес. Әрбір пішіннің өзіндік мәні бар және қатарындағы фигурадан тұрған қалпымен, бет-әлпетімен өзгешеленеді әрі әрқайсысы өзіндік сипатқа ие. Шартр шіркеуінің көп бөлігі XII ғасырдың соңында салынған. 1200 жылдан кейін Францияда және онымен көршілес Англия, Испания елдерінде, Рейн өзені бойындағы Германия жерлерінде шіркеулер бірінен соң бірі салынады. Осы құрылыстармен айналысқан, өздерінің алдындағылардан көп нәрсе үйренген кезбе шеберлер олардан асып түсуге тырысып, құрылысқа өзіндік қолтаңбаларын қалдыра бастайды.



127. *Мелхиседек, Ибраһим мен Мұса*

126-суреттің бөлігі

Страсбургте XIII ғасырда салынған готикалық шіркеудің (129-сурет) тимпаны бұған жақсы мысал бола ал`зады. Онда Мәриям қайтыс болған кездегі оқиғадан сюжет берілген. Оның төсегін он екі апостол мен тізерлеген Мария Магдалина қоршап тұр. Композицияның ортасындағы Иса қайтыс болған әйелдің жанын қабылдауда. Суретші әлі де роман өнерінің симметриясынан толық арыла алмаған. Шамасы, ол доға арқаға апостолдардың басын сыйғызып, Исаны нақ ортаға қойып, төсекке қарай еңкейіп тұрған екі апостолдың арасындағы аралықты дәл келтіру үшін алдын ала бедердің нобайын сызып алған секілді. Бірақ XII ғасырдағы шеберлер көп қолданған дәл симметрияға (120-сурет) қанағаттанбағандай.

128. *Страсбург шіркеуі трансептісінің оңтүстік порталы*  
Шамамен 1230 ж.

129. Мәриямның өлімі

128-суреттің бөлігі

Ол өз пішіндеріне жан бітіргісі келген. Апостолдардың әдемі жүздерінен, көтеріңкі қастары және мазасыз көздерінен қайғы-мұң байқалады. Оның үшеуі алақандарын жағына қойып тұр. Бұл әрекет дәстүрлі ұғымда қасірет шегуді білдірген. Бүкшііп, қайғыдан қан жұтып отырған Мария Магдалинаның бейнесі айқын бедерленген. Оның қайғылы жүзі Мәриямның дүниеден баз кешкен сабырлы жүзіне кереғар бейнеленген. Киім қатпарлары, өрнекті шиыршықтар ерте ортағасырлық өнер үлгісіне ұқсамайды.

Готика стилін қолданушы суретшілер антикалық киім қатпарының мазмұнын ұғынуға, мұра болып қалған формуланың құпиясын ашуға тырысқан. Олар Франция аумағында сақталып қалған ежелгі мүсіндер қалдықтарын, Рим құлпытастары мен салтанатты қақпаларды әлі де көре алатын еді. Сондай-ақ суретшілер мата қатпарлары ішіндегі дене тұрқын анықтауға мүмкіндік беретін ұмыт болған өнерді қайта жандандыра алды.

Біздің суретшіміз шынымен де мақтануға тұрарлық жетістікке жеткен еді. Мәриямның аяғы мен қолының киім сыртынан білініп тұрған шығыңқы бөліктері, Исаның оң қолы арқылы готика мүсіншілерін бейнеленетін зат қана емес, оны бере білу әдістері де қызықтырғанын біле аламыз. Олар ежелгі Грекияның шеберлері секілді табиғатқа назар аударды. Бірақ табиғаттан қаз-қалпында көшіруге тырыспай, бейнені көрнекі етіп өндеудің тәсілдерін табуға ұмтылды.

Грек пен готика өнерінің арасында және пұтқа табынатындар ғибадатханасы мен шіркеу өнерінің арасында үлкен айырмашылық бар. Б.з.д. V ғасырдағы грек суретшісі мінсіз дене құрылысына қызығушылық танытқан. Готика стилі шеберінің барлық пластикалық жетістігі Киелі тарихтағы оқиғаны көрнекі және барынша сезімталдықпен көрсете алуымен бағаланды. Ол сюжетті өзі үшін емес, оның ішіндегі мазмұны үшін, дінге ұйығандарды демеп және өсиет айту үшін қайталайды. Суретшіге бұлт-бұлт ойнаған бұлшықеттерді бейнелеуден гөрі, Исаның тұрысын және дүниеден көшіп жатқан Мәриямға қарап тұрған қалпын бейнелеу әлдеқайда маңызды болған.

XIII ғасырда «тасқа жан бітірген» кейбір суретшілер бұл өнерді одан ары дамытты. Наумбургтегі шіркеуде (Германия, шамамен 1260 жылдар) донаторлардың мүсіндерін жасауға тапсырыс алған мүсінші рыцарьлар мен оның замандастарының портреттерін таңғаларлық үлгіде жасап шыққан. Шындығында, мүсін прототипі саналатын жандар ол кезде бұл дүниеде жоқ болатын. Суретші олардың есімдерін ғана білетін. Алайда жасалған мүсіндердің өміршең болғаны соншалық – прототиптер біз тарихи әдебиеттен

білетін қаһарман рыцарьлар мен кербез әйелдердің заманынан келіп, осы тұғырға шыққан секілді көрінеді.

Солтүстік Еуропа мемлекеттерінің шеберлері, негізінен, шіркеулерде жұмыс істеді. Олармен замандас кескіндемешілер көбінесе қолжазбаларды көркемдеумен айналысты. Готика стиліндегі миниатюралар мазмұны мен мақсаты тұрғысынан роман миниатюраларынан өзгеше. Қандай өзгерістер болғанын байқау үшін XII ғасырдағы Ізгі хабар (119-сурет) мен XIII ғасырдағы Исаны табытқа салу (131-сурет) миниатюрасын салыстырып көруге болады. Сюжет тақырыбы бойынша страсбургтік бедерге (129-сурет) жақын. Бұл арада да суретшіге адамдардың эмоциялық күйін жеткізудің маңызды болғанын білеміз. Мәриям Исаның денесін құшақтаса, ал әулие Иоанн қайғырған кейіпте қолын көкірегі тұсына қысып тұр. Страсбург бедерін салған шебер сияқты, суретші кейіпкерлерді тура геометриялық сызықтар бойынша орналастыруға тырысқан: жоғарыдағы бұрыштардан қолдарына кадило ұстап, бұлт арасынан түсіп жатқан періштелерді көреміз, ал жан-жағында әдетте орта ғасырларда еврейлер бастарына кигендей қалпақтары бар қызметкерлер Исаның денесін

ұстап тұр.

131. Исаны табытқа салу

Шамамен

1250–1300 жж.

Бонмон псалтирінің қолжазбасынан. Муниципалдық кітапхана, Безансон

Суретші, ең алдымен, адамдардың эмоциялық күйін беруге және пішіндерді параққа біркелкі орналастыруға тырысқан; көрініске және ондағы қатысушылардың шынайылығына соншалық көңіл бөлінбеген. Алдыңғы пландағы қызметшілердің бейнелері кішірейтіліп, оқиға орны мүлдем

көрсетілмеген. Қоршаған орта көрсетілмесе де, болып жатқан оқиғаның мағынасы түсінікті. Суретші көрнекілік тұрғысынан шынайылыққа қызықпаған, дегенмен ол өз заманына дейін өмір кешкен кез келген миниатюриске қарағанда, адам денесі туралы көбірек білген.

XIII ғасырда суретшілер өздерінің назарын аударған суреттемелерге көбірек көңіл бөліп, үлгілер жинағынан біртіндеп алшақтай бастайды. Бүгінде мұндай бетбұрыстың мәніне баға беру қиын. Біздің түсінігімізде суретші – қолына қойын дәптерін ұстап жүретін, кез келген сәтте өзіне ұнаған натураны салатын адам. Бірақ ұзақ үйреніп жаттығу арқылы осы дәрежеге жеткен ортағасырлық суретшінің дағдысы мүлдем басқаша-тын. Ол өз қызметін шәкірт ретінде бастаған, шебердің түрлі тапсырмаларын орындап, суреттердегі қосалқы бөліктерді бояп қана жүрген. Біртіндеп Мәриямды, апостолдарды бейнелеудің сызбаларын меңгереді. Шәкірт үнемі ескі кітаптардағы композицияларды көшіріп, қайта салуы тиіс еді. Уақыт өте келе олардың түрін өзгертіп, ішіне түрлі пропорциялар енгізіп, түрлендіре бастады. Осындай жаттығулар арқылы шыныққан қолдың ептілігі суретшіге енді бұрын үлгісі болмаған сюжеттер салуға мүмкіндік берді. Бірақ ол ешқашан натурадан сурет салудың қажеттігін



сезінген жоқ. Тіпті нақты адамның, мысалы, патшаның немесе епископтың суретін салуға тапсырыс алса да, ешқашан ұқсас етіп салуға тырыспаған. Орта ғасырларда біздің түсінігіміздегідей портрет болған жоқ.

Суретші бір шартты фигураны бейнелегенде, оның өзіндік ерекше белгілерін қосып отырды: патшаға – тәж кигізіп, қолына скипетр берсе, епископқа митра мен асатаяқ ұстатып, күмән-күдікті сейілту үшін суреттің астына бейнеленген адамның есімін жазып та қойған.

Наумбургтық донаторлардың (130-сурет) бейнелерін салғандағыдай, суретшілердің прототиптің сын-сипатын толық қамти алған портреттер сала алмауы таңғаларлық болып көрінуі мүмкін. Бірақ оларға модельді алдына отырғызып қойып, бет-жүзін қағазға түсіруді ойлаудың өзі жат болатын. XIII ғасырда кейбір суретшілер бірте-бірте натураға бет бұра бастайды. Бірақ мұндай әрекет осыған дейінгі суретшілерден қалған сенімді эталон, үлгі болмаған жағдайларда ғана жүзеге асқан. 132-суретте XIII ғасырдың ортасында ағылшын тарихшысы Матью Парис (1259 жылы қайтыс болған) салған пілдің бейнесі берілген. Бұл суретті Францияның королі әулие Людовик 1255 жылы III Генрихке жіберген. Бұған дейін Англияда пілді ешкім көрмеген еді. Піл айдаушының пішіні сенімсіздеу шыққан, бірақ жазбада Генрикус де Флор деп есімі жазылған.

130. Экхарт пен Ута

Шамамен 1260 ж.

Наумбург шіркеуінің хорындағы тапсырыс берушілер (донаторлар) мүсіндері

132. Матью Парис

*Піл мен оның иесі*

Шамамен 1255 ж.

Қолжазбадан алынған сурет. Корпус-Кристи-Колледж, Паркер кітапханасы, Кембридж

Суретші, бір қызығы, адам мен жануар көлемінің шынайы аралық мөлшерін сақтауға тырысқан. Піл аяқтарының арасындағы латынша жазуда былай делінген: «Суреттегі адамның тұрқына қарап, осында бейнеленген жануардың көлемін елестете аласыз». Біз бұл суретті пілден аумайды деп айта алмаймыз, дегенмен де бұл сурет ортағасырлық, нақтырақ айтқанда, XIII ғасырдағы суретшілердің дұрыс масштабтық қатынастардан хабардар болғанын дәлелдейді, демек, мұны қолынан келмегендіктен елемеді деуге болмас.

Шіркеулер салтанат құрған дәуірде еуропалық мемлекеттердің ішіндегі ең бай және мықты дамығаны Франция еді. Париж университеті Батыс әлемінің интеллектуалдық орталығына айналды. Француз шеберлерінің жетістіктері Германия мен Англияда жалғасты. Ал қалаларында өзара үздіксіз соғыстар болып жатқан Италияға бұл бастамалар бірден ене қойған жоқ. Француз шеберлерінің үлгісіне еліктеп, натураны мейлінше сенімді беру үшін классикалық мүсін жасау тәсілдерін зерттей бастаған италиялық мүсінші XIII

ғасырдың екінші жартысында ғана шықты. Ол айлағы мен ірі сауда орталығы бар Пиза қаласында жұмыс істеген Никола Пизано еді. 133-суретте баптистерий кафедрасына көрік беріп тұрған, мүсінші 1260 жылы аяқтаған бедерлердің бірі көрсетілген.

133. Никола Пизано Ізгі хабар, Исаның дүниеге келуі  
Қойшылар  
1260 ж.

Пизадағы Баптистерий кафедрасындағы бедер

Біз бедерде не бейнеленгенін бірден түсіне алмаймыз, себебі Пизано ортағасырлық дәстүрге сүйеніп, бірнеше сюжетті бір композицияға біріктірген. Сол жақ бұрышта ол *Ізгі хабарды*, ал орталық бөлігінде Исаның дүниеге келуін бейнелеген: Мәриям орнынан тұрып жатыр. Екі қызметші сәбиді шомылдыруда, ал әулие Жүсіп сол жақ төменде отыр. Алғаш оларға қарай бір отар қой келе жатқан сияқты көрінеді, бірақ ол үшінші оқиғаға – Қойшыларға қатысты сюжет. Бұл жерден тағы да бесікте жатқан кішкентай Исаның бейнесін көреміз. Осылайша Інжілдегі үш оқиға – *Ізгі хабардан Қойшыларға* дейінгі үш сюжет рет-ретімен бейнеленген. Бастапқыда композиция қатты шиеленісіп, күрделендірілгендей көрінсе де, суретшінің әрбір сюжеттің нақты орнын тауып, айқын бөлшектермен

бере алғанын мойындау керек. Ол өмірдегі, мысалы, артқы аяғымен басын қасып тұрған оң жақ төмендегі ешкі сияқты шынайы бейнелерді суреттеуден ләззат тапқан. Пизано антикалық және ертехристиандық пластикадан көп нәрсе үйренген (83-сурет), бұны әсіресе оның бас пен киімді салған үлгісінен байқауға болады. Никола Пизано өзіне дейінгі страсбургтік суретші немесе наумбургтік замандасы сияқты, антикалық дәуірдің мүсіншілерінен пішіннің маңғаз сымбатын және киім қыртыстарын беру тәсілдерін меңгерген.

Италиялық кескіндемешілер жаңа бағыт үлгілерін мүсіншілерден де кешірек қолдана бастады. Себебі Венеция секілді қалалар Византия империясымен тығыз байланыста болғандықтан, италиялықтар Парижге қарағанда Константинопольге көбірек ден қойды (8-сурет). XIII ғасырда Италиядағы шіркеулер әлі де «грек үлгісінде» безендірілетін.

Консервативті Шығыс стилі мұндай бейілді өзгерістерге кедергі келтіретін еді және, шын мәнінде, жаңалықтар кеш еніп жатты. Ал XIII ғасырдың соңына қарай серпіліс болғанда, византиялық дәстүрдің берік іргетасы сенімді тірек бола білді: италиялық суретшілер солтүстік пластикасын тез арада меңгеріп қана қоймай, бейнелеу өнерінде төңкеріс жасады.

Бейнелеу өнеріне қарағанда, натураны мүсін арқылы көрсету оңай. Мүсіншіге ракурстық қысқарту және жарық пен қараңғылықты ойнату арқылы тереңдік иллюзиясын жасаудың қажеті жоқ. Мүсін нақты кеңістікте және нақты жарық ортасында болады. Сондықтан да Страсбург пен Наумбург мүсіншілері өздерімен замандас кескіндемешілер көрсете алмаған өмірге ұқсастыққа

жоғары деңгейде қол жеткізе алған. Солтүстік елдеріндегі миниатюристтердің болмысты қиялмен көрсетуге ұмтылмағаны бізге мәлім. Олардың композициялық және баяндаушылық тәсілдерінің мақсаттары мүлдем басқа еді.

Италиялық суретшілер византиялық ережелерге сүйене отырып, бейнелеу және мүсін өнерінің арасындағы алшақтықты барынша жақындатты. Византиялық бейнелеу өнерінің схематизмге бағынатынына қарамастан, эллиндік мұрамен байланысы сақталған. Ал Батыстағы «тастүнек дәуірдің» бейнелеу өнері туралы олай айта алмаймыз. Византиялық стильдің қалыпты үлгісіне қайта оралсақ (88-сурет), кейіпкерлердің бет-жүзінде жарық пен көлеңкені қалай ойнатқанына; тақ пен тұғырдың ракурсын дұрыс бергеніне қарап, осындай кескіндемелердегі «қатып қалған» канондарда антикалық тәсілдердің сақталып қалғанын аңғарамыз. Жаңа көркемдік кеңістікке шығып, готикалық пластиканың натураға ұқсас формаларын кескіндеменің қиялдағы формаларына өзгерту үшін византиялық дәстүрдің шегінен аттауға қажетті әдістерді меңгерген данышпан суретші қажет болды. Италия өнерінің ұлы тұлғасы – флоренциялық суретші Джотто ди Бондоне (шамамен 1267–1337) осы айтылғандардың үдесінен шығып, жаңа бағытқа жол ашты.

Өнер тарихының бір тарауын Джоттомен бастауға болады. Италиялықтардың өздері өнер тарихындағы жаңа кезең осы ұлы шеберден басталады дейді. Біз бұл сөздің дұрыс екенін байқаймыз. Алайда олардың көзқарастарына құрметпен қарай отырып, шынайы тарихтың алғашқы және соңғы тарауларға бөлінбейтінін ұмытпауымыз қажет. Джоттоның бейнелеу әдістерінде – барынша византиялық шеберлерге, ал ұмтылыстары мен көркемдік ұстанымдарында готикалық шіркеу шеберлеріне қарыздар екенін түсінуіміз оның ұлылығына еш нұқсан келтірмесе керек.

Джоттоның ең танымал туындылары – қабырға суреттері немесе *фрескалар* (бұл техниканың атауы бояудың әлі кеппеген сылаққа жағылатынын білдіреді, итальянша *fresco* – сылақ). 1302 және 1305 жылдардың арасында ол Падуядағы (Солтүстік Италия) капеллалардың қабырғаларына Мәриям мен Исаның өмірінен алынған көріністерді бейнеледі. Төменгі қатарға солтүстіктегі шіркеулер порталдарында салынған рақымшылық пен қайырымсыздықтың аллегорияларын кескіндеді.

Сенімнің (діннің) аллегориясы (134-сурет) бір қолына крест, екінші қолына шиыршық қағаз ұстаған әйел ретінде бейнеленген. Бұл кескіндемеден готика мүсіншілерінің жұмысына ұқсастық байқалады. Алға созылған қол, бас пен мойынның айқын пішіні, киім бүрмесінің терең көлеңкесі шынайы берілген. Бұдан дейінгі мың жыл көлемінде мұндай ештеңе болған емес. Джотто жазық кеңістікте тереңдікті иллюзиямен жеткізудің әдістерін жаңғыртты.

134. Джотто ди Бондоне Сенім (Дін)

Шамамен 1305 ж.

Фреска бөлігі; Капелла дель Арена, Падуя

Бұл жаңалық Джотто үшін шеберлік тәсілі ғана болған жоқ. Осы тәсіл бейнелеу өнерінің бүкіл концепциясын қайта қарастыруға негіз болды. Суретші

шартты-таңбалық бейнелерден бас тартқан, Киелі тарихтағы оқиғалар дәл біздің көз алдымызда өтіп жатқандай әсерге бөлейді. Ол алдына осындай міндеттер қойғаннан кейін, енді ертедегі үлгі-нұсқаларға сүйене алмады. Оның шығармашылығына адамдарды киелі мәтіндерді оқыған кезде сондағы оқиғаларды ойша елестетуге шақыратын жиһанкез монахтардың уағыздары ықпал етті. Мысалы, ағаш шеберінің отбасымен Мысырға аттануын, Құдайдың баласын қалай крестке шегелегенін т.б. елестету.

Суретші нақты бейнелердің, сондай-ақ егер қандай да бір кейіпкер осы оқиғаға қатысатын болса, оның қай жерде тұруы керегін, қалай әрекет етіп, қозғалатынын алдын ала ойлап, барлығын қайта елестетуі қажет еді. Одан тыс, оның ым-ишараты немесе қозғалысы біздің көзімізге қалай көрінеді? Мұны да ойластыруы керек.

Біз өнердегі мұндай төңкерістің ауқымын Джоттоның падуандық фрескаларының бірін (135-сурет) осыған ұқсас тақырыптағы XIII ғасыр миниатюрасымен (131-сурет) салыстырғанда мейлінше дұрыс бағалай аламыз. Дәл сол сюжет: Исаның мүрдесінің қасында қайғырып, жылап-сықтаған жандар, ұлын соңғы рет құшақтап жатқан Мәриям. Бірақ миниатюрист оқиғаны шынымен болып жатқан көрініс ретінде көрсетуге ниеттенбеген. Ол парақ пішіміне оңтайлы сыйғызу үшін өз бетінше фигуралардың масштабтарын өзгерткен. Алдыңғы пландағы кейіпкерлер мен түкпірдегі әулие Иоанн және олардың ортасында орналасқан Иса мен Мәриямның арасын бөліп жатқан кеңістіктің интервалын анықтауға тырысатын болсақ, біз бұл жердің қаншалықты сығылғанын және кеңістіктің суретшіні аса қызықтыра қоймағанын байқаймыз. Оқиға орнына қатысты шынайы ортаны беруге тырыспағандықтан, Никола Пизано бір суреттің аясына түрлі эпизодтарды сыйдыра алған. Джотто мүлдем басқа тәсілді қолданған. Оның ұғымында сурет – жазылған сөздің суррогатынан да үлкенірек нәрсе. Біз сахнада болып жатқан шынайы оқиғаның қатысушылары сияқтымыз. Манускриптіде аза тұтқан әулие Иоанның шартты қимылын Джоттоның композициясындағы сол кейіпкердің қозғалысымен салыстырыңыз – ол қолын кең жайып, сәл еңкейіп тұр.

135. Джотто ди Бондоне Исаны жоқтау  
Шамамен 1305 ж.

Фреска, Капелла дель Арена, Падуя

Біз Иоанны алдында отырған адамдардан бөліп тұрған аралықты көзбен өлшеп, кейіпкерлердің қозғалыстарына кеңістік беретін ортаны сезіне аламыз. Алдыңғы планда бейнеленген фигуралар Джотто өнерінің қай тұрғыдан да жаңашыл екенін көрсетеді. Еске түсірсек, ерте христиан өнерінде ежелгі Шығыста қолданылған фигураның тұтастық көрінісі мен сюжетті нақты баяндау нормалары қайта қалпына келген болатын. Джотто олардан сенімді түрде бас тартты. Суретші қарапайым тәсілдерді қажетсінген жоқ. Ол суреттеген трагедиялық көріністе әрбір кейіпкердің қасіреті айқын берілгені соншалық – тіпті бет-жүзі көрінбейтін адамдардың отырыс-тұрысы да олардың қайғысының қаншалық ауыр екенін байқатады.

Джоттоның даңқы шартарапқа жайылып, флоренциялықтардың мақтанышына айналады. Адамдар оның өміріне қызығушылық таныта бастап, тапқырлығы мен ерекше қабілеттері туралы әңгімелер айтысады. Бұл да жаңалық еді. Осы кезге дейін бұған ұқсас жағдай болған емес. Әрине, ұсыныстар арқылы көптеген монастырьларда, епархияларда жұмыс істеген, көпшіліктің құрметіне бөленген шеберлер болған. Бірақ ешкім де олардың есімдерін келешек ұрпаққа қалдыру керегін ойламаған. Мысалы, біздің кезімізде өз ісінің шебері саналатын ағаш ұстасы, жиһаз жасаушы немесе тігіншіге көзқарас қандай болса, оларға да осылай қараған. Суретшілер де атақты болуға, тіпті өздерін мойындатуға тырысқан емес. Көп ретте өз жұмыстарына қолдарын да қоймаған. Бізге Шартр, Страсбург, Наумбургтегі мүсіндік кешендерді жасаған шеберлердің есімдері белгісіз. Сөз жоқ, олар бағаланбай қалмаған, бірақ бар атақ-абыройларын өздері еңбектеніп, бар күшін жұмсаған шіркеуге берген. Бұл тұрғыда флоренциялық суретші Джотто өнер тарихының жаңа бетін ашады. Бұдан былай өнер тарихы бастапқыда Италияда, кейін өзге елдерде ұлы суретшілердің тарихы болып қалыптасады.

*Сент Олбандағы король Оффа сәулетшісін (циркуль және сызғыш ұстаған)  
ертiп, шіркеу құрылысын бақылауда*  
Шамамен  
1240–1250 жж.

## САРАЙ МАҢЫНДАҒЫЛАР МЕН ҚАЛА ТҰРҒЫНДАРЫ

### *12. XIV ғасыр*

XIII ғасыр шіркеулер ғасыры еді. Ал шіркеулерде пластикалық өнердің барлық түрі кездесетін. XIV ғасырда және тіпті одан кейін де мұндай орасан зор ансамбльдер салу жұмысы тоқтаусыз жүріп жатты. Бірақ шіркеулердің бұған дейінгі көркемөнер туындыларының кешені ретіндегі рөлі төмендей бастайды. Бұл кезеңде әлем қатты өзгереді, бұл, әрине, бәрімізге тарихтан белгілі. XII ғасырдың ортасына қарай, готика стилі енді ғана жандана бастаған кезде, Еуропа әлі толық игерілмеген, негізінен, шаруалар мекендеген құрлық болатын. Әкімшілік және мәдени орталық рөлін атқарған монастырьлар мен бекіністерге барондар билік жүргізді. Ірі епархиялардың үлкен шіркеулерді иемденуге тырысуы қалалардың дербес билікке ие болуға талпынысын байқатады. Кейінгі жүз елу жыл ішінде қалалар өсіп, қайнаған сауда орталықтарына айналды, ал тұрғындар өздерінің шіркеу билігіне және феодалдарға тәуелсіз екенін сезіне бастады. Тіпті дворяндардың өздері қараңғы қамал ішінде қамалып отыра бермей, князьдардың сарайы маңында байлығын танытып, дәулетінің салтанатын көрсету үшін қалаға қоныс аударды. Сол уақыттардағы өмірдің айшықты картиналары, рыцарьлардың, сквайерлердің, монахтар мен қолөнершілердің образдары Чосердің шығармаларында көрініс тапқан. Бұл әлем Наумбург шіркеуіндегі (130-сурет) тапсырыс берушілердің мүсіндері

жасалып жатқан кезеңнен, рыцарьлық және Крест жорықтары дәуірінен әлдеқайда ұзап кеткен еді.

Кезеңдер мен стильдерді жалпылама қорыту, сөзсіз, қателікке ұрындырады. Осындай жалпылама сипаттамалар шеңберінен шығып кететін мысалдар мен әдеттен тыс жағдайлар қай кезде де болып жатады. Бірақ соны ескере отырып, XIV ғасырды нәзіктіктің боямасыз берілуі бағаланған талғампаздыққа бой ұру кезеңі деп санаймыз.

Бұл сәулет өнерінде жақсы байқалады. Англияның готикалық архитектурасының өзі ерте ағылшын стилі және готиканың соңғы нұсқасы («безендірілген» деп аталады) деп бөлінеді. Атауының өзі талғамның қалай өзгергенін көрсетіп тұр. XIV ғасырдың сәулетшілерін бұрынғыдай қатаң, ұлылықты танытатын көріністер қанағаттандырмайтын еді. Оларды өрнек пен көз тартар шілтерлі оюлар қызықтыра бастады. Эксетердегі шіркеудің батыс жақ қасбетіндегі терезе бұған нақты мысал бола алады (137-сурет).

### 137. *Эксетердегі шіркеудің батыс жақ қасбеті*

Шамамен

1350–1400 жж.

Енді сәулетшілер діни ғимараттарда ғана емес, басқа да құрылыстарда да жұмыс істей бастады. Өркендеп жатқан қалалар әртүрлі заманауи құрылыстар: қаланы басқарушы адамдар отыратын орын, гильдиялардың мәжіліс залдарын, колледждер, сарайлар, көпірлер, қала қақпалары сияқты әртүрлі әлеуметтік құрылыстар салу қажеттігін тудырды. Мұның көрнекі үлгісі – Венециядағы Дождар (аймақ бастығы) сарайы (138-сурет). Оның құрылысы қала дамып, шарықтау шегіне жетіп, күш-қуаты артқан кезеңде, XIV ғасырда басталған. Дождар сарайы керемет безендірілген, бірақ ою-өрнектерінде готикаға тән монумент сақталған.

### 138. *Венециядағы Дождар сарайы*

Құрылыс 1309 жылы басталған

XIV ғасырда мүсіншілер әдетте шіркеулерге арналған мүсіндерді бұрынғыдай тастан қашап жасайтын. Ал осы уақыттағы пластиканың ерекшеліктері қымбат металдардан немесе піл сүйегінен жасалған шағын пішінді туындылардан анық байқалады.

139-суретте Мәриямның кішкентай мүсіні берілген. Француз шеберінің қолынан шыққан бұл мүсін күмістен жасалып, кейін сыртына алтын жалатылған. Әдетте мұндай жұмыстар қала шіркеулеріне емес, жеке сарайлардың капеллаларына арналатын. Шіркеу пластикасын жасаушылардан осы секілді өнер туындыларын жасаушылардың айырмашылығы – бұлар ақиқаттың жоғарғы әлемге тән образын көрсетуге емес, тек адам бойында махаббат пен нәзіктікті оятуға тырысқан.



139. Мәриям нәрестесімен

Шамамен

1324–1339 жж.

Эврелік Джоанның 1339 жылғы арнау сөзімен

Алтын жалатқан күміс, эмаль, асыл тастар. Биіктігі – 69 см. Лувр, Париж

140. Ғибадатханадағы Иса; Құс салу.

Шамамен 1310 ж.

Королева Марияның псалтиріндегі миниатюра. Британ кітапханасы, Лондон

Париждік шебер Мәриямды шынайы әйел-ана бейнесінде, Исаны анасына талпынған бала кейпінде көрсетеді. Мүсін мызғымас, сірескен қалыпта көрінбеу үшін Мәриям денесі сәл иілген қалыпта берілген. Мәриямның басы нәрестеге қарай бұрылып, баланы ұстап тұрған қолы мықынына тірелген. Осылайша оның денесі тербеліп тұрғандай, жеңіл бұралып, «S» таңбасын еске түсіреді. Кейінгі готика суретшілері осы пластикалық күйді жиі пайдаланатын. Бұл бейненің тұрысында, ойнап жатқан нәрестенің образында авторлық қолтаңба емес, уақыттың жалпы үрдісі берілген. Ал суретшінің жеке шеберлігі детальдарды жетілдіруде көрінеді. Қолының әдемі иілгені, нәрестенің білегіндегі киім қыртысы, алтын жалатылған жерлерінің сапалы өңделуі, тұғырының эмаль инкрустациялары және мүсіннің кішкене баспен пропорциялы болуы, сұңғақ дененің созылыңқы иіліп барып бітуі нақты мысал бола алады. Готика шеберлерінің мұндай шығармаларында кездейсоқтық болмайды. Шығармашылық ынтамен бар зейінін салғанда ғана осыншалық әсем қозғалысты Мәриямның оң қолынан төгілген мата қатпары әсем саздың ырғағындай әсер қалдырады. Осындай шығармаларды музейге орналастырып, кейін қасынан көз қиығын салып қана өте шығар болсақ, лайықты бағалай алмас едік. Олар нағыз білгірлерге арналып жасалған және солар көркемөнер жауһарлары ретінде бағалап, сақтай білген.

XIV ғасырға тән талғампаздық, бөлшектердің нәзіктігі *Королева Марияның псалтирі* деген атпен де белгілі атақты *Ағылшын псалтирінде* көрініс береді. 140-суретте ғибадатханада кітапқұмарлармен әңгімелесіп отырған Исаның бейнесі салынған парақ берілген. Ол биік орындықта отырып, бір док-тринаны түсіндіруде. Оның сөйлеу кезіндегі тәрбиешіге тән, әдетте ортағасырлық өнерде көп кездесетін, канондық қимылы да бейнеленген. Кітапқұмар яһудилер таңырқаған кейіппен қолдарын көтеріп, құрмет көрсетуде, ал жаңа ғана келген Исаның ата-анасы таңданып, бір-біріне қарауда. Бейнелеу тілі шартты, соған қарағанда, шамасы, суретші Джоттоның енгізген жаңалықтарымен таныс болмаған. Библияда Исаның осы кезде он екі жаста болғаны айтылады, соған орай оның бейнесі де кішірейтіліп берілген. Ал кейіпкерлер айналасында бос кеңістік жоқ. Суретші кейіпкерлердің бет-әлпетін бейнелегенде бір ғана схемаға сүйенеді: қасы иілген, салпы ауыз, шаштың бұйрасы бірдей. Ал парақтың астыңғы жағындағы суреттің Қасиетті мәтінге ешқандай байланысының жоғы таңғалдырады. Онда күнделікті өмірде болатын оқиға –

сұңқармен үйрек алу көрінісі бейнеленген. Салт аттылар мен бір тізерлей отырған балалардың қуанышында шек жоқ – сұңқар бір үйрек іліп, екеуін үркітіп жіберген.

Жоғарғы миниатюраны салғанда, Исаның бейнесін он екі жастағы баланың денесіне ұқсату суретшінің ойына келмеген болса, төмендегі суретте оның саятшылықты өз көзімен көргені, сөзсіз, пайдаға асқан. Библия мәтінін құрмет тұтқандықтан, миниатюраларшы оған күнделікті тұрмысты араластырғысы келмеген. Сондықтан да ол киелі және фәни ұғымдарды екі бөлікке бөліп көрсетуді жөн көрген. Біріншісінде дәстүрлі символдар тілін пайдаланса, екіншісінде қолжазбаның шетінен орын беріп, Чосер өмір сүрген дәуір екені оп-оңай білінетін шынайы өмірдің бір сәтін бейнелеген.

Бұл екі бөліктің бірі – шартты бейнелеу де, екіншісі – нақты көзбен бақылау. Осы екі бөлік XIV ғасырда бір-біріне ақырын кіріге бастады. Италия өнерінің әсерінсіз бұлардың кірігу үдерісі бұдан да баяу болар еді.

Италияда, әсіресе Флоренцияда Джоттодан кейін кескіндеменің бүкіл концепциясы өзгереді. Ережеге бағынатын византиялық мәнер ескі үлгі болып қалады. Алайда бұдан италиялық өнер басқа еуропалық көркемөнер мәдениетінен тосыннан ажырап қалды деген түсінік тұмау керек. Керісінше, Джоттоның бастамасы Альпіден солтүстікке қарай қанат жайып, өнерге зор ықпалын тигізеді, ал солтүстіктегі готика үлгісі оңтүстікке, италиялық суретшілердің арасына тарала бастайды. Әсіресе сол кезеңде Флоренциямен бәсекелес болған Тоскана өңіріндегі Сиена қаласының суретшілеріне солтүстік шеберлерінің талғамы мен сәні қатты әсер етеді. Сиена суретшілері византиялық дәстүрлерден Джотто сияқты үзілді-кесілді қол үзіп кеткен жоқ. Джоттоның замандасы, сиеналық ірі шебер Дуччо (шамамен 1255/1260 – шамамен 1315/1318) византиялық ескі канондарға жаңа тыныс беруге тырысты және осы мақсатының үдесінен шығып, көп нәрсеге қол жеткізді.

Ізгі хабар сюжеті берілген Алтарь триптихінің бір бөлігін (141-сурет) сиеналық мектептің кейінгі буын өкілдері Симоне Мартини (1285?–1344) мен Липпо Мемми (1347? қайтыс болған) салған. Осы жұмысқа қарап, Сиена өнерінің XIV ғасыр идеялары мен рухани атмосферасын қаншалықты терең сіңіргенін байқауға болады. Жәбірейіл періштенің аспаннан Мәриямға «*Ave gratia plena*» деп, сүйінші хабар алып түскені бейнеленген. Оның сол қолында бейбітшілік символы – зәйтүн ағашының бұтағы, ал оң қолы жоғары көтеріліп, сөйлейін деп тұрған кейіпте. Періштенің келуі кітап оқып отырған Мәриямның көңілін бөледі. Көктен түскен елшіні көргенде, бойын қорқыныш билеп, отырған орнынан ыршып кетеді. Еденде пәктік символы – лалагүл салынған ваза, ал жоғарыда, ортадағы сүйір аркада Қасиетті Рух символы – көгершін төрт қанатты херувимдердің қоршауында қалықтап тұр. Картина сол замандағы француз және ағылшын шеберлерінің жұмыстары сияқты (139 және 140-сурет) нәзік лирикаға толы. Суретшілерді желбіреген киімнің қатпарлары мен майысқан дененің әсем пішіні қызықтырған. Алтын фон мен пішіндер, ондағы әдемі өрнектер бұл кескіндемені аса қымбат дүниеге ұқсатады. Фигуралар күрделі контур ішіне асқан шеберлікпен орналастырылған; сол жақ арканың

сүйірлене иілген тұсы періште қанатының көлеміне сай келсе, оң жақтағы арка шошынып қалған Мәриямды құшағына алғандай көрінеді. Фигуралар арасындағы кеңістік ваза және көгершінмен толтырылған.

141. Симоне Мартини және Липпо Мемми Ізгі хабар, 1333 ж.

Ағаш, темпера. Уффици галереясы, Флоренция

Фигураларды ою-өрнектер жиегіне орналастыру шеберлігі – ортағасырлық дәстүрден жеткен үлгі. Бізде бұған дейін ортағасырлық шеберлердің композиция жасаудағы асқан сезімталдығына көзімізді жеткізер бірнеше дәйек болған еді. Бірақ біз олардың Киелі тарихтың символдарын тұтастыру барысында шынайы формалар мен пропорцияларды көзге ілмегенін, кеңістік тереңдігін елемегенін де білеміз. Сиеналық суретшілер енді мұндай жолмен жүре алмады. Олар салған қысық көзді, бүрме ерінді бет-әлпет соншалық жанды көрінбегенмен, картинадағы көп жайт Джотто жаңалықтарының бұларды айналып өтпегенін көрсетеді. Шынайы бейнеленген ваза кәдімгі тас еденде тұр және оның періште мен Мәриям фигураларына қатысты орналасуы да күмән тудырмайды. Мәриям отырған орындық та шынайы – оның шеттері кеңістік түкпіріне қарай кішірейе түскен. Мұқабасы жарықтандырылып, ішкі беттері көлеңкеленіп берілген кітап бұл жерде шынайы дұғалықтай, шамасы, суретші оның формасын өз шеберханасында зерттеген секілді.

Джотто флоренциялық ұлы ақын Дантенің замандасы еді. Айта кетерлік жайт – *Құдіретті комедияда* оның есімі аталады. Жоғарыда айтылған алтарь бейнесін жасаған Симоне Мартини кейінгі буыннан шыққан италиялық ұлы ақын Петраркамен дос болған. Бүгінде Петрарка, негізінен, Лаураға арнаған ғашықтық сонеттердің авторы ретінде белгілі. Ақынның Лаураның Симоне Мартини салған портретін жоғары бағалайтынын біз сол сонеттер арқылы білеміз.

Орта ғасырларда қазіргі түсініктегі портреттер болмағанын, суретшілер кез келген ер адамның не әйелдің бейнесін шамамен салып, астына аты-жөнін жазып қоятынын айтқан едік. Өкінішке қарай, Лаураның Симоне Мартини салған портреті жоғалған, сондықтан біз прототиптің портреттегі бейнеге қаншалықты ұқсайтынын дәл айта алмаймыз. Бірақ бұл суретшінің де өз замандастары сияқты натурамен жұмыс істегені және тап сол кезеңде портреттер салу өнері дами бастағаны белгілі.

Нақты өмірдің ұсақ-түйегіне дейін көңіл бөлетін, аңғарымпаз суреткер Симоне Мартини портрет жанрының қалыптасуына өз үлесін қосты. Оның шығармаларымен Еуропа суретшілері де танысуға мүмкіндік алды. Ол да, Петрарка сияқты, біраз жыл сол кезеңде Римде емес, Францияның оңтүстігіндегі Авиньонда болған Папа сарайында қызмет істеген. Ол кезде Франция Еуропа өнерінде әлі де жетекшілік рөл атқарды. Мұндағы жаңа идеялар мен стильдік ағымдар барлық жерге ықпалын тигізіп отырды.

Сол кезеңде Германияға резиденциясы Прагада орналасқан Люксембургтер әулеті билік жүргізетін. Прагадағы шіркеуде 1379–1386 жылдарда жасалған ерекше мүсіндер сериясы бар. Бұлар шіркеуге жәрдем берген адамдардың портреттері, яғни Наумбургтегі тапсырыс берушілердің (130-сурет) мүсіндеріне ұқсас мазмұнда жасалған туындылар. Олардың нағыз портрет екеніне бұл ретте күмән келтіре алмаймыз. Серияға замандастар мүсіндері, оның ішінде осы портреттерді салған суретші Петр Парлердің (1330–1399) мүсіні де енген. Шамасы, бұл бізге белгілі кескіндемелердің ішіндегі ең ерте кезеңдегі автопортрет болса керек (142-сурет).

142. Петр Парлер ж. Автопортрет  
1379–1386 жж.

Прага кафедралдық шіркеуі

Богемия бұл кезеңде француз және италиялық өнер ағымдарының ықпалдары тоғысып, жан-жаққа таралып жататын маңызды орталық болған. II Ричард Анна Богемскаямен некеге отырған кезде, Богемия мен Англия арасында байланыс жандана түседі. Еуропа, әсіресе католиктік Еуропа әлі де үлкен біртұтас ел болып саналатын. Суретшілер бір өлкеден екінші өлкеге еркін өтіп жүре беретін. Олардың шығармашылық бастамалары да бір елден екінші елге ауысып, кең қолданылатын. Жаңалық не идеяларды мынау «шетелдікі» деп бөтенсіп бас тарту ешкімнің ойына келмейтін.

XIV ғасырдың соңында қарым-қатынастың нәтижесінде қалыптасқан стиль «халықаралық стиль» деп атала бастады. Оның Англиядағы керемет үлгісі – шамасы, француз шеберінің ағылшын королінің тапсырысы бойынша жасаған *Уилтон диптихи* атты жұмысы (143-сурет). Ол қай жағынан алып қарағанда да қызғылықты, атап айтқанда, мұнда нақты тарихи тұлға – Анна Богемскаяның бақытсыз жұбайы король II Ричардтың портреті берілген. Біз оның жүрелеп дұға жасап отырғанын көреміз. Шоқындырушы (шомылдырушы) Иоанн мен король әулетінің екі қасиетті желеп-жебеушісі оны Мәриямға көрсетуде. Суретші оны жұмақта, жайқалған гүлді көгалда, жарқын жүзді, үстерінде корольдің гербтік белгісі – алтын мүйізді ақ бұғы бар киім киген періштелер арасында бейнелеген. Нәресте Иса алға ұмсынып, корольге қолын созып, жауап ретінде оның құлшылығының қабыл алынғанын, ризашылығын білдіргендей.

143. Уилтон диптихи Шоқындырушы Иоанн, Тәубеге келтіруші әулие Эдуард және әулие Эдмундтың II Ричардты Исаға таныстыруы  
Шамамен 1395 ж.

Ағаш, темпера. Әр жақтауының өлшемі 47,5 × 29,2 см. Ұлттық галерея, Лондон

Инжіл сюжеттеріне тапсырыс берушілердің портреттерін кіріктіру – бейнелердің сиқырлы күшіне деген ертеден, өнердің сонау «балаң» кезінен келе

жатқан сенімнің жаңғырығы. Кім біледі, тапсырыс беруші жер бетіндегі мазасыз да қайырымсыз тіршілікте адамдықтың нағыз үлгісін көрсете алмаған кезде әлдебір жерде, шіркеу тыныштығында өзінің үнемі періштелер мен әулиелердің арасында құлшылығын бір сәт үзбей тұрған бейнесінің бар екенін ойлағанда, сенімі артатын да шығар?

*Уилтон диптихінің* алдыңғы тарауларда талдаған шығармалармен ұқсастығының – сызықтардың тап сондай әдемі иірімдері, пластикалық мотивтердің гравюрасы – көп екенін байқау қиын емес. Мәриямның нәрестені мейіріммен өбуі де, періштелердің жіңішке саусақтарының қимылы да – бәр-бәрі бізге таныс. Суретші күрделі ракурстарды, мысалы, сол жақтағы періштенің тізерлеп отырған күйін жақсы бейнелеген; ол өз ойындағы жұмақты тап бір табиғаттың өзіндегідей етіп көп гүлмен көмкеріп көріктендіреді.

Халықаралық готика стилінің суретшілері қоршаған ортаға сұлулық сиқырын дарытып, зерттеуші көзқарасымен, зор ынта-қуатпен бейнелеген. Орта ғасырларда күнтізбелерге әдетте маусымдық іс-әрекеттер: дән себу, аңшылық құру, егін салу т.с.с. көріністер салынатын. Ағайынды Лимбургтер шеберханасында Бургундия герцогіне арналып жасалған Құлшылық кітабына енгізілген күнтізбе (144-сурет) шынайы өмірден алынған картиналардың, тіпті *Королева Марияның псалтиріне* қарағанда да, дәл салынғанын көрсетеді (140-сурет). Миниатюрада (144-сурет) сарай маңындағылардың мамыр мерекесі бейнеленген. Әдемі киініп, басына гүлдесте киген олар орман алаңқайында атпен қыдырыстап жүр. Суретшінің сәнді көйлек киген әдемі қыздар көрінісіне сүйсіне қарап, оларды толыққанды жарқын бояулармен рақаттана бейнелегені байқалады. Есімізге Чосердің пилигримдері түседі; біздің миниатюрашының, ағылшын ақыны сияқты, адам типтеріне ерекше мән бергені, тіпті нақты бейнелегені соншалық – олардың сөйлеген сөздері де естіліп тұрғандай. Миниатюра, сірә, үлкейткіш әйнек көмегімен салынған болу керек, сондықтан да суретке мейлінше көңіл қойып, махаббатпен қараған жөн. Суретші таңдап алған детальдар картина болып құралып, құдды, бір шынайы өмір көріністері секілді: өмірдегіге ұқсас, бірақ нақ өзіндей емес.

144. Пол және Жин Лимбургтер  
Мамыр, шамамен 1410 ж.

Берри герцогінің Құлшылық кітабынан миниатюра. Конде музейі, Шантийи

Зер салып қарағанда, артқы көріністегі қамалды ағаштардың шымылдық сияқты қалқалап тұрғанын байқар едік. Бұл мүлдем натуралық суреттеме емес. Суретші сюжетті символикалық әдіспен көрсететін тәсілден аулақ кеткен де, біз бұл миниатюрада тереңдіктің жоқтығын, бейнелер қозғалысына кеңістік жетпейтінін, шынайылық иллюзиясы детальдардың өте анықтығынан пайда болғанын бірден байқай алмаймыз. Оның ағаштары кәдімгі тоғай емес, бір-біріне жақын орналастырылған ағаш діңдерінің ырғақты шартты қатары деуге болады, тіпті адамдардың бет-әлпеттерінде де жаттанды қайталау бар. Бірақ қалай дегенде де, суретшінің өмірдің жарқын жағын, қызылды-жасылды

әсемдігін көре білетіні – оның өнердің міндеті туралы танымы ерте орта ғасырдағы танымнан көш ілгері екеніне дәлел.

Суретшілердің бірнеше ғасыр бойғы ізденістері Қасиетті мәтіндерді көрнекі де көрікті ету амалдарын іздеуден дүниенің шынайы көрінісін берудің дұрыс әдістерін қалыптастыруға ауысты. Біздің бұл екі бастаудың бір-біріне қайшы болуы міндетті емес екеніне көзіміз жеткен. Натураны бейнелеудің табылған жана әдісін XIV ғасырдағы шеберлер, содан кейін кейінгі кезеңдер шеберлері сияқты діни мақсатта пайдалануға болар еді. Бірақ суретшілер басқа мәселелермен бетпе-бет келді. Бұрын Киелі тарихтың басты фигураларына арналған типтік схемаларды меңгерсең, ары қарай басқа да кез келген комбинацияларда соны қолдана беруге болатын еді. Енді суретшіге мүлдем басқа дағдыларды меңгеру керек болды. Оған алдымен натурадан этюд жасап, содан кейін оны еппен картинаға енгізу қажет еді. Енді ол натуралық суреттемелерге арналған альбом ұстап, сирек кездесетін әдемі өсімдіктердің, жануарлардың сызба-нобайларын салып жинақтайтын болды. Матью Парис өмір сүрген кезеңде өте сирек кездесетін жағдай (132-сурет) енді тәртіпке айналды.

Ағайынды Лимбургтер миниатюрасынан (145-сурет) бар-жоғы жиырма жыл кейін солтүстік Италия суретшісі Антонио Пизанелло (1397–1455?) салған сурет тірі натураны зерттеуге қызығушылықтың артқанын айғақтайды. Халық көркемөнер шығармаларын натураға ұқсастығы және бөлшектерінің тартымдылығына қарай бағалайтын болды. Бірақ суретшілер одан да биікке ұмтылды. Көп ретте сурет салуды місе тұтпай, көріп қабылдау заңдылықтарын білуге және антикалық шеберлермен теңесу үшін адам денесін егжей-тегжейлі зерттеуге тырысты. Осы талпыныстары жетістікке жеткізгенде, орта ғасыр өнерінің де дәуірі аяқталды. Біз әдетте Қайта өрлеу дәуірі немесе Ренессанс дейтін кезеңге жеттік.

### *13.XV ғасырдың басы*

«Ренессанс» деген сөз бір нәрсенің қайта жаңғыруы немесе қайта қалпына келуі деген мағынаны білдіреді. Қайта өрлеу идеясы Италия жерінде Джотто өмір сүрген кезде-ақ қалыптаса бастаған. Сол кезеңде адамдар ақын немесе суретшінің шығармасын мадақтағанда «бұл шығарма ежелгі дүниелерден кем емес» деп баға берген. Джоттоны шығармалары антикалық жазушылар дәріптеген шеберлердің туындылары сияқты мінсіз болғаны үшін, өнерді жандандыруға жол салғаны үшін мадақтады. Италияда туындыға баға беруде осындай үрдістің қалыптасқаны таңғаларлық жайт емес. Италиялықтар ертеде өз елінің және оның астанасы болған Римнің герман тайпалары мен вандалдар баса-көктеп келгенге дейін өркениетті орталық болғанын ұмытпаған болатын. Олардың ойындағы қайта өрлеу идеясы «Римнің ұлылығын» қалпына келтіру идеясымен тығыз байланысты еді. Өздері мақтанышпен еске алатын классикалық антика кезеңі мен болашақ Қайта өрлеу дәуірінің арасындағы уақытты тарихи даму кезіндегі тоқырауға түсірген үзіліс деп санайды. Біздің терминологиямызға енген «орта ғасырлар» түсінігі, яғни «аралық кезең» тікелей қайта өрлеу идеясынан басталады. Италиялықтар Рим империясының



құлауына готтарды кінәлі санайтындықтан, «орта кезеңнің» өнерін готикалық, демек, варварлық деп атады. Сол дәуірде «готика» сөзі қазіргі «вандализм» сөзінің мағынасын білдіретін.

Бүгіндері біз италиялықтардың мұндай танымдарының байыпты негізі болмағанын білеміз. Олар, әрі кеткенде, тарихи дамудың өте сиықсыз да қарабайыр картинасын көрсетеді. Готтардың басқыншылық кезеңінен өнердің гүлденген уақытына дейінгі готикалық деп аталған дәуірден бері жеті жүз жылдай өтті. Біз сондай-ақ өнердің қайта өрлеу үрдісі «тастүнек дәуірлер» аяқталысымен басталып, готика кезеңінде әбден кемелденіп, шырқау шегіне жеткенін де білеміз. Бірақ италиялықтардың өнердегі шығармашылық шарықтауға қарыштап, үдемелі дамумен жетуге болатынынан бейхабар қалуының себебін де ескеру қажет. Байқағанымыздай, италиялық өнер ұзақ уақыт бойы оқшауланып, солтүстіктегі елдердің көркемдік үдерістерінен көп артта қалды. Сондықтан да Джоттоның туындылары кенеттен жарқ етіп сәуле шашқандай, ұлы және қастерлі өнер жаңаша қайта түлегендей көрінді. Сондықтан XIV ғасырда италиялықтар антика кезеңінен өркендеген ғылым мен өнерді варварлар таптап жойды, ендігі мақсатымыз бұрынғы өткенді қайта жандандырып, сол арқылы жаңа дәуірді бастау деп білді.

Данте мен Джотто өмір сүрген бай да гүлденген қала Флоренцияда осындай үміт, болашаққа деген сенім басқа қалаларға қарағанда ерекше еді. Осы қалада XV ғасырдың алғашқы онжылдығында арадағы ғасырларда үзіліп қалған өнерді жаңғыртуды мақсат еткен жас суретшілер тобы пайда болды.

Бұл топтың жетекшісі Филиппо Брунеллески (1377–1446) еді. Готиканың құрылымдық тәсілдерін жетік меңгерген, инженерлік жобалауда зор табысқа жетіп, атақ пен даңққа кенелген Брунеллески готика стиліндегі флоренциялық шіркеуді аяқтауға тапсырыс алады. Готикалық күмбездерді тұрғызудың технологиясын білмей, бұл тапсырысты орындау мүмкін емес еді. Флоренциялықтар қалалық шіркеудің биік күмбезді болғанын қалайтын. Бірақ Брунеллескиге дейін ешкім де бағандардың арасындағы кеңістікті жаба алмаған болатын (146-сурет). Брунеллески кейін шіркеулер мен басқа да ғимараттарды жобалау бойынша тапсырыстар қабылдағанда, бұрынғы дәстүрден бас тартып, Рим айбынын қалпына келтіріп асқақтатуды армандаған адамдардың ойын жүзеге асыруды қолға алады. Замандастарының айтуынша, ол Римге барып, ондағы антикалық ғибадатханалар мен сарайлардың қираған үлгілерін өлшеп, сақталған мүсін фрагменттерінің кескіндемесін жасайды. Брунеллески XV ғасырдағы Флоренцияның талаптарына сай келмейтін антикалық құрылыстарды дәлме-дәл көшіруге ниеттенбеген. Ол классиканың архитектуралық формалары үйлесім табатын және оң шешімге жеткізетін жаңа құрылыс тәсілдерін табуға тырысқан.

146

Филиппо Брунеллески

*Флоренциядағы Санта Мария дель Фьоре шіркеуінің күмбезі*

Шамамен

1420–1436 жж.

Шебер мақсатына жетіп, өз бағдарламасын іске асырады. Кейінгі бес ғасырда Еуропа мен Американың сәулетшілері оның осы ізімен жүреді: кез келген қалада, барлық жерде біз колонналар және маңдайшалармен салынған классикалық пішіндегі ғимараттарды кездестіреміз.

Осы ғасырда ғана архитекторлар бұл бағдарламаға күмәнмен қарап, кезінде Брунеллескидің готикалық дәстүрлерге қарсы шыққанындай, ренессанстық дәстүрлерге қарсылық танытады. Бірақ колонналар мен маңдайшалары жоқ қазіргі құрылыстардың өзінде классиканың әсері біресе ғимараттың үлкен масштабты қатынасында, пропорциясында, біресе есіктер мен терезелердің орындарын жиектеуде байқалады. Брунеллески осы үлгімен сәулет өнерінің жаңа дәуірін бастайды.

Брунеллески флоренциялық бай Пацци әулетіне арнап жасаған капелла – шағын шіркеудің (147-сурет) қасбетіне қарап, оның антикалық ғибадатханаларға ұқсастығының аз екенін, сондай-ақ готика құрылыстарына мүлдем ұқсамайтынын аңғарамыз. Брунеллески классикалық сәулет өнеріне тән элементтер жинағын: колонналарды, пилястрлерді, аркаларды пайдаланған. Бірақ олардан әдеттен тыс үйлесім туғызып, ерекше жеңілдік пен грация әсерін беретін мүлдем жаңа үлгілер жасаған. Есік ойығын маңдайшаға ұластыра жиектеу сияқты детальдар ежелгі ескерткіштерді, мысалы Пантеонды (75-сурет), мұқият зерттегенін дәлелдейді. Жартылай дөңгелектері жоғары қабаттағы пилястрлермен (жалпақ жарты колонналармен) кесілетін арканың пішініне назар аударыңыз. Капелланың ішінің Рим сәулет өнерімен байланысы анық байқалады (148-сурет). Бұл әдемі пропорциялы жарқын ғимараттың ішінде готикалық сәулетшілер ұнатқан биік терезелер де, ұзартылған колонналар да жоқ. Ақ қабырғаның біртегіс жазықтығы құрылымдық бөлшек болып саналмай, классикалық ордер образын тудыратын сұр пилястрлермен кесіледі. Брунеллески оларды формалар мен интерьер бөліктерін көрсету үшін пайдаланған.

Филиппо Брунеллески

*Флоренциядағы Пацци капелласы*

Шамамен 1430 ж.

148

Филиппо Брунеллески

*Флоренциядағы Пацци капелласының интерьері*

Шамамен 1430 ж.

Ренессанстық сәулет өнерінің негізін қалаушы өзге салаларға да жаңалықтар енгізді. Өнердің болашақтағы дамуына септескен жаңалықтардың көбі осы Брунеллески есімімен байланыстырылады. Біз күрделі ракурстарды меңгере алған классикалық антика суретшілері де, тереңдік иллюзиясын жасай білген эллиндік кескіндемешілер де (72-сурет) нысандардың алыстаған сайын кішірейе түсетін заңдылығынан хабарсыз болғанын айтқанбыз. Антикалық суретшінің сызықтары алыстағы бір нүктеде тоғысатын ағаш аллеясының суретін сала алмайтынын еске түсірейік. Брунеллески отандастарына бұл

мәселені шешудің математикалық тәсілдерін көрсетті. Оның бұл жаңалығы кескіндемеші достарын қатты қуантып, көп уақыт өтпей-ақ көркемдік тәжірибелерде көріне бастады.

Осы ережелерді ескере отырып жасалған алғашқы туындылардың бірі – флоренциялық шіркеуді көркем етіп тұрған фрескада бейнеленген крест астындағы Қасиетті үштік пен Мәриям, әулие Иоанн және донаторлар бейнесі (149-сурет). Бұл туынды Мазаччо (1401–1428) деген лақап атпен танымал болған суретшінікі, оның есімі «Өте үлкен Томмазо» деген мағынаны береді. Бар болғаны жиырма сегіз жасында қайтыс болған Мазаччо өнерде зор бетбұрыс жасаған. Сондықтан суретшінің ерекше дарынына күмән келтірмеуге болады. Оның жаңашылдығы суреттің көрінісін меңгерумен ғана шектелген жоқ, дегенмен де осы жаңалығының өзі замандастарын таңғалдырады. Көркемсуреттің бетіне жабылған матаны көтергенде, қабырғадағы саңылау ашылып, оның ішінде Брунеллескидің үлгісіндегі жерлеу капелласы тұрғанын көріп, флоренциялықтардың қандай әсерге бөленгенін көз алдыңызға елестетіп көріңізші.

149

Мазаччо

*Қасиетті үштік пен Мәриям, әулие Иоанн және донаторлар*

Шамамен

1425–1428 жж.

Фреска 667 × 317 см. Санта Мария Новелла шіркеуі, Флоренция

Жаңа сәулет кеңістігінде орналасқан әлеуетті фигуралар да кем танданыс тудырған жоқ. Сол кезде сән болған халықаралық готика рухындағы әлденені көруге үміттенген адамдардың көңілі су сепкендей басылды. Кербез нәзіктіктің орнына – салмақты көлем, иіріле келген толқынды сызықтардың орнына – бұрышты контурлардың бұрылыстары, көздің жауын алатын детальдар орнына – гүлдер, асыл тастардың орнына ішінде қаңқасы бар түнеріңкі тастабыт бейнеленген. Бірақ Мазаччоның фрескасы сол замандағы әсемдікті ұнататындардың талғамдарына сай келмегенмен, көңіл толқытарлық шынайылығымен баурап алатын. Джотто драматизміне еліктемегенмен, суретшінің одан соншалық әсерленгенін байқау қиын емес. Крестке керілген баласын көрсетіп жатқан Мәриямның байыпты қимылы – тұрақты композициядағы жалғыз қозғалыс. Бірақ дәл осы қозғалыс көп нәрсені пайымдатады. Кескіндеме жиектемелерінің арасына енгізілген фигуралар көлемді тас мүсіндерге ұқсайды. Біз олардың не екенін сезіммен қабылдай аламыз, демек, олардың ішкі рухани мазмұны өз мәнін ұқтырғысы келгендей көрінеді. Қайта өрлеу дәуірінің ұлы шеберлері үшін жаңа тәсілдер мен көркемдік жаңалықтар ешқашан аясы тар мақсатқа қолданылмаған. Олар біздің санамызға кескіндеменің мағыналық және тақырыптық мазмұнын жеткізу үшін ғана пайдаланылды.

Брунеллески тобындағы ең ірі мүсіншілердің бірі – Донателло (1386?–1466), ол да флоренциялық еді. Мазаччодан он бес жас үлкен, бірақ Мазаччодан

едәуір ұзағырақ өмір сүрді. Оның ертеректегі жұмыстарының бірі – әулие Георгийді қамқоршы деп білетін қару жасаушылар гильдиясының тапсырысы бойынша Флоренциядағы Ор Сан Микеле шіркеуінің сыртқы текшесіне арналып жасалған мүсін (151-сурет).

151

Донателло

*Әулие Георгий*

Шамамен

1415–1416 жж.

Мәрмәр. Биіктігі – 209 см. Барджелло ұлттық музейі, Флоренция

Оны готикалық шіркеу мүсіндерімен (127-сурет) салыстыратын болсақ, біз Донателлоның өткен кезең үлгілерінен қалай қол үзгенін көреміз. Порталдардың екі жағында салтанатты қатар түзген готикалық мүсіндер өзге әлемнен келіп самғап жүрген рухтарға ұқсайды. Донателлода әулие Георгий, бір қадам артқа шегінбеуге бел буған жауынгер сияқты, аяғымен жерді нық басып тұр. Оның жүзінде ортағасырлық әулиелердің сабырлығы, тыныштығы да жоқ, жақындап келе жатқан жауға қарап, күшін бағалап тұрғандай (150-сурет); қолында қалқан, ал мазасыз көзінен батылдық пен тәкаппарлық сезіледі.

150

151-суреттің бөлігі

Бұл албырт, мәрт жігіттің теңдессіз бейнесі көпшілікке кеңінен танылды. Бізді өз танымындағы рыцарьлықты көрсеткен италиялық мүсіншінің қиялы ғана емес, пластикалық міндеттерді шешуде қолданған жаңа тәсілдері де қызықтырады. Қаншалық тірі және қозғалып тұрғандай болса да, айқын контурмен жасалған фигура болаттай мығым. Мазаччо сияқты, Донателло да өзіне дейінгілердің стильдік ізденістеріне натуралық ізденістерді қарсы қойған. Натураның ешқандай үлгілерге сүйенбей, жеке зерттеу арқылы ғана бейнеленгенін қолдың сомдалуы, қастың бейнеленуі (150-сурет) дәлелдейді. XV ғасырдың басында флоренциялық шеберлер өздері ұнататын гректер мен римдіктердің үлгісімен түрлі қалыптағы тірі модельдерді бейнелеумен айналысты. Донателло ескерткішінің шынайы шығуы дәл осы жаңа тәсілдердің пайда болуымен, шығармашылық қызығушылықтың өзгеруімен байланысты. Мүсіншінің есімі көзі тірі кезінде-ақ халыққа танымал болды. Бұдан бір ғасыр бұрын даңқын асырып, сұлулығын паш еткісі келгендер Джоттоны шақыратын. Енді оның орнын осы ұлы сәулеткер Донателло басты.

152-суретте әулие Георгий мүсінінен он шақты жыл кейін салынған Сиенадағы баптистерий ыдысының қола бедері көрсетілген. Бізге белгілі ортағасырлық шіркеу ыдысындағы (118-сурет) сияқты, мұнда Иахия пайғамбардың өмірінен көрініс бейнеленген. Донателло өте ауыр жайды: билеген биінің төлеміне Ирод патшадан Иахия пайғамбардың басын талап

еткен Саломея патшайымның қара ниеті орындалған сәтті бейнелейді. Суретші бізді музыканттарға арналған той-думан өткізілетін галереялы залға кіргізеді; артқы фондағы аркалар арқылы басқа бөлмелер мен сатылар көрінеді. Енді ғана кірген жендет бір тізерлей отырып, патшаға кесілген бас салынған ыдысты ұсынып жатыр. Ирод екі қолын алға соза, құты қашып шегінуде. Осы зұлымдықты ойластырған Саломеяның шешесі, адамдар шошынып, шегіншектеп кеткендіктен, айналасындағы бос қалған кеңістікті байқамай, оған бір нәрсені түсіндіруге тырысып жатыр. Бидің ырғағына берілген Саломеяны қоршап тұрған қонақтар (олардың бірі бетін қолымен басып тұр) кенеттен мына

сұмдықты көріп, үстелден кейін серпілуде.

152

Донателло

*Ирод сарайындағы думан. Сиена шіркеуінің шомылдыру ыдысындағы бедер*

Шамамен

1423–1427 жж.

Алтын жалатылған қола, 60 × 60 см.

Донателлоның бедеріндегі жаңа тәсілді түсіндірудің қажеті шамалы. Мұнда бәрі – жаңа. Готикалық әсем көрініске үйреніп қалғандарға мұндай композиция – әдемі сәннің орнына аяқасты абыржытып, үрейлендірер көріністердің берілуі ауыр тиюі мүмкін. Фигуралардың қозғалыстары шалт әрі екпінді, суретші қатал көріністі жұмсартуға тырыспайды да. Донателлоның замандастарына бедердің шынайылығы тосын да төтенше көрінуі мүмкін. Шынайылық иллюзиясы жаңадан ашылған көріністі құрылымдандыру арқылы күшейе түседі. Донателло жұмысқа кірісер кезде өз-өзіне: «Әулиенің басын алып кіргенде, оқиға өткен орын қандай болды?» – деген сауал қойса керек. Ол Рим сарайының ішкі бөлмелерін бейнелеп, артқы пландағы кейіпкерлерге ежелгі римдіктердің сыртқы келбетін берді (153-сурет). Донателло өзінің досы Брунеллески сияқты ежелгі ескерткіштерді зерттеген. Алайда бұған қарап Қайта өрлеу өнері антикалық өнер әсерінен туған деп пайымдау қате болар еді. Шынтуайтына келгенде, керісінше болды. Брунеллескидің айналасындағы суретшілердің өнерді қайта жаңғыртуға ерекше құлшынысы олардың табиғатқа, ғылымға және ежелгі заманға қызығушылығын тудырды.

153 Донателло

152-суреттің бөлігі

Сол кезеңдерде бұл білімдерді италиялық суретшілер ғана игерген еді. Алайда солтүстік шеберлері де осы уақытқа дейін болмаған натураға ұқсас өнер туралы армандайтын. Уақыт өте Альпінің арғы жағында халықаралық готиканың мәнерін мықты меңгерген, флоренциялық жаңашылдардың бағытын ұстанған бір мүсінші көпшілікке танымал бола бастайды. Ол – 1380–1405 жылдары көркейіп, дәулеті артқан Бургундия герцогтігінің астанасы Дижонда жұмыс істеген мүсінші Клаус Слютер еді. Оның ең танымал туындысы – құдық үстіне тұрғызылған бұрынғы тәу ету орнына жиналған пайғамбарлар тобы (154-сурет). Орта ғасырларда Көне өсиеттің сәуегейлігіндегі Исаның азап шегуі

аллегориялары жиі қаралатын еді. Слютердің пайғамбарлары өздерінің кітаптары мен шиыршық қағаздарында жазылған болжамдарда айтылатын болашақтағы қайғылы оқиғаларды ойлап жатқандай көрінеді. Асқақ та қатаң көрінетін готикалық мүсіндерге ұқсастығы көрінбейді (127-сурет). Бұл жерде Донателлоның әулие Георгийінен, ортағасырлық пластикадан көп айырмашылығы бар. Басына шалма оралған фигура – Даниял, ал тақырбас қария – Ишая (пайғамбар). Алтын жалатылған өңі, бояуы сақталып қалған табиғи көлемінен анағұрлым үлкен бұл мүсіндер театр сахнасында монолог айту кезегін күтіп қалған ортағасырлық мистерияның кейіпкерлеріне ұқсайды. Бірақ олардың тура өмірдегідей шынайылығы байсалды қалып-күйлері мен әртістік үйлесіммен төгілдіре бейнеленген киімдерінен назарды бұрып әкетпеуі керек. Алайда шынайылық үшін басты жеңістерге қол жеткізген мүсіншілер емес еді. Көпшілік мойындағандай, көркемөнер дамуында тыңнан жол ашқан, мейлінше батыл жаңалықтар ашқан тұлға – талантты кескіндемеші Ян ван Эйк (1390?–1441). Слютер сияқты, ол да бургунд герцогтарының сарайларында жұмыс істеген. Бірақ көбінесе Нидерландтың қазіргі кезде Бельгияға тиесілі аймақтарында болған. Гент қаласындағы шіркеуге арнап жасаған көпжармалы алтарь (полиптих) – оның ең ұлы туындысы (155, 156-сурет). Кейбір деректерде бұл жұмысты Янның ағасы Хуберт бастаған делінеді. Бірақ ол туралы дерек ешбір жерде кездеспейді. Қалай дегенмен де, жұмысты 1432 жылы Ян ван Эйк аяқтаған. Бұл жұмыстың орындалу мерзімі Мазаччо мен Донателлоның жаңашыл бастамалары уақытымен тұспа-тұс келеді. Генттің Флоренциядан алыста болғанына, Ван Эйктің полиптихі мен Мазаччоның фрескасы (149-сурет) арасындағы көзге түсерлік айырмашылықтарға қарамастан, бұл туындыларда бірқатар ортақ сипаттар бар.

154

Клаус Слютер

*Даниял мен Ишая пайғамбарлар*

1396–1404 жж.

Әктас. Биіктігі (тұғырды қоспағанда) – 360 см. Шанмоль монастыры, Дижон

155

Ян ван Эйк

*Гент алтары* (жабық күйінде)

1432 ж.

Ағаш, май. Әр жармасы – 146,2 × 51,4 см. Әулие Бавон шіркеуі, Гент

156 Ашық күйдегі Гент алтары

Айналада құлшылық етіп жатқан тақуа донаторлар (тапсырыс берушілер), ал орталық бөлігінде символдық мәнге ие үлкен композиция бейнеленген (155-сурет); Мазаччо фрескасында – Үштіктің бейнесі, Ван Эйктің алтарында – Исаның құрбандық өлімін білдіретін Құрбандық тоқты – Агнецке ғибадат етудің мистикалық көрінісі берілген (156-сурет). Сюжет әулие Иоанның аяны – «Апокалипсис» мәтінінен алынған (Ио. 7:9). Онда: «Содан кейін қарадым, міне, енді барлық тайпа мен ұрпақтан, халықтар мен алуантілді адамдардан құралған,



ешкім де санап біте алмайтын, көптеген адам тақ пен Құрбандықтың алдында тұр...» – деп берілген. Бұл сөздерді дін ойшылдары барлық әулиенің мерекелерімен байланысты қарастырған, ал Ван Эйктің композициясы бұның аллегориялық көрінісі болып саналды. Жоғары қабаттағы Папаның салтанатты киімімен тұрған Құдай-Әкенің фигурасы Мазаччо бейнелегендей айбынды; оның бір жағында – Мәриям, екінші жағында Исаны алғаш Құдайдың құрбандығы деп атаған Иахия тұр.

Мереке күндері алтарьдың жармалары ашылып, сол кезде дәл 156-суреттегідей, көз арбайтын алуан түсімен жарқ етіп көрінетін. Жай күндері алтарь қаттала жиналып тұратын да, шіркеуге келушілерге сыртқы бүйірі – күңгірт түсті жағы ғана көрінетін (155-сурет). Бұл жерде суретші Иахия пайғамбар мен інжілші Иоаннды бір кездегі Джоттоның дель Арена капелласындағы рақымшылдық мен бейбастақтық аллегориясы (134-сурет) секілді мүсін түрінде берген. Ван Эйк қылқаламымен салынған Інжіл кейіпкерлерінің қаншалық шынайы кейіпке енгенін байқау үшін, жоғарыда берілген Ізгі хабардың бізге таныс сюжетін бұдан бір ғасыр бұрын жазылған Симона Мартинидің алтарьдағы «бейнесімен» (141-сурет) салыстырсақ жетіп жатыр. Жарманың ішке қайырылатын екі жақ бүйіріндегі күнәға батқан Адам ата мен Хауа ананың фигуралары Ван Эйктің жанашылдығын танытуға таптырмас мысал бола алады. Библияда тыйым салынған ағаштың жемісінен дәм татқанда ғана олар «өздерінің жалаңаш» екенін білгені айтылады. Шынымен де, інжір ағашының жапырақтарымен әбүйірлерін жапқан Адам ата мен Хауа ана жалаңаш, қорғансыз қалыпта суреттелген. Антикалық дәстүрмен тығыз байланысты Италия өнерінде Ерте Қайта өрлеу кезінде бұған ұқсас тәсілдер болған емес. *Милолық Венера* мен *Аполлон Бельведер* секілді туындыларда (64, 65-сурет) адам денесі ерекше дәріптелгені мәлім. Ал Ян ван Эйкте мұндай ой байқалмайды. Ол қарсы алдына жалаңаш модельдерді тұрғызып қойып бейнелеген секілді. Фигуралардың әдемі де дәл шыққаны соншалық – кейінгі буын ұрпақты сүйсіндіріп, нақтылығымен таңғалдырып келеді. Суретші сұлулыққа немқұрайды қараған деп айта алмаймыз. Ол әлемнің сұлулығын *Уилтон диптихін* (143-сурет) салған шеберден кем көрсетпеген.

Дегенмен нақтылығы бойынша, жарқылдақ, жарқын бөлшектердің өңделіп, мұқият берілуі тұрғысынан өзіндік айырмашылықтары байқалады. Әуен ойнап жатқан періштелердің зерлі киімдері, бүкіл кеңістікке шашылған бағалы асыл тастар осыны айғақтайды.

Осы арқылы ағайынды Ван Эйктер Мазаччо сияқты халықаралық готикадан түбегейлі бас тартпаған деп тұжырымдауға болады. Лимбургтердің тәсілдерін біртіндеп дамытып, жетілдіре отырып, олар ортағасырлық көркемдік жүйені еңсергендерін танытып, жаңа деңгейге көтерілді. Өздерімен замандас готикалық шеберлер сияқты, олар кескіндемелерін натурадан алынған көз тартар детальдармен толықтырды. Гүлдер мен жануарларды, құрылыстар мен киімдерді және асыл тастарды бейнелеуде теңдессіз шеберліктерімен ерекшеленіп, көз жауын аларлық суреттер тудырды. Біз осыған дейін готика шеберлерінің шынайы пейзажға, пішіндердің көлеміне соншалық мән

бермегенін, олардың суреттері мен кеңістік құрылымдары бір-біріне ұқсастығын айтқан едік. Бірақ Ян ван Эйктің картиналары мүлдем басқаша. Ол натуралық бақылау дәлдігі тұрғысынан және нақтылығы жағынан готикалық шеберлерден асып түседі. Оның өзіндік ерекшелігін байқау үшін ағаштар мен ғимараттар фонының қалай салынғанын салыстырудың өзі жеткілікті.

Ағайынды Лимбургтер картинасындағы ағаштар жаттанды әрі шартты салынған (144-сурет). Олардың пейзажи тірі табиғатқа қарағанда безендіруге қойылған ағаштар секілді қатар-қатар сап түзеп тұратын. 157-суретте берілген сурет детальдарына қарасақ, Ван Эйк кескіндемесінде басқаша бейнеленгенін байқаймыз. Біздің көз алдымызға шынайы ағаштар ландшафтын, қала мен сарайдың көрінісін келтіреді. Жартастар бетін жапқан шөптер мен тас жарықтары арасындағы гүлдерді бейнелеудегі нақтылығы Лимбургтердің ою сияқты өсімдіктерінен әлдеқайда шынайы. Фигуралар туралы да осылай айтуға болады. Ван Эйк тым кішкентай нәрселерге де соншалық ыждағатпен қарайды, аттардың жалындағы, киім жұрындарындағы түкті санап шығуға болатындай. Ағайынды Лимбургтердің миниатюрасындағы ақ боз ат ойыншыққа ұқсаса, Гент алтары жармасындағы жылқы бітімі мен жүрісі тұрғысынан тірі ат секілді. Лимбургтер миниатюрасындағы бөлшектермен салыстырғанда, мұнда аттың көзі жалтылдап, терісінің жиырылысы да дәл бейнеленген және жарық пен көлеңке арқылы айқындалып тұрған бұлшықеттері серпінді де жұмыр. Ұлы суретшіні туындысындағы ұсақ бөлшектерді көрсете алуына қарай бағалау тоғышарлық болатын шығар? Әрине, сөз ағайынды Лимбургтер миниатюрасы туралы болсын, басқа кез келген кескіндеме туралы болсын, натурадан ауытқуды кемшілік деп санаудың жөні жоқ. Егер біз Солтүстік Еуропа өнерінің даму жолын түсінгіміз келсе, Ван Эйктің зейіні мен талабын үнемі назарда ұстауымыз қажет.

157

156-суреттің бөлігі

Италияда Брунеллески төңірегіндегі суретшілер натураны ғылыми дәлдікпен қайта салуға мүмкіндік беретін әдіс ойлап тапты. Олар болашақты, анатомияны зерттеуден бастады, «кеңістік қорапшасын» құрып, оның ішіне анықталған заңдылықтарға сай фигураларды орналастырды. Ван Эйк қарама-қарсы бағытқа жүрді. Ол детальдарды асықпай жинақтап, бірте-бірте шынайылық иллюзиясына жақындап, кескін кері шағылатын айнадағы көрініс секілді дәлме-дәл бейнелеуге тырысты. Италия және Солтүстік Қайта өрлеу өнеріндегі тәсілдердің осындай ерекшелігі ұзақ уақыт бойы сақталып тұрды. Заттар мен гүлдер, асыл тастар мен қымбат маталар көрінісі ерекше бейнеленген картиналарды көргенде, оны солтүстік суретшісі, дәлірек айтсақ, нидерландтық шебер жазған деп нық сеніммен айта аламыз. Ал италиялық кескіндемешінің жұмыстары өзінше нақты сызылған контурымен, батыл құрылған перспективасымен және адам пішіндерінің әдемі, келісті кескінделген формаларымен ерекшеленеді.

Көріністі дәл, шынайы бейнелеу үшін Ван Эйкке бейнелеу тәсілдерін жетілдіру қажет болды. Майлы кескіндеме – осы суретшінің жаңалығы. Жоғарыда айтылған тұжырымның дұрыстығы мен дәл мағынасы жөнінде біраз пікірталас болды, бірақ мұны тым тереңдете қараудың қажеті жоқ. Бұл жаңалық перспектива секілді тың дүние емес-тін. Бұның сыры жай ғана бояу әзірлеудің жаңа рецептурасымен байланысты еді. Осы кезеңдегі суретшілердің дайын бояулары болған жоқ. Олар өсімдік немесе минерал текті заттарды пайдаланып, бояуды өздері жасап алатын. Бояу пасталары әртүрлі рецептпен дайындалған. Әдетте пигменттерді таспен ұнтақтап, пайдаланар алдында осы ұнтақты байланыстырғыш сұйыққа салып, қоюланғанша араластыратын. Орта ғасырда байланыстырушы сұйық ретінде жұмыртқа қолданылған. Темпера деп аталған мұндай бояулар бояу ретінде жақсы болғанмен, тез кеуіп кететін. Темпера Ван Эйктің көңілінен шықпайды. Себебі суретте түс реңктері бір-біріне жатық ауысып, үйлесе кіріге бермейтін. Кейін жұмыртқаның орнына майды қолданған суретші бөлшектерді асықпай, ыждағатпен жеке-жеке салу мүмкіндігіне ие болады. Ол сурет салатын бетке мөлдір бояуды қабат-қабат жағып, кеңістікті жып-жылтыр күйге жеткізеді. Тіпті қылқаламның жіңішке ұшымен жарқыраған сәулені бейнелей алатын болады. Енді Ван Эйк замандастарын таңғалдырып, өте нәзік детальдарды көрсете бастайды. Аз уақыттың ішінде майлы бояу бейнелеудегі ең мінсіз техника деп мойындалады.

Ван Эйк портрет өнерінде керемет жетістікке жетті. Оның ең әйгілі туындысы – Нидерландқа іссапармен келген италиялық көпес Джованни Арнольфини мен оның жұбайы Джованна Чена бейнеленген портрет (158-сурет). Бұл – Мазаччо мен Донателлоның туындыларынан кем түспейтін өзінше жаңашыл шығарма.

158

Ян ван Эйк

*Ерлі-зайыпты Арнольфинилер* 1434 ж.

Ағаш, май. 81,8 × 59,7 см. Ұлттық галерея, Лондон

Суретте шынайы өмірдің бір сәті – едендегі кілем мен үйде киетін аяқкиім, қабырғадағы тасбихтар, кереуеттің басындағы кішкентай шөтке мен терезе алдындағы жемістер – жан-жақты, дәл бейнеленген. Біз Арноль-финидің үйіне кіріп келгендейміз. Бұл жерде олардың өміріндегі салтанатты сәт – неке қию рәсімі бейнеленген сияқты. Келіншек оң қол алақанын Арнольфинидің сол қолы алақанына қойған. Содан соң олар шоқынып, неке қиғаннан кейін қолдарын босатады. Қазіргі кездегідей, неке қиюға нотариусты шақырған сияқты, осы маңызды оқиғаға куә болу үшін суретшіні де арнайы шақырған болуы мүмкін деген болжам бар. Мұны суретшінің көрнекті жерге латын тілінде жазған «Johannes de eusk fuit hic» (Ян ван Эйк осында болды) деген жазуы айғақтайды. Қабырғадағы айна арқылы дәл осы сәттің қарсы жақ көрінісі мен суретшінің және тағы бір куәгердің бейнесі көрінеді (159-сурет). Суреттерді қолдануға қатысты куәгерлердің қолы қойылып бекітілетін қазіргі заң актілері сияқты, кескіндемені құжат ретінде пайдалану идеясы көпестікі ме, суретшінікі ме – кімнен шыққанын дөп басып айта алмаймыз. Қалай болғанда

да, бұл Ван Эйктің шынайы мәнерінің ерекше мүмкіндіктерін түсіне білгендіктен шыққан бастама болуы мүмкін. Мұнда, шын мәнінде, тарихта алғаш рет суретші куәгер атанды.

159, 160 Ян ван Эйк

158-сурет бөліктері

Көрнекі шынайылықтың фрагментін бейнелеу үшін Ван Эйк Мазаччо сияқты халықаралық готиканың сызықты стильдерінен бас тартуға мәжбүр болды. *Уилтон диптихінің* (143-сурет) нәзік кербездігімен салыстырғанда, оның фигуралары қимылсыз және ебедейсіз болып көрінуі мүмкін.

Бірақ алдыңғы буынның қарсылығына қарамастан, бүкіл Еуропада шынайылықты көрсетуді көксеген жас суретшілер ескі идеалдарға қарсы шығады. Солардың ішінде жаңашыл радикалды көзқарасымен танылғаны – суретші швейцарлық Конрад Виц (1400?–1446?) еді. 161-суретте оның 1441 жылы женевалық шіркеуге жасаған алтарының бір бөлігі көрсетілген. Алтарь Петр апостолға арналған, мұнда Петрдің қайта тірілген Исамен кездесуі көрсетілген. Бұл жайында Иоанн Інжілінде(Ио. 21: 4–8) айтылады. Бірнеше апостол жолдастарымен Тивериад көліне балық аулауға барып, еш нәрсе ұстай алмайды. Таң ата жағаға Иса келеді, бірақ шәкірттері оны танымайды. Исаның кеңесі бойынша олар ауды қайықтың оң жағына тастайды. Ауға балық көп түсіп, тартып шығара алмай қалады. Сонда олардың бірі: «Ол – Құдай», – деді. Мұны естіген Петр апостол «киімін кие салып (өйткені ол жалаңаш еді), теңізге секірді; ал қалғандары қайықпен жүзіп келді» және Исамен тағамдарын бөлісті. Мұндай тақырыпқа тапсырыс алған орта ғасыр суретшісі Тиверанд теңізін шартты түрде ирек сызықтармен тарта салар ма еді, кім білсін. Ал Конрад Виц женевалық бюргерлердің су жағасында тұрған Исаның шынайы бейнесін көргенін қалайды. Ол тұрғындарға жақсы таныс Женева көлінің жағалауын бейнелеуде алыстағы Мон Салев сілемін де қағыс қалдырмай, адамдар күн сайын көріп жүретін ландшафты дәл суреттеп, толықтырып көрсеткен. Женева көлі қазір де бар. Көл жағалауы Конрад Вицтің кезеңінен бері соншалық өзгере қоймаған.

161

Конрад Уиц

*Ғажал олжа*

1444 ж.

Алтарь бөлігі. Ағаш, май. 132 × 154 см. Өнер және тарих музейі, Женева

Бұл – натурадан салынған алғашқы пейзаж, табиғаттың алғашқы «портреті». Қайықтан бұрынғы ұлы апостолдар бейнесін емес, қарапайым да дөрекілеу шынайы балықшылардың фигурасын байқаймыз. Олар ау жабдығын тартып, ебедейсіз күйде бір жағына ауған қайықты орнына келтіруге тырысып жатыр. Суды екі қолымен есе жүзіп келе жатқан Петр тым дәрменсіз болып көрінеді. Иса ғана сабырлы, байсалды қалыпта тұр. Оның шымыр фигурасы Мазаччо

фрескасындағы фигураларды (149-сурет) еске түсіреді. Женева шіркеуіне келушілердің Исаның өздеріне жақсы таныс көлге келіп, қарапайым балықшыларға қайырымы мен рақымын төгіп жатқаны бейнеленген алтарьды көргенде қандай сезімге бөленгенін көз алдымызға елестетіп көруге болады.



*Тас қалаушылар мен мүсіншілер*

Шамамен 1408 ж.

Нанни ди Банко жасаған мүсіндік фризи Ор Сан, Микеле шіркеуі, Флоренция

#### *14.Италия. XV ғасырдың ортасы мен екінші жартысы*

XV ғасырдың басында Италия мен Фландрия өнеріндегі жаңа үдерістер бүкіл Еуропаны дүр сілкіндірді. Суретшілер де, оларға тапсырыс берушілер де көз тартарлық кеңістік көрінісіне аса тәнті болды: енді өнер қасиетті діни әңгімелерді әсерлі образдарға айналдырумен қатар, шынайы әлемді де айнадан көргендей дәлме-дәл бейнелей бастады. Мүмкін, мұндай түбегейлі өзгерістерді суретшілердің барлық жерде жаппай батыл ізденістерге мойын бұрып, күтпеген жаңа тәсілдер табуының нәтижесінен туған деуге болатын шығар. XV ғасыр өнерінде басымдық алған бастамалар, ізашарлардың зерттеушілік көтеріңкі рухы іс жүзінде ортағасырлық дәстүрден ажырауға себеп болды.

Бұл ажыраудың маңызды салдарларының бірін алғашқы кезекте қарастырған жөн. Шамамен 1400 жылға дейін көркемөнер Еуропаның әр түкпірінде қатар дамып жатты. Кейінгі готиканың халықаралық деген атауға ие болуының себебі де Франция, Италия, Германия мен Бургундиядағы маңдайалды шеберлердің іс жүзінде бір мақсатқа бағдарланып, жұмыла жұмыс істегеніне байланысты еді. Әрине, ұлттық ерекшеліктер орта ғасырларда да болды – италиялық өнердің француз өнерінен несімен ерекшеленетіні біздің есімізде, бірақ, жалпы алғанда, көркем ой ұлттық ерекшелікпен анықталған емес. Сондай-ақ бұның өнерге ғана емес, ғылымға, білім беруге, тіпті саясатқа да қатысты екені аян. Орта ғасырларда білімді адамдар қай университетте оқыса да, мейлі Париж, Падуя немесе Оксфордта оқысын, бәрі бірдей латынша сөйлеп, латынша жазған.

Ақсүйектер қауымынан шыққан адамдар рыцарьлық намыс кодексіне сүйенетін; корольге ғана адалдық сертін беріп, өздерінің сюзерендерін және оның халқын немесе ұлтын қорғауды міндетіне алмайтын. Дегенмен бұл жағдай орта ғасырдың соңына қарай, қаланың, қалаларда тұратын бай адамдардың ықпалы артып, феодалдық бекіністерге билігін жүргізе бастаған тұста өзгерді. Көпестер ана тілінде сөйлеп, жатжерлік бәсекелестеріне де, қарулы шабуылдарға да бірігіп қарсы тұрды, әр қала сауда ісінде және өндірісте өз орны мен мүддесін қызғыштай қорыды.

Орта ғасырларда мықты шеберлер бір құрылыстан соң екіншісін салуға бара беретін. Әдетте бір монастырьдан екіншісіне ұсыныс-хат алып барып жұмыс

істейтін де, оның ұлтында ешкімнің жұмысы болмайтын. Қалалардың өркендеуімен суретшілер мен қолөнершілер гильдияларға (кәсіби мүдделестік бірлестігі) топтаса бастайды. Гильдиялар көп жағдайда біздің кәсіби одақтарымызға ұқсайтын. Өз мүшелерінің құқықтары мен айрықша құзыретін қорғау, өнімдерін өткізудің сенімді жолдарын қарастыру гильдиялардың басты міндеті болатын. Оған мүшелікке өту үшін суретші өзінің белгілі кәсіби деңгейге жеткенін және өз ісінің хас шебері екенін дәлелдеуге тиіс-тін. Сонда ғана өз шеберханасын ашып, жанына көмекші немесе шәкірт алуға, алтарь образдарын жасауға, портретке тапсырыс қабылдауға, өрнектелген сандықтар, тулар, қару-жарақ т.б. жасауға рұқсат алатын. Экономикалық жағдайы мықты гильдиялар мен корпорациялар қала басқармасына сөзін өткізе алатындай беделге ие болды. Олар қала шаруашылығының гүлденуіне атсалысып қана қоймай, оның әсемдігіне де көңіл бөлген. Флоренциядағы және басқа да қалалардағы гильдиялар, жүнтүтушілер, қару-жарақшылар шіркеу құрылысын жүргізуге, кәсіби жиынға арналған залдар тұрғызуға демеушілік жасап, жаңа алтарьлар мен капеллалар салуға қаржы бөліп отырған. Осылайша өнердің дамуына да қолдау көрсеткен. Бір жағынан, өз мүшелерінің мүддесін қорғап, басқа қаладан келетін шеберлерге тапсырыс беруді шектеп, бәсекелестікке тосқауыл қойған. Даңқы шартарапқа жайылған танымал суретшілер ғана мұндай кедергілерге бөгелмей, шіркеулер құрылысы кезіндегідей еркін «саяхаттауға» мүмкіндік алады.

Мұның бәрі көркемөнердің дамуына ықпалын тигізеді. Қалалардың әлеуетін арттыру үрдісіне байланысты XX ғасырға дейін халықаралық готика стилі Еуропадағы ең соңғы ортақ стиль болып қалады. XV ғасырда өнердің көптеген «мектептері» пайда болды да, Италия, Фландрия немесе Германияның әр қаласында жеке кескіндеме мектептері құрылады. Осы арада «мектеп» сөзінің мәнін айтып өткен жөн. Бұл кезеңде оқушылар сыныптарға барып оқитын қазіргідей көркемсурет мектебі болмаған. Егер бала кескіндемеші болғысы келсе, әкесі қаладағы жетекші шебердің бірінің қолына тапсырған. Оқушы жастайынан мұғалімнің үйінде тұрып, оның отбасына қызметші ретінде пайда келтіре алатынын көрсетуге тырысатын. Оның ең бірінші міндеті бояу езу, кескіндемеге тақтайлар мен кенептер дайындау болған. Көңілінен шықса, шебер оған картинадағы кейбір, мысалы, жалаусаптарды бояу сияқты ұсақ-түйек жұмыстарды істететін. Күндердің күнінде жұмысы басынан асқан шебер оқушыдан маңызды жұмыстың қосалқы немесе көзге түсе бермейтін шетін бөліктерін, дайын сурет фонын, ұсақ пішіндерді бояп, картинаны аяқтауға көмектесуді сұрайды. Егер осы тапсырмаларды көңілдегідей орындап, қабілетін көрсете білсе, келесі кезекте маңыздырақ тапсырма – тұтас картинаны мұғалімнің қадағалауымен эскиз бойынша салу тапсырылатын.

XV ғасырдағы «кескіндеме мектептері», шын мәнінде, біздің заманымыздағы суретшілердің көпшілігін қызықтырардай керемет мектеп болатын. Көркемөнер тәжірибесін осындай әдіспен меңгерту әрбір «кескіндеме мектебінің» өзіндік ерекшелігін танытады. XV ғасырдағы кез келген картинаның қай қалада жазылғаны – Флоренцияда ма немесе Сиенада ма, Кельнде ме, әлде Венада ма –



қашанда байқалып тұрады. Осы көптеген «мектептің», шеберлердің, олардың шығармашылық ізденістерінің әралуандығын біз Флоренцияда байқай аламыз. Өйткені Флоренция – өнерде ренессанс революциясын туғызған жер. Бұл жерде біз Брунеллески, Донателло мен Мазаччо бастамаларын ізбасарларының қалай алға ілгерілеткенін, түрлі күрделі мәселелерді шешуде оларды қалай пайдаланып дамытқанын көреміз. Жаңашыл шешімдерді пайдалану оңай болмаған. Өйткені тапсырыс берушілер, негізінен, бұрынғы үлгіден ауытқымауды талап еткен. Ал жаңа әдістер дәстүрлі үлгіні ардақ тұтатын қамқоршылардың ойына кереғар келіп жататын. Мысалға сәулет өнерін алайық. Брунеллески шешімі бойынша, сәулет өнеріне антикалық ескерткіштерден көшірілген колонналарды, фронтондар мен ернеулерді енгізу керек еді. Оның ізбасарлары да осы бағытта жұмыс істеуге ниеттенді. 162-суретте флоренциялық сәулетші Леон Баттиста Альбертидің (1404–1472) жобасы бойынша салынған шіркеу берілген. Қасбеті римдік нұсқа бойынша, орасан үлкен салтанатты арка түрінде ойластырылған. Ал осы үлгіні қала көшесіндегі қарапайым тұрғын үйлерге қолдануға бола ма? Үйлер мен сарайларды ғибадатхана мәнерінде салуға болмайтыны анық. Ал Рим кезеңіндегі тұрғын үйлер сақталмаған және оларды арада көп уақыт өтіп, тұрмыс салты айтарлықтай өзгергендіктен үлгі ретінде қарастыру да мүмкін емес. Осыған орай тұрғын үй құрылысын салу дәстүрі мен Брунеллески ұстанымдары арасын үйлестіріп, ортақ шешімін табу мәселесі туындайды.

#### 162. Леон Баттиста Альберти Мантуядағы Сант Андреа шіркеуі Шамамен 1460 ж.

Альберти өзінің алдындағы әріптесінің ізімен жүріп, сәулет тәжірибесінде күні бүгінге дейін қолданылып келе жатқан оң шешімдер таба білген. Оның дәулеті тасыған Ручеллаи әулетіне арнап салған сарайы – жай ғана үш қабатты ғимарат (163-сурет). Мұның қасбетінің антикалық прототипі жоқ. Қалай болғанда да, Альберти Брунеллескидің ұстанымынан ауытқымай, қасбетіне өзінше ордерлік декорация жабыстырған. Колонналар мен жарты колонналардан бас тартып, ғимараттың құрылымын өзгертпей, жай ғана оның корпусын жалпақ пилястр және антаблемент бедерлерімен жауып, осы торда классикалық сәулет өнерінің образын қайта қалпына келтіреді.

#### 163. Леон Баттиста Альберти Флоренциядағы Палаццо Ручеллаи Шамамен 1460 ж.

Альбертидің бұл қағидатты қайдан алғанын білу қиын емес – Римдегі Колизейде грек ордерлері ярустар бойынша орналасатын (73-сурет). Сондай-ақ Альберти дорийлік ордерді төменгі қабатта пайдаланған, ал жоғарғы қабатына пилястрлер арасына арка салған. Осылайша ғимаратқа заманауи көрініс дарытқан ол сарай қаланың ескі бөлігінде тұрғызылғандықтан, ішінара готикалық дәстүрді де сақтаған. Терезелерінің сызбасын Париждегі Нотр-Дам (125-сурет) шіркеуінің терезелерімен салыстырсақ, күтпеген ұқсастық

байқалады. Альберти «варварлық» сүйір арканы дәдеге күйге, готикалық формаға келтіріп, классикалық үлгіге салады да, ғимаратты айналасындағы құрылыстармен үйлестіре жарастырады.

Альберти тапқан шешім – ренессанстық өнердің көрнекі үлгісі. Кескіндемешілер де, мүсіншілер де, әсіресе тамыры тереңге кеткен дәстүрлерді жаңа талаптармен үйлестіру сәттерінде осыған ұқсас жағдаймен жиі бетпе-бет келетін. Ескі мен жаңаны, классика мен готиканы үйлестіру – ғасыр ортасындағы флоренциялық өнердің өзіндік ерекшелігі.

Донателлоның отандасы әрі замандасы, көрнекті мүсінші Лоренцо Гибертидің (1378–1455) бұл мәселені қалай шешкенін көрелік. 164-суретте оның Сиена шіркеуі ыдысының сыртына салған бедері берілген. Кезінде Донателло да осындай ыдысқа Иродтың сарайындағы думанның бір көрінісін (152-сурет) бедерлеген еді. Біз жаңашыл деп бағалаған Донателлоның бедерімен салыстырғанда, Гибертидің дәстүрлі қалыптан ауытқымағаны көрінеді. Ондағы фигуралардың орналасуына қарап, XII ғасырдағы Льеж (118-сурет) ыдысының композициясын қайталағанын байқау қиын емес. Иса ортада тұр, екі жағында – Иахия мен қамқоршы періштелер, ал жоғарғы жағында – Құдай-Әке мен көгершін бейнесіндегі қасиетті Рух. Жеке детальдарын беруде Гиберти де өзінен бұрынғы шеберлер ізімен жүреді. Оның қолымен бедерленген киім қатпарлары Мәриямның ерте готикалық мүсінін еске түсіреді (139-сурет). Қалай болғанда да, Гиберти бедерінің Донателлоның жұмысынан кем түспейтіндей сипаты бар – ол да өзінше біршама шынайы көрінеді. Бұл жерде кейіпкерлер де, олардың өзара қатынасы да, Исаның періштедей кіршіксіз көркі, Құдайдың құрбандығы, Иахияның масаттана қол сермеуі, бір-біріне таңдана қарасқан шат-шадыман періштелер айшықты суреттелген. Донателлоның буырқанған драматизмі кейде композицияны бұлыңғыр көрсететін болса, Гиберти бедерінің айқындығы ортағасырлық өнердің құнды сипатын көрсетеді. Суретші мазмұн тереңдігін тұспалмен білдіреді, соның арқасында негізгі фигуралар бейтарап фонда қанық қалыпта бейнеленген.

164. Лоренцо Гиберти Исаны шоқындыру (шомылдыру)

1427 ж.

Алтын жалатылған қола. 60 × 60 см. Сиена шіркеуінің шомылдыру ыдысындағы бедер

Кескіндеме өнерінде көрнекті суретші Фра Беато Анжелико да Фьезоле (1387–1455) де осыған ұқсас жолмен жүрді. Ол, Гиберти сияқты, ортағасырлық ұстанымдарды ренессанс қағидаттарымен біріктіріп, дәстүрлі діни мазмұндарды бейнелеудің жаңа формаларын туғызды. Фра Анжелико Доминикан орденінің монахы еді. 1440 жылдары Флоренциядағы Сан Марко монастырына жасаған фрескалар топтамасы оның шығармашылығының шыңы болып саналады. Ол фрескалармен дәліз қабырғаларын және монах әйелдердің құжыраларын безендірген. Көне ғимараттың тыныштығында фрескаларды бірінен соң бірін қарағанда, олардың дүниеге келуіне себепші болған рухани атмосфераға еріксіз енесің. Бұл құжыралардың бірінде ұлы суретші *Izgi*

*хабарды* (165-сурет) жазған. Оған көрініс заңдылықтарының кедергі болмағанына көз жеткізу қиын емес: монастырь клуатрасының (ішкі жабық алаңы) арка түріндегі галереясы Мазаччоның (149-сурет) атақты фрескасындағы күмбезді капелла сияқты мінсіз берілген. Әйтсе де Фра Анжеликоның «қабырғаны бұзып» жасау ниетінің болмағаны көрініп тұр. Шамасы, ол, Симоне Мартини (141-сурет) сияқты, киеліліктің құпия әсемдігін көрсетпекші болған. Сенімсіздеу қимылдан туған леп «салмақсыз» бейнелерді баяу тербетіп тұрғандай. Анжеликоның момақан сабырлылығы фрескаға одан ары тереңдік беріп тұр – өз заманының өнері талап еткен мәселелерді терең зерделеген суретші өзінің «жаңашылдығын» көрсетуден әдейі бас тартқан. Бұл мәселелердің қаншалық қиын да қызықты болғанын біз флоренциялық тағы бір суретші Паоло Уччелло (1397–1475) шығармашылығын қарастырғанда түсіне аламыз.

165. Фра Анжелико Ізгі хабар

Шамамен 1440 ж.

Фреска. 187 × 157 см. Сан Марко монастыры, Флоренция

Лондон Ұлттық галереясында тұрған соғыс сюжетін бейнелейтін композиция (166-сурет) – шебердің біршама жақсы сақталған жұмыстарының бірі. Сірә, бұл Медичи палаццосына – Флоренциядағы ең бақуатты да мықты отбасының қаладағы сарайы қабырғаларының төменгі жағындағы панельдің үстіне орналастыруға арналған болса керек. Онда сол кезеңде әлі де өзектілігін жоймаған, Флоренция тарихынан алынған оқиға – Италия қалаларының өзара соғысы бейнеленген. Сондай соғыстардың бірінде – 1432 жылы флоренциялық әскерлер Сан Романо түбіндегі соғыста жеңіске жеткен еді. Бір қарағанда, картинада ортағасырлық әдістер көп сияқты. Сауыт киіп, ұзын сапты найзаларын жалаңдатқан салт аттылар рыцарьлық романдардың беттерінен шыға келгендей. Кескіндеме формасы да бізді жаңалығымен таңғалдырмайды. Адамдар фигураларын да, сондай-ақ аттардың тұрқын да ойыншыққа ұқсатып тұрған әлдене бар секілді, ал картинадағы осындай ойнақы сән әскери соғыс шындығына сай келмейді. Бірақ Уччелло картинасында қан майдан қуыршақ спектаклінің көрінісіндей болып көрінбей ме? Өзімізге осындай сауал қоя отырып, біз қызық бір қорытындыға келеміз. Фигуралардың ағаш ойыншықтарға ұқсайтыны суретшінің кескіндемеде жаңалықтар ашуға ынты-шынтысымен кіріскенін көрсетеді. Уччелло денелердің көлемін айқын шығарғысы келген. Оның картинасындағы бейнелер бояумен салынғандай емес, ойып алып кеңістікке жабыстырғандай көрінеді. Оның замандастарының айтуынша, Уччеллоның көріністі зерттеуге әуестенгені сонша – әр кез алдына қиын талап қойып, күні-түні заттарды әртүрлі ракурста салған. Әйелі оған ұйықтайтын уақыт болғанын ескерткенде, ол айналысып отырған жұмысынан әрең тұрып: «Көрініс қандай ғажап дүние еді!» – деп айғайлап жіберетін. Бойын билеген осы құштарлық *Сан Романо түбіндегі шайқаста* көрініс тапқан. Жерде шашылып жатқан қару-жарақ сынықтары әр қырынан бейнеленген. Өте қиын ракурста салынған етпетінен жатқан жауынгердің фигурасы, бәлкім, суретшінің

айрықша мақтануға тұрарлық жаңалығы болған шығар (167-сурет). Бұрын бұлай салуға ешкімнің жүрегі дауаламаған. Фигура басқаларға қарағанда тым кішкентай болып шықса да, осы бейненің өнерде қандай дүрлігіс туғызғанын елестету қиын емес. Суретшінің көрініс мәселелерімен ерекше әуестікпен айналысқаны барлық жерде байқалады. Тіпті найза ұштарының сынықтары да бір нүктеге бағытталған күйде бейнеленген. Мұндай математикалық мөлшерлеу картинаны белгілі бір деңгейде жасандылау, яғни соғыс қимылдары аренасын сахна алаңына көбірек ұқсатып көрсетеді. Маскарадтық рыцарьларды Ван Эйктің (157-сурет) немесе ағайынды Лимбургтердің (144-сурет) рыцарьларымен салыстырсақ, біз Уччеллоның готикалық дәстүрден не алғанын және оны қай бағытта өзгерткенін түсінеміз.

167

### 166-суреттің бөлігі

Солтүстік шебері Ван Эйк халықаралық готика стилін натуралық бөлшектерді қоюлату, пішіндерді беткі қабатынан ұсақ кедір-бұдырына дейін нақтылау арқылы басқа сапаға көтеріп көрсеткен. Ал Уччелло әуес болған көрініс сахна кеңістігін жасауға және оған үлкен, көлемді фигураларды сенімді орналастыруға мүмкіндік берді. Олар, шын мәнінде, үлкен де көлемді, бірақ нәтижесінде арнайы көзілдірікпен көретін стереоскопиялық картиналарға ұқсас нәрсе пайда болады. Мәселе Уччеллоның кеңістік аясындағы бейненің қатаң сұлбаларын жұмсартатын жарық-ауа ортасының құпияларын білмегендігінде еді. Дегенмен Ұлттық галереядағы түпнұсқаға қарап, ондай кемшіліктерді сезе қоймаймыз. Өйткені Уччелло қолданбалы геометрияға әуес бола тұра, нағыз суретші еді. Фра Анжелико көне рухқа адал бола отырып, жаңа тәсілдерді пайдаланса, Уччелло толығымен тәжірибелік ізденістерге ден қойды, ал тақуалығы да, амбициясы да төмен басқа суретшілер өзіндік қиындықтарына қарамастан, жаңалықтарды құлшына игере бастады. Көне мен жаңаның ең жақсысын пайдаланатын бұл шеберлерді көпшілік ерекше жақсы көрді.

Фра Анжеликоның шәкірті болғанмен, оның көзқарасымен келіспеген Беноццо Гоццоли (1421 шамасы – 1497) Медичи палаццосы капелласын безендіруге тапсырыс алады. Ол капелланың қабырғаларын үш бақсыға ілескен корольдің салтанатты шеруі бейнеленген үлкен фрескамен безендіріп шығады. Беноццо Гоццоли Библия сюжетін жарқ-жұрқ еткен сәнді киім киіп, таңғажайып ертегі беттерінен шыға қалған шеруді көрсету үшін пайдаланғандай. Өнердегі мұндай сарай маңының сән-салтанатты той-думанын бейнелеу сюжеті бізге Медичи тығыз іскерлік қарым-қатынас орнатқан Бургундия өнері (144-сурет) арқылы таныс. Гоццоли осындай сюжеттердің көз тартарлық әсемдігін арттыру үшін көркемдік құралдардың жаңа арсеналын пайдалану керек деп шешкен сияқты. Бұл үшін оны кінәлаудың жөні бола қоймас.

Сол дәуірдің тұрмыстық салтының өзі, шын мәнінде, өте бейнелі болатын, сондықтан да осындай дүниенің сұлулығын бізге жеткізген жас шеберлерге алғыс білдіргеніміз абзал. Флоренцияға барғанда, осы күнге дейін ертедегі

сауық-думанның жаңғырығы естіліп тұратын осы бір шағын капеллаға соғып, ләззат алуды естен шығармаған жөн.

Осы кезеңде Флоренцияның солтүстігі мен оңтүстігіндегі қалалардан Донателло мен Мазаччоның бастамаларын, дәл флоренциялық бауырластары сияқты болмаса да, зор ынтамен іліп әкеткен суретшілер шықты.

Андреа Мантенья (1431–1506) әуелі Падуя қаласындағы атақты университетте, кейін мантуялық герцогтардың сарайы маңында, Италияның солтүстігінде жұмыс істеген. Мантенья Джотто безендірген капелланың жанындағы Падуя шіркеуінде әулие Иаков (Яқұб) туралы аңыз сюжетінен фрескалар топтамасын салады. Екінші дүниежүзілік соғыс кезіндегі бомбалау салдарынан шіркеу қатты зақымданып, ондағы Мантеньяның ғажайып фрескалары қирап, сынықтары ғана қалған. Бұл – орны толмас шығын. Өйткені бұл фрескалар әлемдік деңгейдегі ғажайып кескіндеме туындылары саналатын.

Фрескалардың бірінде қарулы жасақ айдауымен жазалау орнына кетіп бара жатқан (169-сурет) әулие Иаков бейнеленген. Мантенья аңызға айналған оқиғаны шынайы да айқын көрсетуге тырысқан, сондықтан Джотто немесе Донателлоның әдістерінен айырмашылығы жоққа тән. Дегенмен оның ой-қиялындағы шынайылық әлдеқайда нақтыланып, «тығыздала» түскен. Джоттоның шығармасында

166. Паоло Уччелло Сан Романо түбіндегі шайқас  
Шамамен 1450 ж.

Ағаш, майлы бояу. 181,6 × 320 см. Ұлттық галерея, Лондон

шынайылық тек оқиғаның барысында, яғни оған қатысқан адамдардың құлығынан көрінетін. Мантеньяны да сыртқы жағдай, тысқары көрініс қызықтырған. Ол әулие Иаковтың Рим императорлары кезінде өмір сүргенін білген, сондықтан да сол дәуірдегі ортаның ерекшеліктерін нақты көрсету үшін антикалық түпнұсқалар көшірмелерін жасап, суреттерін сызып көрген. Иаковты жазаға апара жатқан жолдағы қақпа – Римнің салтанатты аркасы, ал Рим легионерлерінің қару-жарағын асынған әскери күзетшілер римдік бедерлерден көшірілген. Рим өнерінің қатаң рухы костюмдер мен архитектуралық өрнектен ғана емес, бүкіл сахнадан көрінеді. Шамалас уақытта салынған Беноццо Гоццолли мен Мантеньяның фрескалары арасынан бір-біріне кереғар дүниені іздеп табу қиын. Гоццоллидің жарқын карнавалы бізді дәурені өткен халықаралық готикаға қайтарса, Мантенья алға жетектеп, Мазаччоның жолын жалғастырады. Оның фигуралары мүсінді де айбынды: ол көріністі осы ретпен құрады және Уччеллодан айырмашылығы – оған енді көрініс оптикасының сиқырлы әсері соншалық құнды саналмайтын.

169. Андреа Мантенья Әулие Иаковты жазалау орнына алып бару  
Шамамен 1455 ж.

## Падудядағы Эремитани шіркеуіндегі фреска (бүгінде қираған)

Соның көмегімен ол көлемді де көзге түсерлік пішіндер қозғалып жүретін сахналық кеңістікке ұқсас дүниені ойластырады. Мантенья, театр режиссері сияқты, композицияны, нақтырақ айтқанда, іс-әрекеттің барысы мен дәл сол уақыттағы мәнін айқындау мақсатында мизансцена құрады. Сондықтан да біз еш кедергісіз болып жатқан оқиғаның ішіне кіре аламыз: шеру аяқасты тоқтап қалады, себебі – айдауылдардың бірі тәубеге келіп, Иаковтың аяғына жығыла, жалбарынып ізгі тілек тілеуін сұрайды. Әулие асықпай бұрылып, оның үстінен қолымен крест ишаратын жасайды. Жанындағы екі жасауыл бұл көріністі сырттай тамашалап тұр: бірі немқұрайды көз тастаса, екіншісі қолын көтере, тілектестігін білдіруде. Арка негізгі кейіпкерлердің үстін көмкеріп, оларды айдауылдар тықсыра шегіндіріп жатқан жұрттан бөлектеп тұр.

Мантеньямен бір кезеңде Флоренцияның оңтүстігіндегі Ареццо және Урбино қалаларында жұмыс істеген тағы бір ұлы суретші – Пьеро делла Франческа (1416?–1492) да жаңа әдістерді жетілдіріп жатты. Оның жұмыстары XV ғасырдың ортасындағы фрескалар қатарына жатқызылады, яғни ол Гоццоли және Мантеньямен бірге Мазачоның жолын жалғастырушы суретшілердің бірі болып саналады. Фрескалардың бірінде император Константиннің христиан дінін қабылдауына түрткі болған (170-сурет) түс туралы белгілі аңыздан бір эпизод бейнеленген.

170. Пьеро делла Франческа Константиннің түсі  
Шамамен 1460 ж.

Ареццодағы Сан-Франческо шіркеуіндегі фреска бөлігі

Шешуші соғыс алдында Константин түсінде кресті көрсетіп, «Мына белгі арқасында жеңіске жетесің» деп аян берген періштені көреді. Пьеро фрескасында жорық шатырында ұйықтап жатқан император бейнеленген. Император төсегі жанында күзетшісі отыр, ал ашық шатыр алдында сақшылары күзетуде. Түн тыныштығы кенеттен аспаннан түсіп келе жатқан қолында крест бар періштенің жарқыраған жарығынан бұзылады. Сахналық тұрғыдан бұл композицияның Мантенья

фрескасымен ұқсастығы бар. Бұл да біздің назарымызды оқиғаның өрбуінен басқаға бұрғызбайтын театр декорациясындағы мизансценаны еске түсіреді. Пьеро Гоццоліді еліктірген сәнге берілмей, Мантенья сияқты, Рим легионерлерінің костюмдерін дәлме-дәл бейнелеген. Пьеро кеңістік көрінісін беруді де өте жетік меңгерген. Періште бейнесінің ракурсы тосын, еркін берілген, әсіресе кішірейтілген репродукцияда тіпті әрең көрінеді. Дегенмен Пьероның кескіндемесінде әлденендей бір жаңалық бар – ол геометриялық жолмен құрылған кеңістікті жарықпен толтырады. Орта ғасырдағы суретшілер жарықты аңғармаған тәрізді, кескіндемелерінде жалпақ пішіндердің көлеңкесін көрсетпейтін. Өнерде мұны алғаш қолға алған суретші Мазаччо еді. Ол



картиналарында жарықтағы да, көлеңкедегі де пішіндер үлгілерін бейнелеген болатын (149-сурет). Бірақ бұған дейін ешкім де, Пьеро делла Франческо сияқты, жарықтың мүмкіндіктерін толықтай ашқан жоқ. Оның кескіндемесінде жарық тек фигуралардың үлгісін түсіріп қоймай, көрініспен қатар кеңістік аясын айқындап ашып көрсетеді. Сол жақтағы сақшының бейнесі шатырдың жарық фонынан қаракөлеңкеленген. Ол іште отырған күзетшіге түсетін жарықты көлегейлеп тұр, соның арқасында біз алдыңғы және орта планды бөліп тұрған кеңістік аралығын сезінеміз. Жарықтың әртүрлі түсуінен көріністің қысқаруына қарамастан, шатырдың цилиндр тәрізді пішіні де, оның ішкі жағы да нақты көрініс тапқан. Түн қараңғысын тілген сәуле императордың тарихи оқиғаның барысын өзгерткен түсті көру кезін, нұрға бөленген тылсым сәтті бейнелейді. Кескіндемелеріндегі байсалдылық, бейнелеу құралдарының қарапайым да ықшамдығы Пьероның Мазаччоның мақтауға тұрарлық ізбасары екенін әйгілейді.

Сол кезеңде Италияның әр өңіріндегі суретшілер флоренциялық жаңалық ашушылардың бастамаларын қолдана бастаса, Флоренциядағы шеберлерді енді осы жаңалықтар туғызған жаңа мәселелер толғандырады.

Бастапқыда алғашқы жеңістеріне масаттанған олар барлық мәселе перспектива мен натураны зерттеу арқылы шешіледі деп ойласа керек. Алайда өнердің ғылымнан өзгеше екенін естен шығармауымыз керек. Жаңа игерген білімді дамытуға, техникалық әдістерді жетілдіруге болады, бірақ олар ғылыми таным секілді, прогреске жеткізбейді.

Өнердегі кез келген жетістік міндетті түрде бір нәрсені жоғалтумен ұштасып жатады. Еске түсірсек, натураны нақты бейнелеудің әдістерін меңгермеген орта ғасырдағы суретшілер дәл осы «кемшіліктеріне» қарай бейнелерді кез келген сызық бойына орналастырып, тұтастықтың жетілген тәртібін қалыптастырды. XII ғасырдағы (120-сурет) иллюстрациялы күнтізбе әрі одан кейінгі ғасырда салынған Мәриямның өлімі бейнеленген бедер (129-сурет) сол мінсіз композицияның мысалы бола алады. Тіпті XIV ғасырда Симоне Мартини (141-сурет) де бейнені алтын фондағы сәндік шақаға ұқсастыратын. Кескіндеме – шынайы дүниенің айнасы деген жаңа түсінік бекігеннен кейін композициялық мәселелердің шешімі енді оңай табыла қоймайтын. Нақты өмірде денелер өздігінен үйлесімді топтарға біріге алмайды және бейтарап фонда ерекше көрінбейді де. Басқаша айтқанда, жаңа көзқарастағы суретшілер олардың баға жетпес құндылығы – форма тұтастығын бұзу қаупін туғызды. Әсіресе әңгіме алтарь бейнесі немесе фреска жөнінде болғанда, мәселе шиеленісе түсті. Мұндай кескіндеме қашықтан көргенде ұғынықты болатын. Сондықтан архитектуралық ортаға үйлесімді, сонымен қатар қасиетті сюжет айқын да әсерлі үлгіде болуы тиіс еді. Осындай реалистік нақтылық пен композициялық үйлесім талабы арасындағы қарама-қарсылықты XV ғасырдың екінші жартысында өмір сүрген флоренциялық суретші Антонио Поллайолонның (1432?–1498) қалай шешуге тырысқанын байқап көрелік.

Оның «Әулие Себастьянның азабы» (171-сурет) алтарь композициясынан біз оның суретшілік түйсікпен ғана емес, рационалдық әдістің қайбір ережелеріне

де сүйеніп, мәселені шешуге ұмтылған алғашқы бір талпынысын байқаймыз. Ұмтылысы толықтай ақталмаған, картина да тартымды шыға қоймаған, бірақ ол флоренциялық шеберлердің саналы түрде қаншалық іс атқарғанын көрсетеді. Діңгекке байланған әулиені алты жендет қоршаған. Топ сүйір бұрышты дұрыс пирамида формасын жасап тұр және сол жақтағы әрбір бейнеге оң жақтағы бейне сәйкес келіп, жұп құрайды.

171. Антонио Поллайоло  
*Әулие Себастьянның азабы*  
Шамамен 1475 ж.

Ағаш, майлы бояу. Алтарь бейнесі. 291,5 × 203,6 см. Ұлттық галерея, Лондон

Симметрия тәртібінің берік сақталғаны сонша – қатаң схематизмге ауысып кетуі де ғажап емес еді. Мұндай қауіптен сақтану үшін суретші бейнелердің тұрыстарын өзгерткен: еңкейіп садақ адырнасын керіп жатқан екі жендеттің бірін арт жағынан көрсетіп, екіншісін бізге қаратып қойған. Садақ атып жатқан бейнелер де осылай орналастырылған. Суретшінің ойынша, қарама-қарсы тұрған тұрыс симметрияны әлсіретуі тиіс еді. Бұл әдіс музыкадағы контрапункт қағидатына ұқсас, композициялық жаттығулардың көрінісі секілді. Дененің әртүрлі күйін, бұлшықеттердің жиырылуын беруге жаттығамын деп, Поллайоло тақырыптан ауытқып кеткен, сондықтан да картина сәтті шықпаған. Тоскана пейзажы көріністің ережелеріне сай кең ашылып көрсетілген, бірақ осындағы қайғылы оқиғамен байланыспай, оқшау қалған: әулие Себастьян азапталып жатқан төбе мен оның артындағы пейзаж тікелей біріктіріле салынған. Бәлкім, бұл жерге бейтарап алтын түсті фонды қолдану орынды болар ма еді, бірақ ондай шешім Поллайолоға тиімсіз еді. Себебі – көлемді де мықты сомдалған бейнелер шартты алтын түсті жазықтықпен үйлеспейтін. Егер өнер табиғатпен бәсекеге түсу жолын тандаса, шегінер жол болмайды. Поллайоло картинасы сол кезең шеберханаларында қандай мәселелер талқыға түсуі мүмкін екенін көрсетті. Ал мұндай мәселелер келесі буын (ұрпақ) кезеңінде шешімін тауып, италиялық өнер өз дамуының ең биік шыңына жетті.

XV ғасырдың екінші жартысында осындай ізденістерге ден қойған флоренциялық суретшілердің бірі Сандро Боттичелли (1446–1510) еді. Оның атақты бір картинасы *Венераның жаралуы* туралы аңыз тақырыбына жазылған (172-сурет).

172. Сандро Боттичелли *Венераның жаралуы*  
Шамамен 1485 ж.

Кенеп, темпера 172,5 × 178,5 см. Уффици галереясы, Флоренция

173. Герардо ди Джованни *Ізгі хабар және Дантенің «Күдіретті комедиясынан»*  
көрініс  
Шамамен

1474–1476 жж.

Миссал миниатюрасы. Барджелло Ұлттық музейі, Флоренция

Орта ғасырларда антикалық поэзия маңызын жоймаған болатын. Қайта өрлеу дәуірінде, италиялықтар ертедегі Рим даңқын жаңғырту арманын іске асыруға құлшынып жүрген шақта, антикалық мифология зиялы қауым арасында ғана кең танымал болды. Білімді тұрғындар аса қастерлейтін грек және Рим мифтері жай ғана қызықты ертегі саналмайтын. Ақыл мен даналықтың көзі екеніне сенімді қауым антикалық аңыз әңгімелерден терең мән іздейтін. Боттичеллиге өзінің қала сыртындағы вилласына арнап осы картинаны жазуға тапсырыс берген адам күдіретті Медичи әулетінен еді. Мүмкін, оның өзі болар, әлде оның оқымысты достарының бірі ме, суретшіні ерте дүние мифтерінің мәні жөніндегі жаңа зерттеулермен таныстырады. Гуманист ғалымдардың пайымдауынша, Венераның жаралуы туралы әңгіме Құдайдың махаббатымен әлемге келген сұлулық құпиясы нышанын білдіреді. Суретші бұл идеядан шабыттанып, оны анық, көрнекі үлгіде іске асыруға талпынады. Біз сюжетті оңай оқимыз. Венера енді ғана теңіз үстінен көтеріліп, раушан гүлдері арасында ұшып жүрген Жел құдайлары үрлеп жағаға жылжытып жатқан бақалшақ үстінде жүзіп келеді. Әйел Құдайды күтіп тұрған нимфа немесе Ора алқызыл жамылғыны оның үстіне жабуға дайындалып тұр.

Боттичелли Поллайоло әбден бас қатырған мәселенің шешімін таба білген. Барлық формалар өзінше үйлесімді жетілген композицияға жинақталған. Рас, Поллайоло өзі қол жеткізген және міндетті түрде сақталуы тиіс жетістіктерден бас тартқаны үшін Боттичеллиді жазғыруы мүмкін еді. Оның формалары дене тығыздығынан айырылған, ал сурет Мазаччо мен Паллайолодағыдай дәл емес. Сызықтардың үйлесімді ағымы бізді Гиберти мен Фра Анжеликонның ерте ренессанс стилистикасына, мүмкін, одан да әрі кейінгі готикалық пластикаға (139-сурет) және Симоне Мартинидің дененің әлсіз қозғалысын және әдемі төгілген киім жабындарын керемет бейнелеген *Ізгі хабарына* (141-сурет) қайтарады. Бірақ Боттичеллидің *Венерасы* сондай ғажап, біз оның мойны тым ұзын, иығы доғадай иілген және сол қолының басы ебедейсіз қалыпта екенін онша елей қоймаймыз. Дұрысы – суретшінің еркіндігі, натурадан алшақ кеткені Көк тәңірінің жебеуімен жел лебі арқылы біздің жағалауымызға жеткен осы бір нәзік те үлбіреген жаратылыстың сөзбен жеткізе алмастай ғажайыптығын арттыра түседі.

Боттичеллиге картина жазуға тапсырыс берген Лоренцо ди Пьерфранческо Медичи тағы бір флоренциялыққа – тағдыр бір құрлыққа өз есімін беруді жазған адам – Америго Веспуччиге де жұмыс берген. Медичидің банк үйінің қолдауымен Америго Веспуччи Жаңа құрлыққа жүзіп барды.

Біз тарихта ресми түрде орта ғасыр аяқталып, Ренессанс дәуірі басталған кезең деп есептелетін уақыт шегіне де келдік. Италия өнері тарихында Жаңа кезеңге өту үдерісін білдіретін бірнеше шешуші сәттің болғаны – 1300 жылдардағы Джотто, 1400 жылдардағы Брунеллески жаңалықтары бізге мәлім.

Бірақ осы екі ғасыр ішінде болған, революциялық төңкерістерден кем түспейтін өнердегі өзгерістер біртіндеп түрлене түсті.

Мұндай өзгерістерді жазғаннан гөрі, көзбен көру керек. Ортағасырлық миниатюраларды (131 және 140-сурет) Флоренцияда 1475 жылдар шамасында салынған миниатюралармен жай салыстырып көргенде-ақ шығармашылық бағдардың өзгергенін анық байқауға болады. Бұл үрдіс флоренциялық шебердің сенімі жоғалғанын немесе діни тақырыптарға құрметінің төмендеуін білдірмейді. Көркемдік тәжірибесі артқан суретшілер өз кәсіптерінің мүмкіндіктерін тек қасиетті мазмұндарды жай жеткізумен шектеуді жөн көрмеген. Олар бар дарынын кітап беттерін барынша сән-салтанатпен көркемдеуге жұмсады. Өнердің өмірді әсемдікке бөлейтін ежелден бар қабілеті Қайта өрлеу дәуірінен бастап алдыңғы қатарға шықты.

*Фреска салу және бояу дайындау*

Шамамен 1465 ж.

Меркурий белгісінде туған адамдардың істерін бейнелейтін флоренциялық гравюра бөлігі

#### *15.Еуропа. XV ғасыр*

Біз Еуропа өнерінде XV ғасырдың маңызды өзгерістер ғасыры болғанын білдік. Брунеллескидің жаңашыл буыны өзге елдердегі көркемдік үрдістерден оқ бойы озық болып, италиялық өнерді жаңа деңгейге көтерді. Солтүстік өнері италиялық өнерден алдына қойған міндеттерімен ғана емес, сондай-ақ оларды шешу әдістерімен де ерекшеленетін. Мұндай айырмашылықтар сәулет өнерінде жақсы байқалады. Брунеллескидің құрылыстарындағы антикалық мотивтер готикадан Қайта өрлеуге аяқ басқанын танытты, бірақ солтүстікте XV ғасырда әлі де готикалық стиль өз күшінде болды. Заман талғамы өзгере бастағаны байқалғанмен, ғимараттардың құрылымында бұрынғыша сүйір аркалар мен кермедоғалар көп қолданылды. Эксетердегі шіркеудің «сәнді стилін» еске түсірейік (137-сурет). XV ғасырда күрделі шілтерлі тоқымаларға, таңғажайып өрнектерге әуестенушілік шыңына жетті.

Руандағы Әділет сарайы (174-сурет) – кейде «отты готика» деп аталатын ерте готикалық стиль үлгісіне жақсы мысал бола алатын ғимарат. Ғимараттың корпусы сырттай қарағанда құрылымдық мағынасы жоқ шым-шытырық өрнекпен қапталған. Мұндай құрылыстар ертегідегі сарайларға ұқсайды. Оның өрнектермен сықап безендірілуінен стиль мүмкіндіктерінің сарқылғаны білінеді. Оған қатысты бір реакцияның, ерте ме, кеш пе, болатыны анық еді. Кейбір белгілер солтүстік сәулетшілерінің италиялық өнердің ықпалынсыз-ақ бірқалыпты да қарапайым стильді жетілдіре алғанын көрсетеді.

174. Руандағы Әділет (бұрынғы қазыналық) сарайы  
1482 ж.

Бұл үрдіс әсіресе готиканың соңғы кезеңінде «перпендикуляр стиль» деп аталатын стиль пайда болған Англияда айқын байқалды. Стиль атауының өзі айтып тұрғандай, XIV–XV ғасыр соңында ағылшын готикасында «сәнді стильдегі» иілген күрделі сызықтардың орнына түзу сызықтар қолданыла бастағанын көрсетеді. Оның ең әйгілі үлгісі – құрылысы 1446 жылы басталған Кембридждегі Корольдік колледждің капелласы (175-сурет). Шіркеудің ішкі көрінісі әдеттегі готикадан қарапайымдығымен және біртұтастығымен ерекшеленеді және бүйірлік нефтері, ішкі бағаналары, тік сүйір аркалары жоқ. Бұл ғимарат шіркеу құрылыстарына емес, ақсүйектердің биік залды ғимараттарына көбірек ұқсайды. Есесіне шеберлер безендіруде өз қиялдарына ерік берген; архитектуралық қатаңдық күмбез бетін бойлай жүргізген өрнектермен толықтырылып тұр. «Фантастикалық» деген атқа ие болған бұл күмбездер кельт және көне ағылшын манускриптеріндегі ғажайыптарды (103-сурет) еске түсіреді.

*175. Кембридждегі Корольдік колледждің капелласы*

Құрылысы

1446 жылы басталған

Италиядан тыс жерлерде бейнелеу өнері сәулет өнерімен қатар дамыды. Басқаша айтар болсақ, италиялық Қайта өрлеу стилі барлық салаларда қолданыла бастаған кезде, солтүстіктегі елдерде әлі де көне готика сақталды. Ағайынды Ван Эйктердің ірі жаңалықтарына қарамастан, көркемдік тәжірибеде ғылыми-рационалды тәсілдерден гөрі, дәстүрлі тәсіл басым болды. Көріністің математикалық шешімі, ғылыми анатомияның жұмбақтары, Рим ескерткіштері де солтүстік өнерінің іргесін шайқалта қоймаған болатын. Бұл жерде әлі де сол ортағасырлық стильдер үстемдік құрды. Ал осы кезде Италия жаңа дәуірге аяқ басқан еді. Дегенмен Альпинің екі жағындағы елдердің өнері алдында тұрған мәселелер өте ұқсас еді. Өйткені Ян ван Эйк картина бетін тұтастай детальдау әдісімен шынайылықты айна-қатесіз дәл жасауға болатынын көрсетті (157, 158-сурет). Италияды Фра Анжелико мен Беноццо Гоццолі Мазаччоның жаңалықтарын готикалық рухпен жүзеге асырса (165, 168-сурет), солтүстікте Ван Эйктің жаңалықтары да дәл осындай рухта қолданыс тапты.

XV ғасырдың ортасында Кёльн қаласында жұмыс істеген неміс суретшісі Стефан Лохнердің (1410?–1451) туындылары Фра Анжеликоның солтүстіктегі нұсқасы іспетті. Оның музыка ойнап, гүл шоқтарын лақтырып, нәрестеге жеміс ұсынып жатқан кішкентай періштелер қоршауындағы Мәриям мен нәресте Иса бейнеленген «Раушанмен көмкерілген күркедегі Мадонна» (176-сурет) атты әсем картинасы арқылы шебердің Ван Эйк, сондай-ақ Мазаччо әдістерін қолданған Фра Анжелико кекіндемелерімен таныс болғанын байқау қиын емес. Соған қарамастан, картинаның рухы готикалық Уилтон диптихіне (143-сурет) өте жақын екенін көреміз. Осы туындыларды салыстыру нәтижесі бұған дейінгі уақытта кеңістікті бейнелеуге қатысты қиындықтардың шешімі табылғанын көрсетеді. Лохнердің фигуралары көлемдірек, жиектері шөппен жабылған орындықтар түкпірге сырылған, бірақ тақ алтын фонда салынған, Мәриямның алдында бос кеңістік қалдырылған. Осыны айқын көрсету үшін суретші

жоғарғы бұрыштарға жақтаудан төгіле түсіп тұрғандай көрінетін шымылдықтың шеттерін ұстап тұрған сүйкімді періштелерді орналастырған.

176. Стефан Лохнер Раушанмен көмкерілген күркедегі Мадон

176. Стефан Лохнер Раушанмен көмкерілген күркедегі Мадонна

Шамамен 1440 ж.

Ағаш, майлы бояу. 51 × 40 см. Вальраф-Рихарц музейі, Кёльн

XIX ғасырда Рёскин тобындағы романтикалық сыншылар мен Прерафаэлиттер бауырластығы Лохнер және Фра Анжелико сияқты шеберлердің шынайы да қарапайым бейнелеріне оң бағасын берген.

Бір жағынан, олардікі де дұрыс. Картинадағы кеңістік тереңдігіне және кескіндемедегі көлемге көз үйреткендерге ортағасырлық рух оның кейінгі формалық танымдарымен мейлінше түсініктірек. Солтүстіктегі Қайта өрлеу кезеңінің басқа суретшілерінің қолтаңбасы өз фрескаларында ақсүйектер қоғамының салтанатты тұрмысын халықаралық готика стилімен көрсеткен Беноццо Гоццолиге ұқсас. Бірінші кезекте бұл кілем тоқу мен кітап миниатюралары салаларындағы шеберлерге қатысты.

177-суретте шамамен Гоццоли фрескасы салынған уақытта, XV ғасырдың ортасында жазылған қолжазба миниатюрасы көрсетілген. Картинаның түп тереңінде қолжазба кітаптарына тән сюжет бейнеленген: орындаушы аяқталған манускриптін мәртебелі тапсырыс берушіге ұсынып жатыр. Бірақ суретшіге бұл көрініс қызықсыздау болып көрінгендіктен, картинаны басқа да көріністермен толықтырған. Қақпаның сыртында әлдебір топ аңға шығуға дайындалып жатқан секілді: сырбаз кавалер сәнді киінген қала тұрғындарына сұңқарын көрсетіп тұр. Қала қақпасының екі жағында сауда орындары орналасқан, сатып алушылар көпестер жайып қойған тауарларды қарап жүр. Бұл – орта ғасырдағы қала тіршілігін дәл бейнелеген картина. Бұдан жүз жыл бұрын дәл осындай картинаның пайда болуы мүмкін емес еді. Мұндай тұрмыстық сюжеттер ежелгі Мысыр өнерінде ғана кездескен, дегенмен оларда осылайша жан-жақты қамтылып салынған емес. Бізге Королева Марияның псалтирінен (140-сурет) таныс күнделікті тірлікке юмормен қарау жайы осы бір еліктіргіш суреттерде толық көрініс тапқан. Мінсіз сұлулық пен үйлесімге Италиядағыдай соншалық көңіл бөліне қоймаған солтүстіктегі Қайта өрлеу өнерінде тұрмыстық жанрдың пайда болуы мен дамуының алғышарттары қалыптасты. Бірақ Ренессанс өнеріндегі бұл екі ағым арасында мызғымас бөгет болған деп жорамалдасақ, қателікке бой ұрған болар едік. Көрнекті француз шеберлерінің бірі Жан Фуке (1420?–1480?) жас шағында Италияға барып, Римде болған кезінде, 1447 жылы Папаның портретін салады.

177. Жан ле Тавернье «Ұлы Карлдың жорықтарынан» миниатюра

Шамамен 1460 ж.



Корольдік кітапхана, Брюссель

178-суретте донатордың (тапсырыс берушінің) портреті берілген. Бұл суретті Фуке Отанына қайтып оралғаннан кейін, бірнеше жылдан соң салған болу керек. Оның сызбасы Уилтон диптихімен (143-сурет) бірдей: Құдайға сиынып жатқан донатор Этьен Шевальені жебеуші әулиесі құшақтап тұр. Әулие Стефан (ескі француз тілінде оның аты Этьен деген есіммен сәйкес) дьякон киімімен бейнеленген. Оның қолында кітап, ал кітаптың үстінде оның азапты өлімін білдіретін жұмыр тас тұр: аңызда әулие Стефан таспен атқыланып өлтірілген. Мұны Уилтон диптихімен салыстырсақ, өткен жарты ғасырда өнердің қандай жолдардан өткенін бағамдай аламыз. Фукенің жақсы өңделген формалары қағаздан қиылып алынғандай жалпақ болып көрінбейді. Егер Уилтон диптихінде жарықтың қайдан түсіп тұрғаны айқын болмаса, Фукенің картинасында жарық ағыны Пьеро делла Франческоның кескіндемесіндегідей (170-сурет) анық беріледі. Статуарлық фигуралардың көлемі, олардың кеңістікке дәл орналасуы суретшінің Италияда көп нәрсені меңгергенін дәлелдейді. Сондай-ақ оның солтүстік дәстүріне де қарыздар екенін айтуымыз керек. Тері, тас, мата, мәрмәр сияқты текстураларды нәзік өңдеуіне қарап, Ван Эйк кескіндемесінен сабақ алғанын байқауға болады.

178. Жан Фуке Француз королі VII Карлдың қазынашысы Этьен Шевалье әулие Стефанмен бірге  
Шамамен 1450 ж.

Диптихтің сол жақ жармасы. Ағаш, майлы бояу. 96 × 88 см. Сурет галереясы, Мемлекеттік музейлер, Берлин

Көрнекті нидерланд суретшісі Рогир ван дер Вейден (1400?–1464) де Италияға сапар шегіп, 1450 жылы Римге тәу етуге барады. Көзі тірісінде даңққа бөленген бұл суретші туралы мәліметтер өте аз. Ол да, Ян ван Эйк секілді, Нидерландтың оңтүстік бөлігінде жұмыс істеген. Оның «Крестен түсіру» (179-сурет) атты үлкен алтарь картинасында әрбір бөлшек, әрбір қылшық, тіпті тігістегі сабақтың өзі Ван Эйктікіндей өте дәл берілген. Дегенмен бұл картинаның шынайылығы байқалмайды. Фигуралар тар кеңістікке орналастырылып, алтын фонда проекцияланған. Поллайоло (171-сурет) тап болған қиындықтарды еске түсірсек, біз бұл шешімнің дұрыс болғанына көз жеткізе аламыз.

179. Рогир ван дер Вейден Крестен түсіру  
Шамамен 1435 ж.

Алтарь бейнесі. Ағаш, майлы бояу. 220 × 262 см. Прадо музейі, Мадрид

Киелі сюжеттің алыстан анық оқылуын қамтамасыз ету міндетін орындауда суретші Поллайолонның жасанды тәсілдерін қолданбастан, кескіндердің дәлдігі

мен композициялық йлесіміне қол жеткізген. Жазықтыққа салынған Исаның денесі композицияның орталығы болса, екі жағында жоқтау айтушылар фигуралары бейнеленген. Әулие Иоанн мен әулиенің әйелдерінің бірі есінен танған Мәриямды сүйемелдеуде. Мәриямның құлап бара жатқан денесі Исаның дене қалпын қайталап тұр. Үнсіз қариялардың қимылсыздығы негізгі кейіпкерлердің қызу қимылдары мен еңкейген тұрыстарына қарама-қарсы бейнеленген. Картинадағы фигуралар ортағасырлық бейнелеу өнерінен әсерленіп, ондағы бейнелерді тірілтуге ден қойған әлдебір режиссердің шешімімен мистериялық драмада қатып тұра қалған актерлер секілді.

Рогир готикалық сызбаларды натураға ұқсастыра өзгертіп, Солтүстіктің Қайта өрлеу өнеріне баға жетпес үлес қосты. Әйтпесе Ван Эйктің детальдау ықпалымен жоғалып кетуі де мүмкін құрылымның нақтылығы осылайша сақталып қалды. Бұдан кейінгі уақыттарда Солтүстіктің шеберлері жана көркемдік талаптар мен дәстүрлі міндеттерді және діни кескіндеменің формаларын үйлестіру үшін түрлі амалдарды сынап көруді жалғастыра берді. Бұған мысал ретінде XV ғасырдың екінші жартысында ғұмыр кешкен нидерландтық ірі суретші Хуго ван дер Густың (?–1482) шығармашылығын келтіруге болады. Бізге суретші туралы сол ерте кезеңге қатысты кейбір деректер ғана жеткен. Меланхолия дертіне шалдыққан оның өзін-өзі кінәлауға бейім болғаны және өмірінің соңын өз қалауымен шіркеуде өткізгені белгілі. Ван дер Густың шығармашылығы үрейлі мазасыздыққа толы, онда Ян ван Эйктің байсалдылығы, сабыры жоқ. Оның Мәриямның өлімі (180-сурет) туындысында, ең алдымен, апостолдардың қайғылы жағдай кезіндегі қуатты эмоциялық реакциялары ерекше бейнеленген; олардың жан-дүниесі тұйықталып, ойға батқан күйден торығып, үмітсіздік нышанын білдірер күйге дейін құбылады. Суретті дәл осы тақырыптағы Страсбург шіркеуі тимпанындағы бедермен (129-сурет) салыстырсақ, біз шебердің жетістіктерін жете бағалай аламыз.

#### *16. Тоскана және Рим. XVI ғасырдың басы*

Италия өнерінің тарихын баяндағанда, біз Боттичелли өмір сүрген кезеңмен, яғни XV ғасырдың соңғы онжылдығын баяндап тоқтадық. Бұл ғасырды италиялықтар «кватроченто» деп атайды, сөзбе-сөз алғанда, «төрт жүзінші жылдар» деген түсінік береді. XVI ғасырдың басы, тиісінше, чинквеченто кезеңі – Италия өнерінің биік тұғырға көтерілген кезі – әлем тарихындағы маңызы зор дәуір. Бұл дәуір – Леонардо да Винчи мен Микеланджелоның, Рафаэль мен Тицианның, Корреджо мен Джорджоненің, Солтүстікте Дюрер мен Хольбейннің, тағы басқа да керемет шеберлердің дәуірі. Ұлы суретшілердің дүниеге бір кезеңде келе қалуының себебі не? Мұндай сауал қою, әрине, жауап бергеннен гөрі оңай. Кемеңгердің дүниеге келуі түсіндіруді талап етпейді, дұрысы – олар туғызған дүниені түсіне білу. Сондықтан да Жоғары Қайта өрлеу дәуірі деп аталатын ұлы дәуірді толық түсіндіруге тырыспай-ақ, көркемөнердің өркендеуіне ықпал еткен кейбір жағдайларды қарастырып көрелік.

Біз мұндай алғышарттардың сонау Джотто заманынан бері қалыптаса бастағанын білеміз. Флоренция қалалық қауымдастығы өздері мақтан тұтатын танымал отандасына кафедралдық шіркеу мұнарасын салуды тапсырады. Қалалар әдемі ғимараттар салдырып, салтанатты көркемөнер туындыларын жасату үшін бір-бірімен бәсекелесіп, талантты шеберлерді шақырып жататын. Мұндай бәсекелестік суретшілерді де ынталандыратын, өзара жарысқа түсуге құлшындыратын бірден-бір қуатты күш еді. Ал қалалары әлі феодалдық тәуелділіктен арылмаған Солтүстік елдерінде жершілдік мақтан, атаққұмарлық деген кездесе бермейтін.

Ұлы жаңалықтар кезеңінде перспектива заңдарының ашылуы және адам денесінің анатомиясы туралы білімнің артуы суретшілердің өрісін әжептәуір кеңейтті. Енді суретші кез келген тапсырысты, аяқкиім, шкаф немесе картина болсын, қабылдап орындай беретін жай ғана қолөнерші емес, табиғаттың әмбебап заңдылықтарын зерттеу арқылы көпшілікті мойындата алатын өз саласының білікті шебері болып қалыптасты. Әрине, жаңа деңгейге көтерілген жетекші суретшілер енді өздерін әлеуметтік жағдайдың құрбаны ретінде сезіне бастады. Бұл баяғы ежелгі Грекиядағы жағдай секілді еді. Ол кезеңде әлеумет интеллектуалдық еңбектің адамы деп ақындарды құрмет тұтып, марапатқа бөлеп, суретшінің қолтума өнерін, еңбегін елемегенін айтып кеткен болатынбыз. Бұл жайт та суретшілердің зор жетістікке жетуге, қоршаған әлемді де бас идіруге деген талпынысын арттырып, өздерінің бай шеберхананың иесі ғана емес, теңдесі жоқ дарын иелері екенін дәлелдеуге құлшындыра түсті. Мұндай қиындығы мол күресте жеңіске бірден жету мүмкін болмады.

Адамдар әдетте латын тілінде сөйлейтін, әрбір жағдайда не сөйлеу керек екенін мықты меңгерген ғалым-эрудиттерді зор ілтипатпен қонаққа жиі шақыратын, ал кескіндемешілер мен мүсіншілер мұндай құрметке ие бола қойған жоқ. Қамқоршылардың атақ-даңққа құштарлығы да суретшілердің осы жалған түсінікті сейілтуіне көмектесті. Италияда әл-ауқатты әулеттердің көпшілігі өздерінің атақ-даңқы мен абыройын арттыруға тырысатын. Ғаламат ғимарат тұрғызу, мазар салу, атақты шіркеуге фреска жасатуға немесе биік алтарына сурет салдыруға тапсырыс беру – өз атын мәңгілікке қалдырудың және өмірінде өзіне лайықты ескерткіш қоюдың ең дұрыс амалы саналды. Сондықтан танымал шеберлердің қызметіне жүгінетін қалалар көп болды. Өз кезегінде, шеберлер де талаптарын өткізуге мүмкіндік алды. Тапсырыстарды өз талғамына қарай таңдап, жұмыс берушінің ойына келген талаптарына мойынсұна бермейтін болды.

Енді осы мүмкіндіктер өнердің болашағының жарқын болуына септігін тигізді ме? Мұны қарастырып көру керек. Бірақ осы үдеріс кезінде шығармашылыққа қатысты көп мүмкіндіктердің көзі ашылып, суретші еркіндікке ие болды. Бұл өзгерістердің нәтижесі сәулет өнерінде ерекше байқалды. Брунеллески заманынан бері қалыптасқан түсінікте сәулетші белгілі дәрежеде классикалық білімге ие болуы тиіс еді. Оның ежелгі ордерлердің ережелерін, Дорий, Ионий, Коринф колонналары мен маңдайшаларындағы элементтердің сәйкестігін және өлшемдерін білуі керек болатын. Сондай-ақ

ежелгі киім үлгілерінің өлшемдерін, грек және Рим сәулетшілерінің конвенцияларын ұстанған Витрувий секілді антикалық жазушылардың қолжазбаларын зерттеуге тиіс еді. Өйткені олардың жұмыстарында Қайта өрлеу дәуірі білгірлерінің жасампаздығына қарсы келетін түсініксіз үзінділер кездесетін. Витрувий трактатының көлеңкелі тұстары көп болатын, оны түсіндіріп беру үшін ұшқыр ойлы және әр саладан хабардар болу керек еді. Тапсырыс берушілердің талаптары мен суретшілердің идеалдары арасында айтарлықтай қайшылық бола қойған жоқ. Мұндай жайт әсіресе сәулет өнерінде ерекше байқалады.

Білікті сәулетшілер ордерлі ғибадатханалар мен салтанатты аркалар тұрғызуды армандады, бірақ олардан қала сарайларын, шіркеулер салуды талап ететін. Біз мұндай қайшылықты замануи палаццоны антикалық ордермен безендіру арқылы жол тауып, шешіп кеткен Альбертидің жұмысынан көрген едік (163-сурет). Италиялық сәулетшілердің қиялын әсемдікті – сыртқы көлем мен ішкі кеңістіктің әдемі үйлесімін, өзінше, қандай жағдайда да өз ойындағысынша беру әрекеті шабыттандырды. Оларды мүлтіксіз симметрия мен практикалық талап тұрғысынан орындала қоймайтын формалды жинақылық қызықтыратын. Дегенмен осындай тарихи сәт те туады: сәулетшінің біріне есімін атақты ету үшін әлемнің жеті кереметінің өзін тасада қалдыратын, дәстүрлі талаптарға бағынбайтын жаңа ғимарат тұрғызуға шешім қабылдаған әлеуетті тапсырыс беруші жолығады. Аңыз бойынша апостол жерленген ертедегі әулие Петрдің базиликасын бұзып, оның орнына ғасырлар бойы шіркеу құрылыстары мен Құдайға құлшылық жасау орындары құрылыстарының дәстүрлі үлгілерінен басқаша, жаңа ғимарат тұрғызуға шешім қабылдаған Папа II Юлийдің 1506 жылғы қаулысын тек осылайша түсіндіре аламыз. Осы жоспарды іске асыру жаңа стильді жаны қалайтын Донато Брамантеге (1444–1514) сеніп тапсырылады.

Ал Брамантенің антикалық сәулет өнерінің рухын қаншалық терең сіңірсе де, әсіре еліктеуге ұрынбағанын оның бізге дейін қаз-қалпында жеткен құрылыстарының біріне (187-сурет) қарап білуге болады. Браманте бұл капелланы Темпьетто (кішкентай ғибадатхана) деп атаған және оны сол классикалық стильдегі монастырь қабырғасымен қоршамақ болған. Капелла дөңгелек павильон (ротонда) тәрізді, баспалдақты подиум үстіне салынып, дорийлік ордер колонналарымен қоршалған және жоғарғы жағы күмбезделіп біткен. Ернеу үстіндегі балюстрада құрылысқа түсер салмақты жеңілдетеді, ал ішкі көлем мен ғимаратты әсем көрсетіп тұрған колонналар тізбегінің үйлесімін ең үздік антикалық сәулет ескерткішінің үлгісімен ғана салыстыруға болады.

Папа II Юлий осы шеберге христиан әлемінің бір кереметі болуы тиіс әулие Петрдің жаңа шіркеуін салуға тапсырма береді. Ал Браманте табанды түрде Батыстың мыңжылдық дәстүрінен – шіркеуге келушілер шығыс жақтағы алтарь бөлігінде месса тыңдайтын ғимараттың ұзына бойы созылған жобасынан бас тартады. Ол қасиетті орынды өзіне лайықты құрылыспен айрықша етпек болып, жан-жағында төрт дөңқапталы бар шаршы құрылыс жобасын жоспарлайды. Крест тәрізді кең зал үстіне үлкен аркаға орнатылған орасан зор күмбез

салмақшы болады. Мұндай жоба үлгісін біз шіркеу іргесінің қалануына қарай шығарылған естелік медальдан (186-сурет) көрген болатынбыз. Замандастарының айтуынша, Браманте Пантеонның сәулет формасын (75-сурет) антика дәуірінің ірі құрылысы, Римге келушілерді жартылай қирап қалған көрінісінің өзімен таңырқататын Колизейдің (73-сурет) қуатымен біріктіргісі келген.

186. КарадоссоБраманте жобасының суреті салынған, Сейнт Петр шіркеуі құрылысының басталуына орай шығарылған ескерткіш медаль  
1506 ж.

Қола. Диаметрі – 5,6 см. Британ музейі, Лондон

Дегенмен Брамантенің жоспарлары іске аспады. Үлкен құрылыс көп қаржыны талап етті. Папаның қаржы көздерін табу әрекеттері тек қоғамдық дағдарыстың басталуын жеделдетіп, Реформацияға жеткізді.

Шіркеу құрылысын қаржыландыру мақсатында индульгенциялардың (күнәсінің кешірілгені туралы берілетін Рим Папасының айрықша куәлік қағазы) сатылуы алғаш рет Германияда Лютердің Папаға қарата ызалы сөз айтуына себеп болды. Католик шіркеуінің өз ішінде де Брамантенің ойына қарсылық білдірушілер көбейіп, крест күмбезді ғибадатхана идеясымен қоштасуға тура келді. Бүгінгі белгілі Әулие Петр шіркеуінің алғашқы жоспарынан үлкен көлемі ғана қалған.

Брамантені Әулие Петр шіркеуін салуға құлшындырған батыл бастамашылдық рухы әлемге әйгілі суретшілерді танытқан 1500 жылдар кезеңіне – Жоғары Қайта өрлеу дәуіріне тән құбылыс еді. Олар ешқандай кедергіні білген жоқ, болмайтын дүниені болдыратын және бұған сыртқы жағдайлар да көмектесті. Флоренция тағы да ұлы дәуірдің ұлы тұлғаларының отанына айналды. Флоренция суретшілерінің мақтанышы болған Джотто негізін салған, Мазаччо жалғастырған дәстүрдің артықшылығын өнерден хабары барлардың барлығы да мойындайтын. Ұлы шеберлердің барлығы дерлік берік қалыптасқан осы дәстүрде тәрбиеленген, сондықтан шеберлігін аталған суретшілердің шеберханаларында жетілдірген атақ-даңқы төмендеу суретшілерге назар аудармай өтуге болмайды.

187. Донато БрамантеТемпъетто

Римдегі Сан Пьетро ин Монторио монастырының шіркеуі. 1502 ж.

Қайта өрлеу дәуіріндегі ұлы шеберлердің көрнектісі Леонардо да Винчи (1452–1519) Тоскана ауылында дүниеге келіп, флоренциялық көрнекті кескіндемеші және мүсінші Андреа дель Верроккьо (1435–1488) шеберханасында оқыған. Бұл кезеңде Верроккьоның даңқы Флоренциядан асып, шартарапқа жайылған еді; венециялықтар оған өздері соғыстағы ерлігі үшін емес, қайырымдылық істері үшін құрметтейтін қолбасшы Бартоломео

Коллеониге ескерткіш жасауға тапсырыс береді. Салт атты Коллеони мүсіні Верроккьоның (188, 189-сурет) Донателло ісін жалғастырушы екенін көрсетеді. Ол жылқы анатомиясын егжей-тегжейлі зерттеген, Коллеонидің беті мен мойнындағы майда әжімдеріне дейін түсірген. Дегенмен ең кереметі – әскерін қайтпас табандылықпен басқарып тұрған салт аттының мүсіні, яғни атқа отырысы. Содан бері ат үстіндегі қола императорлар, корольдер, ханзадалар мен әртүрлі шенді генерал мүсіндері қалаларымызда көптеп бой көтергендіктен, Верроккьоның мүсініне лайықты баға беру де оңай болмай қалды. Сауыт киген салт аттының құйылған пішіні мығым, қуатқа толы, ал оларды қоршаған контур қай нүктеден қарасаң да, өзгеріссіз, анық күйінде қала береді.

188. Андреа Верроккьо Салт атты Бартоломео Коллеони мүсіні  
1479 ж.

Қола. Биіктігі (ат пен адам) – 395 см. Санти Джованни э Паоло алаңы, Венеция

189

188-суреттің бөлігі

Осындай өнер жауһарларын тудырған шеберханадан балғын бала Леонардоның көп нәрсе үйренері сөзсіз еді. Ол құю және металға гравюра қондыру ісінің құпияларымен танысып, жалаңаш және жабындарға оранған натураларды алдын ала нобайлау жұмысының әдістерін үйрене алатын. Өсімдіктер мен сирек кездесетін жануарлардың суретін салуды игеріп, оптикалық көрініс туралы түсінік алып, бояу әзірлеу өнерін де меңгеретіні шүбәсіз еді. Әрине, осындай дайындықтың нәтижесінде кез келген дарынды жасөспірімнің жоғары дәрежелі кәсіби суретші болатыны анық; Верроккьоның айтулы шеберханасынан, шындығында, үздік кескіндемешілер мен мүсіншілер көп шыққан. Ал онда Леонардо тек алғыр шәкірт болып қойған жоқ, асқан дарынымен де танылды. Оның таланты қай кезде де қарапайым адамдар таңдай қағып тамсанарлықтай құбылыс болып қала бермек.

Леонардо шығармашылығының ауқымы оның шәкірттері мен талантына бас июші жандардың мұқият сақтаған суреттері мен жазба кітапшалары арқылы толық ашылады. Ал сызбаларға, суреттерге, белгілер мен оқыған кітаптарынан алынған үзінді көшірмелерге, өз шығармаларынан алынған ойға толы кітапшаларының өзі мыңдаған беттен тұрады. Осы мұралармен танысқан сайын бір адамның сан түрлі сала білімдерін қалайша меңгеріп, зердесіне тоқи білгеніне, сондай-ақ сол салалардың әрбірінің дамуына елеулі үлес қосқанына таңғаласың. Мүмкін, оның мұндай феномендік қасиеті кәсіби білімді ғалымнан емес, флоренциялық суретшіден алған соң дарыған шығар. Оның өзінен бұрынғы әріптестерінен ерекшелігі – ол көркемөнерді зерттеу жұмысы ретінде қабылдап, әлемді нақты және кең көлемде бейнелеуді парызым деп ұққан. Ол

кітаби схоластикалық білімге қызықпаған. Шекспир секілді, Леонардоның да «азырақ латын тілінен, аздап грек тілінен хабары болған» секілді. Сол кезеңдегі университет қайраткерлері антикалық жазушылар жазбаларына сүйеніп, тұжырым жасап жүргенде, суретші Леонардо ол жазбалардың дәйектілігіне өзі көз жеткізбей, ақиқаттығына сенбеген. Мәселе туғанда мойындалған авторлардың дайын жауаптарын іздемей, өзі іс жүзінде байқап көріп шешуге тырысатын. Оны табиғаттың кез келген құбылысы қызықтырып, зерттеуге құмарландырған.

Ол отыздан аса мәйітті қандауырмен сойып көріп, адам денесінің құрылысын зерттеген (190-сурет); алғашқылардың бірі болып ана құрсағындағы эмбрионның даму құпиясын білуге тырысқан. Су ағысындағы толқын қозғалысы заңдарын зерделеп, жылдар бойы жәндіктер мен құстардың ұшуын бақылап, оның механикасын талдай келе ұшатын аппарат идеясын көтеріп, оның болашақта іске асатынына толық сенім білдірген. Оны жартастар мен бұлттардың формалары, қашықтағы нысандардың түр-түсіне атмосфераның әсері, өсімдіктердің өсуі мен музыкалық үндестік заңдылықтары – бәрі-бәрі толғандырды, көркем шығармашылықтың негізі болатын эксперименттік

зерттеулерге құлшындырды.

190. Леонардо да Винчи Анатомиялық зерттеулер (жұтқыншақ құрылымы, аяқ және бұлшықеттер)

1510. Қағаз, италиялық қарындаш, қаламұш, бистр. 26 × 19,6 см. Корольдік кітапхана, Виндзор

Замандастары оған сиқырлық іс-әрекет жасайтын жұмбақ адам ретінде қараған. Билік иелері мен әскербасылар Леонардоның «сиқырлық» қасиетін әскери инженерияға, қорғаныс бекіністерінің құрылысын жасауға, жаңа қару түрін ойлап табуға пайдаланғысы келген. Суретшінің өзі де бейбіт уақыттарда механикалық ойыншықтар, әртүрлі қойылымдар мен карнавал шерулерін безендіруге сан қилы дүниелер ойлап табатын. Оны дарынды суретші, шебер музыкашы ретінде танып бағалайтын көпшіліктің аз тобы ғана оның ақыл-ойы мен танымының кеңдігін білетін. Өйткені Леонардо жазғандарын ешқашан жарияламаған, тіпті көп адам жазбаларының бар екенін білмейтін. Оңнан солға қарай жазатын Леонардоның жазғандарын тек айнаға шағылысқан көрінісіне қарап оқуға болатын. Жазбаларын құпия ұстаудың себебі де жоқ емес сияқты, өйткені оны дінбұзар деп айыптауы да мүмкін еді. «Күн Жерді айналмайды» деген Коперниктің жаңалығын Леонардо одан бұрын, ертерек білген. Кезінде Коперниктің осы тұжырымын жақтаған Галилей біраз әуре-сарсаңға түскен еді. Өзі үшін кез келген мәселенің шешімін тапқаннан кейін, оған деген қызығушылығы жойылған. Себебі – айналада оның назарын аударып әкететін қызғылықты жұмбақтар жеткілікті еді.

Леонардо ғылыми атаққа аса құмартпаған секілді. Ол ғылыми жаратылыстану тәжірибелеріне беріліп, көзге көрінер дүние туралы суретші білуі тиіс білімдерді игереді. Өзінің сүйікті кескіндеме өнерінің ғылыми негіздемесін жасау арқылы оны кәсіп деңгейінен мәртебелі де қадірлі өнер дәрежесіне



көтеру үміті болды. Суретшінің әлеуметтік ортадағы дәрежесіне байланысты мазасыздығын бүгінгі күн биігінен түсіну қиындау, бірақ сол кезең үшін бұл бірінші кезекте тұрған мәселе еді. Шекспирдің «Дуалы түндегі думанын» еске түсірейікші, Сына – ағаш шебері, Орам – тоқымашы немесе Бет – мыс шебері сияқты кейіпкерлердің рөлдік сипаттамалары осындай тайталасты қоғамдық ахуалды танытады. Аристотель өзінің өнерді жіктеуінде сол дәуірдегі өзіншіл асқақ мінездерді заңдастырғандай болды: ол еркін өнерге (бұған грамматика, логика, риторика, геометрияны жатқызған) «мануалды» (демек, қызмет-қарекеттің ішінде қол еңбегі де бар) өнер түрлерін, бекзат жандарға лайықсыз деп есептеген «төменгі» түрлерін қарсы қойды. Леонардо кескіндеменің «еркін өнерге» жататынын, ондағы қол еңбегі поэзияда қаламұшпен жұмыс істегеннен кем рөл атқармайтынын дәлелдемек болды. Шамасы, оның мұндай көзқарасы қолдаушыларымен қарым-қатынасына әсер еткен болу керек. Байқауымызша, Леонардоны тапсырысты орындаушы шебер ғана болу қанағаттандырмаған секілді. Оның тапсырыс берушілердің мазасызданғанын елеместен, бастаған жұмыстарын жиі аяқсыз тастап кеткені мәлім. Картинаның біткен-бітпегенін өзі шешу құқығын қорғаған суретші жұмысты толық көңілінен шыққанша тапсырыс берушіге өткізбеген.

Сондықтан да оның толық аяқталған жұмыстарының аз екеніне таңғалуға болмайды. Замандастарына осы бір кемеңгер адам уақытын ары-бері жүрумен босқа өткізіп жатқандай көрінетін: Флоренциядан Миланға барады, содан кейін Римге кетіп, белгілі авантюрист Цезарь Борджаға қызметке тұрған, содан соң Францияға барып, король I Франциско сарайында жұмыс істейді. 1519 жылы осы жерде қайтыс болады. Леонардоны барлығы құрметтегенмен, суретші жанын түсінетіндер санаулы еді.

Өкінішке қарай, Леонардоның шығармашылығы толысқан шағында орындаған жұмыстарының кейбірі ғана бізге өте нашар сақталған күйде жетті. «Соңғы астың» (191, 192-сурет) жартылай қираған қабырғадағы қалдығының өзінен-ақ оның алғашқы нұсқасының қандай болғанын білуге болады. Композиция Миландағы Санта Мария делле Грацие монастырындағы бұрынғы тамақтану орны болған ұзын залдың қабырғасына салынған. Қабырғадағы сурет салынып бітіп, монахтар өз үстелдерімен қатар тұрған үстел басында отырған Иса мен апостолдарды көргенде қандай сезімде болды екен? Сол сәтті көз алдыңызға елестетіп көріңізші. Бұған дейін ешбір кескіндеме туындысы көрерменіне суретке өзінің осыншалық қатысы бардай әсер тудырмаған, осында және тап қазір өтіп жатқан Қасиетті жиынға қатысып, бірге отырғандай сезімге бөлейтін дүние болмаған. Құдды, қабырға ашылып, адамдар тірі Исаның соңғы асын ішу сәтінде сұхбаттастарымен отырғанын көргендей болады. Бейнелердің пластикасын айқындайтын жарық сәулелерінің ағымы қалай сезіледі!

191. Леонардо

191. Леонардо да Винчидің «Соңғы асы» салынған Санта Мария делле Грацие монастырындағы асхана көрінісі

192. Леонардо да ВинчиСоңғы ас  
1495–1498 жж.

Сылаққа салынған темпера, 460 × 880 см. Санта Мария делле Грацие монастырындағы асхана, Милан

Суретшінің жұмысын алғаш көрген монахтарды барлық детальдар – ыдыс-аяқ, дастарқан, киім жабындарының шынайылығы таңдандырмай қоймаса керек. Адамдар ол кезде де өнердің өмірге ұқсастығын қазіргідей жоғары бағалайтын. Бірақ ол тек бастапқы реакция болатын. Шынайылықтың теңдессіз иллюзиясына көз тойдырған көрермен ары қарай тереңдеп, Леонардоның Інжіл сюжетіне қатысты түсіндірмесін қабылдай бастайды. Ол бұрынғылардан басқаша еді. Дәстүрлі сюжетте апостолдар бір қатарға орналасатын да, Иуда – сәл қашықтау, ал оқушыларды Евхаристаның құпияларымен таныстырушы Иса ортада бейнеленетін. Жаңа салынған картина мұндай үлгілерден басқаша еді – драмалық қуат бұрынғы тәсілдің «іргетасын» шайқалтып жіберді. Леонардо өзінен көп бұрын өткен Джотто сияқты әрбір жазба астарынан шынайы көріністі көруге тырысты: Иса: «...араларыңда біреуің маған опасыздық жасайды дегенде, олар еңселері түсіп, қатты абыржып, бірінен соң бірі одан: «Құдайым-ай, сол адам мен емес пе екенмін?» – деп сұрай бастады» (Мат. 26:21–22). Иоанн жазған Ізгі хабарда бұл сәттегі әңгімеге мынадай қосымша берілген: «Исаның жақсы көретін шәкірттерінің бірі дастарқан басында Оған қарай жантайып жатушы еді, оған Симон Петр Исаның кімді айтқанын сұрап білші деп ымдап белгі берді» (Ио. 23–24). Осы лепті сұраулар, өзара ыммен сөйлесу сахнаны қозғалысқа толтырады. Иса қайғыға толы сөз айтады, отырғандардың барлығы бұл уағиді естіп түршігіп кетеді. Біреулері өзінің жақсы көретінін және адалдығын айтып сендірмекші болады, енді біреулері Мәсіхтің кімді түспалдағанын талқылап жатыр, тағы біреулері түсіндіруді күтіп оған жалтақтай қарайды. Петр ашулы жүзбен Исаның оң жағында отырған Жоханға бұрылып қарайды. Ол оның құлағына бір нәрсе айтып сыбырлап жатып, еріксіз Иуданы итеріп қалады. Иуда басқа апостолдардан оңашаланып, жеке қалып қойған жоқ, дегенмен көңілі оқшауланғаны байқалып қалады. Тек сол ғана еш нәрсе сұрамай, қимылсыз қалған. Еш нәрсеге қатыспай, жоғарыға қарайды, секемдене ме әлде ашумен бе, әйтеуір, қызу талқы ортасында ойлы қалыпта отырғаны Исаға кереғар драмалық күй туғызады.

Суретті алғаш көргендер толқыған күйді бақылауда ұстап тұрған форманың берілу шеберлігін қаншалық тез бағалады екен? Иса айтқан сөздерден туған толқу көрермен бейберекеттігін тудырмайды.

Он екі фигура еркін түрде әрқайсысында тығыз қарым-қатынас жасап отырған үш кейіпкерден тұратын төрт топқа бөлінеді. Әртүрлілік осылайша реттелген, ал реттілік қарама-қарсы және шашырап кетер қозғалыстың

динамикалық үйлесімінің шексіз байлығын тудыратын әртүрлілікпен толықтырылған. Леонардоның жетістіктерін толыққанды бағалау үшін алдыңғы тарауда сөз болған, Поллайолоның *Әулие Себастьянның азабы* картинасындағы (171-сурет) мәселені еске алайық.

Поллайоло өмір сүрген кезеңдегі суретшілерге реализмді көзге жинақы көріну талабымен үйлестіру оңай болған жоқ. Тапқан шешімдерінің өзінен жасандылық сезіліп тұрды. Поллайолодан жастау Леонардо мәселені оп-оңай шешеді. Біз композицияның тақырыптық мазмұнын бір сәтке ұмытып, оның формасын, кескіннің өзіндік әсемдігін рақаттана тамашалауды жалғастырамыз. Кескіндеме бейнелері, құдды, өз-өзінен сәйкестене қосылып, үйлесім құрады. Яғни Боттичелли де, Рогир ван дер Вейден де өзіндік мәнерлерімен өнерге қайтаруға тырысқан готикалық кескіндемеге тән сипаттар артық күш салмай-ақ қайта жанданған. Бұл үшін Леонардоға дұрыс сурет пен нақты бақылаудан бас тартудың қажеті болмаған. Композициялық үйлесімнен сюжетке назар аударсақ, Мазаччо немесе Донателлодағыдай нақты берілген шынайылықтың бір бөлшегін көргендей боламыз. Осы жетістіктердің бәрі бізге Леонардо шығармаларының тереңіне үңілуге мүмкіндік береді. Үйлесімді композиция, көлемді сурет – Инжіл мәтінінің мазмұнын, адамдардың мінездерін, олардың қылықтары мен реакцияларын жарқырата көрсеткен суретшінің қиялы, көңіл көзінің қуатымен жүзеге асқан материя. Леонардоның *Соңғы асты* жазып жатқанына куә болған замандасының айтуынша, суретші күні бойы басқыштың үстінде қолын айқастыра суреттің салынған бөліктеріне сын көзімен қарап, жұмыстың келесі кезеңін ойлап тұрады екен. *Соңғы ас* тіпті қазіргі қалпында-ақ адамзат данышпанының құдіретімен дүниеге келген кереметтердің бірі болған және бола да бермек.

Леонардоның басқа картиналарынан артық болмаса, кем түспейтін бір туындысы – *Мона Лиза* (193-сурет), флоренциялық Лиза атты ханымның портреті. Бұл картинаның көпке танымалдығы бір есептен өзіне зиянын да тигізді. Мона Лизаның бет-жүзі ашықхаттарға, плакаттарға көп басылып, тым көп көшірілгені соншалық – нақты бір суретші кенеп бетіне салған, өмірде бар, ет пен сүйектен жаралған әйелдің бейнесін көру қиын. Ең дұрысы – картинаның түпнұсқасын немесе жалған нұсқасын көргенінді ұмытып, суретті ең алғаш көрген жанның көзімен қарауға тырысу. Әрине, бірден таңдандыратыны – портреттің тірі дерлік кейпі. Көзіміз бірден Мона Лизаның көзқарасымен түйіседі, картинаға қараған сайын оның бет-әлпеті тірі адамдікіндей үздіксіз өзгеріп отырады. Тіпті көшірмелерінің өзінде осындай таңғаларлық қасиет бар, ал Луврдағы түпнұсқасы сиқырлы арбауымен әсерлі. Мона Лизаның күлкісі бірде мысқылды, бірде мұнды көрінеді.

193. Леонардо да Винчи Мона Лиза  
Шамамен 1502 ж.

Ағаш, май. 77 × 53 см. Лувр, Париж

Мұның бәрі мистикаға ұқсайды, алайда ұлы өнердің, шын мәнінде, өз тылсымымен баурайтын жағдайлары аз емес. Қалай дегенде де, Леонардо осындай әсер беруге саналы түрде ұмтылған және оған әбден есептелген тәсілдермен қол жеткізген. Ұлы жаратылыс зерттеушісі көзбен көріп қабылдау ерекшеліктерін тануда көп алға кеткен.

Ол шынайылықты көркемдік тұрғыдан игеру барысында пайда болған, күрделілігі тұрғысынан натуралық образды формаға бағындырудан жеңіл емес мәселені анық зерделеген еді. Ұлы кватрочентолықтардың, Мазаччо ізбасарларының картиналарында ортақ сипат бар: қатаң контурмен суреттелген фигуралар ағаш қуыршақтарға ұқсап тұратын. Бір қызығы, бұл жерде мәселе шеберлік деңгейіне немесе суретшінің ыждағат-ықыласына байланысты емес. Натураны мейлінше дәл бейнелеуде Ван Эйкке (158-сурет), көріністік құрылымдарды мінсіз жасау, суреттің дәлдігі жағынан Мантеньяға (169-сурет) тең келетін ешкім жоқ. Дегенмен олардың талант қуаты да, қырағылығы да фигуралардың статикалығын, олардың мүсіндерге ұқсастығын өзгерте алған жоқ. Мұны формаларды дәл салуға көбірек көңіл бөлген сайын суретшінің тірі жанға тән өзгермелілікке соншалық назар аудармайтынымен түсіндіруге болады. Модельге қадалған көзқарас оны өз «құрсауына алып», оған «Ұйқыдағы ару» ертегісіндегідей қимылсыз қалуға бұйыратындай. Шеберлер мұндай қиындықты білгендіктен, оны қалайда жеңуге тырысқан. Мысалы, Боттичелли (172-сурет) картиналарында шаштың және жеңіл маталардың толқындана желбіреуі көрініске жан бітіруі керек еді. Бірақ мәселенің талассыз шешімін Леонардо ғана таба алған. Ол кескіндемеде толық баяндалмайтын, көрерменді болжамдар жасауға ынталандыратын әлдебір бүкпенің болу керектігін түсінеді. Егер сызықтарда берік айқындық болмаса, егер бетпердемен көлегейленіп, кейбір жерлері көлеңкеде көрінбейтін болса, оның жасанды қимылсыздығы мен «құрғақ» әсері жойылады. Леонардоның «сфумато» деген атаумен белгілі бұлдыр, «балқыған» контурлар мен қоюланған көлеңкелердегі пішіндері елеусіз бір-бірімен біте қайнасып, көрерменді қиялға жетелейтін жаңалығының мәні де осы болатын.

Міне, бізге Мона Лизаның (194-сурет) бет-жүзінің құпия өзгерістерінің себебі енді түсінікті бола бастады. Сфумато – жақсы ойластырылған әдіс. Адам бет-жүзін нобайлап болса да салуға тырысқан кез келген суреттің физиономиялық көрініспен, бірінші кезекте, ерін және көз бұрыштарымен «ашылатынын» білуі тиіс. Леонардо дәл осы тұстарды әлсіз көлеңкемен берген. Сондықтан да модельдің көңіл күйін дәп басып айту қиын: болар-болмас езу тартуы әп-сәтте көзден ғайып болады. Бірақ мәселе оның бетінің бұлыңғырлығында ғана емес. Леонардо хас шеберлер ғана бара алатын соны әдіске жүгінеді. Картинаға мұқият зер салғанда, біз оның екі жағының бір-біріне сәйкес келмейтінін байқаймыз. Бұл айырмашылық Мона Лиза артындағы ғажайып пейзаж арқылы анық байқалады. Сол жақтағы көрініс оң жағындағыға қарағанда әлдеқайда төмен секілді. Соған сәйкес, картинаның сол жағына назар аударсақ, әйел бейнесі көтеріліп, биік көрінеді. Көзқарасының өзгерісіне қарай бет-жүзі де өзгеріп, симметрия да бұзылады. Егер Леонардо ұлы суретші болмағанда, онда

осы қулықтардың барлығы әншейін алдамшы әрекет болып қалар еді. Бірақ ол натурадан қай жерде ауытқу қажеттігін, жанды дененің қай жерін әсірелеп көрсету керектігін анық білген. Қолдың, жеңнің ұсақ қыртыстарының қалай өңделгеніне зер салыңыз. Леонардо қылқаламының сенімділігі, көзінің өткірлігі тұрғысынан өзінің ұлы ұстаздарынан кем түспейді. Алайда ол натурадан мүлдем ауытқымайтын суретші емес. Ертеректе адамдар суретші бейнеге тірі адамның жанын салып қойған деп біліп, портреттік бейнелерге құрмет танытып, қорқынышпен қарайтын. Сол тылсымға толы қорқыныштың негізі дұрысқа шыққан сияқты. Сиқыршы Леонардо бояу жағылған кенеп бетіне жан бітірді.

Тағы бір флоренциялық ұлы тұлға – италиялық чинквеченто даңқын шығарған Микеланджело Буонарроти (1475–1564). Микеланджело Леонардодан жиырма үш жас кіші болатын және одан қырық бес жыл ұзақ өмір сүрді. Ол ғұмыр кешкен кезеңде оның белсенді қолдауымен суретшілердің әлеуметтік мәртебесі толық өзгереді. Жасөспірім шағында Микеланджело сол уақыттағы қарапайым қолөнер мектебінен сабақ алады. Он үш жасында кейінгі кватрочентоның алдыңғы қатарлы шеберлерінің бірі Доминико Гирландайоның (1449–1494) шеберханасында үш жыл оқиды. Гирландайо – ұлы болмаса да, сол кездегі Флоренция тұрмысының сан алуан қырын шығармашылығына арқау етіп, шынайы көрсете білген суретшілердің бірі. Оның қылқаламынан шыққан Киелі тарих эпизодтары тек Медичи және оған қамқоршы болған дәулеттілер ортасында өткендей көріністе бейнеленіп көрсетілді. *Мәриямның дүниеге келуі* суретіне (195-сурет) Мәриямның анасы, әулие Аннаның туысқандарының бейнелерін енгізді. Мұнда біз XV ғасырдың соңындағы сән-салтанаты келіскен апартаментке ақсүйек әйелдердің қонақ болып келу рәсіміне куә боламыз. Гирландайо фигураларды оңтайлы топтастырған және өз отандастарының көңілінен қалай шығу керектігін де жақсы білген. Олардың антикалық сюжеттерге әуестігін құптай отырып, билеп жүрген сәбилер бейнесін қабырға бедеріне мұқият салып шыққан.

195. Доминико Гирландайо Мәриямның дүниеге келуі  
1491 ж.

Фреска, Санта Мария Новелла шіркеуі, Флоренция

Микеланджелоның Гирландайо шеберханасында әртүрлі кәсіби дағдыларды: фреска техникасын, бейнелеу өнерінің негіздерін меңгергені даусыз. Дегенмен оны осы ісі оңға басып тұрған кескіндеме фабрикасы қанағаттандырмаған. Оның өнер туралы ойы басқаша болатын. Жас суретші Гирландайоның қарапайым мәнерінен бас тартып, бұрынғы өткен Джотто, Мазаччо, Донателлоны, сонымен қатар Медичидің жинағындағы антикалық мүсіндерді түбегейлі зерттеуге ден қояды. Антикалық үлгілерден қозғалыс құпияларын, бұлшықеттер және сіңірлердің жұмысын меңгеруге тырысады. Ол да, Леонардо сияқты, адам анатомиясын меңгерумен қанағаттанбай, мәйіттерді сойып қарау, жанды натура нобайларын көптеп салу арқылы табиғаттың өзінен үйренуге

тырысады. Егер Леонардо адам денесінің құрылысын тек еліктіргіш құпияның бірі деп білсе, Микеланджело оны түбегейлі, соңына дейін зерделеуге ден қояды. Мақсатына көзсіз ұмтылысы мен жадының тұтқырлығы арқасында дегеніне жылдам қол жеткізеді. Кез келген өзгеріс, пішіннің кез келген қалпы қарындашынан қағыс қалмай, дәл түсіп отырады. Оны күрделі міндеттер қызықтыратын. Әдетте кватрочентолықтардың батылы бара қоймайтын қиын ракурстар оны құштарландыра түсетін. Көп уақыт өтпей-ақ, ерте заман шеберлерімен теңесіп қана қоймай, тіпті олардан басым түскен жас флоренциялық туралы дақпырт жан-жаққа тарап кетеді. Жас суретшінің анатомия, жалаңаш фигура салу мен көрініс аясын беруді, қысқасы, суретшілік кәсіптің қыр-сырын үйрену үшін арнаулы мектептерде жылдар бойы оқитын шағы таяп қалады.

Қазір қатардағы кез келген плакатшы фигураны берілген ракурста еш қиындықсыз салып бере алады. Сондықтан қазір Микеланджелоның шеберлігіне замандастарының сүйсіне бас июін түсіну оңай емес. Микеланджело отыз жасында Леонардомен теңдес, кемеңгер суретші деп танылды. Флоренция коммунасы Микеланджело мен Леонардоға қалалық кеңес залының қабырғасына Отан тарихы тақырыбында екі фреска салуға тапсырыс береді. Екі алыптың бірінші болу жолында өнер сайысына түсер драмалық сәт туады да, бүкіл Флоренция олардың дайындық жұмыстарын асқан қызығушылықпен қадағалаумен болады. Өкінішке қарай, ойға алған жобалардың бірде-біреуі іске аспады. 1506 жылы Леонардо Миланға оралады, ал Микеланджелоға бұдан да қызықты ұсыныс келіп түседі: оны католиктердің дінбасы Папа II Юлий мәртебесіне лайық мазар тұрғызу үшін Римге шақырады.

Ақылды, бірақ қатал понтификтің өршіл жобасы туралы бүкіл ел құлағдар болатын, ал Микеланджело қолы ұзын, билігі зор, қаражаты мол, ірі жоспарларды іске асыруға ерік күші мен құдіреті жететін адамға жұмыс істеуден бас тарта алмады. Ол Папаның рұқсатымен алып мазарға материал таңдау үшін жедел түрде Каррара мәрмәр карьеріне аттанады. Мәрмәр тастар әлемде жоқ мүсін жасауды армандаушы жас суретшінің қиялына қанат бітіреді. Ол карьерлерде материал таңдап, саудаласып, жарты жылдай жүреді. Ал ойы тас құрсаудан шығу үшін шеберін күтіп таласқан сансыз бейнелерге толы болды. Римге оралып, жұмысқа кіріскенде, тапсырыс беруші Папаның ынтасы бәсеңсіп қалғанын байқайды. Бүгінде біз оған II Юлийдің құрылыс жоспарындағы қайшылықтар себеп болғанын білеміз: мазар әуел баста әулие Петрдің бұзылуы тиіс ескі шіркеуінде орналасу керек еді, ал оған лайық басқа орын болмаған. Қатты көңілі қалған Микеланджело мұны астыртын әрекет болуы мүмкін, шіркеу сәулетшісі Браманте бастаған бақталастар қастық ойластырып, өзін кетіруге ниет еткен деп күмәнданады. Лажы құрып, ыза бұған Микеланджело Римнен Флоренцияға кетіп қалады да, II Юлийге «егер Папа мені қажет етіп жатса, өзі келсін» деген қатаң мазмұнда хат жолдайды.

Бұл оқиғадағы көңіл аударарлық нәрсе – дінбасы мүсіншіге ашу-ызасын білдіріп, тартысып жатпай, Флоренцияның қала басшысымен дипломатиялық келісімге келіп, Микеланджелоны Римге қайтып келуге көндіруді өтінеді.

Мүдделі жақтар бір нәрсеге – жас суретшінің тұратын жайы мен шығармашылық жоспары мемлекеттік маңызды іс болып саналатынына байланысты келіскен сияқты. Флоренцияның халқы Микеланджелоға пана болғаны үшін жазалауға ұшыраймыз ба деп қатты қауіптенеді. Қала басшылығы мүсіншіні Папаның қарамағына баруға үгіттеп, оған ұсыныс хат дайындап береді. Хатта бүкіл Италияда, мүмкін, бар әлемде оған парапар шебер табыла қоймайтынын растап, оған жақсы жағдай туғызса, «әлемді таңғалдырар дүние тудыруға мүмкіндігі бар» екені жазылады. Бұл жолы дипломатиялық нота мазмұнының дұрыстығы дәлелденеді. Римге келген Микеланджелоға II Юлий басқа жұмыс тапсырады. Ватиканда Папа IV Сикст салдырғандықтан «Систин капелласы» (196-сурет) аталған құрылыс бар болатын. Оның қабырғаларын атақты Боттичелли, Гирландайо және тағы да басқа суретшілер безендірген еді. Енді Папа Микеланджелоға осы құрылыстың бос тұрған төбесіне сурет салып әшекейлеуді тапсырады. Бірақ Микеланджело өзін кескіндемеші емес, мүсінші деп есептегендіктен, тапсырысты қабыл алғысы келмейді. Бұл бақталастары әдейі тауып берген, абырой әпермейтін жұмыс сияқты көрінеді. Бірақ Папаның табандылығынан соң, тапсырысты орындауға мәжбүр болады. Ол Флоренциядан көмекшілер шақырып, қарапайым суретпен – текшедегі он екі апостолдың пішінін салумен ғана шектелуді жөн көреді. Алайда ешкім күтпеген әрекетке барып, шіркеуге қамалып алып, кейін ашылғалы бері «әлемді тамсандырып келе жатқан» фрескалармен жалғыз өзі жұмыс істей бастайды. Микеланджелоның төрт жыл бойы Папаның капелласында жұмыс істеп, осындай дүниені қалай жасағанын адам санасына сыйдырудың өзі өте қиын (198-сурет).

196. Систин капелласы Ватикан

Фрескалар тазартылғанға дейінгі интерьер көрінісі

198. Микеланджело Қатырылған парақ.Систин капелласының төбесі  
1508–1512 жж.

Фреска. 13,7 × 39 см. Ватикан

Бұл – ғаламат еңбек. Тіпті осыншалық ауқымды жазбаны орындаудың алдында жасалатын нобайлар мен картондардың өзіне орасан күш керек. Ол суреттерді шалқалай жатып салған, ыңғайсыздыққа үйренгені соншалық – тіпті хатты басын шалқайта жатып оқыған. Дегенмен бұл фрескаларға жұмсалған көркем ойдың серпінін оған жұмсалған дене күшімен салыстыруға келмейді. Микеланджелоның әр ұсақ-түйек детальға дейін мүлтіксіз орындайтын шеберлігі, ішкі шығармашылық қуаты замандастарына да, келер ұрпаққа да жаңалық болып, дүниеге адамзат дарынының тылсым күшін паш етті.

Бұл алып ансамбльдің бөлшектері репродукциясының өзі қайта-қайта көз алмай қарауға мәжбүрлейді. Бірақ капеллаға кірген кезде фотосуреттен көргендегідей емес, басқаша әсерге бөленесіз. Кең де еңселі залдың төбесі жайпақтау күмбезбен жабылған. Қабырғаны бойлай созылған Мұса мен Исаның өмірінен алынған көріністер салынған кватрочентолық фрескалар. Біз басымызды көтерген сәтте адам санасынан тыс басқа бір әлемге енеміз.



Плафонның жан-жағында, терезе үстінде, Мәсіхтің келуін мадақтаған Көне өсиеттегі пайғамбарлар мен христиандық сенім бойынша Исаның дүниеге келетінін пұтқа табынушыларға алдын ала айтқан абыздар (көріпкелдер) бейнелері кезектесіп беріледі. Осы алып тұлғалардың оқып, әңгімелесіп, ойын жазып немесе ішкі дауыс үніне құлақ түріп жатқан рухани толғану сәттері бейнеленген. Төбенің орталық бөлігіне, осы ірі бейнелердің арасына Микеланджело Дүниенің жаратылуы мен Нұх пайғамбар тарихы картиналарын орналастырған. Суретші қиялына тасқын секілді үсті-үстіне келіп жатқан жаңа образдардың бәрін осы композицияларға сыйғызып толтырған секілді. Көрнекі сюжеттерге енген қалқандар мен медальондарды көрсеткен жасөспірімдердің пішіндері бірде тас мүсіндер секілді қатып тұрғандай, енді бірде баяу қозғалып бұрылғандай болады. Бұл – ансамбльдің орталық бөлігі ғана. Күмбездің төменгі бөлігінде, ширек тоғыспалардың үшбұрыштарында және олардың астына көптеген фигуралар – Библияда санамаланып берілген Исаның ата-бабалары әртүрлі қалыпта бейнеленген.

Репродукцияға бір қарағанда, бейненің көптігінен төбе шым-шытырық суреттерге толып кеткендей көрінуі мүмкін. Бірақ капеллаға кіргенде, сурет өлшемдерінің архитектуралық ортаға сай екеніне көз жеткізіп, бөлшектерінің айқын безендірілуіне таңғаласыз. 1980 жылы фреска күйе мен шаңнан тазартылғанда, бояуларының жарық және қанықтығы көзге анық байқалды. Бұл да өзі аз әрі еңсіз терезелерден түсетін әлсіз жарық мөлшеріне қарай дәл есептелгенін көрсетеді (қазіргі кезде, күшті электр жарығын пайдаланатын уақытта мұндай жайт көп ескеріле бермейді).

197-суретте фресканың ырғақпен қайталанатын бір бөлігі берілген. Бұдан туындының композициясы айналасындағы фигуралардың орналасу реті жақсы көрінеді. Сол жақта – Даниял пайғамбар; жазбаны көшіріп алуға еңкейген оған үлкен кітапты тізесінде ұстап тұру үшін кішкене бала көмек беріп жатыр. Оның оң жағындағы кітаптан көз алмай отырған Кум сивилласы суретті толықтырып аша түскен. Қарсы жақта Шығыс үлгісінде киім киген парсы сивилласы кітапты көзіне жақындатып, Қасиетті мәтінді оқуға үңілген, оның қасындағы Көне өсиеттегі Зул-Кифл пайғамбар шұғыл бұрылып, белгісіз тыңдаушыны шақыруда. Осы фигуралардың екі жағынан қоршап тұрған пилястрлер ойнап жатқан балалардың мүсінімен безендірілген. Ал олардың дәл үстіне пилястр шетіне медальондар байлап жатқан киімсіз бозбалалар орналастырылған. Үшбұрышты бөліктерде Исаның Көне өсиетте аталған ата-бабалары, ал бұл композициялардың жақтаулары үстінде бүкшиген жалаңаш жандар бейнеленген. Систин капелласындағы жалаңаш (иньюди) бейнелер Микеланджелоның адам тәнін кез келген қалыпта және бұрышта бейнелей алатын теңдесі жоқ шебер екенін айғақтайды. Жас атлеттердің ширыққан бұлшықеттері қай бағытқа болса да бүгіліп-жазылып, адам тәні сұлулығын паш етеді. Плафонның орталық бөлігінде бірінен-бірі өтер осындай жиырма пішін бар. Каррара мәрмәрінен жасамақ болған, бірақ іске асырылмай қалған қиялдағы образдар, мүмкін, Систин капелласында жұмыс істеген Микеланджелоның ойына қайта оралған болар. Сүйікті материалымен жұмыс

істеуден бас тартуға мәжбүр болғанда, Микеланджелоның қалай қиналғанын білеміз. Шарасыздықтан күйініп, ойындағысы болмай, жоспарлары іске аспай тығырыққа тірелгенде, кекшілдіктің, даңққұмарлықтың қамшылауымен, ашық жау ма әлде жасырын жау ма, әйтеуір, кескіндемемен айналысуға зорлап көндіргендерге: «Міне, қолымнан не келетінін көріңдер!» – дегендей, кенеттен теңдессіз туындыны жарқ еткізеді. 197. МикеланджелоСистин капелласы төбесіндегі сурет бөлігі

Микеланджелоның дайындық суреттерінен әрбір бейнені мұқият және бүгешігесіне дейін қалай зерделеп нобайлағанын байқауға болады. Мұнда эскиздер альбомының бір беті (199-сурет) берілген. Бұл бетте натура бойынша салынған сивиллалардың бірінің сызылған бейнесі көрінеді. Сонау антикалық дәуірден бері бірде-бір суретші бұлшықеттерді көрсетуде дәл осындай жетістікке жеткен емес.

199. МикеланджелоСистин капелласы төбесіндегі ливиялық сивилла бейнесіне дайындық суреттер  
Шамамен 1510 ж.

Қағаз, самгина. 28,9 × 21,4 см. Метрополитен музейі, Нью-Йорк

Атақты микеланджелолық «иньюдилердің» орындалу үлгісіне қарап, шығармалардың хас шебер қолынан шыққанын көреміз, ал ондағы Библия тақырыптары композицияларының мазмұндық тұрғыдан ашылуы одан да асып түседі. Төбенің орталық бөлігінен Жаратушының әмірлі ишаратына бағынып, ғайыптан өсімдіктер, аспан әлемі, жануарлардың және адамның дүниеге қалай келгенін көреміз. Құдай образы суретшілердің ғана емес, адамдардың, тіпті Микеланджелоның атын мүлдем естімегендердің санасында тек Систин фрескасының әсерінен қалыптасты десек, артық айтқандық болмайды.

### *17.Германия және Нидерланд. XVI ғасырдың басы*

Италиялық Қайта өрлеудің жетістіктері Альпі тауының арғы жағындағы елдерге ерекше әсер етті. Мәдениеттің жаңғыруын армандап жүрген білімдар адамдар антикалық ақыл-ой мен өнер қазынасын қайта жаңартқан Италияға назар аударды.

Ғылымда болатын прогрестің Өнерде жүзеге аспайтыны мәлім. Готика туындылары көркемөнердегі дәрежесі бойынша Қайта өрлеу шығармаларынан кем түспеуі мүмкін. Дегенмен Италияға барған адамдар өз елі өнерінің кенжелеп қалғанын бірден байқайтын. Италиялықтардың үш жағдайда артықшылыққа ие екенінде дау жоқ еді: ғылымға негізделген кеңістік көрінісі, анатомиялық білім (нәтижесі – адам денесін жоғары дәрежеде бейнелеу) және бір кездері адамдарға құндылық пен әсемдіктің нышаны іспетті болған антикалық сәулеттің формаларын меңгеру.

Осы жаңа стильге әртүрлі көркемөнер мектептері мен шеберлердің қалай қарағанын, қандай әрекетпен жауап беріп жатқанын бақылау қызық, әрине. Бұл кезеңде әсіресе сәулетшілер өте күрделі жағдайға тап болды. Өздері үйренген готика жүйесі мен ертедегі ғимараттардың жаңаша жаңғыруы, қалай десек те, теориялық тұрғыдан бірізді болғанмен, мақсаттары мен рухы тұрғысынан қарама-қарсы, өзіндік логикасы бар екі жүйе еді. Жаңа жүйе қалыптасып бекігенше біраз уақыт өтеді. Бұл үдерісте Италияға барып-келіп жүрген және заман талабынан артта қалмауды қалайтын ақсүйектер белгілі дәрежеде үлкен рөл атқарды. Дегенмен сәулетшілер олардың сұраныстарына жауап бере отырып, көп жағдайда жаңа стильдің сыртқы көріністерімен ғана шектелді. Қасбеттің кейбір жерлеріне колонна немесе фриз қосып, жаңа стильмен таныстығын көрсетіп, қанағаттанғандық сыңай танытты. Яғни классикалық формаларды олар тек әдеттегі декорларға қосымша ретінде санады, ал ғимараттың қаңқасы өзгеріссіз қалды. Англия, Германия, Францияның шіркеу құрылыстарынан жоғарғы жағына капитель қосып, колоннаға ұқсатқан тіреуіш бағаналарды көруге болады, ал тас шілтерлермен қапталған терезелердегі жебе тәрізді форма жартышеңбер доғаға ауыстырылды (218-сурет).

218. Пьер СойеКандағы Сен-Пьер шіркеуінің хоры

Шамамен

1518–1545 жж.

Ескі жоспармен салынған клуаторлардың аркадаларында бөтелке тәріздес ғажап колонналар кездеседі; түксиген мұнаралы және аркбутандары бар қамалдар классикалық стильдегі бедерлермен безендіріледі; қаладағы шошақ төбелі ғимараттарда Қайта өрлеу типіндегі фриздер мен мүсіндер пайда бола бастайды (219-сурет). Классикалық ережелердің артықшылықтарын білетін италиялық суретші мұндай құрылыстарды көргенде, теріс айналып кетері сөзсіз еді. Бірақ біз академиялық өлшемдерге қолданылатын қатал сынымызды жұмсартып, әртүрлі стильдерді біріктірудің тым күрделі міндеттерін шешуде сәулетшілердің тапқырлық танытқанын бағалай аламыз.

219. Ян Уаллот және Христиан СиксденирсКөне канцелярия (Ле Греффе)

Шамамен

1535–1537 жж.

Брюгге

Кескіндеме мен мүсін өнерінде басқаша жағдай қалыптасты, себебі – бұл арада жеке формаларды пайдалануды шектеуге болмайды. Екінші дәрежедегі шеберлер ғана италиялық гравюрадан көзіне түскен қандай да бір фигураларын пайдалана алатын. Нағыз суретші жаңа жүйені зерттеу керегін және оны қолдану мәселесін өз бетінше шешу қажеттігін жақсы сезінді. Бұл үдеріс бар драматизмімен немістің ұлы суретшісі, бейнелеудің болашақта жаңа қағидаттар

негізінде жүзеге асатынын терең сезінген Альбрехт Дюрердің (1471–1528) шығармашылығында көрініс табады.

Альбрехт Дюрер Германияға Венгриядан қоныс аударып, гүлденген Нюрнберг қаласына тұрақтаған, алтынмен жұмыс істейтін шебер қол-өнерші отбасында дүниеге келген. Дюрердің бала кезінде салған, жастайынан-ақ дарынды болғанын аңғартатын бірнеше суреті сақталған. Шәкірт жасында Михаэль Вольгемуттың Нюрнбергтегі алтарьлар мен гравюралар дайындайтын ірі шеберханасында сабақ алады. Кәсіби дайындықтан өткен соң, жас суретші ой-өрісін кеңейту және тұрақты жұмыс орнын тауып алу мақсатында бұрыннан қалған дәстүр бойынша шебердің көмекшісі болуға ел аралап кетеді. Ол қалайда ірі гравюраларшы Мартин Шонгауэрмен кездескісі келеді, алайда Кольмарға жеткенде атақты шебер қайтыс болып кеткен еді. Біраз уақыт шеберханаға басшылық жасауды қолдарына алған Шонгауэрдің туыстарына қызмет істеп, Швейцариядағы ғылым және кітап басу орталықтарының бірі болған Базель қаласына келеді. Бұл жерде Дюрер кітап безендірумен айналысады. Кейін Альпі тауының арғы жағына сапар шегеді. Жол-жөнекей тау аңғарының көріністерінен акварельмен бірнеше керемет картина салады. Солтүстік Италияда Мантенья шығармаларынан суреттемелер жазады. Нюрнбергке қайтып келген соң үйленіп, жеке шеберханасын ашады. Енді ол солтүстік және италиялық өнердің бейнелеу мүмкіндіктерін меңгерген суретші еді. Дюрер техникалық дағдыларды толық үйренген шебер әрі ешқандай тәжірибемен игере алмайтын ұлы суретшіге тән шығармашылық ой мен қиялдың иесі еді. Көп ұзамай мұнысын дәлелдеді де. Алғашқы ауқымды жұмыстарының бірі – Апокалипсис тақырыбындағы ксилография сериясы оған зор табыс әкеледі. Ақырзаманның қорқынышты көрінісін, оны алдын ала білдірген түнерген хабаршыларды Дюрер бұрын-соңды болмаған зор қуатпен көрсетеді.

Дюрер образдары да және оған жұртшылықтың алабөтен құштарлығы да қоғамдық көңіл күйге себеп болған бір ахуалдан: ақыры Лютердің Реформациясына әкеп соққан орта ғасырдың соңында Германиядағы шіркеу институттарына жалпы наразылықтың асқынуынан туындағанына күмән жоқ. Дюрердің өзі үшін де, көрермендер үшін де ақырзаманның болатыны туралы сәуегейлік өте өзекті болды. Өйткені ол кезде әлеуметтің басым бөлігі заманақыр өздері өмір сүрген кезеңде болатынына сенетін. Бұл арада көрсетілген гравюра дін қызметшісі, әулие Иоанн аянының мына жолдарына сай келеді: *Сонда көкте соғыс бұрқ ете түсті. Мекайл мен оның қол астындағы періштелер айдаһарға қарсы соғысты. Айдаһар өз нөкерлерімен бірге оларға қарсы шайқасты, бірақ төтеп бере алмады да, оларға көктен орын бұйырмады (12: 7–8).*

Осы ұлы сәтті бейнелеуде Дюрер дәстүрлі сюжеттердегі батырдың жауымен айқасын көрсететін, әдемі дене қалпын бейнелейтін дайын жиынтығын пайдалануды жөн көрмеді. Бұл маңызды және шешуші айқас болғандықтан, денені қандай да бір қалыпта бейнелеудің жөні жоқ еді. Дюрердің Мекайл періштесі найзаны екі қолымен ұстап, бар күшімен

айдаһардың мойнына сұғып жатыр және осы қуатты соққы композицияны екіге жарып тұр. Мекайлдің айналасында қылыш ұстаған және садақшы періштелер қорқынышты құбыжықтармен соғыс жүргізуде. Ал аспанда арпалысқан соғыс болса, жерде бейқам, тыныштыққа бөленген әдемі пейзаж бейнеленген, оның астына Дюрердің атақты монограммасы басылған.

Өзін шіркеу пластикасын жасаушы готикалық шеберлердің заңды мұрагері ретінде көрсеткен Дюрердің визионерлік қиялы шығармашылық әлеуетіне кесірін тигізген жоқ. Суретшінің натуралық суреттері оның табиғатты мұқият бақылауды көңілі сүйгенін айғақтайды. Еліктеу арқылы көз алдындағы көріністі тап айнадағыдай етіп салу міндетін алғаш рет алға қойған Ван Эйк заманынан бері оған жетер ешкім болған жоқ. Дюрердің кейбір акварельдік этюдтері ерекше танымал болады. Мысалы, Қоян бейнесі (9-сурет) немесе Шым көрінісі (221-сурет). Байқауымызша, Дюрер нақтылыққа сол нақтылық үшін ғана талпынбаған сияқты. Мұндай этюдтерде ол кескіндеме мен баспа графикасында Қасиетті өсиеттерді сенімді етіп берудің жолдарын іздеген.

221& Альбрехт Дюрер Шым көрінісі  
1503 ж.

Қағаз, қарындаш, акварель, тушь. 40,3 × 31,1 см. Альбертина, Вена

Ұқыптылық – туа бітті гравюрашыға тән қасиет. Дюрердің кескіші детальдарды үздіксіз кескілеп, оларды бірінен соң бірін жинақтайды, сөйтіп, гравюра тақтасы үстінде тұтас бір әлем құралады. Оның 1504 жылы жасаған металдағы гравюрасы – *Рождествоға* (222-сурет) назар аударайық (шамамен осы уақытта Микеланджело флоренциялықтарды адам денесін бейнелеу шеберлігімен таңғалдырған).

#### *18.Еуропа. XVI ғасырдың аяғы*

Шамамен 1520 жылдары Италиядағы өнер білгірлері кескіндеменің даму шегіне жеткенін бірауыздан мойындады. Микеланджело мен Рафаэль, Тициан мен Леонардо шығармашылықтарында өздеріне дейінгі барлық шеберлердің ой-ниет, ұмтылыстары жүзеге асты. Суретке, бейнеленуі қиын ракурстарға байланысты мәселелердің барлығы шешімін тапты. Ұлы шеберлер, замандастарының ойынша, тіпті антикалық үздік шеберлерді басып озып, бейнелеу дәлдігі мен формалды тұтастықтың келісімді үйлесіміне қол жеткізген. Дегенмен мұндай ой ісін жаңа бастаған шеберді шабыттандырудың орнына сансыратып кетуі мүмкін еді. Жас суретшілер ұлылар қолынан шыққан туындыларға қаншалық тамсанып бас ұрғанмен, өнерде болуы тиіс дүниелердің бәрі өздеріне дейін істеліп қойған деп ұғып, бізге ештеңе қалмаған деген ойдың жетегінде кетуі әбден кәміл еді. Кейбіреулер бұны дәл солай, бұлтартпас шындық деп біліп, Микеланджелоның мектебінде ерекше ынтамен оқуға кірісіп, тіпті ұлы суреткердің мәнерін барынша дәл қайталауға тырысып еңбектеніп жатты. Егер Микеланджелоның күрделі қалыпта тұрған жалаңаш бейнелері мінсіз дүние деп мойындалған болса, онда оларға тек қана көшіріп,

ойланбастан өз картинасына түсіруден басқа ешбір амал қалмайды. Нәтижелер өте қызық болып шықты – Библия көріністері атлеттік командалардың жаттығуларына ұқсап кетті. Микеланджелоның мәнеріне еліктеуді сынаған кейінгі сыншылар мұны бос әурешілік деп біліп, бүкіл кезенді «маньеризм» деген бір-ақ ауыз сөзбен атап белгіледі. Дегенмен кең етек алған албырт көзқарасқа елікпей, өнер күрделі ракурстардағы жалаңаш денелерді жинақтаудан тұрмайды деп түсінген суретшілер де болды. Көпшілігі бұрынғы ұлы суретшілерден ештеңе қалмаған деген ойға және өнердің бүгінде тоқырауға ұшырағанына күмән келтірді. Мысалы, бұрынғылардан инвенциялар бойынша, яғни өнердегі жасампаздық тұрғысынан асып түсуге үмітті еді. Суретшілердің терең мағына мен білім-танымға ұмтылып, ақылға сыймас дүниелер тудырғаны сонша – олардың аллегорияларын ерекше білімпаздардан басқа ешкім түсіне алмады. Мұндай картиналар басқатырғыштарды еске түсіретін, олардың мағынасын сол кезеңдегі мысырлық иероглифтер, жартылай ұмытылған антикалық шығармалар мен соған ұқсас тақырыптар туралы жазылған трактаттармен таныс болған жағдайда ғана түсінуге болатын. Өзге суретшілер ұлы шеберлердің табиғи қарапайымдығы мен үйлесім-үндестігінен алшақтап, форманы нәзік бейнелеу арқылы өздеріне назар аудартқысы келді. Мүмкін, олар өздері қалаған биікке жеткен де шығар, алайда мінсіздік тұрақты түрде қызығушылық тудыра алмайды. Оған көз жылдам үйренеді, ал әбден үйреншікті болғаннан кейін басқа тосын, таңғаларлық, бұрын-соңды көріп-білмеген нәрсені аңсау сезімі оянады. Жаңа буынның классиктермен құлшына бәсекеге түсуінде әлдебір күйзеліс, қынжылыс бар – осы кезеңнің тіпті ең үздік өкілдері де әлем-жәлем, әдеттен тыс оғаштықтан бойын аулақ сала алған жоқ. Дегенмен де асып түсуге ұмтылған, жанталасқан әрекеттер, бір жағынан, бұрынғы шеберлерді жоғары бағалап мойындау сияқты болды. «Өз ұстазынан озбаған шәкірт – нашар шәкірт» деген жоқ па еді Леонардо? «Классиктердің» өздері де жаңашыл тәжірибелерге бастамашы болып, қолдап отырды, тіпті атақ пен даңққа қол жеткізген егде тартқан шақтарында да өнердің мүмкіндіктерін кеңейтетін жаңалықтар енгізу үшін өз беделдерін пайдаланды. Атап айтқанда, Микеланджело шарттылықты суқаны сүймейтінін талай рет көрсетті, сәулет ісімен айналысқан жасамыс кезінде де «қасиетті» классикалық нормаларды белден басып, өз қалауынша жасап, батылдық танытқан. Қауымға суретшінің ойымен және «инвенцияларымен» санасуды үйреткен де – дәл осы Микеланджело, өзіне көңілі толмай, бейнелеу және экспрессивтік жаңа құралдарды талмай іздестірген данышпанның үлгісін алғаш көрсеткен де – осы суретші. Сондықтан да жаңа буын суретшілерінің өздерін қалың бұқараны өзіндік инвенциялармен таңғалдыруға тырысқан «түпнұсқалық» патенттің иегері деп білуі – табиғи жайт. Осының нәтижесінде көптеген қызықты ойлар пайда болды. Осындай «еркелікке» кескіндемеші әрі сәулетші Федерико Цуккаронның (1543?–1609) суреті бойынша (231-сурет) адам басының пішінінде салынған маңдайша бедері жақсы мысал бола алады. Басқа сәулетшілер білімі жағынан, сөз жоқ, Браманте заманындағы сәулетшілерден асып түсетін антикалық авторлардың нұсқауларын басшылыққа алып, жолын жалғастырды.

Олардың ішіндегі ең дарындысы әрі ең білімдісі Андреа Палладио (1508–1580) еді.

32-суретте оның Виченца маңындағы әйгілі *Ротонда вилласы* (дөңгелек вилла) берілген. Белгілі бір мағынада оны да «бүйректен сирақ шығару» деуге болар еді: классикалық маңдайшалармен безендірілген барлық төрт қасбеті біркелкі; бұл көлемдер Рим Пантеонын еске түсіретін орталық цилиндрлік бөлік жанына топтасады (75-сурет). Мұндай композиция қаншалықты әдемі болғанмен, ғимарат өмір сүру үшін қолайсыз еді. Ерекше әсерге бөлеу ниетінің

жетегінде кету сәулет өнерінің пайдалылық мақсатына кереғар келген.

231. Федерико Цуккароримдегі Цуккаро палаццосының терезесі

1592 ж.

232. Андреа ПалладиоРотонда вилласы, Виченца маңы

1550 ж.

XVI ғ. италиялық вилла

Маньеризм дәуірінің тағы бір белгілі өкілі – флоренциялық мүсінші әрі зергер Бенвенуто Челлини (1500–1571). Оның өзі жазған өмірбаяндық кітабында сол кезеңнің тұрмыс-тіршілігі бейнелі суреттелген. Челлини мақтаншақ, қатал және атаққұмар болған. Бірақ оның бастан кешкен оқиғаларының қызық жазылғаны соншалық – оны Дюманың романын оқығандай бір деммен оқып, автордың өрескел қылықтарын кешіруге мәжбүр боласың.

Сол дәуірдің тынысы беймаза және өзімшіл, қалалар мен елді мекендерді, монарх резиденцияларын тынымсыз шарлап, мақтау-мадақ та, балағат сөздер де естіп жүрген Челлинидің жеке тұлғасынан байқалады. Ол енді бір жерге тұрақтаған шеберхананың орнықты иесі бола алмайтын еді; оның түсінігінше, суретші – өз өнерімен зиялы қауым мен шіркеу әміршілерін еріксіз еліктіретін саусағынан өнер тамған шебер.

Оның бізге біраз жұмысы жеткен. Олардың ішіндеОның бізге біраз жұмысы жеткен. Олардың ішіндегі ең әйгілісі – 1543 жылы француз короліне арнап жасалған алтын тұзсауыт (233-сурет). Челлини оның жасалу тарихын толық жазып қалдырған. Біз оның кітабынан өзіне сюжет ұсынуға дәті жеткен екі сыйлы ғалымға қалай ұрысқанын және балауыздан үлгіні өз инвенциясы бойынша жасағанын оқып білеміз.

233. Бенвенуто Челлини

*Тұзсауыт*

1543 ж.

Алтын, эмаль, қара ағаш. Ұзындығы – 33,5 см. Өнер тарихы музейі, Вена

Ол аяқтарын айқастыра отырған Жер мен Теңіздің аллегориялық фигураларын мүсіндейді, бұл арада су мен құрлықтың өзара кірігуін көрсеткісі келген. «Мен теңіз-еркектің қолына барынша бай, құнды кеме ұстаттым; бұл



кемеге көп мөлшерде тұз сыятын; оның астына төрт теңіз атын орналастырдым; аталған «теңіздің» оң қолына үш ашалы айыр ұстаттым. Жерді, қолымнан келгенше, барынша көркем, әсем және нәзік әйел кейпінде сомдадым; оның қолының астына бай безендірілген ғибадатхана қойдым... Мен оны бұрыш салуға арнап жасадым», – дейді ол кітабында. Челлинидің король қазынасынан алтын алып келе жатқанда тап болған төрт қарақшыға жалғыз өзі төтеп беріп, оларды қашуға мәжбүр еткені туралы жазған оқиғасына қарағанда, мына жазылған сипаттамасы тым жұпыны. Челлинидің кербез бейнелерінің шамадан тыс жатықтығы көңілге кірбің ұялатады, алайда мұнда демеу болатыны – шебердің бойындағы тасыған энергиясы оның туындыларының кейбір әлсіз тұстарының тігісін жатқызып, білдірмей жібереді.

Челлинидің өмірі мен шығармашылығы өздеріне дейінгілердің даңқына қызғанышпен қарап, олардан асып түсуге ұмтылған дәуірдегі шеберлердің сипатын дәл танытады. Мұндай пиғыл Корреджоның жолын қуушы Пармиджаниноның (1503–1540) шығармашылығына да әсер еткен. Оның Мадоннасының (234-сурет) діни кескіндемеге жараспайтын тым әсірешілдігіне ыза болатын көрермендерді түсінуге болады. Суретші Рафаэль Мадонналарының табиғи қарапайымдығынан тым алшақ кеткен.

#### 234. Пармиджанино

*Ұзын мойынды Мадонна*

1534–1540 жж.

Суретші аяқтамай қалдырған. Ағаш, майлы бояу. 216 × 132 см. Уффици галереясы, Флоренция

Мадоннаны нәзік етіп беруге ұмтылған ол фигура пропорциясын тым созып жіберген. Мадоннаның аққу мойны да (сурет те дәл солай – «*Ұзын мойынды Мадонна*» деп аталады), иілген жіңішке саусақты қолы да, сол жақтағы ұзын аяқты періште де, шиыршық қағаз ұстаған жүдеу пайғамбар да – бәрі толқынды әйнек арқылы көрініп тұрғандай.

Мұндай бұрмалаудың әдейі жасалғанына күмән жоқ. Созылыңқы формаларға бейім екенін таныту үшін суретші картинаның ар жағына дәл сондай қызық пропорциямен биік колонналар орналастырған. Композицияда көрнекі түрде үйлесімді теңестірілген арасалмақтан бас тартқан: періштелер сол жақ бұрышта сығылысып тұрса, оң жақтағы бос кеңістікте пайғамбардың жалғыз өзі тұр, оның кішірейтілгені соншалық – басы Мадоннаның тізесіне әрең жетеді. Егер бұл қиялилық болса, онда оның да өз жүйесі бар. Суретші ортодоксальдықты ұнатпаған. Ол «классикалық үйлесім – ой жеткізудің бірден-бір шешімі» болмайтынын, сұлулықтың барлық көрінісі қарапайымдық пен табиғилықтан ғана табылмайтынын, бәріне «тойып болған» білгірлердің қызығушылығын ояту үшін айналма жолмен де жүру мүмкіндігі бар екенін дәлелдеуге ұмтылған. Біз бұл ой ағынына қалай қарасақ та, оның жүйелілігін мойындамасқа болмайды. Ақиқатында «табиғилықтан» гөрі жаңашылдық пен ерекшелікті бәрінен де жоғары бағалаған Пармиджанино мен оның төңірегіндегі суретшілер шын мәнінде алғашқы «модернистер» еді. Бұдан кейін біз өнердегі заманауи

бағыттардың айқындыққа өз қарсылықтарын білдіргенде дәл осындай алғышарттарға сүйеніп, натураның формасынан басқаша формаларды бейнелеуге ұмтылғанына куә боламыз.

Қайта өрлеу алыптарының көлеңкесінде пайда болған бұл бағыттарды ұстанғандардың өз ішінде де бұрынғы белгіленген ережелер бойынша жүру соншалық үмітсіздікке душар етеді деп ойламайтын шеберлер шыға бастады. Дегенмен, біздің мұндай ұстанымдарды қалай бағалайтынымызға қарамастан, осы негіздегі кейбір тәжірибелерінің сәтті шыққанын мойындауға тура келеді. Бұған италиялықтар Джованни де Болонья немесе Джамболонья деп атаған фламанд мүсіншісі Жан де Булонь (1529–1608) сомдаған құдайлар елшісі – Меркурийдің мүсіні (235-сурет) толыққанды мысал бола алады. Суретші ең қиын міндет үдесінен шыға білген – қола фигура материяның ауырлығын жеңіп, биікке самғап бара жатқандай әсерге бөлейді. Оның Меркурийінің жерге аяғының ұшы ғана тиіп тұр, дәлірек айтсақ, тіпті жерге емес, Оңтүстік желінің үрленген ауа ағымында тұр. Мүсін тепе-теңдігі қатаң сақталған – ол не кеңістікте ілініп тұрғандай, не ауаны жара, екпіндей ұшып келе жатқандай көрінеді. Микеланджелоның мұндай тәсілді қолдануға мүмкіндігі болмаған. Себебі, классикалық нормалар бойынша, мүсіннің қандай материалдан жасалғаны сезіліп тұруы тиіс болатын, бірақ Пармиджанино сияқты, Джамболонья да сынақтан өткен нормалардан гөрі, күшті әсерлерге басымдық бергенді жөн көрген.

### *19. Голландия. XVII ғасыр*

Еуропаның католиктер және протестанттар лагеріне бөлінуі Нидерланд секілді шағын мемлекеттердің өнеріне де әсерін тигізді. Қазір біз Бельгия деп атайтын Оңтүстік Нидерланд католик дініне адалдығын сақтап қалды; ал Рубенс Антверпенде шіркеулерден, ақсүйектерден, корольдерден өз биліктерін ұлықтауға арналған үлкен полотноларға есепсіз тапсырыстар алып тұрды. Бірақ Нидерландтың солтүстік провинциялары өздерінің католик-испан қожайындарына қарсы көтеріледі, себебі олардың бай сауда қалаларының басым көпшілігі протестанттықты берік ұстанатын еді. Голландияның протестант көпестерінің талғамы шекараның арғы жағындағы үлгі-үрдістерден қатты ерекшеленетін. Бұл адамдар дүниетанымы жағынан Англиядағы пуритандарға жақын еді: діндар, еңбекқор және ұсынақты ер-азаматтардың көпшілігіне оңтүстіктегі әсіресалтанат мүлде ұнамайтын. Уақыт өте қауіпсіздігі нығайып, әл-ауқаты жақсарып, дүниетанымдары өзгере бастаса да, XVII ғасырдағы голландиялық бюргерлер католиктік Еуропада сәнге айналған барокко стилін ешқашан қабылдаған жоқ. Тіпті архитектураның өзінде де олар ұстамды сабырлылықты қолай көрді. Голландия ерекше өркендеген XVII ғасырдың ортасында Амстердам тұрғындары жаңа қалыптасқан ұлттың даңқы мен жетістігін паш ететін үлкен ратуша салуды жөн көреді де, қанша асқақ болса да, жоспары жағынан қарапайым, безендірілуі жағынан үнемді үлгіні таңдайды (268-сурет).

268. Якоб ван Кампен Амстердамдағы Король сарайы (бұрынғы ратуша), 1648 ж.

#### XVII ғасырдағы голландиялық ратуша

Протестантизм жеңісінің кескіндеме өнеріне ықпалы бұрынғыдан да арта түскенін байқаймыз. Ірі өзгерістердің зор болғаны соншалық – орта ғасырларда өнері ерекше өркендеген Германия мен Англияда да жергілікті таланттарды суретші мен сәулетші кәсібі қызықтыра қоймайтын болды. Бірақ бейнелеу дәстүрі берік орныққан Нидерландта суретшілер шығармашылық жігерлерін діни тыйымдардан еркін салаларға бағыттады.

Кезінде Хольбейннің басынан өткен, протестанттық жамағатта жалғасын таба алатын бағыттардың ең маңыздысының бірі портреттік кес-кіндеме болды. Көптеген табысты көпестер ұрпақтарына өз бейнелерін қалдырғанды қалайтын; бургомистр немесе олдермен болып тағайындалған мәртебелі бюргерлердің көпшілігі өз суреттеріне кеңесінің ерекшелік белгілері де салынғанын жөн көретін. Сонымен қатар голландиялық қалалардың өмірінде көрнекті рөл атқарған жергілікті комитеттер мен әкімшілік кеңестер өздерінің жиналыс залы мен құрметті топтардың кездесу орындарына арнап топтық портреттер салдыратын ерекше дәстүрден еш айныған емес. Сондықтан бейнелеу мәнері осындай топтарға ұнайтын суретші тұрақты табысқа кенеліп-ақ қалатын. Бірақ мәнеріне сұраныс төмендесе, шығынға ұшырау қатері туатын.

Азат Голландияның алғашқы ұлы суретшісі Франс Халс (1581?–1666) бірді-бірге соғып, таршылықта өмір сүрді. Халс та Рубенстің замандасы еді. Оның ата-анасы протестант болғандықтан, Оңтүстік Нидерландтан көшіп,

Голландияның өркендеген Харлем қаласына тұрақтады. Етікшіге немесе наубайға жиі қарызданып қалатынынан басқа, оның өмірі туралы да көп ештеңе білмейміз. Қартайған кезінде Халс (сексеннен асып қайтыс болды) меңгерушілер кеңесінің суретін салғаны үшін муниципалдық қа-йырымдылық үйінен аздап тиын-тебен алады. Оның шығармашылығының бастауы саналатын 269-суреттегі портреті Халстың бұл міндетке қандай дайындықпен және қалай кіріскенін көрсетеді. Нидерландтың тәуелсіз қалаларының тәкаппар азаматтары қаланың ең бақуатты тұрғындарының басшылығымен халық жасағында қызмет етуі тиіс-тін. Қызметін аяқтаған осындай бөлімшелердің офицерлеріне Харлем қаласында керемет банкет ұйымдастырып, құрмет көрсетілетін, көп жағдайда бұл қуанышты оқиғаларды үлкен картинамен атап өту де дәстүрге айналды. Әрине, суретші үшін бір кадрға соншама көп адамның дәл бейнесін сыйдыру оңай емес, бұрын қозғалыссыз және ойдан шығарылған детальдары көп бола беретін мұндай картиналарға ендігі талап та басқаша еді.

269. Франс ХалсӘулие Георгий атқыштар ротасы офицерлерінің топтық портреті, 1616

Кенеп, майлы бояу. 175 × 324 см. Франс Халс музейі, Харлем

Халс осы қайшылыққа толы міндетті шешудің дұрыс тәсілін таба білді. Суретші осы салтанатты топтың тамырына қан жүгіртіп, көңілді мерекенің атмосферасын дәл жеткізіп, барлық он екі қатысушыны – қолында бокал ұстап, төрге жайғасқан келбетті полковниктен бастап, қарама-қарсы жақта үстелде орын жетпегендіктен, керемет киімін көрсеткендей кербездене, тура қарап тұрған жас прапорщикке дейін, бірінен-бірін асыра, ескі таныс-тарындай қапысыз бейнелей алды.

Өзіне және отбасына мардымсыз табыс әкелген жеке портреттеріне қарап отырып, біз Халстың шеберлігін мойындай түсеміз (270-сурет). Бұрынғы еңбектерімен салыстырғанда, бұлар фотосурет сияқты болып көрінеді. Біз бұл Питер ван ден Бреке деген, XVII ғасырда өмір сүрген нағыз авантюрист көпесті білетін сияқтымыз. Хольбейннің бір ғасырдан аз уақыт бұрын салған *Сэр Ричард Саутвелл* картинасын (242-сурет) немесе тіпті католиктік Еуропа дәуірінде салынған Рубенстің, Ван Дейк-тің немесе Веласкестің портреттерін еске түсірейікші. Бұл портреттер қаншалық шынайы әрі табиғи болып көрінсе де, кескіндемешілер лайықты ақсүйектік тәрбие идеясын көрсету үшін натурашыларды әдейі дұрыстап отырғызғаны байқалады. Ал Халстың портреттері өзгеше – суретші натурашының өзіне ғана тән сәтін «ұстап алып», оны кенепке мәңгіге көшіріп тастаған сияқты. Халстың әдеттегі шарттылықтардан азат портреттері өз замандастарына дәстүрден бөлек болып көрінгенін елестету де қиын. Халстың бояу мен қылқаламды қолдана білу тәсілінің өзі оның бір сәттік әсерді жадына қалай тез тұтып қалғанын аңғартады. Ертеректегі портреттер асықпай салынған – кейде біз объектінің бірнеше сеанс бойы қозғалыссыз отырғанын, бұл кезде суретшінің детальдарды айнытпай көшіргенін сеземіз. Халс болса өз модельдерін ешқашан көп шаршатпайтын. Біз оның ашық және қою бояудың бірнеше штрихімен-ақ өз қиялындағы үрпиген шаш немесе умаждалған жең көрінісін қылқаламды жылдам да жеңіл қозғай отырып өрнектей салғанының куәгері болғандаймыз. Әрине, Халс өзіне ғана тән мінез бен көңіл күйде отыратын натурашының кездейсоқ көзқарасынан туындайтын әсерге өте мұқият болмаса, ешқашан қол жеткізе алмас еді. Әуелде кездейсоқ тәсіл секілді көрінетін нәрсе шын мәнінде әбден ойластырылған әсердің нәтижесі болып шығады. Бұрынғы портреттердің басым бөлігі сияқты симметриялы болмағанмен, ол біржақты да емес. Барокко дәуірінің басқа да шеберлері секілді, Халс ешқандай ережені сақтамай-ақ, тепе-теңдікке қалай қол жеткізу қажеттігін білді.

## *20. Франция, Германия және Австрия. XVII ғасырдың соңы – XVIII ғасырдың басы*

Өнердің таңғалдыру және тәнті ету қуатын Рим шіркеуі ғана пайымдаған жоқ. XVII ғасырдағы Еуропаның корольдері мен ханзадалары өз сән-салтанаты мен дәулетін көрсетіп, сол арқылы адамдардың санасына өз ықпалын жүргізгісі келді. Олар да Жаратушының қарапайым адамдар арасынан таңдаған қалаулысы, басқа жаратылыс иесі болып көрінуді қалады. Мұндай ниет әсіресе XVII ғасырдың екінші жартысында корольдік биліктің бейнесі мен беделін

саяси бағдарламасында әдейі асыра көрсеткен Францияның құдіретті билеушісі XIV Людовиктің бойынан анық байқалады. XIV Людовиктің Берниниді Парижге өз сарайының жобасын жасауға көмекке шақыруы да кездейсоқ емес. Бұл аса ірі жоба сол бойы іске асқан жоқ, бірақ XIV Людовиктің тағы бір сарайы оның зор билігінің символы болып қалды. Ол шамамен 1660–1680 жылдары салынған Версаль сарайы (291-сурет) еді. Версальдің үлкендігі сонша – ешбір сурет оның сыртқы келбеті туралы дәл түсінік қалыптастыра алмайды. Әрбір қабатында бақ жаққа қараған кем дегенде 123 терезе бар. Ретпен қырқылған ағаштар көмкерген аллеялары, вазалары мен мүсіндері (292-сурет), террасалары мен көлдері бар бақтың өзі бірнеше шақырымға созылып жатыр.

291. Луи лево және Жюль Ардуэн-МансарПариж іргесіндегі Версаль сарайының көрінісі  
1655–1682 жж.

Барокко стиліндегі сарай

92. Версаль бағы

Оң жақта мүсіндік топ – Лаокоонның (69-сурет) көшірмесі

Декорация детальдарымен емес, осы ауқымымен-ақ Версаль барокконың үлгісі болып саналады. Оның сәулетшілері сансыз ғимаратты, негізінен, нақты айқындалып тұрған қанаттарға топтастыруға, сөйтіп, әрбір қанатқа сән-салтанат пен ұлылық кейпін беруге күш салды. Олар басты қабаттың ортасын антаблементті көтеріп тұрған, үстіңгі жағында мүсіндер қатары орналасқан ионийлік бағаналар арқылы нықтады, сосын осы көзге бірден түсетін ортаны өрнектермен айналдыра қоршады. Олар таза ренессанстық формаларды жымдастыру арқылы осындай кең қасбеттің бірыңғайлылығын өзгерте алмас еді, сондықтан мүсіндер, вазалар және трофейлер арқылы әралуандыққа қол жеткізді. Дәл осындай ғимараттар арқылы барокколық формалардың шынайы міндеті мен орнын айқын бағалауға болады. Версаль дизайнерлері батылдық танытып, үлкен ғимаратты айқындау мен топтастырудың ортодоксалды емес тәсілдерін қолданғанда, олар бұдан да ірі табысқа жетер еді.

Бұл жаңалықты келесі буынның сәулетшілері толықтай меңгерді. Рим шіркеулері мен француз қорғандары үшін барокко стилі дәуір бейнесінің көрінісіндей болды. Германияның оңтүстігіндегі әрбір ханзада өз Версалы болғанын қалады; Австриядағы немесе Испаниядағы әрбір шағын монастырь Борромини мен Бернини жобаларынан асып түсуді армандады.

1700 жылдар сәулет өнерінің ұлы кезеңдерінің бірі болып саналады. Бірақ жалғыз сәулет өнерінің өркендеу дәуірі десек, қателескен болар едік. Бұл қорғандар мен шіркеулер әншейін ғимарат ретінде ғана жобаланған жоқ – барша өнер қиял-ғажайып және көркем әлемді қалыптастыруы тиіс болды. Қалалар тұтастай декорация ретінде пайдаланылды, ел аймағы – баққа, бұлақтар сарқырамаға айналды. Өнер иелеріне еркіндік берілді, олар жүрек

түкпіріндегі қалауын сыртқа шығарып, өздерінің қиялындағы ғажайыпты тас пен алтын зерге айналдыруы тиіс еді. Дегенмен олардың жоспары жүзеге асқанша, көп ретте қаржы бітіп қалатын, бірақ осы шектен тыс шығармашылық дүмпу нәтижесінде біткен нәрселердің өзі католиктік Еуропаның көптеген қаласы мен ландшафтын адам танымастай өзгертті. Австрияда, Богемияда және Германияның оңтүстігінде италиялық және франциялық барокко идеясы өте батыл және жалғаспалы стильде сіңісіп кетті. 293-суретте австриялық сәулетші Лукас фон Гильдебрандтың (1668–1745) Мальборо одақтасы патшазада савойлық Евгенийге арнап салған сарайы берілген. Төбеде тұрған сарай, бір қарағанда, бұрқағы атқылаған, бұталары бапталған террасалық бақтан мойны асып, биіктеп тұрғандай көрінеді. Гильдебрандт оны бақ павильондарын еске салатын әртүрлі жеті бөлікке топтастырады: сәл алға шығыңқы бес терезелі орталық элемент, оның аласа екі қанаты бар, осы топ төменгі бөлікпен және бүкіл ғимаратты жиектеп тұрған төрт мұнара тәріздес бұрышпен қоршалған. Ерекше безендірілгені – орталық павильон мен бұрыш бөліктері, ал ғимараттың өзі тым күрделі болса да, келбеті өте айқын да анық өрнек жиынтығы болып шыққан. Осы айқындық безендіру детальдарында пайдаланған әлем-жәлем және гротеск өрнектерде, төмен қарай тарыла түсетін пилястрлерде, терезелер үстіндегі оратылған және үзік-үзік маңдайшаларда, сондай-ақ шатырдың шетіне орнатылған мүсіндер мен трофейлерде өңін бермеген, бұзылмаған қалпында сақталған. 294-суретте – патшазада Евгений сарайының вестибюлі, ал 295-суретте Гильдебрандт жобалаған неміс қорғанының баспалдағы көрсетілген. Бұл интерьерді пайдаланылған кезінде, яғни қожайын той немесе қабылдау ұйымдастырып, балауыздар жағылып, еркектер мен әйелдер сол уақыттың көңілді және ғажайып үлгісімен осы баспалдақтармен көтеріліп келе жатқан сәтінде көрмесек, олардың шынайы бағасын бере алмайтын шығармыз. Ондай кезде сол дәуірдегі кедейлердің ауыр тұрмысы байқалатын, ластықтан иісі мұңкіген жарықсыз, қараңғы көшелер мен ақсүйек мекенінің қиял-ғажайып әлемі арасындағы кереғарлықтың естен тандырарлықтай алшақ екені еске түсетін болу керек.

293. Лукас фон Гильдебрандт Венадағы Жоғарғы Бельведер сарайы  
Шамамен  
1720–1724 жж.

### *21. XIX ғасыр*

Өнердегі дәстүрлердің үзілуі Ұлы француз революциясына байланысты болғанын алдыңғы тарауда айтып өткенбіз. Сол кезеңде суретшілердің өмірі мен еңбек жағдайы айтарлықтай өзгерді. Академиялар мен көрмелер, сыншылар мен өнерге құштар жандар нағыз Өнер мен қарапайым қолөнер бұйымдарын жасау арасындағы айырмашылықты айқындап беруге тырысып бақты. Бұл жолы өнерде қалыптасқан тәртіпке басқа жақтан соққы жасалды. Өнеркәсіптегі революция қолөнер шеберлігінің мызғымастай көрінген

дәстүрлерін қиратты: қол еңбегінің орнына машиналар, шеберханалардың орнына фабрикалар келді.

Мұндай өзгерістер әсіресе сәулет өнерінде айқын көрініс тапты. Жобаны кәсіпті жетік меңгергендерге тапсыру керек деген талап қойылмай, құрылыста жалаң «стиль» және «сұлулық» сияқты дүниелерге көп көңіл бөліне бастады, мұның салдарынан сәулет өнері қатты құлдырады. ХІХ ғасырда салынған ғимараттардың жалпы саны, бәлкім, соған дейінгі кезеңде тұрғызылған барлық құрылыс нысандары санынан асып түседі. Бұл Англия мен Американың тұтас аймақтары «құрылыс алаңына» айналған кез еді. Дегенмен сол кездегі архитектураның өзіндік бір стилі болған жоқ. Георгтар кезеңіндегі ағылшын ренессансы дәуіріне дейін қолданылып келген сәулет және құрылыс саласына қатысты нұсқаулықтар мен үлгілердің енді қажеті болмай қалды да, оларды тым қарапайым әрі «көркемдігі жоқ» деген желеумен ысырып тастады. Сонда ауқатты кәсіпкердің не қала әкімшілігіндегі шенеуніктің ақша бөліп, өз талғамынан шығатын «өнер туындысын» – жаңа фабрика, теміржол бекеті, мектеп не музей салдыруына ешкім кедергі болмады. Олар негізгі құрылыс жұмыстары аяқталған соң сәулетші жалдап, оған готика стиліндегі қасбет салу, ғимаратты нормандық стильдегі қамалға ұқсатуды, Қайта өрлеу дәуіріне тән сарай, тіпті Шығыс мешіті түрінде жасап беруді тапсыратын. Жалпыға ортақ шарттар да болған: шіркеулер көбіне готика стилінде; театрлар мен опералар үйреншікті барокко стилінде; ал сарайлар мен үкімет ғимараттары өзінше салтанатты италиялық ренессанс үлгісінде салынған.

ХІХ ғасырда дарынды архитекторлар болмады десек, ағаттық болар. Болған, әрине. Бірақ қалыптасқан жағдай оларға шығармашылық жоспарларын толық жүзеге асыруға мүмкіндік бермеді. Олардың бұрынғы стильде орындалған жобаларын тапсырыс берушілердің көпшілігі қабылдамайтын. Тапсырыс беруші таңдаған жаңа стильді аяусыз бұрмалаудың да пайдасы шамалы еді. ХІХ ғасырда сәті түсіп, шектеулерге қарамастан жол тауып, ескілік пен жасанды жаңашылдыққа бой алдырмай жұмыс істеген сәулетшілер де болды. Олар салған, уақыт өте келе қаланың көрікті нысандарына айналған ғимараттар қазір біз үшін – қалалық пейзаждың ажырамас бөлігі. Сондай ғимараттардың бірі – Лондондағы Парламент ғимараты (327-сурет). 1834 жылы ескі Парламент өртенгеннен кейін байқау ұйымдастырылып, қазылар Қайта өрлеу стилін жақсы білген сэр Чарльз Бэрри (1795–1860) ұсынған жобаны таңдайды. Дегенмен Англияның азаматтық бостандыққа қол жеткізуі – орта ғасырлардың жемісі, сондықтан елдің бостандыққа тағзым ету орны (Парламент үйі) готика үлгісінде болғаны дұрыс деген пікірлер айтылды. Мұндай пікірлер Екінші дүниежүзілік соғыстан кейінгі кезеңде, бомбалаудан қирап қалған Парламент ғимаратын қайта қалпына келтіру мәселесі қаралған кезде де айтылды. Бэрри готика архитектурасын жетік білген әрі сол стильді қайта жандандыруды жақтаған сәулетші О.У.Н. Пьюджиннің (1812–1852) кеңесіне жүгінуге мәжбүр болды. Бұл екеуі аталған жобаға қатысты мынадай келісімге келді: Бэрри ғимаратты жобалауға, оның жалпы көрінісін айқындауға, ал Пьюджин қасбет пен интерьерді сәндеуге жауапты болды. Сәулетшілердің мұндай



ынтымағының табысты болатынына күмән келтірсек те, олар бірлесіп бітірген жоба нәтижесін нашар деп айта алмаймыз. Тұман арасындағы Парламент ғимаратына алыстан қарасақ, Бэрри жобалаған құрылыстың көзге түсетін жақсы көрінісі жоқ емес, ал жақыннан қарағанда, готика стиліне тән сәулет элементтері ғимарат көрінісіне өзіндік романтикалық сипат беріп тұр.

Кескіндеме және мүсін өнерінде «стильге» қатысты шарттардың рөлі соншалық маңызды емес. Сондықтан өнердегі ескі дәстүрдің үзілуі бұл салаларға көп әсер етпегендей көрінеді. Іс жүзінде олай болған жоқ. Суретшілер өз шығармашылығына, болашағына қашанда алаң болған. Соған қарағанда, өткен заман суретшілерінің бір артықшылығы болғанын мойындау керек. Олардың ойына өз-өзіне: «Мен өмірге не үшін келдім, қоғамға қандай пайда келтіремін?» – деген сұрақ қою келмеген. Бұрынғы заманда шебердің жұмысы басқа қоғамдық қызметтер секілді анық реттелген еді. Бұрын алтарь бейнелеріне, жеке портреттерге сұраныс көп еді; адамдар үйлеріне арнап картина сатып алатын, виллаларын әшекейлеу үшін фрескаларға тапсырыс беретін.

Осы жұмыстардың бәрін суретші алдын ала бекітілген шартқа сай орындайтын. Ол тапсырыс берушіге қажетті затты жасап беретін. Әрине, сол кезде суретшілердің барлығы бірдей жауһар туынды жасаған деуге келмейді. Дегенмен суретшінің жағдайы тұрақты еді. Бұл ахуал ХІХ ғасырда күрт өзгерді. Дәстүрден алшақ кеткен суретшілер енді шексіз таңдау мүмкіндігіне ие болды: пейзаж жазу не өткен заманның драмалық көріністерін салу, Мильтонның не классиктердің шығармаларынан алынған сюжеттерді бейнелеу. Стильге келгенде: Давид туындыларына тән байсалды классикалық мәнерді немесе романтизм шеберлеріне тән қиял-ғажайып мәнерін таңдауға болатын. Бірақ таңдау өрісі кеңейген сайын, суретші туындысының жұрт талғамынан шығу ықтималдығы азаятын. Тапсырыс берушілер әдетте өз ойында жүрген, өздері бұрын көрген көріністі еске салатын картина сатып алғысы келеді. Бұрын суретшілер тапсырыс берушілердің мұндай талаптарын оңай қанағаттандыратын, себебі – көркемдік сапасы бірдей болмағанмен, өткен заман шығармаларының басым көпшілігі бір-біріне ұқсас еді. Ескі дәстүр үстемдігі жойылған соң, суретші мен тапсырыс берушінің қарым-қатынасы жиі бұзылып отырды. Тапсырыс берушінің талғамына сай туынды жасауға кез келген суретші келісе бермейтін. Ақшаға бола, амалсыздан тапсырыс алуға мәжбүр болған суретші өзін «ұстанымынан тайғандай», қадір-қасиетін жоғалтқандай сезінетін. Ал өз қағидаларына адалдығын сақтап, өнер туралы түсінігіне сәйкес келмейтін тапсырыстан бас тартқан суретші көп жағдайда аш-жалаңаш қалу қаупіне тап болатын.

Сонымен, ХІХ ғасырда шығармашылығы мен өмірлік бағдарын жұрт талғамына сай бейімдеген суретшілер мен өз ұстанымдарынан шегінуден бас тартып, оқшау қалған шеберлер тобы арасында алауыздық туды. Бұл жағдайды өнеркәсіптік революция одан бетер қиындатты: қолөнер құлдырап, дәстүрден ажыраған жаңа орта тап пайда болды; «Өнер» деген ат жамылған құнсыз

тауарлар өндірісі ұлғайды. Осының барлығы қоғам талғамының нашарлауына әкеп соқтырды.

Суретші мен жұртшылық арасындағы сенімсіздік қалыпты жағдайға айналды. Ісі оңға басып тұрған кәсіпкерлер суретшілер мен түкке тұрғысыз туындыға ойына келген баға сұраған алаяқ арасында еш айырмашылық жоқ деп білді. Ал суретшілерге «буржуаны қайран қалдырып», әдейі мазасын алатын қылық көрсету таңсық емес-тін. Суретшілер біртіндеп өздерін шеттетілген тап ретінде сезіне бастайды; шаштарын алмай, сақал қойып, барқыт пен шибарқыттан тігілген киім киіп, жиегі кең қалпақ, ебедейсіз байланған галстук тағады. Сырт келбетін осылайша өзгерту арқылы олар «маңғаз әлеуметтің» нормалары мен талаптарына деген жиіркенішін білдірген. Осылай болғаны заңды да шығар. Талғамы төмен тапсырыс берушіге жағынуға талпынған, ақшаға сатылған суретшінің шығармашылық болашағы қараңғы еді. Өзін асқан дарын иесі деп санаған, алайда сатып алушылары болмағандықтан амалсыз мұңға батқандардың да жағдайы көңіл көншітпейтін. Жағдай үмітсіз деп күйіну тек жігерсіз адамдарға тән тірлік еді. Дегенмен қалыптасқан жағдайдың, мысалы, тапсырыс берушілердің талаптарына тәуелді болмаудың жағымды тұстары да бар-тын. «Өз айтарым бар, ойымдағыны еркін жеткіземін, өнерде жеке қолтаңбамды қалдырамын» деген суретшілерге бұрын-соңды болмаған қолайлы жағдай туды.

Көпшіліктің бұл жағдайды парадокс деп білуі ғажап емес. Адамдар өнерді, негізінен, ішкі сезімге «сыртқы көрініс беру» құралы деп қарастырады. Ежелгі Мысыр суретшісінің жеке ерекшеліктерін көрсету мүмкіндігі болмады. Ол заманның стильге қатысты қағидалары өте қатаң болғандықтан, оның таңдауы тым шектеулі еді. Бұдан біз таңдау болмаған жерде адамның өз-өзін көрсетуі де қиын деген тұжырымға келеміз. Мына бір қарапайым мысалға назар салыңыз. Біз әдетте әйелдің киіну мәнерінен оның жеке ерекшеліктерін аңғаруға болады деп ойлаймыз. Оның баскиім таңдаған кезде біреуін ұнатпай, басқасын таңдауының өзі біраз жайттан хабар беретіндей: әйел өзін қандай кейіпте көргісі келеді әрі өзгелердің оны қалай қабылдағанын қалайтыны туралы болжам жасауға болады. Тіпті униформа киіп жүрген бикештің, аз да болса, өзін басқалардан ерекше етіп көрсетуге мүмкіндігі бар. Стиль де сол униформа іспеттес. Уақыт өте келе өнер иелерінің стильге қатысты ұстанымы өзгеріп, таңдау ауқымы кеңейіп, жеке қасиеттерді айқын көрсету мүмкіндігі пайда болды. Фра Анджеликаның Ян Вермеерге мүлде ұқсамайтыны кімге болса да аян. Алайда бұл екі шебер өнердегі жеке ерекшеліктерін көрсету үшін әдейі бір нәрсе жасаған емес. Адамның даралығы оның жасанды емес, күнделікті шынайы іс-қимылынан-ақ білінеді. «Өнердің нағыз мақсаты – даралықты көрсету, бейнелеу» деген пайым өнер өзінің басқа мақсаттарын жоғалтқан кезеңде кең таралды. Өнерге қызығушылық танытқан адамдар көрмелер мен шеберханаларға суретшінің шеберлігіне тандану үшін ғана баруды қойды. Ендігі кезеңде көрермендер өздері күнделікті өмірде араласа алмайтын тұлғалармен байланыс орнату, шығармашылық ұстанымына адал шеберлер ортасында болу мақсатын көздеді. XIX ғасырдағы сурет өнерінің тарихы

бұрынғы кезең өнерінен осынысымен де ерекшеленеді. Ертеректегі өнерде шеберлік деңгейі жоғары, үлкен тапсырыстар алатын аса танымал суретшілерді білдіретін «алдыңғы қатарлы шеберлер» деген ұғым болды. Осы ретте Джотто, Микеланджело, Гольбейн, Рубенс не Гойя сияқты шеберлерді еске түсірсек болады. Бұл «сол кезде өнер иелері арасында және қоғамда қайшылықтар болмады, өз елінде лайықты бағасын ала алмаған суретшілер жоқ еді» дегенді білдірмейді. Дегенмен, жалпы алғанда, суретшілер мен қоғамға ортақ қағидалар, сапаға қатысты бірегей нормалар сақталатын. «Ресми өнер» өкілдері, аты әйгілі, беделді суретшілер мен қалыптасқан дәстүрге қарсы шыққан нонконформистердің, өмірден озғаннан кейін мойындалған шеберлердің арасы XIX ғасырда ғана қатты алшақтап кетті. Бір таңғаларлығы, қазір XIX ғасырдағы «ресми өнер» өкілдерінің шығармашылығын жақсы білетін адам жоқтың қасы. Олардың бүгінде көзімізге түсетін мұрасы – қала алаңдарындағы көрнекті тұлғалардың ескерткіштері, ратуша қабырғаларындағы өрнектер, шіркеулер мен оқу орындарының витраждары және т.б. Бұл ескерткіштердің көнергені соншалық – біз оларға көп мән бермейміз.

Бұған не себеп болуы мүмкін деген сұраққа жауап берейік. Коплидің «*I Карл 1641 жылы Қауымдар палатасының бес мүшесін тұтқынға алуды талап етуде*» (315-сурет) атты картинасын талдағанда, мен суретшінің тарихи маңызы бар сәтті мүмкіндігінше дәл көрсетуге тырысқанын атап өткенмін. Оның осы туындысы өзінен кейінгі буын суретшілеріне ерекше ықпал етті; тұтас бір ғасыр бойы көптеген суретшілер Коплидікіне ұқсас тарихи (Данте, Наполеон, Джордж Вашингтон бейнеленген) полотнолар салып шығу үшін аянбай тер төкті. Мұндай театр сипатындағы көлемді картиналар көрмелерде зор табысқа жеткеніне қарамастан, тез ұмытылып кеткен жағдайлар аз емес-тін. Біздің өткен-кеткен туралы естеліктеріміз бірқалыпты емес, олардың тез өзгеріске түсетін әдеті бар. Картинада асқан дәлдікпен бейнеленген костюмдер мен интерьер көп ұзамай сенімсіздік тудыра бастайды, ал тарихи кейіпкерлердің ерлікке толы іс-әрекеттері «жасанды» болып көрінеді. Мұндай туындылар қайта қаралатын, лайықты бағасын алатын, жақсы мен жаман туындының аражігі ажыратылатын уақыт келеді деген үміттеміз. Ұлы Француз революциясынан кейін «өнер» сөзінің мән-мағынасы өзгергеніне ешкім күмән келтірмес. XIX ғасыр өнерінің тарихы – өз заманында жолы болған, көп табыс тапқан атақты шеберлер тарихы емес. Ол заман – дәстүрге қарсы шығудан, қалыптасқан қағидаларды қайта қарап, жаңалық енгізуден тайсалмаған жеке-дара суретшілердің заманы.

Осы үрдіске қатысты ең елеулі оқиғалар Парижде болды. XIX ғасырда Париж Еуропа көркемөнерінің орталығына айналды (XV ғасырда көркем-өнер астанасы – Флоренция, XVII ғасырда Рим болған еді). Бұл қалаға әлемнің түкпір-түкпірінен суретшілер келіп, атақты шеберлерден тәлім алатын; Монмартрдағы шағын кафелерде олардың өнердің мәні туралы пікір алмасуы толастамайтын, сол пікірталастар барысында өнердің жаңа концепциялары өмірге келді.

XIX ғасырдың бірінші жартысында Жан Огюст-Доминик Энгр (1780–1867) дәстүрге берік суретшілердің көшбасшысы болды. Давидтің шәкірті болған Энгр ұстазы секілді классикалық антика өнерінің ұлылығына таңданатын. Ол шәкірттерінен натурамен жұмыс істегенде импровизация мен ретсіздікке жол бермей, даусыз нақтылықты талап ететін. 328-суретте көрсетілген картинадан оның форма сомдаудағы шеберлігі мен композицияны анық кескіндегенін байқауға болады. Көптеген суретшілер Энгр ұстанымымен келіспесе де, оның айнымас тәсіліне қызығып та, қызғанып та қарап, шебердің беделін мойындаған. Ал қызба мінезді, шығармашылықта әлдеқайда батыл болған замандастары оның туындыларының байсалды кемелдігін мүлде қабылдамаған.

### *22. XIX ғасырдың соңы*

Сырттай қарағанда, XIX ғасырдың соңы гүлдену мен өркендеу кезеңі секілді. Алайда сол кезде өздерін оқшау қалғандай сезінген суретшілер мен жазушылардың жұрт көңілінен шығатын жаңа өнердің мақсаттары мен әдістеріне наразы болғаны анық байқалады. Әсіресе архитектура сыншылардың сынына көп ілініп, құрылыс ісі мән-мағынасыз әрекет ретінде саналды. Қалалардағы көппәтерлі үлкен үйлер, фабрикалар мен қоғамдық ғимараттар құрылыстың негізгі мақсатына сай келмейтін әр алуан стильде бой көтерді. Кейде инженерлер алдымен ғимаратты тұрғызып алып, содан кейін қасбетіне «тарихи стильдер» жинағынан алынған өрнек «жабыстырып», құрылысты «өнер туындысына» ұқсатуға тырысатын. Сәулетшілердің басым көпшілігі ұзақ жыл бойы осыған қалай жол беріп келген деп таңданасыз. Олар көпшілік нені қаласа, соның бәрін жасап беруге дайын болған сияқты. Дегенмен XIX ғасырдың соңына қарай сәнге айналған осындай жұмыс тәртібінің қисынсыз екенін түсіне бастаған адамдар саны арта түсті. Атап айтқанда, Англияда сыншылар мен суретшілер өнеркәсіптік революция әсерінен қолөнер кәсібінің жаппай құлдырауына алаңдады; олар нағыз өнер туындысына еліктеген, машинамен жасалған арзанқол дүниені мүлде ұнатпады. Көркем-өнер, қолөнер салаларын реформалау қажеттігін аңғарған Джон Рёскин мен Уильям Моррис сынды азаматтар бұқараға арналған арзан өнімдердің орнын тиянақты да мәнерлі қол еңбегі басатын уақыт келеді деп, алдағы күнге үміт артқан. Олардың насихаттаған қағидалары, сыни пікірлері қоғамға зор ықпал етті.

Рёскин мен Моррис ортағасырлық қағидаларға оралу арқылы өнерді қайта жандандыруға болады деп сенді, дегенмен көптеген суретшілер мұның мүмкін емесін түсінді. Олар өнерде жаңа идеялар мен тәсілдерге бет бұруды, әртүрлі құрылыс материалдарының өзіндік ерекше мүмкіндіктерін қолдануды қалайтын. 1890 жылдары өнерде «модерн» атты жаңа бағыт танымал бола бастады. Сәулетшілер материалдар мен ою-өрнектердің жаңа түрлерін пайдаланып, грек ордерлерін қарапайым ағаш құрылымдардан тұрғызатын болды; қайта өрлеу дәуірінен бері көптеген архитектуралық безендіру әдістері қалыптасты. Теміржол вокзалдары мен өндірістік нысандар құрылысында пайдаланылған темір мен әйнек құрылымдары негізінде жаңа сәулет стилін қалыптастыратын уақыт келгендей еді. Осы ретте Батыс сәулет дәстүрінің

әлеуеті жетпесе, жаңа үлгілер мен жаңа идеяларды Шығыс сәулет өнерінен алуға болмас па еді?

Осындай ойға негізделген жаңа ұстанымды әйгілі бельгиялық сәулетші Виктор Ортаның (1861–1947) жобаларынан байқауға болады. Виктор Орта жапон үлгісін басшылыққа алып, жұмысында симметрияны сақтаудан бас тартып, иілген сызықтар әсерін жеткізуге тырысқан. Бірақ ол жай ғана ұқсатушы болған жоқ. Орта бұл сызықтарды заманауи қажеттіліктерге толық сай келетін темір конструкцияларында қолданған (349-сурет). Еуропа құрылысшылары Брунеллески заманынан бері алғаш рет жаңа стильді қолдана бастады. Бұл жаңа стильдің «модерн» немесе «ар нуво» деп аталуы да – таңданарлық жайт.

349. Виктор Орта Брюссельдегі Тассель қонақүйінің баспалдағы  
1893 ж.

Модерн стиліндегі үй

Өнердегі стильге қатысты жаңа көзқарас, сондай-ақ Еуропаны тығырықтан шығару үшін жапон өнер үлгілеріне иек артуға болады деген үміт сәулетшілерге ғана тән емес-тін.

XIX ғасырдың соңына таман кескіндеме өнеріндегі жаңа бағыттың («заманауи өнер») қалыптасуына алғышарт болған жайттарға тоқталып өтейік. Кейбіреулер академияларда оқытылатын ережелерге қарсы шыққан импрессионистерді алғашқы заманауи суретшілер деп есептейді. Импрессионистердің алдына қойған мақсаты Қайта өрлеу дәуірінде айқындалған дәстүрлі өнер мақсатынан алшақ кетпегенін атап өту қажет. Олар да көз көріп тұрған натураны дәл беруге ұмтылған, алайда мақсатқа жету әдістері дәстүрлі қағидаға берік өнер иелерінікінен өзгеше еді. Қоршаған ортаны көзбен көріп-танудан қалыптасатын әсерді айшықтай түсу үшін импрессионистер түрлі түсті рефлекстер мен бояуды кенепке еркін, сілтей жағу әсерін жан-жақты зерттеген. Импрессионистер табиғатты бейнелеуде өздеріне шек қоймаған: суретшінің көз алдындағының бәрі сурет мотиві бола алатын бүкіл әлем көркем зерттеудің нысанына айналғандай. Сол заман суретшілерінің жаңа әдістерді бірден қабылдаудан бой тартқаны да осыдан болар; олар «импрессионистер жолына түссек, бұдан былай өнерде жаңалық аша алмаймыз» деп алаңдаған.

Байқағанымыздай, өнерде бір мәселе шешілсе, оның орнына бірнеше жаңа мәселе туындайды. Осындай жаңа мәселелердің мәнін басқалардан бұрын ұғынып, дұрыс аша білген суретші – Поль Сезанн (1839–1906). Ол да – Мане мен Ренуар сияқты импрессионистердің аға буын өкілі. Сезанн жастық шағында импрессионистердің көрмелеріне қатысқан, дегенмен өнер сыншыларының орынсыз шабуылдарынан аулақ болу үшін туған қаласы Эксан-Провансқа оралып, туындыларының көбін сонда жасаған. Ол бақуатты, қарапайым азамат болатын; күнкөріс үшін картиналарын сатуды қажет санамады. Сондықтан да ол басқа ештеңеге алаңдамай, өмірін тек

шығармашылық мақсат-міндеттерін орындауға арнаған. Сезанн бейнелеу өнерінде әрдайым көркем кемелдікке, мінсіздікке ұмтылған. Бізге жеткен бір сөзінде ол өнерде «натураны кескіндеуде Пуссендей болуға» ұмтылғанын айтқан. Пуссен сияқты классикалық мәнерде жұмыс істеген ескі шеберлер өз шығармашылығында таңғажайып тепе-теңдік пен мінсіздікке қол жеткізген. Пуссеннің *Аркадиялық бақташылар* (254-сурет) атты картинасы – форманың біреуі екіншісіне ұласатын әсем үйлесімнің үлгісі. Мұнда бәрі өз орнында тұр, кездейсоқ не белгісіз еш нәрсе кездеспейді, әрбір пішін анық көрінеді. Жасанды ештеңе жоқ: қарапайым табиғат көрінісі, тыныштық. Сезанн өнерде осындай бекзаттық пен алаңсыздық лебі ескен туындылар жасауға ұмтылды. Бірақ ол бұл мақсатқа өз заманында Пуссен әдістерінің көмегімен жетуге болатынына сенбеді. Бұрынғы шеберлердің туындыларында бар үйлесім мен тыныштық әсері көзбен көргенді бейнелеуге ұмтылудан туындамаған, олар классикалық антика өнерін зерттеудің жемісі, дәстүрлі қағидалардан ауытқымай жасалған туындылар. Сезанн академиялық өнердің осындай ережелеріне бойсұнудан бас тартты. Ол жана түстер жасауға және пластикалық сомдау еңбегіне қатты қызықты. Сондай-ақ ол үйренгенін не білгенін емес, өзі көрген түстер мен пішіндерді бейнелеуге тырысады. Табиғатты бейнелеуде импрессионистер нағыз шебер болатын. Бірақ бұл жеткілікті ме еді? Өткен заманның ұлы туындыларына тән композиция үндестігі, мызғымас қарапайымдық пен мінсіз тепе-теңдік қайда жоғалды? Осы ретте суретшінің басты міндеті – Пуссен өнеріне тән тәртіп пен дәстүрлі қағидаларды ұмытпай, им-прессионистердің әдістері көмегімен натураны кескіндеу болды.

Мұндай мәселемен бұрынғы заман суретшілері де бетпе-бет келген. Еске түсірсек, Кватроченто кезеңінде адамның табиғатты бағындыруға талпынысы мен италиялық көркемсурет шеберлерінің көрініс аясы техникасын ашуы кескіндеу өнерінде үстемдік құрған ортағасырлық ережелерге қауіп төндірген болатын; бұл қиындықты тек Рафаэль мен оның замандастары еңсере білді. Енді алдыңғы буын шеберлерінің жетістіктерін импрессионистердің жаңа тәсілімен ұштастыру мәселесі туындады: кескін айқындығын жоғалтпай, жарық пен түстер әсерін қалай сақтап қалуға болады? Қарапайым тілмен айтқанда, импрессионистердің картиналары керемет, бірақ тиянақсыз еді. Ал Сезанн ұқыпсыздықты, рет-жүйенің болмауын мүлде ұнатқан жоқ. Дегенмен ол академиялық ережелерге қайта оралуды не ойдан шығарылған пейзаж салуды қаламаған. Сезанн түстерді дұрыс пайдалану туралы да көп ойланды. Ол кескін құрылымын анық берумен қатар, ашық әрі қанық түстерді қолданғысы келді. Мұндай түстерді ортағасырлық шеберлер көп пайдаланатын, ал натураны барынша дәл кескіндеуге ұмтылған жаңа бағыт өкілдері, негізінен, түрлі реңдер үйлесімі арқылы жарық пен ауаны көрсетуге ден қойған. Мысалы, им-прессионистер палитрада бояу араластырудан бас тартып, бояуды кенепке аз-аздан не қылқаламды жылдам сілтеу арқылы жағатын, осылайша олар дала көрінісіндегі жарық пен түрлі реңдердің әрекеттесуін жеткізетін. Артықшылықтарына қарамастан, Сезанн бұл әдісті қолданғысы келмеді. Ол картинасында оңтүстік өңірдің табиғат көрінісін жарқын әрі таза

бояулар көмегімен салғысы келген. Бірақ суретші кескіннің тұтас аймақтарын негізгі түстерге бояғанда, көріністің шынайылығы жоғалатынын байқады. Бұндай мәнерде салынған картиналар тегіс құрақ суреттерге ұқсас болып, көлемді көрінбейді.

Сезанн тығырыққа тірелгендей болады. Бір жағынан, суретші өзінің шынайы табиғат көрінісінен алған әсерін дұрыс жеткізуге, екінші жағынан, өзінің айтуынша, «импрессионизмді музейде тұрған өнер туындыларындай баянды, мызғымас дүниеге айналдыруға» ұмтылған. Ол мұратына жетемін деп тынымсыз еңбек етті, шығармашылық ізденісін бір сәтке болса да тоқтатқан емес. Ақырында, ол мүмкін еместі атқарып, мақсатына жетті. Өнер математика заңдарына бағынса, онда Сезанның еңбегі бекер болатын еді. Суретшілер ұмтылатын тепе-теңдік пен үйлесім механикалық құрылғылардағыдай емес, кенеттен пайда болады, оның себебін ешкім түсіндіріп бере алмайды. Сезанн туындыларының құпиясы туралы көп зерттеу жазылған, дегенмен өнертанушылар беретін түсіндірмелер әдетте бір-біріне кереғар. Сыншылардың пікіріне құлақ асқысы келмейтіндерге біз ұсынатын ең дұрыс жол: «Өнер туындысын өз көзіңізбен көріңіз».

Сезанның кескіндеу өнерінің шыңына жеткенін осы кітапта берілген мысалдардан да байқауға болады. Францияның оңтүстігінде орналасқан Экс-ан-Прованс маңындағы Сент-Виктор тауы (350-сурет) күн нұрына шомылып, мызғымастай көрінеді. Пейзаж айқын кескінделген, көрініс көлемді әрі қашықтық әсерін дұрыс жеткізеді. Картина ортасындағы виадуктар мен жолдар көлденең сызық, ал үйлер тік сызық көмегімен ұқыпты айшықталған, алайда бұл – суретшінің табиғатты күштеп ретке келтірмек болған талпынысы емес. Керісінше, бұл көрініс тыныштық, жайбарақаттық, табиғи үйлесім әсерін күшейте түседі. 351-суреттен Сезанның заттарды кескіндеуде алаңдамастан, қылқалам бағытын алмастырып, бояуды батыл жаққанын байқаймыз; картина тұтас тегіс болып көрінбеу үшін алдыңғы планда бірден көзге түсетін үлкен жартастар бейнеленген.

### *23. XIX ғасырдың соңы*

Әдетте «заманауи өнер / қазіргі заман өнері» дегенде дәстүрден толық қол үзген, бұрынғы суретшілердің армандауға да батылы бармаған мүлде жаңа өнер бағыты ойға келеді. Прогреске ұмтылғандар «өнер де заманға ілесіп отыруы керек» дейді. Ал өнердегі модернизмді жалған бағыт дейтіндер өткен заман өнерінен ажырағысы келмейді. Шын мәнінде, бұл – әлдеқайда күрделі мәселе, себебі заманауи өнердің өзі кезінде қалыптасқан жағдайды өзгертуге деген талпыныстан туған. Дәстүрдің үзілгеніне күйініп, наразылық білдіргендер бұл үдерістің 1789 жылғы Француз революциясынан да бұрын басталғанын есте сақтағаны абзал. Суретшілердің стильге қатысты көзқарасы өзгергенін, олардың өнерде эксперимент жасап, жаңа бағыттарға қалай бет бұрғанын бұрынғы тарауларда атап өткенбіз. Құрылыс пен декоративтік формаларда жаңа стиль іздегендер темір конструкцияларын жасау мен ою-өрнек салу жұмысын әдемі ұштастыруға мүмкіндік беретін модерн үлгісінің қалыптасуына



себепкер болды (349-сурет). Дегенмен ХХ ғасыр архитектурасы осындай ізденістерден басталды деп айта алмаймыз. Сәулет өнерінің болашағын айқындағандар – бәрін жаңадан бастаудан тайсалмағандар, жаңа болсын-болмасын, стиль мен безендіру сияқты дүниеге мүлде мән бермегендер қатарынан. Жас сәулетшілер архитектураны «көркемөнердің» бір түрі демей, оның қоғамдық қызметіне, ғимараттың мақсатына баса назар аударуды ұсынды. Мұндай ұстаным әлемнің түкпір-түкпірінде белең алды. Бұл үрдіс әсіресе Америка Құрама Штаттарында өте тиянақты жүрді, өйткені бұл елде қалыптасқан дәстүр техникалық прогреске қатты кедергі келтірген жоқ. Сыртына ескі безендіру үлгілеріндегі ою-өрнектер жапсырылған көк тіреген зәулім ғимараттардың ерсі көрінетінін көбі түсінді. Дегенмен тұрғын үйге тапсырыс берген адамды бұрын-соңды болмаған жаңа үлгідегі жобаны мақұлдауға көндіру үшін ақыл-ойы биік, батыл әрі өз ұстанымының дұрыстығына сенімді архитектор болу керек еді.

Сондай қасиеттерді бойына сіңірген ең табысты америкалық архитектор – Фрэнк Ллойд Райт (1869–1959). Ол тұрғын үйдің қасбетін безендіруге және құрылыста симметриялық тәртіпті сақтауға емес, үй-жайдың ішін дұрыс әрі тұрғынға ыңғайлы етіп жоспарлауға баса назар аударған. Райт үйдің ішкі құрылысы жақсы жобаланса, онда оның сырт көрінісі де әдемі болады деп білген. Қазіргі кезде айтпаса да түсінікті көрінетін бұл ұстаным кезінде архитектурада төңкеріс туғызды. 363-суретте Райт жобалаған алғашқы үйлердің (Чикаго қаласы) бірі көрсетілген. Ол артық безендіру элементтерінің(мысалы, карниздер) бәрін алып тастап, адам қажеттігін өтей алатын, қоршаған ортамен үйлесімді үй салды. Өзінің осы ұстанымын ол «органикалық архитектура» деп атайтын.

363. Фрэнк Ллойд Райт Оук-Парктегі Фэроукс авеню бойындағы 540-үй Оук-Парк, Иллинойс штаты, АҚШ, 1902 ж.

«Стилі» жоқ үй

Райттың инженерлік талаптарға бойсұна бермегенін атап өту керек, ол өзін инженер деп санамайтын. Осы ретте Морристің «машина адам қолымен жасалған дүниені қайталай алмайды» деген тұжырымы дұрыс болса, онда жалпы машинаның не істей алатынын анықтап, жобалау жұмысын техникалық мүмкіндіктерге сәйкес бейімдеу керек пе еді?

Ою-өрнектер сияқты безендіру элементтерін қолданудан бас тартқан жаңа архитектуралық бағыт өкілдері, шынында да, ғасырлар бойы сақталып келген сәулет дәстүрлерін бұзды. Мұны сәулет өнеріндегі жақсы талғам мен әдеп нормаларын аяққа таптау деп қабылдағандар да болды. Брунеллески заманынан бері қолданылып келген ордерлік жүйе мен оған тән сәндеу құралдары (жапсырылатын өрнектер, пилястрлар т.б.) шетке ысырылып тасталды. Алғаш мұндай ғимараттар жалаң көрінгенмен, уақыт өте келе бұл жаңа инженерлік стильдің айқын да жинақы формасына көз үйренді (364-сурет).

364. Эндрю Рейнхард Генри Хофмейстер және басқалары  
Рокфеллер орталығы, Нью-Йорк,  
1931–1939 жж.

Жаңа инженерлік стиль

Жаңа құрылыс материалдарын қолданып, өз саласында бетбұрыс жасаған қайраткерлердің жұмысын замандастары мазақ қылған. Осындай заманауи архитектура үлгісінде салынған эксперименттік ғимараттардың бірі 365-суретте көрсетілген. Бұл – Вальтер Гропиус (1883–1969) негізін қалаған Баухауз атты құрылыс және көркем жобалау мектебі (Дессау, Германия).

365. Вальтер Гропиус Баухауз ғимараты, Дессау  
1926 ж.

Елде билікке келген нацистік режим Баухауз мектебін жауып, таратып жіберді. Бұл ғимараттың авторлары өнер мен техниканы ХІХ ғасырдағыдай бір-бірінен бөле-жарып қарастырудың қажеті жоғын, керісінше, екеуінің бірін-бірі толықтырып, пайда әкелуге мүмкіндігі бар екенін дәлелдеуге

тырысты. Баухауз студенттері ғимараттар мен ішкі жабдықтарды жобалаумен айналысатын. Оларды ой-өрісін кеңейтуге, батыл ізденістер жасауға ынталандырған оқытушылар жобаланатын заттардың қандай қызмет атқаратынын ұмытпауды талап ететін. Қазір біз үйреншікті керек-жарақ деп қабылдайтын иілген болат түтіктерден жасалған орындықтар мен басқа да жиһаз түрлері алғаш рет дәл осы мектепте құрастырылған. Баухауздың теориялық қағидалары кейде «функционализм» деген ұранға саяды: зат өзінің қолданыс мақсатына сай келсе, онда ол, сөз жоқ, әдемі болады. Бұл қағиданың шындық екені даусыз. Адамның өткен заманға тән талғаммен жасалған керексіз әшекейлерден арыла бастағаны – ақиқат. Бірақ қолданысқа ыңғайлы заттың кейде ұсқынсыз болатыны да рас емес пе? Функционализм қағидасын басшылыққа алған сәулетшілердің ғимараттары құрылыс мақсатына сай болумен қатар, көзге де жағымды көрінеді. Мұндай үйлесімге қол жеткізу үшін көп іздену, әртүрлі пропорциялар мен материалдарды қолданып көру керек еді. Эксперименттердің бәрі бірдей сәтті бола бермейді. Дегенмен ең ақылға сыйымсыз ерекше тәжірибенің өзі жаңа дизайн үлгілерінің дамуына ерекше серпін берген.

Архитектурадағы жаңа батыл бастамаларды көпшілік уақыт өте келе мойындайды; бір қызығы, сурет пен мүсін өнеріндегі жағдай да дәл осындай. Көп адам кезінде «ультразаманауи болғанмен, түкке тұрғысыз бірдеңе» деп атаған заттар күнделікті тұрмыстың ажырамас бөлігіне айналып үлгерді. «Бүлікші» (экстремист) суретшілер ойлап тапқан жаңа формалар мен түр-түс үйлесімінің коммерциялық бұйымдар мен жарнамаға сіңісіп кеткені соншалық – плакат, журнал не мата бетіне түскенде біз оны әбден үйреншікті нәрсе деп

қабылдаймыз. Қазіргі заманғы өнер жаңа форма мен көркемдеу құралдарын тексеруге арналған сынақ алаңына айналды десек те болады.

Сонда қазіргі заман суретшісі не үшін эксперимент жасау керек? Бұрынғы жұмысын қанағат тұтып, көзі көргенін ғана кескіндеумен отырса болмас па еді? Қазір өнер бұрынғы бағдарын жоғалтып алған сияқты, сол «көріп тұрғаныңды сала бер» деген ұстанымның өзі бұрыс. Оқырманға бұл суретшілер мен сыншылардың өз басына әдейі тілеп алған мәселесі болып көрінуі мүмкін. Кітапты басынан бастап мұқият оқығандар бұл мәселенің мәнін еш қиналмай түсінеді. Еске түсірсек, «примитив» суретші көріп тұрған нағыз адам бетін жай ғана көшіріп салмайды, ол адам келбетін өзінде бар элементтерден құрастырады (25-сурет). Ежелгі Мысыр суретшілерінің көріп тұрған нысанды емес, өздерінің ойындағы білетін нысанды кескіндегені де есімізде. Ежелгі Грекия және Рим өнері сол схемалық формаларға жан бітірді; орта ғасырларда олар қасиетті жазбалардан алынған сюжеттерді бейнелеп көрсету үшін қолданылған, ал Қытайда олардың көмегімен табиғат сырын пайымдауға арналған туындылар жасалған. Осы аталған мәдениеттердің ешқайсысында суретшіге «не көріп тұрсаң – соны сал» деген талап қойылмаған. Мұндай міндет Қайта өрлеу дәуірінде ғана қойыла бастады. Бұл талапты қанағаттандырамын деген өнер иесі перспектива, сфумато техникасын, Венеция түстерін, қозғалыс пен экспрессия сияқты тәсілдерді қолданған. Сонда да бұзылмаған қамал іспеттес кейбір дәстүрлі шарттардың ықпалы әлі де болса сезілетін. XIX ғасыр шеберлері бұл шарттылықтардан түбегейлі бас тартты; кейін импрессионистер өз әдістерімен кенеп бетінде көз көргенді «ғылыми нақтылықпен» түсіруге болатынын алға тартты.

Осы теорияға сай салынған картиналар керемет туындылар еді, дегенмен оларға арқау болған идеялар ақиқатты толық ашып бермейтінін де ескеру керек.

Көріп тұрғанымызды біліп отырғанымыздан анық ажырата алмайтынымыз белгілі болды. Туғаннан зағип адам кейін көру қабілетіне ие болса, айнала қоршаған дүниені көріп-білуді үйренуі керек. Байқасақ, көзімізбен көретін нәрсенің түр-сипатына сол нәрсе туралы білгеніміз, ол туралытанымымыз қатты әсер етеді. Мұны әсіресе білгеніміз бен көргеніміз бір-біріне сәйкес келмегенде аңғаруға болады. Мысалы, иек астында тұрған кішкентай бір нәрсе асқар таудай, ал ауада қалқып бара жатқан бір парақ қағаз ұшқан құстай көрінеді. Қателескенімізді түсінгеннен кейін, сол заттарды бұрынғыдай көре алмаймыз. Қолына қарындаш алып, көргенін қағаз бетіне түсіргісі келген адам алған әсерін дәл кескіндеймін деп, біраз қиналады: көз алдындағы көрініс мың құбылады, енді оны қалай кескіндеуге болады, қандай түстер қолданған дұрыс? Дегенмен адам бір байламға келуі керек, әйтеуір бір нәрседен бастау қажет – қарсы беттегі үйді, оның алдындағы ағаштарды қалайда салу керек. Шығармашылық еркіндік берілгеніне қарамастан, жұмысқа кіріскенде белгілі бір «дәстүрлі» шарттарға сүйеніп, кескінді сызықтар мен үйреншікті формалардан бастауға мәжбүрміз. Ескі ережелердің ықпалын азайтуға болады, алайда олардан толықтай арылуымыз екіталай.

Импрессионистердің ізін басып, олардан озып шығуды қалаған суретшілер дәл осындай қиындыққа тап болған сияқты. Ақырында, оларға Батыс дәстүрінен біржола бас тартуға тура келді.

Әйтпесе кескіндеу негіздері бар деп қабылдауға қарсы тұрарлық не себеп болуы мүмкін? Шығармашылық дағдарыстан шығу жолдарын іздестірген модернистер жапон гравюраларына иек артты (536-сурет). Бірақ олар неге осындай біршама кеш қалыптасқан кемел көркемөнер үлгілерін қолданған? О бастағы «примитивті» қолөнер үлгілеріне, мысалы, каннибалдардың тұмарларына, жабайы тайпалардың маскаларына неге көз салмаған?

Көркемөнердегі революция Бірінші дүниежүзілік соғыс қарсаңында шырқау шегіне жеткен, сол кезде әртүрлі бағытта жұмыс істеген жас суретшілердің көбі африкалық мүсіндерге қызығатын. Ол кезде мұндай бұйымдар антиквар дүкендерінде арзан бағаға сатылатын еді; шеберханаларда Аполлон Бельведер (64-сурет) көшірмелерінің орнына Африка тайпаларының кейбір маскалары қойыла бастады.

Африкалық мүсін өнерінің осы бір жауһар туындысына қарап (336-сурет), дағдарыстан шығу жолын іздеген өнер иелерінің неге таңданғанын түсіну қиын емес. Қол-өнер шебері натураны «дәл кескіндеуге», оны «мінсіз сұлу» етіп көрсетуге ұмтылмаған, алайда бұл туындыдан еуропалықтар қайта жандандыруға тырысқан қасиеттердің бәрін – күшті экспрессия, айқын құрылым әрі қарапайым орындау тәсілін байқауға болады.

366. *Дан тайпасының маскасы* Батыс Африка Шамамен  
1910–1920 жж.

Ағаш, каолин (көзінің айналасы), биіктігі – 17,5 см. Фон дер Гейт коллекциясы, Ритберг музейі, Цюрих

Алғашқы қауымдық тайпалардың өнері, ғалымдар бастапқыда пайымдағандай, соншалық тұрпайы емес екенін білеміз; бұл өнер үлгілерінде де табиғатқа ұқсас заттар жасауға деген ұмтылыс анық байқалады (23-сурет). Алайда осы рәсімдік нысандардың стиліне жоғарыда аталған экспрессия, айқын құрылым мен қарапайым форма тән. Ван Гог, Сезанн және Гогеннің жолын кұған суретшілердің іздегені де осы болатын.

Қалай болғанда да, ХХ ғасыр суретшілерінің өнертапқыш болуы шарт еді. Жұрт көңілін өзіне аудару үшін олар бұрынғы заман суретшілері сияқты шеберлігін көрсетуді мақсат тұтпай, басқалардан ерекше, жаңа туынды жасауы керек еді. Жаңа туындының, өнердегі жаңа бағыттың

(жаңа бағыт атына «изм» қосымшасын жалғау арқылы ажыратыла бастаған) бәрінің ғұмыры ұзаққа бармағанмен, өнерде эксперимент жасауға сол заманның ең дарынды шеберлері бел буған.

Басқаларға қарағанда, экспрессионизм бағытындағы эксперименттерді түсіндіріп беру оңайырақ болар. Бұл терминнің өзі онша сәтті шықпаған. Адам күнделікті істеген не істемеген әрекеті арқылы өз болмысын, ойын, көзқарасын білдіріп отыратыны анық емес пе? Алайда есте қалатын бұл термин қалыптасып қалған әрі жаңа бағытты импрессионизмнен ажырату үшін осы

атауды қолдану ыңғайлы-ақ. Ван Гог өзінің бір хатында жақын досының портретін қалай салғанын айтады. Портретті адамға ұқсатып салу – жұмыстың бастапқы кезеңі ғана болды; «дұрыс» портрет салып біткен соң, суретші түстер мен кейіпкерді айнала қоршаған ортаның кескінін өзгертуге кірісті:

*«Шашының ашық түсін күшейту үшін мен қызғылт сары, хром, лимон түсі – сарыны қолданып, артына бөлменің қарабайыр қабырғасын емес, Шексіздікті салдым. Фонды тегіс көк түске – қолда бар ең айшықты, ең қанық көк түске боядым. Ашық көк фондағы жарқыраған ақ шашты бас аспанда жүзіп келе жатқан тылсым жұлдыздай көрінеді. Алайда, досым, жұрт бұл әсершілдікті карикатура деп қабылдайды ғой, бірақ бұған мән беріп, алаңдап қайтеміз?»*

Ван Гогтың өзі таңдаған әдісті өзгелер карикатураға теңейді деп айтқаны дұрыс болып шықты. Карикатуралар, расында да, «экспрессивті» болады, себебі – суретші өз кейіпкерін ұқсатып салады да, сол адамға қатысты көңіл күйін білдіру үшін кескінді әдейі бұрмалайды. Карикатура әзіл-қалжың сипатында болғандықтан, оны көпшіліктің түсінуі қиын демейді. Мұндай дүниені көпшілік нағыз өнер туындысы деп те қабылдамайды. Бірақ әзіл ретінде, біреуге жағымсыз көзқарасын білдіру үшін емес, ықыласын, сүйіспеншілігін не қорқыныш сезімін жеткізу үшін бұрмалап салынған кескінді халық, Ван Гог болжағандай, түсіне алмады. Дегенмен бұлай болғаны заңды да. Адамның көңіліндегісі оның қандай да бір нәрсені көзбен қабылдауына әсер ететіні рас. Бір көріністі қуанған және қапаланған адамның әрқайсысы өзінше қабылдайтыны да осыдан.

Осындай көріністерді бейнелеу мүмкіндіктерін ашып көрсеткен тағы бір суретші – норвегиялық Эдвард Мунк (1863–1944). 367-суретте оның 1895 жылы жасаған «Айқай» деген туындысы берілген. Суретші кенеттен қатты әсерленуі салдарынан адамның көз алдындағы дүние құбылып кететінін көрсетеді. Сызықтардың бәрі айқайдан бұзылған адам бет-әлпетіне келіп тоғысады. Адамның жан айқайынан шошынған пейзаждың өзі шайқалып тұрғандай. Қиналған адамның беті карикатурадағыдай бұрмаланып, өлген жанның бас сүйегін елестетеді. Бір сұмдықтың болғаны анық, алайда бұл литографияның құпиясы сол – ондағы адамның неге айқай салғанын біз ешқашан біле алмаймыз.

367. Эдвард Мунк Айқай, 1895 ж.

Литография, 35,5 × 25,4 см.

Пайымдауымызша, экспрессионистер әлеуметті натураны бұрмалауымен емес, кескінді сұлулықтан айырып тастауымен үркітіп алған сияқты. Карикатураны адамды ұсқынсыз етіп кейіптесе, оны ешкім айыптамайды; дәл осындай кескінді нағыз өнер иесі – суретші салса, жұрттың ашу-ызасын тудырады. Бұған Мунктың өзі «қасіреттің ешқандай сүйкімі жоқ, өмірдің жағымды жағын ғана көрсете беруге болмайды ғой» деп қарсылық білдіруіне болатын еді. Азап шегіп, кедейліктен еңсесін көтере алмай жүрген, зорлық-зомбылықтан қасірет шеккен жандарға ерекше ықылас танытқан

экспрессионистер үшін өнерде тек үйлесім мен сұлулықты бейнелеуге талпыну шындықты мойындамаумен парапар еді. Оларға тіпті Рафаэль мен Корреджо сияқты классиктердің туындылары жасанды болып көрінетін. Олар адам тұрмысының жұпыны тұстарын көрсеткісі келді. Осы қағидаға адал суретшілер көзге жағымды көрінетін әдемінің бәрін ысырып тастап, өмірге ырза болып жүрген «буржуаның» зығырданын қайнататын сюжеттерге бет бұруға бел буады.

Неміс суретшісі Кете Кольвиц (1867–1945) өзінің көңіл толқытар суреттері мен гравюраларын атын шығару үшін салмаған. Оның кедейлер мен қаналғандарға қатты жаны ашитын, ол мұнымен де тоқтап қалмай, тағдыр тауқыметін тартқан сол адамдардың мұнын мұндап, жоғын жоқтаған. 368-суретте оның 1890 жылдары шыққан литографиялар жинағынан алынған бір туындысы берілген. Автордың аталған литографиялар жинағы Силезия тоқымашыларының елдегі жұмыссыздық пен әлеуметтік толқулар кезеңіндегі өмірі туралы бір пьесаға орай жасалған. Бұл драмалық шығармада өлім аузындағы бала көрінісі болмаса да, осы сәт бейнеленген гравюра автор көтерген тақырыптың өткірлігін айшықтай түседі. Кете Кольвицті осы тақырыптағы суреттер жинағы үшін алтын медальмен марапаттау мәселесі қаралғанда, жауапты министр императорға «суретші қозғаған тақырыптың тым шынайы көрсетілгенін, сондай-ақ онда көңіл көншітетін элементтердің жоқтығын ескеріп», марапаттауға лайық емес деп кеңес береді. Кольвиц адамға жағымды сюжеттер салуға тырыспаған да. Милле *Масақ терушілер* (331-сурет) атты картинасында қарапайым еңбек адамының қадір-қасиетін дәріптесе, Кете Кольвиц қиындықтан арылудың жалғыз жолы – революция деген ұйғарымға келді. Сондықтан болар, Кете Кольвицтің шығармашылығына Батыс қауымы емес, коммунистік елдердегі суретшілер мен үгіт-насихатшылар ерекше қызығушылық танытқан.

### *23. Модернизм салтанаты*

Мен бұл кітапты Екінші дүниежүзілік соғыс аяқталғаннан кейін жаздым, оның алғашқы басылымы 1950 жылы жарық көрді. Ол кезде кітаптың қорытынды бөлімінде сөз болған суретшілердің көбінің көзі тірі еді және берілген туындылардың біразының жарыққа шыққанына да көп уақыт бола қоймаған. Содан бері қазіргі заман өнері туралы жаңа мәлімет беретін тағы бір тарау қосу қажеттігі туды. Бұл тараудағы мәліметтердің көбін оқырман кітаптың он бірінші басылымындағы «1966 жыл. Постскриптум» атты бөлімнен оқыған болатын. Уақыт өте келе, аталған тақырыпты «Шексіз тарих» деп өзгертуді жөн көрдім.

Шынымды айтсам, бүгінде тақырып атын өзгерткеніме өкініп жүрмін, себебі өнер тарихын баяндайтын кітапқа сән оқиғалары хроникасы да еніп кетті. Алайда бұған таңғалудың жөні жоқ. Ағайынды Лимбургтердің қолынан шыққан ғибадат кітабында кескінделген сұлу ханымдарды (144-сурет) немесе Антуан Ваттоның рококо стиліндегі арманшыл бейнелері (298-сурет) суреттелген өнер туындыларын еске алу үшін осы кітапты бір парақтап

шығудың өзі жеткілікті. Сол туындыларға зер салғанда сән үлгілері ескірсе де, өнер туындылары құнын жоғалтпайтынын ұмытпағанымыз абзал. Ян ван Эйк кескіндеген ерлі-зайыпты Арнольфинилердің (158-сурет) әсем костюмдері Диего Веласкес салған патша сарайы қызметшілеріне (266-сурет) мүлдем жараспайтын, ал оның түймелі костюм киген инфантасы Джошуа Рейнолдс салған балалар (305-сурет) алдында күлкіге қалар еді.

Сән құған ауқатты, қолы бос, эксцентрикаға құмар адамдар қашанда болады, «шексіз тарих» дегеніміз – міне, осы. Қазір сәнқұмар оқырмандарын жаңа сән үлгілерімен таныстырып отыратын арнайы журналдар күн сайын шығып тұратын газеттер сияқты. Оқиғаның қоғамға қалай әсер еткенін бірден саралап айту мүмкін емес, бүгінгінің жаңалығы біраз уақыт өткен соң ғана «тарихқа» айналатыны хақ.

Бұл қағиданың өнер тарихына қаншалықты қатысы бар екенін түсіндіріп жатудың өзі артық шығар: суретшінің шығармашылығын, оның туындыларының кейінгі ұрпаққа ықпалын, өнердің дамуына қосқан үлесін дұрыс бағалау үшін уақыт керек. Мыңдаған жыл өтсе де, әлі күнге дейін ұмытылмаған ғимараттар, мүсіндер мен картиналар сан алуан. Мен солардың ішінен өнердің негізгі даму бағыттарын айқындап берген бірен-саран мысалды ғана іріктеп алдым.

Өнер тарихын оқығанда, қазіргі заманға жақындаған сайын өтпелі сән үлгілері мен ғұмыры ұзақ өнер туындыларының аражігін ажырату қиындай түседі. Алдыңғы тарауларда айтылғандай, жаңа әдіс-тәсілдерді байқап көрген суретшілердің қолынан оғаш туындылар да шыққан, дегенмен бұл шығармалар басқалардың өнерде эксперимент жасауына, жаңа түстер мен формаларды қолдануына ықпал еткен. Мұндай ізденістердің нәтижесі қандай болатынын айтуға әлі ерте шығар.

Менің «бүгінге дейінгі өнер тарихын жазып шығуға болады» деп айтатындарға күдікпен қарайтыным да осыдан. Әрине, соңғы сән үлгілері мен танымал өнер қайраткерлері туралы жазуға да, ой толғауға да болар. Бірақ өз замандасының тарихта қалатын көрнекті суретші болатынын дәл болжау нағыз сәуегейдің ғана қолынан келеді, ал өнер сыншыларын, жалпы алғанда, нағыз сәуегей деп айта алмаймыз. 1890 жылы «өз заманына дейінгі кезеңді қамтитын» өнер тарихын жазып шығуды мақсат еткен көзі ашық әрі жігерлі өнертанушыны елестетіңізші. Дәл сол кезде замандастары Ван Гог, Сезанн және Гогеннің тарихта өшпес із қалдыратынын ойламаған да болар. Аталғандардың алғашқысы – Францияның оңтүстігіне қоныс аударып, жалғыз өмір сүрген, есінен адасқан голланд суретшісі; екіншісі – туындыларын көрмеге қоюдан бас тартқан қалталы егде азамат; ал үшіншісі – биржадағы қызметін тастап, сурет салумен айналысқан, көп ұзамай Тынық мұхит аралдарына аттанған француз. Өнертанушы аталған суретшілердің туындыларына лайықты баға бермек түгіл, олардың өзін де көрмеген болуы мүмкін.

Бүгінгі жаңалықтардың ертеңгі тарихқа айналғанына куә болған кез келген тарихшы уақыт өткен сайын туындыға берілетін бағаның да өзгеретінін растап береді. Өз басым, сюрреализм туралы жазып жатқан кезде туындылары кейін



танымал болған қарт эмигрант суретшінің Англияда, Лейк-Дистрикт аймағында өмір сүріп жатқанынан бейхабар едім. Мен 1920 жылдардың ең көрнекті эксцентриктерінің бірі болған Курт Швиттерс (1887–1940) туралы айтып отырмын. Швиттерс көшеде жатқан автобус билеттерін, газет қиындыларын жинап, ескі-құсқы қалдықтарды жабыстырып, үйлесімді де тартымды суреттер жасаумен айналысқан (392-сурет). Ол әдеттегі бояу мен кенепті пайдаланудан бас тартқан; оның бұл ұстанымы Бірінші дүниежүзілік соғыс кезінде Цюрихте пайда болған өнердегі авангардтық бағыт өкілдеріне тән еді.

392

Курт Швиттерс

Көрінбейтін сия

1947 ж.

Қағаз, коллаж.

25,1 × 19,8 см. Суретші

мұрагерлерінің жеке

коллекциясынан

Мен «дадаизм» деп аталатын бұл қозғалыс жөнінде соңғы тараудың примитивизмге арналған бөлімінде әңгімелеген болатынмын. Онда Гогеннің Парфенон сәйгүліктерінен аттап өтіп, балалық шағындағы кішкентай ойыншық атқа қайта оралғысы келгені туралы жазғанмын; «да-да» деген екі буын бала тілінде дәл осы ойыншық атты білдірсе керек. Оның бұл арманы суретшілердің балалық шаққа оралып, сән-салтанатты өнерге қыр көрсеткісі келгенімен байланысты. Шебердің бұл сезімін түсінуге болады, бірақ маған «өнерге қарсы шығып», оны мазақ еткен суретшілердің қылықтары ерсі көрінеді. Дегенмен бұл қозғалысты елеусіз, назардан тыс қалдыра алмадым. Мен баланың көзіне түсетін қарапайым нәрсені ерекше бір дүние деп қабылдайтын ойлау жүйесін анық сипаттап беруге тырыстым. Шынында, мен бастапқыда балалық шаққа оралған көңіл күйінің өнер туындылары мен адам қолымен жасалған басқа да нәрселердің арасындағы айырмашылықты аңғаруға қаншалықты әсер ететінін білмедім. Француз суретшісі Марсель Дюшан (1887–1968) қолданыстағы заттарға өзінің есімін жазумен танымал болған (оларды «реди-мейд» – «дайын заттар» деп атаған), кейін оның ізін қуған жас неміс суретшісі Йозеф Бойс (1921–1986) «өнер» ұғымының анықтамасын кеңейткенін алға тартқан.

Бүгінде бұл сәнге айналған, бірақ мен осы кітаптың басында «Шын мәнінде, өнер деп мадақтайтын нәрсе жоқ» деп бастаған кезімде мұның әлі сәнге айнала қоймағанына сенімдімін. Айтайын дегенім – «өнер» деген сөзге әр кезеңде әртүрлі түсіндірме берілген. Мәселен, Шығыста каллиграфия – ең құрметті өнердің бірі. Бірақ мен басқа қырынан қарадым: не нәрсе де, жоғары дәрежеде жасалса, яғни ол туындының мақсатынан емес, шеберлігінен ләззат ала алсақ, өнер туралы сөз қозғайтынымызға назар аудардым. Сурет өнеріне қатысты айтсақ, өнерді осы түсінікте ұғыну жылдам қабылданды.

Екінші дүниежүзілік соғыстан кейінгі даму үдерісі осы зерттеуімді растай түседі. Егер суретті жай ғана кенепке жаққан бояу десек, онда бояуды ерекше жаға білуімен танылатын шеберлердің пайда болатыны сөзсіз. Бұрын қылқаламның шеберлігін, бояудың энергиясы мен сезімталдығын бағалай білген және солар арқылы тұтас мәнмәтінде белгілі бір әсерді бере алған. Кітаптағы суреттерге шолу жасаңыз, Тицианның жең бүкпесіндегі шілтерді қалай бейнелегенін қараңыз (213-сурет), Рубенстің Фавнның сақалын сенімді бояғанына назар аударыңыз (260-сурет), асқан шеберлікпен, батылдықпен жіп-жінішке градациялар арқылы қылқаламмен жеп-жеңіл сыза отырып салған қытай сурет өнерінің туындыларына (98-сурет) тағы бір көңіл бөліңіз. Қытайда бояу жағу шеберлігіне айрықша мән берген. Қытай суретшілері қылқаламмен жұмыс істеу деңгейін көзбен көру әсерін өлең жолдарын оқығандай жылдамдықпен теңестіруге тырысқанын бұған дейін де айтқанбыз. Қытай мәдениетінде бейнелеу өнері мен жазу өнері – «туыс» өнер түрлері. Қытайлар каллиграфиялық жазудың әдемілігін емес, каллиграфиялық жазуға әбден жаттыққан қолдың еркін қозғалысымен берілетін шабытты сәттерді жоғары бағалаған.

Бейнелеу өнерінің бұл қырына, яғни мақсаты мен мотивін айтпағанда, жұмыс барысын көрсететін қырына бүгінде дербес зерттеу жүргізілген. Францияда бояу дақтары мен жағындысына негізделген ташизм (французша *tache* – дақ) атты бағыт пайда болды. Америка суретшісі Джексон Поллок (1912–1956) бояуды ерекше жағу әдісімен танымал болған. Поллок абстракт өнерге сюрреализм арқылы келген. Оған бояу жағудың әдеттегі тәсілдері тым баяу болып көрінген, сондықтан кенепті жерге төсеп, бояуды кенепке шашыратып төгетін, нәтижесінде таңғаларлық конфигурациялар пайда болатын (393-сурет). Бәлкім, ол дәл осындай әдісті қолданған қытай суретшілері туралы немесе Америка үндістерінің сиқыр рәсімінде құмға сурет салғаны жайында естіген болса керек. Бояу жұғындыларының шиеленіскен қатпарлары ХХ ғасырдағы екі үрдіске: сәбидің салған суретіне ұқсас болғасын примитивизмге және «таза бейнелеу» мәселесіне қайшы келген.

Дж. Поллок «абстракт экспрессионизм» немесе «қозғалыс суреті» деп аталатын жаңа бағыттың негізін қалаушылардың бірі болды. Бұл бағыт өкілдерінің бәрі бірдей суретті дәл Поллок сияқты салмаса да, кездейсоқ ырғаққа бағынып, жылдам жұмыс істеуі қажет еді. Мұны қытай каллиграфиясымен салыстыруға болады. Мұндай суреттер алдын ала ойластырылмаған, импульсивті жарылыс секілді туады. Бұл әдісті қолданатын суретшілер мен оларды қолдайтын сыншылар қытай сурет өнерінің нәтижесіне ғана емес, сондай-ақ Шығыстың тылсым ілімдеріне, ең алдымен, сол дәуірде сәнге айналған дзэн-буддизмге сүйенген. Бұл жағынан абстрактілі экспрессионизм ХХ ғасырдың басында пайда болған үрдістердің жалғасы іспетті. Біз Кандинскийдің, Клеенің, Мондрианның жоғарғы ақиқатқа

жетелейтін жолға ұмтылған кезде тылсым сенімді ұстанғанын білеміз, ал сюрреалистер өздерін «таңғажайып есалаң» деп атады. Дзэн-буддизм доктринасының құрамдас (маңызды емес) бөлімдерінің біріне сәйкес сергектікке әдеттегі рационалды ойлаудың шегінен шығу арқылы ғана жетуге болады.

Алдыңғы бөлімде суретшінің теориялық алғышарттарын қабылдамай-ақ, оның туындыларынан

ләззат алуға болатынын айтқанмын. Сан алуан суреттерді сабыр сақтап көріп шыққасын, адам ол суреттердің қайсысы ерекше ұнайтынын, қайсысының тартымсыз екенін түсініп, суретшіні толғантқан мәселелерге көз жеткізе алады. Бұл орайда Америка суретшісі Франц Клайн (1910–1962) мен француз ташисі Пьер Сулаждың (1919 ж. туған) бір-біріне ұқсас екі суретін салыстыра отырып, қызықты ақпарат келтіруге болады (394, 395-сурет). Клайн «Ақ пішіндер» деп атаған картинасында қара түсті бояуға ғана емес, сондай-ақ қара түстің әсерінен ақ фонның қалай өзгеретініне де көңіл бөлуге тырысқан. Кең көсілген жолақтары әлдебір кеңістік құрылымының әсерін береді, ал кенептің төменгі жағындағы ақ кеңістік, құдды, тереңдікке сіңіп жатқандай көрінеді. Мен Сулаждың қылқаламмен қатты басып бояған кезде туатын реңк градациялары, үш өлшемдік әсерін қалдыратын картиналарына қызығамын. Сулаждың суреттері бай көрінеді, бірақ суреттердің көшірмелерінде бұл ерекшелік байқалмайды. Кескіндемедегі ерекшеліктерді көрсете алмайтын көшірмелерге суретшілер бағасын беріп жүр. Автоматты өндіріс орындарынан шығатын стандартты бұйымдар басқан әлемде өмір сүріп жатқан ол суретшілер картинаның даралығын бағалап, оны стандартты бұйымдармен салыстырмау керек екенін айтып, адам қолының шеберлігінің қуатын көрсетуге тырысады.

Картинаны салатын кенептер көлемінің өте үлкен екенін де дәл осылай түсіндіруге болады: фото арқылы қайта көшіру кезінде ірі масштаб қайталанбайды. Заманауи абстракционистердің көбі «текстураға», яғни сурет салынған материалда міндетті түрде кездесетін қасиеттерге: материалдың тегіс немесе кедір-бұдырлы, мөлдір немесе қалың екеніне көп мән береді. Нәтижесінде әдеттегі бояулар орнына фактуралық материалдар, балшық, жоңқа, құм пайдаланылады.

Швиттерстің жапсырмалары мен басқа да дадаистердің шығармаларына айрықша қызығушылықтың тууы осымен байланысты екені де түсінікті.

Біздің ғасырымызда қаптаған «измдерден» тәуелсіздігін сақтап, алдына қойған мақсаты үшін тынымсыз еңбек еткен жалғыз шебер ретінде Морандиді ғана айтуға болмас. Бірақ басқа замандастарымызды қандай да бір сән ағымына қосылды немесе өздері сән ағымын бастап жасады десек, қателеспейміз.

Мысалы, поп-арт бағытын алайық. Бұл бағыттың қалай пайда болғанын жақсы білеміз. Бұған дейін бұл бағытқа күнделікті өмірде қоршаған «қолданбалы» немесе «коммерциялық» өнер мен адамдардың көбінің қолы жете бермейтін көрме алаңдарындағы, галереялардағы «таза» өнердің арасындағы аралық топтар туралы әңгімелеген кезде тоқталған едім.

«Талғамы жоғары» адамдар елей бермейтін нәрселерді қолдайтын жаңадан бастаған жас суретшілердің өнердің осы екі түрінің арасындағы аралық түрге қызығушылық білдіретіні белгілі. Өнердің басқа үлгілерінің бәрі баяғыда-ақ зияткер ақсүйектердің меншігіне айналып, жеккөрінішті Өнердің қатарына еніп, ерекшелік пен тылсымға деген наразылықты күшейткен. Ал музыкада бұл жағдай мүлде басқаша. Бұл орайда тыңдаушысын өзіне табындырып, сезімін билеп алған поп-музыка суретшілерге жақсы үлгі бола алады. Неге комикс пен жарнамадағы ұқсас бейнелерді қолдану арқылы соларға параллель бола алатын поп-өнер жасамасқа? Тарихшылардың міндеті – болған оқиғаларды түсіндіру, ал сыншылардың ісі – сынау. Заманауи өнер тарихын жазудағы ең үлкен қиындықтардың бірі – осылардың міндеттерінің шатасып, оп-оңай араласып кетуі. Алайда кіріспеде айтқанымдай, «уақыттың немесе сәннің үлгісін ғана көрсетететін нәрселерді қоспаймын» деген ұстанымымда қаламын. Поп-арт бағытында бұл санаттан ауытқуды кездестіре алмадым. Дегенмен оқырман өзінің жеке пікірін қалыптастыра алары анық, себебі поп-арт пен оған ұқсас бағыттардың көрмелері бүгінде барлық жерде ұйымдастырылып жүр. Бұл өнер де – қазіргі заманның бір белгісі және одан көп үміт күтеміз.

Өнердегі ешбір революция Бірінші дүниежүзілік соғыстың қарсаңында бастау алған бүгінгі революциядай сәтті болмаған. Бұл революцияның қаһармандарымен, айтылған сын және революцияны түсінбеген бұқара халықтың сөзімен таныс әрбір адамның қазіргі кездегі оқиғаларға сенуі; ресми органдардың қолдауымен бүлікшілердің біркүндік жеке көрмелері ұйымдастырылып, жаңа шыққан сәнді «жаргонға» қосылуды қалайтын бір топ көрерменмен толтырылатынына сенуі әбден қиын. Тарихтың бұл кезеңі менің көз алдымда өтті, сондықтан осы кітапта сол өзгерістерді баяндаймын.

Кіріспе мен тәжірибелік өнер туралы бөлімдерді жазар алдында жаңа құбылыстардың мәнін ашып, оларды сын соққысынан қорғауды мақсат еттім. Осыған орай тағы бір мәселе туды: суретшілердің жұртты таңғалдыратын әрекеттері булығып, ендігі жерде кез келген тәжірибені қабылдай беретін халық пен бұқаралық ақпарат құралдары өсе түсті. Бүгінде, керісінше, бойын бүлікші әрекеттен аулақ ұстайтын суретшілерді қорғау қажет болып отыр. Кітап 1950 жылы шыққаннан бері көркемсурет саласындағы нақты бір оқиғаның емес, бүкіл көркемсурет тарихының шұғыл өзгерісі жүзеге асқаны – тарихи ақиқат. Бұл үрдісті бақылаушылар сәннің қай қырының да кенеттен бұлай өзгеруі туралы пікірлерін айтып жүр.

Мысалы, профессор Квентин Белл «Гуманитарлық мәдениеттің дағдарысы» (1964, Дж. Ф. Пламб басылымы) атты еңбегінің «Бейнелеу өнері» атты бөлімінде былай дейді:

*«1914 жылы «кубизмге», «футуризмге», «модернизмге» қатысы бар суретшілердің бәрі өтірікшілер мен алдамшылар деп саналды. Көрермендердің құрметіне ие болған суретшілер мен мүсіншілер радикалды жаңалықтарға қарсы топқа жатқызылды. Ақша, билік, патронаждың бәрі де солар жақта еді. Бүгінде жағдай бүтіндей өзгерді деуге болады. Мәселен, Өнер істері жөніндегі кеңес, Британия кеңесі, радио мен теледидар, ірі бизнестер,*

*бұқаралық ақпарат құралдары, шіркеулер, кинолар мен жарнамалар – бәрі де нонконформистік өнер деп қате аталып жүрген өнерді қорғау жолында... Бүгінде халық, яғни мәселенің дамуына ықпалын тигізетін халықтың ең ықпалы зор және көпшілік бөлігі бәрін де қабылдай береді. ...және енді ешбір эксцентристик жүріс-тұрыс сыншының наразылығына ұшырамайды да, тіпті таңғалдырмайды да».*

Ал Атлант мұхитының арғы жағалауындағы маман, «қозғалыстағы сурет» терминін ойлап табушы, заманауи Америка өнерін жақтаушы, аса беделді Гарольд Розенберг мырзаның берген куәлігі мынадай. Ол 1963 жылы 6 сәуірде Нью-Йорк газетінде жарияланған мақаласында 1913 жылы Нью-Йоркте өткен авангардтық өнердің алғашқы көрмесі «Армори Шоуға» келушілердің әсерін қазіргі көрермендердің, яғни «авангард аудитория» деп аталған көрермендердің психологиясымен былай салыстырады:

*«Авангардтық аудитория бәріне ашық. Оның көрнекті өкілдері – музейлердің кураторлары мен директорлары, мұғалімдер, делдалдар көрмені ұйымдастыруға ерекше ынтымақпен кірісіп, кенептердегі бояу, мүсін балшығы кепкенге дейін ілеспе буклеттер әзірлеп үлгереді. Бірлескен сыншылар заманауи өнердің болашағы бар үлгілерін анықтап, олардың жақсы атақтарын қалыптастыру туралы тапсырма алып, өте білікті тыңшылар секілді, шеберханаларды зерттейді. Өнер тарихшылары бірдебір бөлшектің болашақ ұрпақтан жасырын қалмауы үшін әрдайым қойындәптері мен фотоаппараттарын ұстап жүреді. Жаңашылдықтың дәстүрі өзге дәстүрлердің бәрінен басып озып, оларды әдеттегі қызық емес заттардың деңгейіне ығыстырды».*

Розенберг мырза осы жағдайға өнер тарихшыларының да қосқан үлесі бар екенін өте дұрыс болжаған. Өнер тарихын жазатын, әсіресе заманауи өнердің тарихын зерттейтін өнертанушы өз жұмысының кері әсері туралы мұқият ойлануы тиіс деп есептеймін. Кіріспеде өнер туралы беделді пікірді дұрыс-бұрыстығына қарамастан айтудың тигізетін зиянына тоқталып өттім. Бірақ өнердегі ең басты нәрсе – өзгерістер мен жаңалықтар деп есептейтін жалған қорытындымен салыстырғанда, санадағы мұндай бұрмалану түкке тұрғысыз болып көрінеді. Өзгерістерге қатты қызығушылық таныту өзгерістердің жылдамдығының адымын арттыра түседі. Бірақ бәріне өнертанушыларды кінәлай бергеніміз де дұрыс емес. Себебі өнерге деген қызығушылық жағымды және жағымсыз бейнесінде көптеген факторлардан туындап, қоғамымыздағы өнер мен өнерді жасаушылардың жағдайларын өзгертіп, ерекше назар аудартады. Бұл факторлардың кейбіреулерін атап шығайын.

1. Біріншісі заманауи адамның толассыз дамуға және жылдам өзгерістерге қызығушылығымен байланысты. Адамзат тарихы біздің уақытымызға дейін алып келген, болашақта әрі қарай да жалғасатын мерзімдердің реттілігі ретінде көрініс табады. Біз тас дәуірі, темір дәуірі, феодализм кезеңі мен индустриялық революция кезеңі туралы білеміз. Тарихқа көз жүгіртсек, тарих тек жағымды оқиғалардан тұрмайды, себебі біз ғарыш дәуіріне дейін жеңістермен қатар жеңілістердің де болғанын білеміз. Сонда да XIX ғасырдан бастап тарихты

тоқтатуға болмайтынына, экономикамен қатар әдебиет пен өнердің де дами түсетініне сеніміміз артты. Сондай-ақ өнерге «уақыт рухының көрінісі» ретінде қарай бастадық. Мұндай сенімнің кең тарауына өнер тарихы туралы кітаптар ықпал етті, міне, қолыңыздағы кітаптың да өзінше ықпалы болды. Демек, грек ғибадатханасы, Рим театры, готика шіркеуі, заманауи зәулім ғимараттар әртүрлі типтердің менталитетін «танытып», қандай да бір нақты тарихи қоғамдардың сипатын көрсететіні туралы әсер тудырмай ма? Бұл сөздің жаны бар, бірақ «ежелгі гректер Рокфеллер орталығындай немесе Париждегі Нотр-Дам шіркеуіндегі құрылыс тұрғызу туралы ойлай да алмады» деудің аясы тар түсінік екені мәлім. Алайда әдетте қоғамдағы алғышарттар, яғни «уақыт рухы» тікелей Парфенонға әкеледі, феодализм дәуірінде шіркеу салу мүмкін емес еді, ал біз зәулім ғимарат салуға мәжбүрміз деп түсіндіреді. Мен бұл көзқарасқа қанша қарсы болсам да, бүгінгі өнердегі қалыптасқан жағдайды теріске шығарудан пайда жоғын аңғардым.

Қандай да бір бастаманы «заманауи» деп жариялаған сәттен-ақ сыншылар бұл жаңалықтың мазмұнын ашып, осыған үгіттеумен айналыса бастайды. Осы философияның кесірінен сыншылар батылдығын жоғалтып, болып жатқан оқиғаларды баяндайтын жай ғана хабаршыға айналды. Олар өздерінің бұл позициясын өздеріне дейінгі сыншылардың өнердегі жаңалықтарды анықтай алмаған сәтсіздіктерімен түсіндіреді. Олар бұл орайда, әсіресе бастапқыда сыншылардың қарсылығына ұшырап, кейінірек бүкіл халық мойындаған, нәтижесінде суреттерінің бағасы күрт өскен импрессионистерді мысалға келтіреді. Ұлы суретшілердің бәрін көзі тірісінде кемсітіп, мазақ еткен деген лақап тарап, нәтижесінде қазіргі көрермен ой түзеп, сол қателікті қайталамауы тиіс деген пікір туды. Суретші әрдайым алғы шепте жүреді, сондықтан суретшіге емес, керісінше суретшіні түсіне алмаған халыққа күлу қажет делінеді.

2. Қазіргі жағдайдың қалыптасуына ықпал ететін екінші бір алғышарт та – ғылыми-техникалық дамудың нәтижесі. Заманауи ғылыми теорияларды түсіну қиын, адамдардың бәріне бірдей қолжетімді емес екені белгілі, соған қарамастан, олар өздерінің дұрыс екенін дәлелдеп отыр. Бүгінде көпшілікке мәлім ең көрнекті мысал – Эйнштейннің ықтималдық теориясы.

Бұл теория кеңістік пен уақыттың қарапайым көрінісіне қайшы болса да, атом бомбасын жасау барысында осы теорияға сәйкес масса мен энергияның баламалығы қағидасы дәлелденген. Ғылыми білім қуатына әрі мықты беделінің ықпалына түскен суретшілер мен сыншылар осыдан келіп тәжірибенің маңызы туралы дұрыс ой-пікір қалыптастырады, бірақ, сондай-ақ түсініксіз нәрсенің бәріне бірдей сену қажет деген жалған түсінік те туады. Дегенмен, өкінішке қарай, өнер мен ғылымның арасында үлкен айырмашылық бар, себебі ғалымдар түсініксіз нәрсенің дұрыс екенін ақылға қонымды әдіс арқылы тексере алады, ал көркемөнер сыншысы шындықты бұлай тексере алмайды. Әйтсе де бұл тәжірибенің маңызы бар ма, жоқ па деген сұраққа жауап табудың мүмкін емес екенін сезеді. Өзінің жеке пікірінен бас тартып, басқалардан артта қала алмайды. Бұрынғы кезде бұның ерекше маңызы болған жоқ, бірақ қазіргі кезде

ескі көзқарастарды сақтап қалу, өзгерістерге қарсы тұру әлсіздік деп бағаланады. Үнемі экономикалық дамуға ілесуіміз керек, өмірге ашық көзқараспен қарап, жаңалықтарға, жаңа технологияға жол ашуымыз қажет деп үйретеді. Ешбір өнеркәсіпші кертартпа атанғысы келмейді: заманнан қалмау қажет, онымен қоса алға ілгерілеуі тиіс. Мысалы, кеңсесін ең сәнді туындылармен, әсіресе революциялық туындылармен сәндеу осыған жақсы мысал бола алады.

3. Қазіргі жағдайдың үшінші құрамдас бөлігі жоғарыда аталғандардың бәріне қарсы секілді болып көрінеді. Ғылым мен техниканың деңгейіне дейін көтерілу талпынысы ғылымның ықпалынан тәуелсіз болуға деген ұмтылыспен қатар жүреді. Суретшілердің көбі рационал және механикалық нәрселердің бәрінен бас тартып, жеке тұлғаның құндылығын, оның әр алуан көріністерін білдіретін тылсым ілімдерге қосылғысы келеді. Заманауи суретші адамзатты қызықсыз конформизмге жеткізетін механизация мен автоматтандырудың, қоғамның шамадан тыс ұйымдастырушылығы мен өмірдің стандартты нормаларының қаупін сезінеді.

Жеке адамның қисынсыз әрекеттері мен оғаш қылықтарына рұқсат берілетін немесе осы әрекеттер мен қылықтарды қажет ететін жалғыз сала өнер болып қала береді. XIX ғасырдың өзінде батыл әрекеттеніп, буржуазияны еліктірген суретшілер өздерін шарттылықпен күресушілер деп есептеген еді. Өкінішке қарай, қазіргі кездегі буржуа алдау нысаны болуды өте жақсы деп санайды. Біз ересек атанудан бас тартса да, заманауи қоғамда өз орнын тапқан адамдарды кездестірсек, оларды мақтан тұтатынымыз бар ғой. Сондай-ақ ештеңеден ұялмайтынымызды және ештеңеге таңғалмайтынымызды білдіріп, ескіліктен аулақ екенімізді көрсеткіміз келмейтіні де рас қой? Осылайша техникалық тиімді әлем мен көркемдік әлем *modus vivendi* болып бірікті. Суретші енді өзінің тұрағына байыппен оралып, балалық қиялы мен кәсібінің құпияларына бой ұрып, қоғаммен өнер туралы түсініктері сәйкес келетініне сенімді бола алады.

4. Төртінші ұғымдар сананың нақты бір мақсаттарына байланысты туады. Бұл ұғымдардың қалыптасуы туралы кітабымызда әңгімелегенбіз. Яғни романтиктерден бастау алатын өзін-өзін көрсету идеясы жөнінде, сондай-ақ Фрейд теориясы туралы, яғни ішкі арпалыс пен Фрейдтің түсіне алмаған өнері арасындағы тікелей байланыс орнататын ұғымдар жайында айтып отырмыз. Өнердің «уақыт рухына» тәуелді екенін білдіретін бұл ұғымдар суретші өзін-өзі бақылаудан арылуы тиіс деген тұжырымға әкеледі. Егер осындай стихиялық процесс ажарсыз туындыны тудырса, онда біздің өміріміздің де дәл сондай ажарсыз екенін білдіргені. Ең бастысы, шынайылықтың фактілерінен теріс айналмауымыз керек, сонда ғана шынайылықтың кемшіліктерін анықтай аламыз. Адам өнер арқылы қоршаған ортаны мінсіз ете алады дейтін осыған қарама-қарсы көзқарас «эскапистік» көзқарас деп аталады. Психологиялық жаңалықтар суретшілер мен көрермендерді сананың бұрын-соңды тыйым салынған бөліктерімен таныстырды. Бірақ эскапизм деп айып тағылады деп



қорқып, көпшілігі осыған дейінгі буында ұят саналған көріністерді тамашалауға мәжбүр болады.

5. Жоғарыда аталған төрт фактор көркем шығармашылықтың түрлі салаларына, соның ішінде әдебиет пен музыкаға да әсерін тигізді. Бұдан кейінгі келесі бес фактор арадағы делдалдардан тәуелсіз шығармашылық түр ретінде сипатталатын пластикалық өнер түрлеріне тән. Кітаптар басылуы, драматург пен композитордың шығармалары орындалуы тиіс десек, пластикалық өнермен айналысатындар мұндай шектеулер шегінен шығып кете алады. Кескіндеме өнері туралы айтсақ, ол ең радикалды жаңалықтардың алаңына айналды. Бұдан кейін қылқаламды қолданбай-ақ, бояуды бірден кенепке құя беруге де болады. Егер неодадаиспін десеңіз, көрмеге кез келген қоқысты жібере беріңіз – бәрібір ұйымдастырушылар қабылдаудан бас тарта алмайды. Қайткен күнде де сіз жақсы қырыңыздан таныласыз. Әрине, суретші еңбегін халыққа көрсетіп, жарнамалайтын делдалды қажет етпес. Қиындықтар әлі де бар сияқты, бірақ бұл аталған жайттардың бәрі де суретші мен сыншыға қалай әсер етсе, арадағы делдалға да дәл солай әсер етеді. Делдал болмаса, өнер бағытының дамуын кім бақылап, жаңа талантты кім іздейді? Олар талантты табу арқылы байлық жинап қана қоймайды, сонымен қатар клиенттерінің алғысына ие болады. Алдыңғы буынның кертартпа сыншылары «заманауи өнердің бәрі делдалдардың мәжбүрлеуінен туған» деп күңкілдеуші еді. Дегенмен саудагердің бәрінің мақсаты бір – барынша көп пайда табуға ұмтылу. Олар нарық иесі емес, қызметшілер ғана. Кей кезде делдал жағдайды дөп басып біліп, беделі арта түсіп, атақ-пен беделді жасаушы да, жоюшы да бола алады, дегенмен оның бұл орайдағы ықпалы айтарлықтай мықты болмайды.

6. Өнерді үйрету мәселесі мүлде бөлек. Мен үшін көркемөнер тәрбиесі – заманауи жағдайдың аса маңызды құрамдас бөлігі. Білім берудегі революция, ең алдымен, балаларға өнерді үйрету әдістерінде көрініс табады. ХІХ ғасырдың басындағы мұғалімдер оқушыны дәстүрлі әдістермен қинамаса, оқушының шығармашылық қабілеті дами түсетінін байқаған. Ол уақытта импрессионизм мен модерннің тәжірибелері жеңіске жетіп, ескі әдістерді тұншықтырып тастаған болатын. Либералды педагогиканың пионерлері, солардың қатарындағы Венада жұмыс істеген Франц Чижек (1865–1946) алдымен баланың талантына еркіндік беріп, содан кейін ғана оны академиялық бағдарлама бойынша оқыту қажет деген. Бұның нәтижелері де айтарлықтай деңгейде болды – балалардың шығармашылығына кәсіби суретшілердің өзі қызыға қараған. Сондай-ақ психологтар балалар бояу және ермексазбен жұмыс істесе, ойларының дамуына жақсы әсер етеді деген қорытынды шығарған. Бейнелеу сабақтарында қазіргі кезде айтылатын «өз болмысыңды көрсету» идеясы берік орнықты. Бүгінде «балалар өнері» туралы түсініктің алдыңғы буынның өнер туралы түсініктеріне қайшы келетіні туралы ойлана бермейміз. Көрермен осы тәрбие мектебінен өткенде, өнерге төзімділігі қалыптасады. Олар жайбарақат өнер мен жанға тыныштық сыйлайтын бейнелеу өнерінің барлық жақсы жағын көріп білді. Сондай-ақ олар бейнелеу өнеріне қызығып қана қоймай, келе-келе кәсіби деңгейге дейін өсе алады. Өнерге қызығушылықтың

артуы суретшілерге жақсы жағдай туғызады, бірақ, екінші жағынан, әуесқой суретшілер кәсіби деңгейге жету жолында өздерінің кәсібилігін барынша әйгілеуге ден қойып, бояу мен қылқаламды қолдану шеберлігін көрсетіп қалуға тырысады. «Қылқалам шеберлерін» қоршаған тылсым «тұманның» да бұған қатысы бар.

7. Осыдан фотосуреттің дамуы мен оның бейнелеу өнерімен бәсекеге түсуі деп аталатын жетінші факторға келіп жетеміз. Бұны бірінші фактор етіп белгілеуге де болар еді. Бейнелеу өнері қашанда шынайылықты көрсетуді мақсат еткен деп айтуға болмайды. Бірақ оның шынайы болмыспен байланысы шын таланттың еңбегіне қояр талаптарды белгіледі; сынаудың нақты, бірақ үстірт критерийлерін бекітті. ХІХ ғасырдың алғашқы жартысында фотосурет пайда болды. Бүгінде миллиондаған адамның фотоаппараты бар екенін ескеріп, онымен түсірген түрлі түсті суреттердің саны миллиардтан асады десек, қателеспейміз. Олардың арасында қарапайым бейнелеу пейзажынан немесе портреттен кем түспейтіндері де бар шығар. «Фотосурет» сөзінің суретшілер мен көркемсурет пәні мұғалімдерінің арасында балағат сөзге айналуы таңғаларлық жайт емес. Заманауи өнер бейнелеу өнеріне балама іздестіруі қажет деген пікірді бүгінде кім-кім де ойланбастан мақұлдайды.

8. Көркемдік әлеміндегі жағдайға қысым келтіретін тағы бір фактор туралы да айту қажет: бірқатар мемлекеттерде балама тәжірибеге тыйым салынған. Бұрынғы Кеңес Одағында ХХ ғасырдағы тәжірибелік өнердің бәрі марксистік теорияға сәйкес капиталистік қоғамның құлдырау белгісі деп саналған. Коммунистік қоғамда ширақ тракторшылар мен күшті шахтерлердің өнімді де қуанышты еңбектерін мадақтайтын өнер ғана дұрыс «өнер» саналды. Өнерге бақылау қойылған соң, әрине, енді бостандықтың өзін сый деп бағалаймыз. Бірақ, өкінішке қарай, осыдан кейін өнерге саясат араласып, қырғиқабақ соғыстың қаруына айналды. Өнер еркін қоғамды диктаторлық режимге қарсы қоя алмаса, экстремистік көркемдік бағыттардың ресми демеушілері оларды соншалықты қолдауға тырыспас еді.

9. Енді біз тоғызыншы, яғни соңғы факторға өтейік. Шын мәнінде, бірсарынды өмір сүретін тоталитарлық мемлекетті ашық қоғамның гүлденген әралуандығымен салыстыру бізге пайдалы сабақ болар еді. Заманауи көркемдік сахнаға қызығушылық білдіріп, түсіністікпен қарайтын әрбір адам, сәннің әсеріне тым қатты берілген өнер өкілдері де, жаңалықтарға құштар көрермен де біздің өмірімізге қосымша тартымды дүние алып келетінін мойындайды. Олар алдыңғы буыннан өнердегі, дизайн саласындағы жаңаша ізденіс бастамаларына ықпал етуімен ерекшеленеді. Біз абстракт кескіндемеге қарап, «иә, перде салуға жақсы сурет екен» деп жымыып күлуіміз мүмкін, бірақ бүгінгі безендіру маталарының түрлері абстракт өнерден туғанын мойындағанмыз жөн. Осы төзім, сыншылар мен өндірушілердің жаңа идеяларға, жаңа түс жиынтықтарына дайын болуы айналадағы ортаның көбеюіне жеткізіп, тіпті сәннің жылдам ауысуы біздің өмірімізді қызықтырақ ете түсті. Осыған байланысты, менің ойымша, жастар жаңа өнерді дұрыс қабылдап, «тылсым

тұман» туралы ойланбастан, көрмелерге келеді. Солай болуы тиіс те. Егер өнер ерекше ләззат сыйлай алса, онда оны ауырлатып, салмақ салудың қажеті жоқ.

Екінші жағынан, еркіндіктен туындайтын қауіп-қатерлер туралы да айта кеткен абзал. Мұндай қауіптің полициядан келмейтініне шүкір, бірақ қауіптің басқа да түрлері бар: конформизм қысымының заманнан артта қалғаны үрей туғызады. Жақында ғана бір газет белгілі бір көрмеге барып, «ақсүйектер» санатына еніңіз деген хабарлама жариялады. Ақсүйек деген санат жоқ, болғанның өзінде де біз тасбақа мен қоян туралы мысалды еске алуға мәжбүр болар едік.

Гарольд Розенбергтің «жаңашылдық дәстүрі» деп атаған ойлау тәртібінің көркемдік әлемге қаншалықты берік орныққаны таңғалдырады. Бұған сәйкес, жаңашылдық дәстүріне күдіктенсең, шынайылықты теріске шығаратын қырсық адам ретінде таныласың. Сонда да суретшілерді ілгерілеуде алдыңғы шепте жүретін адамдар деп есептеу көп мәдениетте болмағанын есте сақтаған жөн. Адамзат қай жерде де мұндай идеясыз-ақ тіршілік кешкен. Егер кілем тоқушы колөнершіден (91-сурет) бұрын-соңды кездеспеген өрнектер салып беруді өтінсе, онда колөнерші абдырап қалар еді. Себебі кілем тоқушының басты мақсаты – әдемі кілем тоқу. Біз осы ұстанымнан бір нәрсе шығара аламыз ба?

Батыс өнерінің шығармашылықтағы бәсекенің қалыптасып дамуына мейлінше зор ықпал еткені рас, соның арқасында Өнер тарихы қалыптасты. Дегенмен бүгінгі өнердің ерекшеліктеріне, оның ғылым мен техникадан айырмашылығына баса назар аудару қажет. Нақты бір кезеңде өнер сұрақ туындатып, сол сұрақтарға жауап іздеумен айналысқан еді, осы кітапта да сол туралы жазылған. Бірақ біз өнерде ілгерілеу түсінігінің жоқ екенін айттық, себебі бір бағыттағы кез келген даму өзге бағыттағы кері шегінумен қатар жүреді. Қазіргі кезде де осылай. Яғни қазіргі өнер өзінің «төзімділігіне» қарамастан, критерийлерін жоғалтқан, ал жаңа сезімдерге тоймайтын көрермендер бұрынғы кездегідей әйгілі туындыларды ұзақ уақыт зерттеп, олардың ішкі әлемдеріне ене алмайды. Иә, өткен шақты осылай құрметтесек те, көзі тірі суретшілерді елемеген кездеріміз де болды. Осылай жалғаса берсе, сән мен жарнамаға қарамай, өзінің жеке жолымен жүретін қайсыбір данышпанды жоғалтып алмайтынымызға кепілдік жоқ. Оның үстіне қазіргі шақтың түсінігіне беріліп, өткен шақтағы өнерді осы шаққа дейінгі жай ғана фон ретінде қарастырсақ, бізге жеткен мұраларды жоғалтып алуымыз мүмкін. Бұл жайт оғаш естілгенмен, қазіргі музейлер мен кітаптар осындай қауіп тудыратынын байқаймыз. Себебі – бір жерге жиналған тотемдер, грек

мүсіндері, орта ғасыр витраждары, Рембрандт пен Джексон Поллоктң суреттері – барлығы әртүрлі кезең туындысы болса да, бәрі бірдей Өнер деген түсінік қалдырады. Біз өнер тарихының ықпалын, суретшілердің әртүрлі қоғамдағы институттар мен үрдістерге қалай ықпал ететінін анық білсек қана Өнер тарихын толық түсіне аламыз. Сол себепті заманауи суретшілерге әсер ететін мән-жайларға тоқталып өтуді жөн көрдім. Ал болашақта не боларын кім білсін. Тағы бір бетбұрыс

Бүгінгіні тарихқа айналдырған уақыт та келіп жетті, 1989 жылы жаңа басылымды әзірлеп жатқан кезімде осыған дейінгі бөлімде қойылған сұраққа жауап беруім қажет болды. Әрине, XX ғасырдың өнерінің негізін қалайтын «жаңашылдық дәстүрі» әлі де күшін жоғалтқан жоқ. Осыған байланысты жалпы халық модернизмнің бағыттарын мойындады, бірақ беделі арта түскен дәстүр кейін ескіре бастады. Сән бағытында жаңа бетбұрыс пайда болатын кез келді, жалпы халықтың болжамдары «постмодернизмнің» жаңа ұранымен жалғасты. Осы бағыттың өкілдері ойлап тапқан, модернизмнің артта қалғанын білдіретін бұл терминді ешкім де дұрыс деп қабылдамайтын. Осыған дейінгі тарауда беделді сыншылардың модернизмнің жеңісі туралы пікірлерін келтірген едім, бұл жерде Париждегі Ұлттық заманауи өнер музейінің 1987 жылғы желтоқсандағы мерзімді баспасөзде жариялаған мақаласын келтіргім келіп отыр:

*«Постмодернизмнің белгілерін оңай ажыратуға болады. Қала сыртындағы тұрғын үй кварталдарында қорқынышты кубтар сақталып қалғанмен, әшекей өрнекпен сәнделген. Абстракт бейнелеу өнерінің «үшкір қырлар өнері», «түстер алаңының бейнелеуі», «постбейнелеу абстракциясы» сияқты бағыттардың орнына, пуритандық немесе іш пыстыратын тақуалық өнердің орнына аллегориялық және маньеристік, көбіне фигуралық мазмұндағы дәстүрлі стильдер мен мифологияға жақын келетін кескіндемелер келді... Мүсін өнерінде кеңістікті зерттеу мен «материалдың дұрыс екенін» іздестірудің орнына инсталляция келді, олардың бойындағы мысқыл жоғары технологиямен берілген. Суретшілер енді бейнелеу баяндамаларынан да, көріпкелдіктен де, адамгершілікке үйретуден де қашпайды... Сонымен қатар өнердің әкімшілері мен бюрократтары, музей қызметкерлері, сыншылар мен өнер тарихшылары өздері жақын арада ғана ардақтап құрмет тұтқан америкалық абстракционизммен тығыз байланысты формаларды дамыту сызбасымен қоштасып жатыр. Енді олар амалсыздан авангард атауы аталмайтын стильдік әралуандықты жақтауда».*

Джон Рассел Тейлор 1988 жылы 11 қазанда «Таймста» былай деп жазады: *«Осыдан он бес-жиырма жыл бұрын біз «заманауи өнердің» не екенін нақты біліп, авангардтық өнер деп аталатын көрмеге барарда не көретінімізді алдын ала болжап біліп жүретін едік. Ал енді біз плюрализм кезеңіне ендік, мұнда ең алдыңғы құбылыстарды, оның ішіндегі постмодернизмге қатысы бар құбылыстарды дәстүршілдіктен және кертартпа құбылыстардан ажырата алмаймыз».*

Әйгілі сыншылардың модернизмді мансұқтаған ой-пікірлерін бұдан әрі келтіре беруге де болар еді. Ойымызға Марк Твеннің өз өлімі туралы өсектердің кең тарауына қатысты мысқыл сөзі оралғанмен, бұрынғы сенімдердің артта қалғаны ешқандай күдік тудырмайды.

Қырағы оқырман жағдайдың бұлай өзгеруіне таңғалмайды. Кіріспеде айтқанымыздай, «әрбір буын қалыптасқан жағдайға қандай да бір деңгейде қарсылық білдіреді және өнердің әрбір туындысы өзінің замандастарына өзінің ішкі дүниесін ғана емес, оның сыртындағы нәрселерді де көрсетеді». Егер бұл

сөз рас болса, модернизм мәңгілік салтанат құра алмайды. Қазірдің өзінде авангард, ілгерілеу ұғымдары суретшілердің жаңа буынына қадірі кеткен түсінік болып көрінеді, мүмкін, біздің осы кітабымыз да осы өзгеріске өзіндік ықпалын тигізген шығар.

1975 жылы «Постмодернизм» терминін талқылау барысында сәулетші Чарлз Дженкс енгізген, сәулет өнерінде ұзақ уақыт бойы билік еткен функционализм доктринасы ескірді делінген болатын. Бұған дейін айтқанымыздай, бұл доктрина біздің қалаларымыз бен үйлерімізді «өткен ғасырдың артта қалған талғамымен салынған қажетсіз безендіру қоқыстарынан тазартуға» көмектесті, бірақ бұл да, басқа ұрандар сияқты, қарапайымдыққа негізделген. Безендіру тұрпайы болуы мүмкін, бірақ сұлулығымен ләззат береді, ал модернизмнің пуритандары көрерменді осы ләззаттан айырды. Аға буын сыншылар безендірудің шамадан тыс көп екеніне қайран қалса, олардың өздерінің де ғажап әсерді айрықша бағалағаны емес пе? Функционализмдегідей, бұл қағиданы қолдану жобалаушының талантына да байланысты, сондықтан безендірудің формасы не қажетсіз, не көзге қуаныш сыйлайтындай өнер болуы мүмкін.

400-сурет пен 364-суретті салыстырған көрерменнің Филипп Джонсонның (1906 ж. туған) 1976 жылы Нью-Йоркте ұсынған зәулім ғимаратының жобасына қатысты кәсіби мамандардың арасында ғана емес, күнделікті баспа құралдарында да шу туғанына таңғалуының реті жоқ. Тегіс шатырлы үйреншікті қорапшалардан бас тартқан сәулетші Еуропа сәулет өнерінің мұраларына қайта оралады да, көп қабатты ғимаратты маңдайшамен аяқтайды, онысын Альберттің шамамен 1460 жылдары салған қасбетіне (162-сурет) ұқсатып жасаған.

## ИЛЛЮСТРАЦИЯЛАР ТІЗІМІ

Австрия. **Мельк. Мельк монастыры 296–7**

Вена. Альбертина: Брейгель, *Суретші мен сурет сатып алушы 245*; Дюрер, *Шым көрінісі 221*; Дюрер, *Қоян 9*; Рафаэль, *«Көгалдағы Мадоннаның» төрт жоба-кескіні 18*; Рембрандт, *Піл 10*; Рубенс, *Баласы Николастың портреті 1*

Өнер тарихы музейі: Брейгель, *Шаруаның тойы* **246–7**; Челлини, *тұзсауыт* **233**; *Баспортреті* **32**; Рафаэль, *Көгалдағы Мадонна* **17**; Рембрандт, *Автопортрет* **273**; Рубенс, *Автопортрет* **258**; *Әулие Матфей* **105**; Веласкес, *Испан ханзадасы Филипп Проспердің портреті* **267**

*Жоғарғы Бельведер сарайы* **293–4**. Бельгия

Антверпен. Корольдік көркемөнер музейі: Мемлинг, *Періште* **6**

Брюгге. Грунинге музейі: Ван дер Гус, *Мәриямның өлімі* **180–1**

*Көне канцелярия (Ле Грифффи)* **219** Брюссель

Король кітапханасы: ле Тавернье, «*Ұлы Карлдың жорықтарынан*», миниатюра **177**

*Тассель қонақуы* **349** Корольдің көркемөнер музейі: Давид, *Мараттың өлімі* **316** Гент Әулие Бавон шіркеуі: Ван Эйк, *Гент алтары* **155–7**

Льеж. Сен-Бартеlemi шіркеуі: Ренье ван Юи, *Шомылдыратын ыдыс* **118**

Турнай *Шіркеу* **112**

Қытай. Сиань «*Терракота жауынгерлері*» **411–12**

Нанкин Сяо Цзин қабірі **94**

Шаньдун провинциясы У Лян-цы қабірі **93**

Чех Республикасы. Прага Шіркеу: Парлерж, *Автопортрет* **142**

Ұлттық галерея: Мабюз, *Мәриямды бейнелеп отырған әулие Лука* **228**

Дания. Копенгаген. Мемлекеттік өнер музейі: Панини, *Пантеонның интерьері* **75**

Мысыр. Каир. Мысыр музейі: *Хесирдің портреті* **34**; *Тутанхамон және оның жұбайы* **42**

Франция. Амьен. *Шіркеу* **123**

Арле. *Сен-Трофим* **115–16**

Байё Тоқыма (гобелен) музейі: *Байё гобелені* **109–10**

Безансон. Муниципалдық кітапхана: *Исаны табытқа салу* **131**

Өнер және археология музейі: Фрагонар, *Тиволидегі д'Эсте вилласының саябағы* **310**

Кан, *Сен-Пьер* **218**

Шантйи, Конде музейі: Ағайынды Лимбургтер, *Берри герцогінің құлшылық кітабы* **144**

Шартр, *Шіркеу* **121, 126–7**

Кольмар, Унтерлинден музейі: Грюневальд, *Изенхейм алтары* **224–5**

Дижон, Шанмоль монастыры: Слютер, *Даниял мен Ишая пайгамбарлар* **154**

Эперне, Муниципалдық кітапхана: *Әулие Матфей* **106**

Ласко үңгірі, *Жартастағы кескіндеме* **20, 21**

Монпелье, Фабр музейі: Курбе, *Кездесу немесе «Сәлеметсіз бе, Курбе мырза!»* **332**; *Делакруа, Араб атты әскерінің шабуылы* **329**

Мюрбах, *Бенедикт шіркеуі* **111**

Оранж, *Тиберийдің Триумф аркасы* **74**

Париж, Лувр: Шарден, *Ас алдындағы дұға* **308**; Коро, *Тиволидегі д'Эсте вилласының бағы* **330**; Ван Дейк, *Англия королі I Карл* **261**; Жерико, *Эпсомдегі*

*бәйге 13; Энгр, Вальпинсонның «Шомылып отырған әйелі» 328; Леонардо да Винчи, Мона Лиза 193–4; Микеланджело, Өлім алдындағы құл 201; Нарамсин патшаға арналған ескерткіш 44; Пизанелло, Маймыл кескіндері 145; Пуссен, «Менен Аркадияда да құтыла алмайсың» 254; Рембрандт, Рақымсыз қызметші туралы әпсана 275; Рени, Тікеннен тәж киген Иса 7; Милолық Венера 65; Мәриям нәрестесімен 139*

Орсе музейі: Ван Гог, *Суретшінің Арледегі бөлмесі 357; Мане, Балкон 334; Милле, Масақ терушілер 331; Моне, Сен-Лазар вокзалы 338; Ренуар, Мулен-де-ла Галеттегі би 339; Уистлер, Сұр мен қараның үйлесімі. Суретші анасының портреті 347*

Қолданбалы өнер музейі: *Хумай ханзаданың Хумаюн ханшайыммен бақтағы кездесуі 92*

Ключни музейі: *Көне өсиет заманындағы патшаның басы 413*

Ұлттық монументтер музейі: Жан Гужон, *«Пәктік фонтанындағы» нимфалар 248*

Роден музейі: Роден, *Жаратушының қолы 346; Роден, Мүсінші Жюль Далу 345*

*Нотр-Дам шіркеуі 122, 125*  
*Сент-Шапель 124*

Руан, *Әділет (бұрынғы қазыналық) сарайы 174*

Страсбург, *Шіркеу 128–9*

Версаль, *Париж іргесіндегі Версаль сарайының көрінісі 291–2*

Германия, Ахен, *Шіркеу 104*

Берлин, Мемлекеттік музейлер, Мысыр музейі: *Эхнатон мен Нефертити балаларымен 40; IV Эхнатон 39*

Мемлекеттік музейлер, Сурет галереясы: *Кранах, Мысыр сапарындағы демалыс 226; Фуке, Этьен Шевалье әулие Стефанмен бірге 178; Хольбейн, Георг Гисценің портреті 243; Рубенс, Тақта отырған Мәриям әулиелермен бірге 256*

Мемлекеттік музейлер, Гравюра бөлмесі: *Дюрер, Анасының портреті 2*

Мемлекеттік музейлер, Этнология музейі: *Инуиттердің би маскасы 28; Тлалок – ацтектердің Жаңбыр құдайы 30*

Мемлекеттік музейлер, Пергам музейі: *Зевс алтары 68*

Кёльн, Вальраф-Рихарц музейі: *Лохнер, Раушанмен көмкерілген күркедегі Мадонна 176*

Дармштадт, Қамал музейі: *Хольбейн, Нәрестелі Мадонна бургомистр Мейердің отбасымен бірге 240*

Дессау, Баухауз **365**

Дрезден, Сурет галереясы: *Корреджо, Қасиетті түн 215*

Дуйсбург, Вильгельм Лембург музейі: *Кокошка, Ойнап жатқан балалар 371*

Хилдесхайм, Шіркеу: *Күнәға батқан Адам мен Хауа 108*

Мюнхен, Ескі пинакотека: *Альтдорфер, Пейзаж 227; Мурильо, Көше балалары 3; Перуджино, Мадоннаның Әулие Бернардқа келуі 202*

Бавар мемлекеттік кітапханасы: *Апостолдардың аяғын жуып жатқан Иса 107*

Жаңа пинакотека: Фридрих, Силезиядағы тау көрінісі **326**; Мане, Моненің қайық шеберханасы **337**  
 Мемлекеттік антикалық өнер жинағы және глиптотека: Жауынгерді шығарып салу **49**  
 Наумбург, Шіркеу: Экхарт пен Ута **130**  
 Поммерсфельден, Сарай **295**  
 Потсдам, Пруссия сарайлары мен бақтары қоры, Сан-Суси сарайы: Караваджо, Шәк келтіруші Томас (Фома) **252**  
 Штутгарт, Вюртемберг жерінің кітапханасы: Изгі хабар **119**; Әулие Гергеон, Виллимарий, Галл және азапталушы Урсула ... **120**  
 Грекия, Афина, Акрополь музейі: Жеңіс құдайы **61** Эрехтеон **60**  
 Ұлттық археологиялық музей: Афина Парфенос **51**; Қанжар **41**; Балықшы **406**; Жоқтау **46**; Гегесоның құлпытасы **59**  
 Парфенон **50**  
 Дельфий, Археологиялық музей: Аргостық Полимед, Клеобис және Битон **47**; Делбеші **53–4**  
 Эпидавр, Археологиялық музей: Коринф капителі **67**  
 Олимпия, Археологиялық музей: Аспан тіреген Геракл **52**; Пракситель, Сәби Дионисті көтеріп тұрған Гермес **62–3**  
 Вергина, Персефонаны ұрлау **410**  
 Үндістан, Калькутта, Үндістан музейі: Сапарға аттанған Гаутама (Будда) **80**  
 Италия, Арrezzo, Сан-Франческо: Пьеро делла Франческа, Константиннің түсі **170**  
 Болонья, Моранди музейі: Моранди, Натюрморт **399**  
 Кьюзи, Ұлттық археологиялық музей: Кәрі күтушінің Улисті тануы **58**  
 Флоренция, Пацци капелласы **147–8**  
 Шіркеу **146**  
 Сан Марко музейі: Фра Анжелико, Изгі хабар **165**  
 Барджелло Ұлттық музейі: Бернини, Констанза Буонареллидің портреті **284**; Донателло, Әулие Георгий **150–1**; Герардо ди Джованни, Изгі хабар және Дантенің «Күдіретті комедиясынан» көрінісі **173**; Джамболонья, Меркурий **235**  
 Медичи-Риккарди палаццосы: Гоццолли, Бақсылардың Вифлеемге сапары **168**  
 Палаццо Питти: Рафаэль, Мадонна дель Грандука **203**; Тициан, Ер адамның портреті (Жас ағылшын) **212–13**  
 Палаццо Ручеллаи **163**  
 Санта Мария Новелла шіркеуі: Гирландайо, Мәриямның дүниеге келуі **195**; Мазаччо, Қасиетті үштік пен Мәриям, әулие Иоанн және донаторлар **149**  
 Уффици: Боттичелли, Венераның жаралуы **172**; Хольбейн, Сэр Ричард Саутвеллдің портреті **242**; Мартини және Мемми, Изгі хабар **141**; Пармиджанино, Ұзын мойынды Мадонна **234**; Рафаэль, Кардиналдар жанындағы Папа Х Левтің портреті **206**; Тоскана шебері, Исаның бейнесі **8**  
 Мантуя, Сант Андреа шіркеуі **162**  
 Милан, Брер пинакотекасы: Тинторетто, Әулие Марктың мәйітін табу **236**



Санта Мария делле Грацие: Леонардо да Винчи, *Соңғы ас* **191–2**  
 Монреаль, Шіркеу: *Жаһанды билеуші Иса, Мадонна, нәресте және әулиелер* **89**  
 Неаполь, Каподимонте музейі: Карраччи, *Исаны жоқтаушы Мәриям* **251**; Тициан, *Папа III Павел* **214**  
 Ұлттық археологиялық музейі: *Император Веспасиан* **76**; *Фавнның басы* **71**; *Гүл теріп жүрген қыз* **70**  
 Падуа, Капелла дель Арена: Джотто, *Сенім (Дін)* **134**; Джотто, *Исаны жоқтау* **135–6**  
 Парм, Шіркеу: Корреджо, *Мәриямның көкке көтерілуі* **217**  
 Пиза, Пизано, Пизадағы Баптистерия кафедрасындағы бедер **133**  
 Равенна. *Сант Аполлинаре ин Классе* **86**  
 Сант Аполлинаре: *Көктен түскен нан мен балық* **87**  
 Реджо-ди-Калабрия, Археологиялық музей: *Қаһармандар немесе атлеттер* **407–9**  
 Рим. *Колизей* **73**  
 Дориа-Памфили галереясы: Веласкес, *Папа X Иннокентий* **264**  
*Ил Жезу* **250**; Гаулли, *Исаға мінажат ету* **287**  
 Рим Ұлттық музейі: *Диск лақтырушы* **55**  
 Рени, *Аврора* **253**  
*Цуккаро палаццосы*: Цуккаро, *Римдегі Цуккаро Палаццосының терезесі* **231**  
 Присцилла катакомбалары: *Отқа оранған үш адам* **84**  
*Сант Аньезе ин Агоне шіркеуі* **282–3**  
 Кайзера-Фридрих музейі: Караваджо, *Әулие Матфей* **5–6**  
 Әулие Мария делла Виктория шіркеуі: Бернини, *Әулие Терезаның экстазы* **285–6**  
 Әулие Петр криптасы: *Иса және Петр мен Павел әулиелер* **83**  
*Сан Пьетро ин Монторио* **187**  
*Траян колоннасы* **77–8**  
 бани вилласы: *Қабырғадағы жазба* **72**  
 Фарнезина вилласы: Рафаэль, *Нимфа Галатея* **204–5**  
 Сиена, Шіркеу: Донателло, *Ирод сарайындағы думан* **152–3**; Гиберти, *Исаны шоқындыру (шомылдыру)* **164**  
 Ватикан. Этруско музейі: *Дойбы ойнап отырған Ахил мен Аякс* **48**  
 Пио Клементино музейі: *Аполлон Бельведер* **64**; Агесандр, *родостық Афинадор мен Полидор, Лаокоон және оның ұлдары* **69**  
 Пинакотека: Мелоццо да Форли, *Періште* **5**  
*Систин капелласы*: Микеланджело, *фрескалар* **196–8, 200**  
 Венеция. Академия галереясы: Джорджоне, *Найзағай* **209**  
 Джованни э Паоло алаңы: Верроккьо, *Бартоломео Коллеони* **188–9**  
*Дождар сарайы* **138**  
*Сан Марко кітапханасы* **207**  
 Лабия палаццосы: Тьеополо, *Клеопатраның думанды дастарқаны* **288–9**  
 Санта Мария деи Фрари: Тициан, *Әулиелер мен Пезароның отбасындағы Мадонна* **210–11**

Сан Дзаккария: *Мадонна мен әулиелер* **208**  
 Виченца. *Ротонда вилласы* **232**

Лихтенштейн. Вадуц. Лихтенштейн ханзадасының коллекциясы:  
 Рубенс, *Қыздың портреті, автордың қызы Клара Серена болуы ықтимал* **257**

Нидерланд. Амстердам, Сикс коллекциясы: Рембрандт, *Ян Сикстың портреті* **274**

Стеделейк музейі: Вермеер, *Асүй қызметшісі* **281**  
 Амстердамдағы *Король сарайы (бұрынғы ратуша)* **268**

Стеделейк музейі: Джакометти, *Бас* **390**; Мондриан, *Қызыл, қара, көк, сары және сұр түстердің композициясы* **381**

Харлем, Франс Халс музейі: Халс, *Әулие Георгий атқыштар ротасы офицерлерінің топтық портреті* **269**

Норвегия. Осло, Олдсаксамлин университеті: *Айдаһардың басы* **101**

Польша. Краков. *Әулие Мәриям шіркеуі*: Штосс, *алтарь* **182–3**

Румыния. Крайова. Өнер музейі: Бранкузи, *Сүйіс* **380**

Ресей. Санкт-Петербург, Эрмитаж: Матисс, *Десерт* **373**; Рембрандт, *Дәуім пен Апсаламның қайта табысуы* **276**

Испания, Альтамира, *Жартастағы кескіндеме* **19**

Мадрид, Прадо: Босх, *Жұмақ пен тозақ* **229–30**; Гойя, *Испания королі VII Фердинанд* **318–19**; Веласкес, *Лас Менинас* **265–6**; ван дер Вейден, *Крестен түсіру* **179**

Гранада, *Альгамбра сарайындағы арыстандар ауласы* **90**

Швейцария Женева. Өнер және тарих музейі: Ходлер, *Тун көлі* **360**; Уиц, *Ғажап олжа* **161**

Сент Галлен: *Әулие Лука* **102**

Винтертур. Оскар Рейнхарт коллекциясы: ван Гог, *Сент-Мари-де-ла-Мер көрінісі* **356**

Цюрих. Э.Г. Бюрле қорының коллекциясы: Боннар, *Дастарқан басында* **359**

Кунстхауз: де Сталь, *Агридженто* **397**

Ритберг музейі, Фон дер Гейт коллекциясы: Дан тайпасының маскасы **366**

Сирия. Дура-Эвропос. Синагога: *Жартастан су шығарған Мұса* **82**

Тайвань. Тайбэй. Ұлттық сарай музейі: Као Кео-гун, *Жаңбырдан кейінгі пейзаж* **98**; Ма Юань, *Аймен сәулеленген пейзаж* **97**

Түркия. Стамбұл. Археологиялық музей: Македондық Александрдың басы **66**; *Афродисиялық шенеуніктің мүсіні* **85**

Ұлыбритания. Энглси аббаттығы, Кембриджшир, Клод Лоррен, *Аполлонға құрбандық шалу сәті бейнеленген пейзаж* **255**

Кембридж, Корпус-Кристи-Колледж: Матью Парис, *Піл мен оның иесі* **132**  
*Корольдік колледждің капелласы* **175**

Челтнем. *Дорсет Хаус* **312**

Дарем. *Шіркеу* **113–14**

Эрлс Бартон, Нортгемптоншир

Олл Сейнтс шіркеуі **100**

Эксетер, Шіркеу **137**

Темзадағы Кингстон музейі: Мейбридж, Шапқан аттың қозғалысы **14**

Лондон, Британ кітапханасы: Линдисфарн Инжілінен миниатюра **103**; Королева Марияның псалтирі **140**

Британ музейі: Қамалға шабуылдаған Ассирия әскері **45**; Блейк, Әлемді жарату **321**; «Өлілер кітабы» **38**; Ифеден табылған Қоладан құйылған бас мүсіні **23**; Карадоссо, Петр шіркеуі құрылысының басталуына орай шығарылған ескерткіш медаль **186**; Корреджо, Мәрияның көкке көтерілуі **216**; Арфа бөлігі **43**; Небамун бағы **33**; Майя тайпасының Копаннан табылған тас алтарындағы Өлім құдайының басы **27**; Қызғаншақ күйеудің сөгісі **95**; Маори көсемі үйінің маңдайшасы **22**; Соғыс құдайы Оро **24**; Парфенон фризі **56–7**; Ер адамның портреті **79**; Рәсімдік маска, Жаңа Гвинея аралы **25**

Лондондағы Чизвик-Хаус **301**

Курто институтының галереясы:

Гоген, *Te Rerioa (Армандау)* **358**; Сёра, Курбеуа көпірі **354**

Парламент ғимараты **327**

Кенвуд, Айвиг қоры: Халс, Питер ван ден Брукенің портреті **270**

Ұлттық галерея: Сезанн, Прованс таулары **351**; Констебл, Шөп **325**; ван Дейк, Лорд Джон және лорд Бернард стюарттар **262**; ван Эйк, Ерлі-зайыпты Арнольфинилер **158–60**; Ван Гог, Егін алқабы мен сауырағаш **355**; ван Гойен, Өзен жағасындағы диірмен **272**; Кальф, Әулие Себастьян атқыштар Гильдиясының мүйізден жасалған кубогі, шаян және бокалдар салынған натюрморт **280**; Поллайоло, Әулие Себастьянның азабы **171**; Рубенс, Бейбіт өмір аллегориясы **259–60**; ван Рейсдал, Ағаштар арасындағы көл **279**; Тинторетто, Әулие Георгийдің айдаһармен айқасы **237**; Тёрнер, Карфагенді тұрғызған Дидона **322**; Уччелло, Сан Романо түбіндегі шайқас **166–7**; Де Влигер,

Голландиялық теңіз әскерилері мен кемелер **271**; Уилтон диптихі **143**

Сейнт Пол шіркеуі **299**

Сейнт Стефан Уолбрук шіркеуі **300**

Джон Соун музейі: Хогарт, Ысырапшылдың өмірі **303**

Стробери Хилл, Твикенхэм **311**

Тейт галереясы: Клор галереясының кіреберісі **401**; Фрейд, Екі өсімдік **403**; Фрайт, Жарыс күні (Дерби) **336**; Кандинский, Казактар **372**; Марини, Салт атты **398**; Мур, Жантайған бейне **384**; Николсон, 1934 (бедер) **382**; Розетти, Изгі хабар **333**; Тёрнер, Қарлы боран. Айлаққа жақындаған кеме **323**; Уистлер, Көк пен сұрдағы ноктюрен: Ескі Баттерси көпірі **348**; Виктория мен Альберт музейі: Констебл, Үш ағаш. Этюд **324**; Гейнсборо, Ауылды аймақ пейзажы **307**; Глостер шырағданы **117**; Будданың басы **81**; Хильярд, Раушан гүлдер арасындағы жігіт **244**; Гуден, Вольтер **309**; Парсы кілемі **91**

Уоллес коллекциясы:

- Гейнсборо, *Мисс Хаверфилдтің портреті* **306**; Гуарди, Венециядағы *Сан Джорджо Маджоре шіркеуінің көрінісі* **290**; де Хох, *Интерьер. Алма аршып отырған әйел* **4**; Рейнолдс, *Мисс Боулз күшігімен* **305**; Стен, *Баланы шоқындыруға орай жайылған дастарқан* **278**; Ватто, *Саябақтағы қауым* **298**
- Веллингтон музейі, Апсли Хаус: Веласкес, *Севильядағы су сатушы* **263**
- Уилтширдегі Стаурхед мекені* **302**
- Виндзор қамалы: Хольбейн, *Томас Мордың келіні Анна Кресакрдың портреті* **241**; Леонардо да Винчи, *Анатомиялық зерттеулер* **190**
- Америка Құрама Штаттары.Бостон,Көркемөнер музейі: Эль Греко, *Ортенцио Феликс Парависиноның портреті* **239**
- Қоғамдық кітапхана: Копли, *I Карл 1641 жылы Қауымдар палатасының бес мүшесін тұтқынға алуды талап етуде* **315**
- Буффало.Олбрайт-Нокс көркемөнер галереясы: Сулаж, *1954 жылғы 3 сәуір* **395**
- Чикаго.Көркемсурет институты: Дега, *Анри Дега мен жиені Люси* **343**; Чикама *аңғарынан табылған жалғыз көзді адамның басы пішініндегі ыдыс* **29**
- Детройт өнер институты, Фейнингер, *Желкенді қайықтар* **379**
- Хартфорд, Коннектикут штаты, Уодсворт Атенеум: Дали, *Жағажайда адам беті мен жеміс ыдысының көрінуі* **391**
- Мерион, Пенсильвания штаты.Барнс қоры: Сезанн, *Сент-Виктор тауының Бельвюден қарағандағы көрінісі* **350**
- Монтичелло, Вирджиния штаты
- Монтичелло, Вирджиния* **314**
- Нью-Йорк.Америка Жаратылыстану тарихы музейі: *Хайда тайпасының көсемі үйінің макеті* **26**
- Нью-Йорктегі АТ&Т компаниясының ғимараты* **400**
- Метрополитен музейі: Эль Греко, *Апокалипсистиң бесінші мөрінің ашылуы* **238**; Гойя, *Балкондағы топ* **317**; Микеланджело, *Систин капелласы төбесіндегі ливиялық сивилла бейнесіне дайындықсуреттер* **199**
- Заманауи өнер музейі: Колдер, *Фалам* **383**; де Кирико, *Махаббат әні*, **388**; Клайн, *Ақ формалар* **394**; Пикассо, *Скрипка және жүзім* **374**; Поллок, *Бір (31-нөмір, 1950)*, **393**
- Рокфеллер орталығы **364**
- Оук, Иллинойс штаты
- Фэроукс авеню бойындағы 540-үй.* **363**
- Филадельфия Өнер музейі: Сезанн, *Сезанн ханым* **352**; Лю Цай, *Үш балық* **99**
- Вашингтон. Ұлттық өнер галереясы: *Тақтағы Мадонна мен нәресте* **88**; Писсарро, *Италиялық бульварь. Таң сәрі. Күн нұры* **340**
- Уинстон-Салем, Солтүстік Каролина штаты
- Рейнольд-Хаус америкалық өнер музейі: Вуд, *Көктемгі егіс* **387**

## ПАЙДАЛАНЫЛҒАН ӘДЕБИЕТТЕР ТІЗІМІ

1. Гомбрих Эрнст Өнер тарихы ISBN-10: 0714832472 ISBN 13: 9780714832470
2. Ковешникова Н. А. Дизайн. Тарих және теория: оқу құралы. — М.,
3. 2009. Лаврентьев А. Конструктивизм зертханасы. — М., 2011.
4. Лаврентьев А. Н. Дизайн тарихы: оқу құралы. — М., 2007.
5. Михайлов С. М. Дизайн тарихы. — М., 2000, 2010. — 1, 2-т.
6. Михайлов С. М., Михайлова А. С. Дизайн тарихы: қысқаша курс. — М., 2004.
7. Назаров Ю. В. Постсоветтік дизайн (1987 — 2000). — М., 2002.
8. Сокольникова Н. М. Бейнелеу өнерінің тарихы: 2 томда. — М., 2013.