

6 85

052

Әлемдік  
әнертану



2

БЕЛІНГЕНДІ АЖАРА



ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫНЫҢ  
МӘДЕНИЕТ ЖӘНЕ АҚПАРАТ МИНИСТРЛІГІ  
АҚПАРАТ ЖӘНЕ МҰРАФАТ КОМИТЕТІ

Әлемдік  
өнертану



3 ТОМДЫҚ

ББК 85.1я 7

Ә 52

Ә 52 ӘЛЕМДІК ӨНЕРТАНУ. Үш томдық. 2-т.: Бейнелеу өнері.  
– Алматы: Өлке, 2008 ж. – 304 б.

ISBN 978-601-253-010-0

*«Мәдени мұра» мемлекеттік бағдарламасының «Әлемдік өнертану» сериясына енетін үш кітаптың екінші томы бейнелеу өнеріне арналады. Бұл кітапта дүние жүзі елдерінің өнер тарихы бойынша бейнелеу өнерінің тарихы жүйеленіп ұсынылып отыр.*

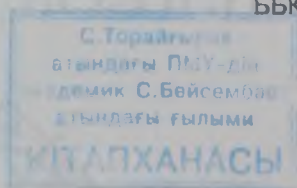
*Кітап шетелдік және орыс өнертанушыларының еңбектері негізінде қазақ тіліне аударылып, құрастырылды. Мұнда бейнелеу өнерінің пайда болған уақытынан қазіргі таңға дейінгі қалыптасу кезеңдері қамтылаан. Сондай-ақ, бейнелеу өнерінің даму бағыттары мен өзіндік өзгешеліктері жайлы және бейнелеу өнері тарихына әр кезеңде өз үлесін қосқан ұлы суретшілер туралы да танымдық материалдар берілді.*

*Кітап жоғары оқу орындарының оқытушыларына, студенттеріне және өнерсүйер қауымға арналады.*

ББК 85.1я 7

Ә  $\frac{4903010000}{00(05)08}$

588073



ISBN 978-601-253-010-0

© "Өлке" баспасы, 2008

## ТҮСІНІКТЕМЕ

Бұл еңбекте заманның рухани және әлеуметтік талаптарынан туындайтын басты мәселелер және бейнелеу өнеріндегі жаңалықтар мен стильдік бағыттар туралы мәліметтер жүйелі беріле отырып, көркем образды сомдаушы суретшілер жайлы да жан-жақты баяндалады.

Кітап Ежелгі дәуір өнері мен Батыс Еуропа, Шығыс елдерінің және Қазақстан өнері мен мәдениетінің тарихи даму жолдарын сипаттауға құрылған.

Кітапта Ежелгі дәуір өнері мен Батыс Еуропаның және Шығыс елдері мен Қазақстан өнерінің ұлттық рухани мәдениеттері арнайы қарастырылып, тақырыпқа өзек болады. Ұсынылып отырған еңбектің басты мақсаты – адамзат мәдениетінің бай мұрасының даму кезеңдерің дәстүрлерің, дүниетанымын өнертану ғылымымен ұштастыра отырып таныстыру және келешекте өнердің жаңа сатыларын зерттеуге жол ашу болып табылады.

Еңбек өнерсүйер қауымға рухани мәдениетіміздің құндылықтарын бағалап, тани білуге мүмкіндік туғызады.

# I тарау. БЕЙНЕЛЕУ ӨНЕРІ



## Бейнелеу өнерінің табиғаты

Бейнелеу өнерінің негізі – шынайы болмыстың көркем образын сомдау. Сонымен қатар, өнер адамзат баласының дүниетанымын, ой-өрісін кеңейтіп, шығармашылық қабілетін оятып, адамның жан дүниесін рухани байытады. Бейнелеу өнері тарихындағы әр түрлі ұлттық мектептердің, ағымдардың, стильдердің, шығармашылық жеке тұлғалардың дамуы күрделі әрі бір-біріне қарама-қайшы болып келеді. Өнер иелері тек қана өздерінің өмірден алған әсерлері мен байқауларына ғана емес, сол сияқты адамзат баласының ғасырлар бойы өнердегі жинаған тәжірибесіне сүйенеді. Ол – ұлттық мектептер дәстүрі және оған кереғар заманауи өмір дүниетанымын көрсетуге ұмтылу болып табылады.

Сол сияқты ол заманның рухани мәнін, саяси-философиялық, көркем мәдени-эстетикалық, адамгершілік идеяларын мағыналы мазмұнға айналдырып оған эмоционалды-психологиялық сипат береді.

## Бейнелеу өнерінің түрлері

Бейнелеу өнері тарихының дамуы үрдісінде оның көптеген түрлері қалыптасды. Атап айтсақ, **сәулет, мүсін, кескіндеме, графика, қолданбалы-сәндік, дизайн** тәрізді өнер түрлері. Осы өнер түрлерінің бәрі дүниенің болмысын, оның жоғары этикалық идеалдарын, сұлулығы мен әсемдігін насихаттайды. Олардың әрқайсысының өзіндік көркемдік бейнелеу әдіс-тәсілдері, материал бейне-танымдық әсері, өмірдегі атқаратын роль ерекшеліктері жеткілікті. Әр өнер түрі гүлдену мен құлдырау кезеңдерін бастан кешіреді, яғни олардың даму үрдісі әрдайым біркелкі бола бермейді. Өнердің қай түрінің

де өз көркемдік мүмкіндіктері мен даму көкжиектерін кеңейтіп отыру мүмкіндіктері бар. Оған басқа да өнер түрлерінің негізін пайдалана отырып, ғылым мен техниканы меңгеру арқылы қол жеткізілді. Бейнелеу өнері тарихының дамуының өн бойында, көркемдік шығармашылықтың кейбір негізгі ұстанымдарын жаңа материалдар, жаңа көркемдік мүмкіндіктер призмасы арқылы бұза отырып, жаңа өнер түрлерінің пайда болғандығына уақыт кәу.

## Сәулет өнері

Сәулет өнері – адамзаттың қоғамдық және жеке күнделікті өмірдегі сұраныстарына арналған ғимарат, құрылыс кешендерін тұрғызу өнері болып саналады. Кез келген ғимарат тіршілікке қажетті ішкі кеңістіктен тұрады, ол сәулет өнері тілімен айтқанда интерьер (ішкі көрініс) деп аталады. Оның пішінінің бейнелену ерекшелігі, кеңістікте еркін қозғалу, қолайлылық қажеттілігі мен белгілі бір атқаратын қызметіне тікелей байланысты.

Ғылым мен техниканың дамуына, сонымен бірге адамның материалдық сұраныстарының өзгеріп тұруына байланысты сәулет өнері материалдық мәдениеттің бір түрі болып саналады. Осыған қарамастан сәулет өнерін біз нағыз бейнелеу өнер түрі деп қарастырамыз, өйткені сәулет өнерінің көркемдік образдарында, қоғамдық өмірдің құрылымы, оның рухани мәдениетінің дамуы және эстетикалық идеалдары бейнеленеді.

Сәулет өнеріндегі түпкі ой, мақсаттылық, ішкі көрініс пен кеңістікті ұйымдастыру және сәулеттік салмақтардың топталуы мен жеке және тұтас пропорцияларының ара-қатынастары арқылы ашылады. Ішкі көрініс пен ғимарат көлемінің өзара байланысы сәулет өнерінің көркемдік тілінің ерекшелігін білдіреді. Ғимараттың сыртқы көрінісінің көркемделуінің де маңызы зор. Өнердің басқа түрлеріне қарағанда сәулет өнері өзіндік көркемдік және монументалды пішіндерімен бұқара халықтың санасына әрдайым әсер етіп отырады. Ол әрқашанда қоршаған ортамен тікелей байланыста болып, жергілікті табиғаттың ерекшелігін ашып, соған сәйкестенуге

қызмет етеді. Әр қаланың адамдар тәрізді өзінің қайталанбас бет-пішіні, мінез-құлқы, өмірі, тарихы бар. Олар қазіргі заман өмірі мен өткен шақ тарихын баяндайды. Адамның қоғамдық қажеттілігінің әр алуандылығы сәулет өнерінің **тұрғын үй, қоғамдық-азаматтық, өнеркәсіптік** салаларын туындатады.

Сәулет өнері өзінің көркемдік гүлдену кезеңдерінде басқа да өнер түрлерімен бірге тығыз байланыста дамып отырады. Мүсін, кескіндеме, колданбалы-сәндік, дизайн өнерлері ғимарат жобасының идеяларын нақты образдармен жүзеге асырады. Бұл жерде сәулет өнері мен бейнелеу өнерлерінің синтезі бірін-бірі толықтырып, байыта түседі.

## Мүсін өнері

Мүсін өнері сәулет өнері тәрізді көлемді-кеңістікті өнер түрі, бірақ оның түпкі табиғаты қашанда бейнелеу өнері болып саналады.

Мүсінші жан-жақты қоршаған кеңістік пен жарықтың ортасындағы шынайы дүниені материалды түрде сөзілетін көлемді пішіндер түрінде бейнелейді. Мүсін өнерінің басты тақырыбы – адам, оның сыртқы бейнесі арқылы ішкі рухани дүниесін жоғары сезімін, күштілігін, өрік-жігерің күрделі психологиялық күйін ашып көрсету. Дөңгелек немесе жұмыр мүсіннің өзіндік ерекшелігі – образды әр қырынан қабылдап, оның үздіксіз өзгеріп отыратын сұлбасына қарап, жаңа әсер тудырып отыру мүмкіндігі. Табиғат пен күннің әр мезгіліне байланысты ауысып отыратын жарық пен көлеңке алмасуының ерекшелігін шебер қолдану мүсіннің пластикалық көркемділігін әсерлей түседі. Сонымен мүсін уақыт пен кеңістікте өзінің әр алуандылығымен қабылданады. Мүсіннің көркемдігіне: архитектурника, пішін салмағы, жобаның негізгі құрылымы, жарық жазықтығы, көлем, сызықтар, түстік және ырғақтық ара-қатынастар тәрізді негізгі заңдылықтар арқылы қол жеткізіледі және образ мазмұнын да нақты ашатын ось айтылған заңдылықтар. Монументалды мүсін өнерінде сұлбаның нақтылығы мен біртұтастығы өте маңызды. Сырт пішіні мен детальдарды фактуралық өңдеу, мүсіндік бейненің

пластикалық шешімінің көркемдігін күшейте түседі. Мүсінші материалдың табиғи тілін пайдалана отырып, жобаланған туындының мазмұнына байланысты материал таңдайды. Мысалы, мәрмәр тас материалы өзінің нәзіктігі мен ақшыл түсімен адам бейнесін мүсіндеуге ыңғайлы әрі лайықты. Диорит, гранит, базальт сияқты материалдардан детальды өңдеу қиынға соғады, сондықтан бұл материалдарды монолитті монументалды пішіндерге қолданады. Қола материалымен динамикалық күйді, контурдың нақтылығын көрсету мүмкіндігі бар. Ағаш материалы өзінің жылылығы, текстура мен фактурасының әртүрлілігімен тартымды. Мүсін өнерінде пластилин, балшық, балауыз тәрізді жұмсақ материалдар мен қатты тас, мәрмәр, піл сүйегі, қола, темір, мыс, ағаш материалдары қолданылады. Сол сияқты мүсін өнерінің үш техникасы бар: бірінші – жұмсақ материалдардан мүсіндеу, екінші – қатты материалдарды қашап, өңдеу, үшіншісі – металдан құйып, шекімдеу техникалары. Сонымен қатар мүсін өнерінде дөңгелек, жұмыр мүсіннен басқа да қолданылатын түрі рельефтік (бедер) әдісі. Ол **рельеф, барельеф, горельеф** болып үш түрге бөлінеді. Рельеф – тақтаның ішіне қарай қашалып салынса, барельеф – ол тақтаның бетіне жартылай шығыңқы қылып бедерленеді, ал горельефте тақта мүсіндік бейненің артқы фоны (аясы) ретінде қолданылады. Мүсін өнерін негізгі үш түрге бөлеміз, ол: **монументалды, қондырғылы (станковый) және декоративті**. Монументалды мүсін өнерінде терең ой-идеяларды қатаң пішіндерімен бейнелейді. Сондай-ақ монументалды мүсін өнері тікелей сәулет өнерімен тығыз байланысты, қала көшелерін әсемдеп тұрған ескерткіш, мемориалдық тақталаросының дәлелі. Қондырғылы (станковый) мүсін өнері көбінде жақын арадан қабылдауға, ішкі көрініске арналған. Мұнда әсіресе күрделі психологиялық мақсаттар қойылады. Мысалы, психологиялық портреттер. Декоративті мүсін өнері сәулет өнерінің негізгі бөліктерін жіктеуге және тұрмысты көркемдеуде қолданылады.



## Кескіндеме өнері

Кескіндеме өнері кеңістіктегі өнер түрлеріне қарағанда өмірдің керіністерін түстер, жарық-көлеңке, сызықтар арқылы кеңістік өлшемдерін жазықтыққа түсіруімен ерекшеленеді. Кескіндеме өнерінің адам бейнесін де, қоршаған ортаны да, табиғатты да және тағы басқа көріністерді бейнелеуге толық мүмкіндігі бар. Кескіндемеші түс пен жарық-көлеңкені, сызықтарды пайдалана отырып, өміршындығың әсіресе оның түстік байлығын толығымен суреттеп бере алады. Әдебиетте адам тағдырының дамуын, оның уақытын көрсете алса, кескіндеме өнерінде оқиғаның бір ғана сәтін көрсетіп және сол сәтке жан-жақты мазмұн беріледі. Кескіндеме өнері негізгі үш түрге бөлінеді: **монументалды, қондырғылы, миниатюра**. Монументалды кескіндеме – осы өнердің ең көне түрі. Оның шығу тарихы қоғамдық-діни сәулет өнерімен тығыз байланысты және осы күнге дейін сәулет өнерінің бір бөлігі ретінде қарастырылады. Монументалды кескіндеме өнеріне **мозаика, фреска, витраж** тәрізді техникалар тән. Қондырғылы кескіндеме көркемдік ансамбльге бағынбайды, өз бетінше жеке өнер ретінде қарастырылады. Оның жеке өнер ретінде дамуы Қайта өрлеу кезеңінен бастау алады. Миниатюралық кескіндеме өнері – ол да ежелгі өнер түрі. Бұл өнер әсіресе орта ғасыр кезеңінде кеңінен таралады. Оның атқарған ролі көбінде кітаптарға иллюстрациялар (бейне мысал) ретінде қолдану болып табылады.

Кескіндеме өнерінде ең басты роль атқаратын түстік шешім. Адамның көзі қырық мың түстің реңктерін көруге бейім. Түстің өзгеруі жарық пен қоршаған ортаға, ауаға, жанында тұрған басқа түсті заттарға байланысты. Әр суретшінің өзінің таңдап алған палитрасы (белгілі бір түстер қосындысы) болады. Әркім түстік қарым-қатынасты, түс реңктерін өзінше қабылдап, көреді (ол өте индивидуалды), сондықтан екі бірдей картина өмірде кездеспейді, тіпті ол екі бірдей заттарды бейнелеген күннің өзінде картина бірін-бірі қайталамайды. Әдетте, түстік қатар (спектр) мынандай негізгі түстермен ажыратылады: күлгін, көк, көгілдір, жасыл сары, қызыл сары, қызыл түстер. Егер түстерді шеңбер ішінде орналастыратын болсақ, онда жасыл сары түстен қызыл

түске дейін – жылы, күлгін, кек, қою жасыл түстерді – суық түстер деп атаймыз. Әртүрлі түстер мен реңктер түзілімінің бірлігін **колорит** дейміз. Олар жылы немесе суық, байыпты немесе ширыққан болуы мүмкін. Кей ретте суретші өзінің туындысында түстік **кереғарлықты** (контраст) қолданады. Кескіндеме өнерінде әртүрлі материалдар мен техникалар қолданылады. Монументалды кескіндеме өнерінің гүлдену дәуірінде мозаика мен фреска техникаларының дамуына әкеледі. Мозаика – түрлі-түсті тастар немесе балқытылған түрлі-түсті шыны смальталармен бейнелеу әдісі. Фреска – ылғал немесе құрғақ қабырғаға арнайы сулы бояулармен бейнеленеді. Қондырғылы кескіндемеде ежелгі кезеңде энкаустика (балауыз бояуларымен орындалған кескіндеме), орта ғасырда темпера (жұмыртқа негізінде жасалған бояу), Қайта өрлеу кезеңінен қазіргі кезеңге дейін майлы бояу, XVII-XVIII ғасырлардан бастап сулы бояу (акварель), пастель техникаларын қолданады.

Жалпы, картина қалай жарыққа шығады? Әрине, ең басында шығарма адамның ойындағы идея болып табылады. Суретші алдымен өзінің алған әсерлеріне, қабылдау мүмкіндіктеріне жүгінеді. Осыдан кейін суретші кейіпкерлер образын, олардың киімдерің оқиға орнын анықтап, олардың нобайларын, эскиздерін жасайды. Ол картина композициясының алғашқы жұмыстары. **Композиция** – ол картинаның барлық бөліктерінің ойластырылған құрылымы. Композицияда ең негізгі және екінші орындағы нәрселерді анықтап, тұлғалар мен заттардың өлшемдерін көрсетіп, жарық пен көлеңкені айқындау керек. Композиция көбінде образдар мен заттардың кереғарлығына құрылады. Кереғарлық – көркемдік мәнерліліктің ең бір күшті құралдарының бірі. Олар картинаға өмірдегі кездесетін қозғалыс, күрес, құштарлық тәрізді көріністерді енгізеді. Сондай-ақ суретшінің композиция құрылымы барысында ескеретін заңдылықтары: перспектива негіздері, ырғақ, сызықтар, түстік түзілім және жарық, көлеңке ауысымдары болып табылады. Осы айтылған құрал әдіс-тәсілдердің бәрі суретшінің көрерменге, негізгі ойын жеткізу мақсатында маңызды роль атқарады. Әрине, әр суретші әрқалай жұмыс істейді, кейбіреуі алдын ала эскиздер жасап, көп ізденіс жұмыстарын жүргізеді, кейбіреуі өзінің есте сақтау қабілетін пайдаланып, ой-қиялына көбірек

жүгінеді. Туындының негізгі сипаты оның тақырыбына да тікелей байланысты. Тарихи сюжет көп дайындықты қажет етсе, қарапайым натюрморт немесе табиғат көрінісі аса дайындықты қажет етпейді. Суретші мамандықтың бүкіл қыр-сырын білуі керек, бірақ оның өзі кейде аз болып жатады. Ең бастысы суретшінің ой-идеяларын көрермен түсініп, бөлісе білуі керек.

## Графика өнері

Графика сөзі, грек тіліндегі графо (жазамын) деген сөзінен шыққан. Графиканың ең басты анықтаушысы сурет болып табылады. Оның негізгі бейнелеуші элементтері сызық, штрих, жарық пен көлеңке ауысымы, қара мен ақ түстерінің ара-қатынасы, олардың салыстырмалы кереғарлығы мен жұмсақтығы. Графикада түс өте сирек қолданылады (түрлі-түсті графика, түрлі-түсті плакат т.с.с.) бірақ суретшіге қара мен ақ түстің ара-қатынасын ауыстыра отырып, реңк пен түстің әртүрлілігін көрсетуге болады.

Графика өнері тілінің өзіндік ерекшелігі оның сызықтары мен дақтарының еркіндігімен, біртұтас әрі қарапайым бейнелеу әдіс-тәсілдері ең басты ойды бейнелеуді тез, нақты қабылдауға мүмкіндік береді. Сурет бірегей болғанымен, **басып түсіру (оттиск)** жолымен көбейту мүмкіндігінің арқасында гравюра алынады. Графика өнеріне: қарындаш пен қағаз бетіне құрғақ қылқаламмен, көмірқарындаш, сангина, темірқаламмен салынған суреттер және біртүсті, көптүсті эстамп және ағаш, металл тас, линолеум материалдарында орындалған **гравюралық** техника түрлері жатады. Сол сияқты, кейбір кезде сулы бояуды да графика өнеріне жатқызады. Графика өнерін мынандай түрлерге бөлуге болады: **қондырғылы** – жеке композиция ретінде, кітап иллюстрациялары мен кітап керкемдеу, газет, журнал суреттері, **қолданбалы** – пошта маркалары, шрифт, қазіргі кезде көбірек компьютерлік графика өнімдері қолданылады.

## Қолданбалы-сәндік өнері

Қолданбалы-сәндік өнері туындылары өздерінің көркемдік эстетикалық қасиетімен, адамның күнделікті тұрмысын, интерьерді, қоғамдық ғимараттарды, көшелерді, алаң, саябақтарды әсемдеуде маңызды роль атқарады. Олар жиһаз, кілем, мата, киім, ыдыс, құмыралар, зергерлік бұйымдар мен ағаш, металл қыш материалдарынан жасалатын заттар.

Қолөнер шеберлері заттың пішінінің шешімімен оның қолданыстағы функционалдылығының бірлігін қарастыра отырып, оның көркемдік мәнерлілігін ұштастырып отырады. Заттың эстетикалық құндылығы оның пішінінің сұлулығымен, сызық, түс, сұлба пропорцияларының дұрыс таңдалуымен бірге, материалдың өңделуінің шеберлігімен анықталады. Қолөнер туындыларының құрылымы мен пішінінің ою-өрнекпен тығыз байланысуы оның пішіні мен қолданыс мақсатын айқындайды.

## Жанрлар

Бейнелеу өнерінің даму үрдісінде оның түрлерімен қатар жанрлар да қалыптасады. Ол **портрет, пейзаж, натюрморт, тарихи, тұрмыстық және батальды, маринистік, анималистік, діни-мифологиялық** жанрлар. Бейнелеу өнерінің осындай жанрларға бөлінуі ондағы белгілі бір тақырыптар мен образдар шеңберінің кеңдігімен және болмысты әр қырынан бейнелеу негіз болған. Қазіргі заман пайымдауы бойынша өнердегі жанрлар жүйесі XV-XVI ғасырларда пайда болған делінеді. Жанрлар арақатынасы тұрақты емес, яғни картинада бір ғана жанрлармен қатып қалмай, бірнеше жанрлардың басын қосу мүмкіндігі бар.

Жанрларды толық қолдану әсіресе, қондырғылы, кескіндеме, мүсін, графика өнерінде тұрақтанған. Портрет жанрында адам мінез-құлқының өзіндік ерекшеліктері, оның сыртқы бейнесімен, ішкі жан дүниесінің байланысы, яғни психологиялық ізденістер жүзеге асырылады.

Тарихи жанр қоғамдық өмірдің маңызды оқиғалары, оның тарихтағы қарама-қайшы келетін трагедиялық жақтары мен өмірде өткен тарихи тұлғалар туралы баяндайды.

Тұрмыстық жанр адамның күнделікті өмірі мен оның ұлттық ерекшелігі және әлеуметтік жағдайы туралы хабар береді.

Пейзаж жан-жағымызды қоршаған ортаны, табиғат көрінісін, оның алуандығын бейнелейді. Пейзаж қала, ауыл және индустриалды көріністерді бейнелеу түрлеріне бөлінеді. Пейзаж жанрында жыл мезгілінің, күн мезгілінің күйін жеткізу өте маңызды және ол суретшіден аса бір сезімталдық пен шеберлікті қажет етеді. Кейде пейзажға адам тұлғаларын да енгізеді, бірақ ол екінші орында, яғни табиғат көрінісіне бағынышты роль атқарады.

Натюрморт француз тілінен аударғанда «өлі табиғат» дегенді білдіреді, бұл жерде жансыз заттарды бейнелейді. Олар ыдыс-аяқ, құрал-жабдықтар, киім-кешек тағы сол сияқты көптеген заттар. Натюрморт жанрында заттардың өзіндік ерекшелігін бейнелеумен қатар, олардың иесінің мінез-құлқынан да хабар береді.

## Стильдер

Өнерде стильдің қалыптасуы, оның дамуының жоғарғы сатысында ғана мүмкін болады. Өйткені ол тек қана күнделікті өмірдің талаптарымен қоғамның эстетикалық талаптарын қанағаттандырып қоймай, сонымен бірге сол дәуірдің көркем шығармашылығының ішкі бірлігін айқындайды. Бір стильдегі өнердің түрлері мен жанрлары бір-бірімен тығыз қарым-қатынаста болады.

Стиль түсінігін тарихта пайда болған көркемдік категория ретінде қарастырсақ, онда оны өзіндік мәнер, өзіндік қолтаңба түсініктерінен бөлек қарастыру қажет.

Стиль – әлемдік өнер тарихы дамуының тізбегі мен қазіргі заман өмірінің айнасы. Өнердің даму үрдісінде, стиль шеңберінде әртүрлі бағыттардың күресі жүріп жатады. Оның нәтижесі бір стильдің түпкілікті өзгеруімен, жаңа стильдің пайда болуына әкеледі.

Дәуірдегі стильдің бірлігі, әсіресе, сәулет және қолданбалы-сәндік өнерлерінде байқалады. Оған мысал ретінде, тарихтағы Ежелгі Грециядағы **дорийлік, ионийлік, коринфтік** ордерлік, орта ғасырдағы **роман және готика**, XVII-XVIII ғасырлардағы **классицизм, барокко, рококо, ампир** стильдері және тағы басқа көптеген тарихи стильдер туралы айтуға болады.

## II тарау. АЛҒАШҚЫ ҚАУЫМДЫҚ БЕЙНЕЛЕУ ӨНЕРІ



### Алғашқы қауымдық кезеңіндегі бейнелеу өнері

Палеолит кезеңінде алғашқы реалистік шығармалар пайда болып, ол жартастық бейнелердегі (Альтамир және Фон де Гом үңгірлерінде) әсіресе, анималистік жанрда (хайуанаттар дүниесінің бейнелеу өнеріндегі көрінісі) өз көрінісін табады. Осы кезеңдегі жан-жануарладың кескін сұлбасы мен өзіндік сипаты бейнелеу өнерінің бастауы болып табылады.

Неолит кезеңінде адамның шындық жөніндегі түсінігінің кеңеюіне байланысты өнерге өзгерістер енеді. Қарапайым реалистік бейнелердің орнына тәсімдік композициялар пайда болып, бейнелеу пішіндері стильденіп, ою өрнекке кең орын беріледі.

Сәулет өнерінде мегалит тастар пайда болып, олар дәутас (менгир), үстелтас (дольмен), қорғантас (кромлех) түрлеріне бөлініп және қалыптасу жағдайы мен жүйелену кезеңдерінен өтеді. Дольмен алғашқы тіректік сәулет түзілімі мен Стоунхендж кромлехы дүниенің структуралық құрылысы жөніндегі түсінікті қалыптастырып, ою-өрнектер мен сәулеттік құрылыстарда негізгі орын алады. Сол сияқты, осы кезеңнің өнерінде қорғандар мен сатылы пирамида тәріздес ғибадатханалар пайда болады.

Алғашқы қауымдық өнер тарихы өнердің туу проблемасын қамтиды және палеолит дәуірінің бізге мәлім көркем туындыларының ішінен ең көнелерінен бастап, оның осы таяу уақытқа дейін мәдени және әлеуметтік-экономикалық дамудың алғашқы қауымдық сатысында болып келген осы замандағы кейбір халықтардың өнер ескерткіштеріне дейінгі бірнеше ондаған мың жыл бойы дамуының кезеңдерін алып қарастырады. Өркениет заманындағы өнерден өзгешелігі, алғашқы қауымдық өнер, мәдениеттің бөлек бір дербес саласын құрамайды.

Алғашқы қауымдық қоғамда көркемдік қызмет мәдениеттің сол кездегі бар формаларының бәрімен яғни, ол мифологиямен, дінмен тығыз байланысып жатады. Көркемдік қызмет бұлармен бірлікте болады да, алғашқы қауымдық біртұтас мәдени кешен құрайды. Алғашқы қауымдық қоғамда рухани қызметтің барлық түрлері түгел дерлік өнермен тығыз байланыста болады.

## Палеолит кезеңі

Палеолит көне тас ғасыры, Адамзат мәдениеті дамуындағы ең ұзақ және біртектес дәуір. Палеолит б.з.д 1 млн жыл бұрын басталып, 40 мың жылға созылған төменгі немесе ерте палеолитке (б.з.д. XI-X м.ж.-р.) бөлінеді. Төменгі палеолитте бірінен соң бірі келетін мынадай археологиялық мәдениеттер болған: Дошель, Шель, Ашель және Мустьер немесе орта палеолит мәдениеті (б.з.д. C-L м.ж). Сонымен қатар, палеолиттің бейнелеу өнеріне қатысты **Мадлен**, **Ориньяк**, **Солютре** атаулы кезеңдері болды. Мадлен жоғарғы палеолиттің соңғы кезеңі, қазба жүргізілген Ла Мадлен (Францияда) үңгірімен аталады. Оның өзінің үш кезеңі бар деп саналады:

1. Ерте Мадлен кезеңі – басы б.з.д 15 мың жылдық шамасы, құралдар мен көркем бұйымдар жасалатын негізгі материал сүйек пен бұғының мүйізі болады. Үңгір кескіндемесі ансамбльдері жасалады. Олардың ішіндегі неғұрлым белгілелері - Ласко, Пеш, Мерль, Ла Пасьега.

2. Орта Мадлен кезеңі – басы б.з.д. 12 мың жылдықтар шамасы, палеолит дәуіріндегі француз – кантабрия өнерінің гүлдене дамыған шағы. Бұл кезде жасалған найза лақтырғыштар, асатаяқтар және басқа бұйымдар толық мәнді өнер туындылары болып табылады. Осы кезде көп пішінді ансамбльдер де жасалады. Олар Альтамира, Ласко, Комбаррель, Фон де Гом, Марсула сияқты үңгірлердің қабырғасы мен төбесін, Руфиньяк, Нью, Лабастид, Монтеспан, Труа Фрер үңгірлерінің залдарын тұтас әсем «панно» ретінде көркемдейді.

3. Соңғы Мадлен кезеңі - басы б.з.д. 10 мың жылдық шамасы. Бұл үңгір өнерінің құлдыраған кезеңі. Кескіндемеде символды және абстрактілі пішіндер біртіндеп тұлғалық суреттерді

ығыстыра береді. Петроглифтер бейнелі сипатын әлі жоя қоймаған.

Ориньяк жоғары палеолиттің бір дәуірі. Ориньяк (жоғары Гаронна, Франция) жанындағы археологиялық олжа табылған жердің атымен аталған. Истр, Ле Берну, Белькайр, Ла Ферраси үңгірлерінен табылған тас тақталардағы алғашқы суреттер нақ осы дәуірде пайда болады. «Асатаяқ» деп аталатын атаулар алғашқы рет осы дәуірде пайда болды. Дәуірдің басы - б.з.д. 30мың жылдық шамасы.

Солютре жоғары палеолиттің бір дәуірі. Осы мәдениетке тән құралдар табылған жердің (Солютре, Франция) атымен аталған. Б.з.д. 18 мың жылдық шамасында басталады. Бұл дәуірде, әсіресе, жануарлардың пішіндері сеніммен, ерекше айқын етіп салғандығымен ерекшеленеді. Тастан құрал жасау да керемет жетілдіріледі, тас ерекше әдіспен (солютрелік ретушьпен) өңделген. Ұзындығы отыз сантиметрдей кейбір кескіш құралдардың қалыңдығы небары бірнеше миллиметр болған.

Адам баласының жаңа биологиялық түрімен (гомосапиенспен) бірге пайда болатын бірден-бір сапалық жағынан жаңа археологиялық материал – мүсінделген графикалық бейнелер, кескіндеме іспеттес геометриялық таңбалар, сондай-ақ табиғатта бар заттарға ұқсатып жасалған суреттер болып табылады.

Адам баласының біз шартты түрде көркем шығармашылық деп атай алатын іс-әрекеттің осы жаңа түрімен шұғылдануын, мүмкіндіктері жағынан алғанда тарихтағы ұлы жаңалық деп білеміз. Бұны жазудың даму тарихынан айқын көруге болады. Жазудың қазіргі фонетикалық әріптік-дыбыстық жүйелерінен бұрын әртүрлі анағұрлым икемсіздеу формалары болғаны мәлім; оның бірі, жазудың бастапқы жекелеген нақты суреттерден құралатын **пиктографиялық** жазулар. Жазудың бұл бастапқы типі алғашқы қауымдық бейнелеу өнерімен өте тығыз байланысты болады, шамамен, мезолиттің бас кезінде ғана бұл жазу алғашқы қауымдық өнерден біртіндеп бөліне бастайды.

**Пиктограмманың** бір жағынан, алғашқы қауымдық өнермен, суретпен байланысы; екінші жағынан, сөйлеудің дамуымен-сөзбен байланысы алғашқы қауымның біртұтас кешенінде



жинақталған түрде жалпы ойлаудың негізін құрайтын әртүрлі элементтердің қаншалықты қат-қабат тығыз байланысып жататынын тағы да дәлелдейді.

**Мобильді өнер** термині көбіне оңай жылжытылатын және көлемі шағындау өнер бұйымдары мен көркемдік құны бар әртүрлі заттарды, мысалы, сүйек пен мүйізден жасалған әшекейлі заттарды, әртүрлі мүсіншелерді, бедерлеп ойылған өрнектерді, кескіндемелік суреттері бар тақташалар мен малта тастарды атау үшін қолданылады.

**Петроглиф** – тасқа ойып, қашап және қырнап салынған суреттер болып табылады.

**Пиктографиялық жазу** – жазудың өте көне типі. Күрделі сурет арқылы қандайда бір тілмен байланыссыз-ақ тиісті хабарды жеткізеді.

**«Макарон»** – палеолит дәуіріндегі үңгірлердің қабырғасындағы ылғалды саз балшыққа адамның саусағымен тартылған тұзу және ирек сызықтар осылай аталады. Ол кене замандағы үңгір суреттеріне жатады.

Жоғарғы палеолитте пайда болған жартастағы бейнелер, әсіресе, Альтамир және Фон де Гом үңгірлерімен байланысты. Альтамир үңгірі Испанияның солтүстігіндегі Кантабрия тауындағы үңгір. 1879 жылдары мұнда Еуропада алғаш рет палеолиттік кескіндеме табылды. Үңгірдің ішінде әртүрлі хайуанаттардың бейнелері: жылқының, қабанның, еліктің суреттері мен антропоморфтық пішіндер, адам қолының және басқа да сан қилы таңбалар бар.

Әсіресе, бизондардың полихромдық пішіндері өте көп, олар үңгірдің төбесіне натуралды көлемде салынған. Полихром суреттердің көпшілігінің салынған уақыты Мадлен дәуірі деп есептеледі. Жалғыз бояумен боялған монохромды контурлы суреттер одан ертерек кездерге жатады. Екінші Фон де Гом үңгірі Франциядағы Дордон аймағында орналасқан. Бұл үңгірдегі кескіндемелер 1901 ж. ашылады және палеолит дәуірінің таңдаулы туындылары қатарына жатады. 123 метрлік тар қуыс жолдың қабырғасына салынған бизонның, жылқының, мамонттың, бұғының, өгіздің, арқардың суреттері бірінен соң бірі алмасып отырады. Бұл үңгірдегі суреттердің басым көпшілігі орта Мадлен дәуіріне жатады.

Палеолиттік **«Венералар»** – жоғарғы палеолиттің архео-

логиялық қабаттарынан табылған тастан, сүйектен және күйдірген саз балшықтан жасалған әйел мүсіншелері. Олардың өзіндік ерекшелігі, стиль біртұтастығының себебі, діни роль атқаруында. Алғашқы қауым адамының көзқарасы бойынша бұл мүсіншелер жер Ана образы мен құнарлылық, берекелік символы ретінде қарастырылады.

## Неолит кезеңі

Сәулет өнеріндегі дүниенің структуралық құрылысының қалыптасуы мен оның жүйеленуі алғашқы мегалит тастарымен байланысты. Мегалиттер долбарлап өңделген дөңбек тастардан қаланған табыну сипатындағы ғимарат. Мегалиттердің үш түрі бар: **дольмендер, менгирлер** және **кромлехтер**. Мегалит ғимараттар неолиттің аяғында болған деп есептеледі. Дольмендер – тік қойылған бірнеше тас блоктардың үстінен тас тақтамен жабылған мегалит ғимараттар. Көп ретте, дольмендер мәйітті жерлеуге пайдаланылған. Еуропа, Азия, Африка жерлерінде көбінесе теңіз жағалауындағы өңірлерде кездеседі, сонымен бірге қола дәуіріне, кейде темір дәуіріне жатады. Менгирлер жеке-жеке қойылған ұзын аллея құрайтын биік тастар. Тастың биіктігі 1-ден 20 метрге дейін кейде тіпті одан да артық болады. Карнактағы менгирлер аллеясында 13 қатар етіп қойылған 2813 тас бар. Олар Батыс Еуропада көбірек ұшырасады. Шыққан тегі әруаққа табынумен байланысты болған. Кромлехтер табыну орны ретіндегі мегалит ғимарат: үлкен тас блоктардан құрастырылған, диаметрі 100 метрге жететін шеңбер түрінде болады. Ескі және Жаңа дүниенің әр түрлі аймақтарында кездеседі. Кромлехтер Англияда Стоунхендж және Бретань Карнак жерінде кеңінен мәлім.

Тас дәуірінің көркем туындылары адамның тіршілігіне қажеттіліктері мен еңбек қызметі негізінде пайда болған. Стихиялық материалдық дүниетаным, еңбек, өнер, мифологиямен біртұтастықта болады. Алғашқы қауым адамы өзін табиғаттың бір бөлшегі ретінде қабылдап, өз кезегінде табиғатқа магияның күші арқылы өз ықпал-әсерін тигізе алатынына сенімі зор болды.



### Ежелгі Мысыр өнері

Ежелгі Мысыр өнерінің тарихы 4 мың жылдан астам уақытты қамтиды. Сол себепті Мысыр өнері үлкен қызығушылық туғызады. Өйткені адамзат тарихындағы бірінші таптық қоғам өнердің дамуын анықтаумен қатар, Мысыр құлиеленуші қоғамының өміріндегі өзгерістерді толығымен зерттеуге мүмкіндік береді. Осыған байланысты, ежелгі Мысыр өнері тарихы мынандай кезеңдерге бөлінеді:

1. Династиялыққа дейінгі кезең немесе Ерте патшалық (б.з.д 4 м.ж.)
2. Ежелгі патшалық (б.з.д 3200-2400 жж.)
3. Орта патшалық (б.з.д XXI - XIX ғғ. басы)
4. Жаңа патшалық (б.з.д XVI - XII ғғ.)
5. Кейінгі уақыт (б.з.д XI ғ. - 332 жж.) - эллинизм мәдениетіне көшу кезеңі.

Ежелгі Мысырда рулық құрылыс ыдырағаннан кейін үлкен өзендер бойында пайда болған құлиеленуші мемлекеттердің арасында Мысыр өркениеті, бірінші болып, дамыған, әкімшілігі орталықтандырылған ұлы державаға айналады. Ендігі жерде, Мысыр мемлекетінің жоғарғы өкіметі халықтың сана-сезіміне сіңіруге тиісті, біржолата белгіленген түсініктер мен сенімдердің болуын талап етті. Осыған орай, бұл жерде мемлекет басшыларын, яғни перғауындарды – құдай деп санайтын ұстанымдарды қабылдады. Демек, соншама құдіретті билеушілер яғни перғауындар құдай санатында болса, олар өлмеу керек, осыдан барып өлген адам тіріледі деген діни түсінік пайда болады. Осының салдарынан бүкіл өнер, оның ішінде сәулет, мүсін, кескіндеме, әдебиет, мифология осы діни көзқараспен тікелей байланыста болады. Яғни, өнер о дүниелік өмірге арналады. Тақырыптардың барлығы дерлік, діни-мифологиялық жанр теңірегінде тарқатылады. Бірақ, сонымен қатар, туындыларда халықтың өмірі, тыныс-тіршілігі, кәсібі

мен тұрмысы және батырлардың ерлігі сипатталатын бейнелеу өнеріндегі көріністер де өз үлесін алады.

Мәселен, мысырлықтар алғашқы қауым адамдары тәрізді діни көзқарастарын тотемизммен байланыстырады. Бірақ мұнда құдайларды тек қана жануарлар бейнесінде ғана көрсетпей, антропоморфтық образдар түрінде сомдайды, яғни жартылай жануар, жартылай адам – таңғажайып екі бейненің қосындысын көреміз. Мысырлықтар Күнді ең басты, ең құдіретті көркем құдайымыз деп санады. Оны **Амон-Ра** құдайы деп атап, ол сұңқар басты адам бейнесінде бейнеленеді. Ақыл мен есеп құдайын **Тот** деп атап, оның денесі адам, басын ибис құсының басымен бейнелейді. Өлгендердің құдайы **Анубис** – ит немесе қорқау қасқыр басты жауынгер бейнесінде мүсінделеді. Аңыз бойынша ең бірінші мумияны Анубис жасаған деп айтылады. Қасиетті жануарлардың ішінде Көкқұтан құсы **Бену**, Күн құдайы Амон-Раның жанын сақтаушы деп саналса, бұқа **Апис** бейнесі құнарлылық пен жемістіліктің белгісі ретінде қабылданады. Перғауындарды Күн құдайы балалары деп есептеді. Сондықтан күн символикасы барлық жерде бейнеленеді. Күн құдайы немесе жарық дүние құдайының екінші атауы **Гор-сұңқар** деп аталады. Мифология бойынша, оның әкесі **Осирис** табиғат құнарлылығы құдайы, бір кездегі Мысыр патшасы болып, мысырлықтарды жер өңдеп, бақтар салуға үйретіпті-мыс. Өзінің бауыры Сеттің қолынан қаза болады. **Сет** – зұлымдық құдайы болып есептеледі. Осирисің баласы Гор, Сетті жекпе-жекке шақырып, оны жеңіп шығады. Аңыз желісі бойынша, Гор өзінің бір көзін әкесіне беріп, оны тірілтіп алады-мыс. Сондықтан, көздің бейнесі де Күн бейнесі тәрізді киелілік символы ретінде көп жерлерде бейнеленеді. Бірақ, тірілген Осирис жарық дүниеге қайтып оралмай, о дүниенің патшасы болып қала береді. Оның мұрагері Гор – жарық дүниенің патшасы болады.

Бұл жерде Ежелгі Египет перғауындары өздерінің өмірлерінің үлгісін осы мифологияға сәйкестендіруге ұмтылуы туралы айтады.

Сөйтіп, ендігі жерде перғауындарға мәңгі емір қамтамасыз ету үшін олардың мүрдесін сақтап, тірлікте керек болған нәрсенің бәрімен қамтамасыз ету қажеттілігі туады. Енді, өлген

перғауындардың мүрдесін бальзамдап мумияға айналдырып, оның денесіне ұқсас статуясын жасайды және сонымен бірге қызметшілерінің статуясын жасап, бірге жерлейді. Оларды **«Ушебти»** деп атаған. Айта кететіні, басқа Шығыс елдерінде, мысалға ежелгі Вавилонда бай, атақты адам қайтыс болса, онымен бірге оның әйелің, қызметшілерің, малдарын бірге елтіріп жерлейтін өте қатыгез рәсім болған. Осыған қарағанда, Мысыр дінінде адам өміріне қиянат жасау рәсімдері болмаған деген тұжырымға келуге болады. Сол сияқты, Ежелгі Мысырда сәулетші мен мүсіншіні **«санх»** деп атаған. Ол **«өмірді қайта жасаушы»** деген мағынаны білдірген. Өлген адамның бейнесін жасай отырып, тіршіліктің өзін қайта жасайды деген түсінік болған. Ежелгі Мысырда адамның **«ка»** деп аталған екінші жаны өзінің иесін табу қажет болған, сондықтан адамның мүсіні өзіне ұқсас болуы міндетті шарттардың бірі болды. Осыған орай, портреттік пластиканың жоғары деңгейде дамуы өз-өзінен түсінікті. Ғасырдан-ғасырға, ұрпақтан-ұрпаққа еш өзгеріссіз беріліп, мыңдаған жылдар бойы ұстанып келген діни кезқарастар, салт-дәстүрлер, канондардың (қатал қағида-ережелер) салдарынан Ежелгі Мысыр мәдениеті баяу дамыды десе болады. Бірталай ғасырлар бойы Мысыр өнерінде көбінесе бейнелеу өнерінің жетік әдістері мен мәнері, құралдары таңдалып алынып отырған. Шеберлер, күрделі де, айбынды адам кескінін канондар шегінде тамаша бейнелеуімен, мифологиялық көріністердің байлығын әсерлеп береді.

## **Ерте патшалық (б.з.д. 4-5 м.ж.)**

Ежелгі Мысырда ерте патшалық кезеңінде б.з.д. 4-5-мыңжылдықтардың соңына таман билік басына алғашқы ірі мемлекеттік басшылар келе бастайды. Дәл осы уақытта пиктографиялық, ерте бейнелі жазулар түрі қалыптасады.

Осындай бейне жазу түрінің нағыз үлгісі перғауын Нармердің тақтасы, шамамен б.з.д. 3-мыңжылдықта жасалған, биіктігі 64 см тақта Каир музейінде сақталған. Бұл рельефтік көркем туындының мазмұны – жеңіске жеткен перғауын Нармердің

ұлылығын баяндау. Сонымен, рельефті сипаттайтын болсақ, Мысыр әміршісінің қуаттылығын көрсетеді, оның жанындағы жақын шонжарлары одан үш-төрт есе кішірейтіліп бейнеленген. Құдай бейнесіндегі сұңқар Нармер патшаға жауын жеңуге өз көмегін көрсетіп тұрған сәті бейнеленген. Тақтаның астыңғы бөлігінде жаулардың алды-артына қарамай қашқан бейнелері суреттеледі. Тақтаның екінші жағында бейнеленген екі қабыланның ұзартылған мойындары композицияның негізгі орталық бөлігін құрайды. Өздеріңізге белгілі, алдында айтылып өткен, адамның денесі сақталып, оны неғұрлым толық ұқсастықпен бейнелесе, өлген адамның жаны оған қайтып келеді деген түсінік болған. Сондықтан ол дөңгелек мүсінде өзінен-өзі түсінікті болса, бедерлі суретте белгілі бір тәсілдерді заңдылыққа енгізу қажеттілігі туындады және соның нақты үлгісін осы тақтада көреміз. Ол денені тұтас көрсету үшін дененің жоғарғы жағын, иықты, қолды алдынан, аяқтары мен бас пішіні жанынан бейнелеу әдістері. Бұл жерде, канондық бейнелеу мен иероглифтік жазулардың алғашқы қадамдары династиялыққа дейінгі кезеңде қалыптасты деген тұжырым айтуға болады.

### **Ежелгі патшалық (б.з.д 3200-2400 жж.)**

Ежелгі патшалық Мысыр өнерінің негізін салған өнердің классикалық кезеңі деп саналады. Бұл кезең, монументалды өнердің гүлденген уақыты болып табылады. Ол сәулет, кескіндеме, мүсін өнерлерінде өзінің керемет көріністерімен таңғалдырады. Соның ішінде, әсіресе сәулет өнерінде – пирамидалар бірінші кезекте тұрады. Жер бетіндегінің бәрі уақыттан қорқады, ал уақыт пирамидадан қорқады деп айтылады. Мысыр пирамидаларының ішіндегі ең көнесі – **перғауын Жосер** пирамидасы. Оны салушы сәулетшінің есімі **Имхотеп**. Ежелгі Мысырда оны тек сәулетші ретінде ғана емес, сонымен бірге астроном, данышпан ретінде білген. Жосер пирамидасы сатылы болып келген. Оны араб тілінде «мастаба» деп атайды, ол орындық деген мағынаны білдіреді. Қазіргі кезде бұл сөз қабірлік құрылыстарды атау үшін пайдаланады. Биіктігі

60 м бұл пирамида жоғарылаған сайын кішірейе түсетін бірнеше мастабадан тұрады. Осыдан кейін салынған пирамидалар тегіс, үшкір формалы болып келген. Осылардың ішіндегі ең атақтысы және көлемі жағынан ең ірісі IV патша әулетінен шыққан – перғауын Хуфудың немесе **Хеопс пирамидасы**. Құрылыс авторы **Хемиун**. Оның биіктігі – 147 метр көлбеу бетінің ұзындығы 235 метр, тұрған жерінің көлемі елу бес мың шаршы метр. Пирамиданың өзі 20 жыл ал тас кесектерін таситын жол 10 жыл салынған. Құрылыстың беріктігі соншалық, 4-7 ғасырлар ішінде ең төбесі ғана шетілген. Екіншісі **Менкаура (Микерин)** пирамидасы, бұларды **Гизе пирамидалары** деп атайды. Оларды «әлемнің жеті кереметі» қатарына жатқызады. Сол сияқты мүлгіген шөл далада перғауын **Хефреннің сфинксі** көрінеді. Ол тұтас жартастан қашалып жасалған. Оның басы адам басынан отыз есе үлкен, денесінің ұзындығы елу жеті метр. Алдыңғы аяқтары тұғырда симметриялы орналасқан айбынды алып, бұдан кейінгі ғасырларда ғибадатханаларға апаратын аллеялардың бойындағы сансыз сфинкстердің алдында орналасқан Перғауын Хефреннің тақта отырған үлкен статуясы Мысырдың монументтік-портреттік мүсінінің каноны. Бейне барынша тіп-тік және симметриялы етіп көрерменге қаратып мүсінделген. Сонымен бірге атап өтетін тағы бір статуя ерлі-зайыпты **Рахотеп пен Нофреттің** бейнелері. Олардың отырысы да шартты, дағдылы бояуы да шартты (ол кезде ер адамдардың денесі қызыл қоңыр, әйелдердің денесі қызғылт сары, шаштары қара, киімдері ақ болған). Бейнелердің бет-жүздеріне және орындалу пластикасына қарап, олардың тек қана символ емес екендігіне, олардың өмірде болған адамдар екендігіне көз жеткіземіз. Сол сияқты, әйгілі мүсін Лувр хатшысы бейнесінің де аса әсерлі, терең мағыналы екендігін көреміз. Міне, ежелгі патшалық суретшілерінің канон шегінде мүсіндеп, бейнелегендігімен де сол кездегі алып пирамидалардың да, патшалардың монументті статуяларында да, сан алуан қызметкерлерді бейнелейтін «Ушебти» деп аталатын сансыз статуэткаларда да ортақ стиль бар деп айта аламыз.

## Орта патшалық (б.з.д XXI -XIX ғғ. басы)

Орта патшалық дәуірі кейбір діни негіздердің әлсіреу дәуірі болады. Алайда орта патшалық тұсында да перғауын бұрынғысынша құдай саналады. Ендігі жерде, пирамидалар тастан емес, шикі кесектен тұрғызыла бастайды. Перғауындардың жеке басы Ежелгі патшалықтағыдан да көрнекі дәріптеледі.

Патшалардың статуялары енді тек мазарларда ғана емес, ғибадатханалар мен жай ашық алаңдарда орнатыла бастайды, мұның өзі оларды халық көріп, олардың санасына патша өкіметінің мызғымастығын күштірек сіңіру үшін жасалады. Өйткені бұл кезеңдерде патша өкіметінің мызғымастығына сенім біршама бәсеңдеп кеткен еді. Эрмитажда біз перғауын **III Аменемхеттің** қара граниттен жасалған статуясын – Орта патшалық тұсындағы мүсін өнерінің осынау аса тамаша үлгісі ретінде көріп, сүйсіне аламыз. Оның басында перғауындардың бас киімі – маңдай алдында қасиетті жыланның бедерлі бейнесі бар жолақты орамал Ежелгі патшалық перғауыны Хефрен сынды ол да патша тағында отырған кейпінде беріледі. Бірақ ол Хефренге қарағанда анағұрлым дара бейнеленген, көздерінің тік қарауы және ірі жақ сүйекті бет-жүзіндегі жігерлілік, бұл патшаның адуындылығын танытады. Сөйтіп, біз үшін мүсіндердегі түсініксіз тұстар бірте-бірте жойыла бастайды. Орта патшалық мүсіндерінің біздің заманымызға дейін жеткендерінің ішіндегі теңдессіз көркем туынды – перғауын **III Сенусерттің** басының бейнесі. Бір кезде сабырлы (эмоциясыз) бейнелетін патша жүздеріне ұқсамайды. Қара тастағы жарық пен көлеңкенің тез алмасуы бұл әміршінің дара қасиеттерін терең аша түскендей, одан әлдебір ішкі күмән мен сырт көзге елеусіз жабырқаулық аңғарылады. Храмдар мен сарайлар адында құдайлар мен патшаларды дәріптейтін, төбесі иероглифтермен толтырылған биік жұқа обелискілер – «**тас инелер**» барған сайын көптеп тұрғызыла бастайды. Иероглифтік жазулар Египет өнерінде аса маңызды роль атқарады, өйткені әрбір иероглифтер әуелгі кезде бір ұғымды немесе затты білдірген сынды сурет. Кейінірек, иероглифтік жазулар, суреттің негізгі мағынасынан тәуелсіз,



белгілі бір мәні бар жүйелі жазуға айналады. Бірақ графикалық тұрғыдан сурет қалпында қала береді. Орта патшалық өнерінің тағы бір көрнекті ескерткіші – **ақсүйек Хуненнің құлпытасы**, ол Мәскеудегі бейнелеу өнері мүзейінде сақталған.

Ақсүйектің өзі мен әйелінің бейнелері сол жақ төменгі жақта бедерленеді. Канон бойынша, олардың бетәлпеттері мен аяқтары қырынан, кеуделері алдыңғы жағынан бейнеленеді. Олардың бет-жүздерінен, отырыстарынан, салтанаттылық айқын байқалады. Ал олардың қарама-қарсысында үлкен алаңда діни мәтіндер жазылған. Ондағы адамдар, жемістер, өсімдіктер, құстар, жануарлар бейнесіндегі иероглифтік жазуларда өлгендерді жерлеген кезде оларға не құрбан етілгендігі жайлы хабар береді. Сонымен, орта патшалық, ежелгі патшалық кезеңінде құдай деп танылған перғауындар билейтін біртұтас Мысыр державасын орнықтыру дәуірі болды.

## Жаңа патшалық (б.з.д. XVI-XII ғғ.)

Жаңа немесе Гүлдену кезеңіндегі патшалық дәуірі – орныққан Мысырдың қуат-күшінің салтанат құрған дәуірі болды. Осы дәуірде өнерде аса бір нәзіктілікпен, сұлулыққа ұмтылу пайда болды. Енді пирамидалар мүлде салынбайтын болды. Перғауындардың мазары «**Жүз қақпалы Фивының**» қарсы алдындағы «**Патшалар алқабы**» деп аталатын жерде тұрғыза бастады. Бұл кезде пирамидалар орнына храмдар салына бастады. Бұл храмдар: б.з.д. XVI ғасырдың аяғындағы **ханым Хатшепсут** храмы, Дейль-Эль-Бахридегі **Луксор** храмдары. Олар жартасты ойып жасалынып, ішкі көрінісі қабырға кескіндемелерімен және мүсіндермен безендірілетін болған.

Бір храмда 200-ден астам жекелеп алып айтқанда мысалға, Каир мұражайында сақталған атақты перғауын **Тутанхамон** мен оның әйелін бейнелейтін бедерлері табылған, ол б.з.д. XIV ғасырдың бастапқы кезеңіне жатады.

Осы кезеңнің әйгілі саясаткер, реформатор патша атағына ие болған **Эхнатон** патшаның әйелі **Нефертитидің** басының бейнесі, осы күнге дейін әйел сұлулығының үлгісі болып

табылады. 1922 жылы қарашада ағылшын археологы Картер «Патшалар алқабынан» Тутанхамонның қабірін табады. Онда Тутанхамонның алтын маскасы, көптеген қолданбалы-сәндік бұйымдар, статуеткалар, мүсіншелер және тағы сол сияқты көптеген бұйымдар табылады. Міне, осының бәрі қолөнер мен бейнелеу өнерінің нағыз биік үлгілері болып табылады. Баға жетпес бұл қазыналардың бәрі, қазір Каир мұражайында сақталған. Жаңа патшалықтағы ең құдіретті перғауындардың бірі II Рамсестің тұсында **Абу-Симбелдегі жартастық храм** мен **Карнак храмының гипостильдік** алып, колонналары тұрғызылды. Жартастық храмға кіре берістегі статуялардың биіктігі 20 метрге дейін жеткен. Б.з.д. 1-мыңжылдықта Мысыр державасының түпкілікті құлдырағанын бейнелейді. Тұтас алғанда тек қана гүлдену дәуіріндегі өнерді қайталап, бұрынғы дәрежесіне жете алмайды. Әуелі ассириялықтар, онан соң екі рет парсылар жаулап алған Мысыр б.з.д. IV ғасырда жаңа жаулап алушылар грек-македониялықтарға бағынады, және осы кезден бастап жаңа эллиндік дүниеге қосылады.

## IV тарау. ОҢТҮСТІК және ОҢТҮСТІК-ШЫҒЫС АЗИЯ ӨНЕРІ



### Қосөзен мәдениеті

Мәдени-өнер ошақтары шамамен алғанда б.з.д. VIII – V мыңжылдықтарда өмірге келеді. Ертедегі ең ірі мәдени-ошақтардың бірі Қосөзен өнері деген атқа ие болады. Қосөзен өнері Алдыңғы Азия елдерінің территориясын басып өтетін Тигр мен Евфрат өзендерінің алқабында, солтүстік шығыс Африка, оңтүстік шығыс Азия аймақтарында мыңдаған жыл өмір сүрген мемлекеттердің мәдениеттері болып табылады. Яғни, ерте дүние мәдениетіне айналған ежелгі өркениет Шумер, Аккад, Вавилон, Жерорта теңізінің шығысында Сирия-Финикия, Палестина, Хеттер, Хуриттер, Тигр өзенінің солтүстік шығысындағы Ассирия, Урарту, Иран және Мысыр, Қытай, Массaget тәрізді ұлы мемлекеттерінің мәдениеттері әлем өнер тарихында маңызды орын алады.

Алдыңғы Азия өнерінің тарихы мынандай кезеңдерге бөлінеді:

1. Ежелгі Қосөзен кезеңдері
2. Ежелгі Шумер-Аккад мемлекеті б.з.д. 4-3 мыңжылдық
3. Алдыңғы Азия өнері б.з.д. 2 мыңжылдық, оның ішінде:
  - а) Вавилон өнері б.з.д. XX-XVII ғғ.
  - б) Хеттер өнері б.з.д. XVII-XVIII ғғ.
  - в) Сирия және Финикия өнерлері б.з.д. XVIII-VIII ғғ.
  - г) Алдыңғы Азия өнері 1 мыңжылдық, Ассирия өнері б.з.д. XVII-XIII ғғ.
4. Жаңа Вавилон өнері б.з.д. VII-VI ғғ.
5. Ахеменидтік Иран өнері б.з.д. VI ғ. - 330 ж.

## Ежелгі Шумер-Аккад мемлекеті б.з.д. 4-3-м.ж.

Ежелгі Шумер-Аккад мәдениеті (б.з.д. 4-3 мыңжылдық) – б.з.д. 4 мыңжылдықтың екінші жартысында оңтүстік Қосөзен өңіріндегі ең алғашқы қала болып саналады. Шумер мәдениетінде сәулет, мүсін, рельеф, қолөнер мозаика өнерлері өркен жайып, сонымен қатар жазу өнері де қалыптасып, дамиды. Шумер жазулары талай дәуірдің белгісіз тарихи бетін ашуға мүмкіндік берді. Олар «кітап тақтайшалар» деп аталып, дымқыл қышқа жазылып, кептіру арқылы жасалатын болған.

Шумер мемлекетіндегі алғашқы сәулет құрылыстарының бірі – «**Ақ храм**» мен «**Қызыл үй**» ғимараттары. Б.з.д. 4-мыңжылдықтың соңын қамтитын бұл ғимарат ескерткіштер толығымен сақталмаған. Шумер мәдени ошағы ретінде көңіл аударатын Қызыл үй ғимаратының текше тәрізді келген сыртқы керегелері мен бағаналары қызғылт түсті, геометриялық фигуралы кірпіштен соғылған. Мұндай ғимараттар табынған құдайларына арналып қаланды. Көбінесе ғимарат пен ғибадатханаларды биік жоталарға тұрғызған (сазды жер әрі жиі су тасқыны болатындықтан). Сонымен қатар Ур қаласында б.з.д. 3 мыңжылдықта салынған үш кабатты пирамидалы «**Күн құдайының**» зиккураты (қазіргі кезде тек астыңғы қабаты сақталынған, оның биіктігі 20 метр, кезінде пирамиданың биіктігі 60 метр, ал оның үстінде күн құдайға арналған кіші көгілдір пирамида орналасқан болатын) мен «құдайлардың анасы және орман тау құдайы» – **Нинхурсаг храмы** сәулет өнерінде ұтымды құрылыстардың бірі болып саналады. Шумер сәулет өнерімен қоса мүсін, рельеф (бедер), кескіндеме өнерлері қалыптасып, дамиды. Бірақ ауаның ылғалдығынан қабырға кескіндемелері, фрескалар нашар сақталғандықтан шумер шеберлері ғимараттарды түрлі мозаикалармен немесе құбылмалы асыл тастармен әшекейлеп, безендірген. Мәселен, Нинхурсаг храмының сыртқы кешенінде жолақ тәрізді мозаикалы фриздердің (фризде ауылшаруашылығындағы тіршілік көріністері бейнеленген) маңдайшасында тік төртбұрышты мыс пластиналар орналастырып көркемдеген. Бұл пластинада арыстан басты бүркіт бейнелі – Имдугуда тулғасы бейнеленеді.

(орманда, тауда тіршілік ететін хайуанаттардың әміршісі ретінде бейнеленіп, құдай есебінде санаған).

Мүсін өнері – б.з.д. 3-мыңжылдықтың бірінші жартысында Шумер мемлекетінде қалыптасып, дами бастайды. Мүсіндер көлемі жағынан шағын болып келіп және әр түрлі материалдардан жасалынады. Онда әк тастармен базальт, алебастр материалдары қолданылды. Діни ағым талап еткендіктен, сомдалған адам бейнелерінің бет-жүздерінде көздерін үлкен етіп көрсетті. Ол шумерлердің бүкіл әлемді құдай көзбен бақылайды деген түсініктерінен шыққан. Оның дәлелі ретінде – **құдай Абудің** мүсінін келтіруге болады. Бұл мүсін б.з.д. 2700 жылдары **Эшнунна** ғибадатханасында бейнеленген. Осы кезде рельеф өнері қарқынды дамиды. Рельеф өнерінде көбінесе патша өміріндегі жорықтар, жаугершіліктер мен олардың жеңістері бейнеленіп отырылды. Бұл өнер мысыр мәдениетіндегідей Нармер тақтасы тәрізді қашалып жасалынған. Шумер мәдениетінде бұны «Стела» деп атады. Оның айғағы ретінде **«Энантума стеласын»** мысалға келтіруге болады. Стелада Лагаш қаласының әміршісі Энантуманың Умманы жаулап алған жеңіс көрінісі бейнеленген.

Б.з.д. 3-мыңжылдықтың екінші жартысында кішігірім мемлекеттер арасында талас-тартыс болып, Аккад қаласының билеушісі ІСаргон өз үстемдігін орнатады. Ол бүкіл Қосөзенде мекендеген тайпаларды өзіне бағындырып, Аккад мемлекетін құрады. Осы кезде өнерде жаңа өзгерістер пайда болады. Мұндай өзгеріске себепкер болған, күші мен батылдығы асқан, аңыздағы айбынды батыр және жартылай құдай санатындағы Гилгамештің образы. Осындай қайсарлық пен батылдықты сомдаған **Саргон патшаның** мүсіні де куә болады. Аккад патшасы (б.з.д. XXIII-XXII ғғ.) құлағаннан кейін де мұндай сомдау принципі өз ізін жойған жоқ. Саргон кезеңінде рельефтік өнері өркендейді. Биіктігі 2 метр Аккадтың стеласы **Энантума стеласынан** құрылымы жағынан күрделілігімен ерекшеленеді. Мәселен, Суз қаласында табылған стелада **Нарам-Суэн** бастаған әскер тобының жауға қарай бет алған көрінісі қашалып бейнеленген. Мұнда адам қимыл-қозғалыстары шынайы келбеттеніп, бейнелеудегі сәйкестік өлшемдері дәлдікте алынған. Археологиялық зерттеулерде Шумер-Аккад мәдениетін тыңынан танытатын бұйымдар

табылған. Мысалы, алтындап, асыл тастармен қапталған шумерлік әйел бас киімі, таза алтыннан жасалып, көздері асыл тастармен түйінделген бұқаның басы Ур қаласындағы патша қабірінен табылған.

## Алдыңғы Азия өнері

б.з.д. 2-м.ж.

Шумер мен Аккад өнерінен кейін әртүрлі мәдени орталықтар пайда бола бастайды. Сол орталықтардың бірі – б.з.д. II мыңжылдықта оңтүстік Қосөзен аймағындағы Вавилон мемлекеті болды. Осы кезде оңтүстік Қосөзенді қол астына қаратқан Вавилондықтар күшті мемлекет құрып, мәдениеті мен өнері қарқынды өркендейді. Археологиялық қазбаларда Вавилонның мәдени өнерін бірден-бір танытатын стелалар Сузы қаласынан табылған. Мұнда тас тақтайшаға **Хаммурапи** патшаның **Шамаш** (әділдік-заң құдайы) құдайдың алдында тұрған рельефтік бейнесі салынған. Шығармада осының алдындағы мемлекеттерге қарағанда, Вавилонның рельефтік және мүсін өнерінде сабырлылық пен салтанатты мінезді бейнелеу басым болып келгенін көреміз. Мәселен, оны махаббат пен сұлулықтың құдайы **Иштардың** бейнесінен байқауға болады (Иштар-Шолпан планетасын бейнелейді б.з.д. XVIIIғ.). Мұнда шумерлік Инанныға ұқсатылып бейнеленгенімен әйелге тән әсем келбетті және бал-бұл жанған бет-әлпеті ойнақы етіп сомдалған. Аса шеберлікпен орындаған Вавилон мүсіншілерінің білімділігі де айқын сезіледі. Вавилон мемлекетінде сәулет өнері де қарқынды дамып, ірі, аумақты қалалар мен қорғандар салына бастайды. Өкініштісі, біздің заманымызға дейін Вавилонның көптеген өнер ескерткіштері жетпеген, біздер оларды тек тарихи шежірелер мен деректерден ғана оқып, таныса аламыз.

Қосөзен алқабын мекен еткен Хет мемлекеті өмір сүріп, олардың астанасы – Хаттуса қаласы болады. Осы кезде Хеттерде сәулет өнері ерекше дамып, және ол мүсін өнерімен тығыз байланыстырылып отырды. Қорған қақпа есіктеріне жабайы аңдарды бейнелеп және сол арқылы өздерінің үстемдіктерін көрсетіп отырды. Соның бірі – Арыстан қақпасы (б.з.д. XV-XII

ғғ.). Хет патшалығы соғыс техникасы озық жетілген мемлекет болып, олардың әскерлері қос доңғалақты соғыс арбаларымен жабдықталып отырған.

Тигр өзенінің орталық ағысында Ассирия ірі державалы мемлекет ретінде танылып, бүкіл Алдыңғы Азия елдерімен қоса Мысыр еліне де билік жүргізеді. Ассирия патшалары өздерінің ата-баларының мұрагері ретінде бар билікті қолдарына алып, үстемдік орнатады. Сонымен қатар, үстемдік көрсете отырып, мәдениеттерінде де көне өнерді жандандыру мен жаңа стильдерді енгізуді мақсат тұтады. Осы кезде Ашшурбанипал патша өзін құдай етіп жариялап, храмдар салуға әмір етеді. Көбінесе, Ассирия өнері патша сарайларында өркен жаяды. Айта кетсек, патша-бекзадаларды мадақтау шығармалары мен храмдарда ірі-ірі адам басты, арыстан денелі **қанатты шедулер** тұрғызылады. Мұндай шедулер қорғаушы құдайлар кейпіндегі нышандық мүсіндер болып табылады.

Б.з.д. VIII ғасырда Сирияның астанасы Ашшурада биіктігі 15-18 метрлік, қалыңдығы 6 метрлік қорғандар салынады. Ассириялық рельефтік өнері II Ашшурнасирапал ( б.з.д. 883-859 жж.), II Саргон (б.з.д. 722-705 жж.), Ашшурбанипал (668-626 жж.) патшалық кезеңдерінде қарқынды дамыды. Бұл кезде рельефтік өнер шығармалары алебастрдан жасалынған тақталарға бейнеленген. Мұны ассириялықтар **«Ортостатах»** деп атады. Ассириялық рельеф өнері алдыңғы мемлекеттерге қарағанда сюжеттегі адам бейнесін, олардың анатомиялық кескіні мен мінез құлықтарын ашып көрсетуімен ерекшеленген. Мысалы, II Ашшурбанипал бейнесінің патшалық мінезін, оның батырлық тұлғасын нанымды бейнелейді.

Б.з.д. VII ғасырда Ассирия империясы құлайды. Осы кезде Вавилон мен Мидия одақтасып Ассирияны жеңіп, үстемдік орнатады. Сонымен қатар, Вавилон мемлекеті барлық Қосөзен аңғарын және Сирия, Финикия, Палестинаны өзіне қаратып алады. Бұл кезде Вавилон патшасы Набопаласар билік құрады. Содан кейін Вавилонда ұлы державаға айналған Навуходоносор патшалығының тұсында сәулет өнері барынша өркендейді. Соның бірі – әлемге әйгілі **Иштар қақпасы** салынады. Төрт мұнарадан тұратын қақпа глазур кірпішімен көркемделініп, онда арыстан бұқа, айдаһар тұлғалары сомдалып, оған көгілдір фон қолданылады. Вавилонда көптеген ғибадатханалар мен зиккураттар сияқты сәулет құрылыстары салынған. Солардың бірі

– **Этеменанки зиккураты**. Бұл зиккуратты сәулетші **Арадахешу** жобалайды, оның биіктігі 90 метрге дейін жетіп, қабырғалары шикі кірпіштен соғылып, сырты күйдірілген кірпішпен өріледі. Ең жоғарғы қабатында Мардук құдайына арналған кесене орналасқан. Ғибадатхананың төбесі алтындалған бұқаның мүйізімен көркемделеді, ол құнарлылық құдайының белгісі болып табылады. Б.з.д. VI ғасырда Персия патшасы Ксеркстің шапқыншылығында қиратылып жартылай жойылып кетеді. Кейін бұл зиккурат б.з.д. IV ғасырда Вавилондықтар Александр Македонскийдің эллиндік мемлекетінің құрамына кірген кезде қайта қалпына келтіріледі.

Б.з.д. 538 жылы Иран патшалығы Ахеменид Вавилонды толығымен басып алып, өзінің үстемдігін барлық Алдыңғы Азия елдері мен Кіші Азия халықтарына жүргізеді. Осыдан, ахеменидтік Иранның өнері өнер тарихында біршама із қалдырады. Бұнда ірі қамалдар, сарайлар, ғибадатханалар тұрғызу қолға алынады. Бірақ үздіксіз жау шапқыншылықтарынан өнер ошақтары, өкінішке қарай, біздің заманымызға дейін жетпейді. Бірақ б.з.д. 520 жылы патшалық еткен Дарийдың тұсында басталған ірі ауқымды сәулет құрылыстарының бірі – **Персеполь сарайы** Ксеркстың кезеңінде аяқталады. Бұл сарайдың биіктігі 12 метр болатын тас тақталардан қаланған. Иран сәулет ескерткіштері батыс пен шығыстың ең озық үлгілері мен басқа стильдерді бойларына сіңіре отырып, өздерінің қайталанбас мәнерлерімен ерекшеленді. Сонымен қатар рельеф, мозаика өнерімен де тыңынан айналысып, мәдени-көркемөнерлерін калыптастырып, дамытты. Олардың бейнелеген сюжеттері мен тұлғалары нәзік және сезімге толы кейіпте көркемделіп отырылды. Глазур кірпіштерден құралған түрлі түсті мозаикалық шығармалары мәдени-көркемөнер тарихын бірден-бір дәріптеуші. Б.з.д. 330 жылы өнері әлемге паш еткен ахеменидтік Иран мемлекетін Александр Македонскийдің жаулап алуы ежелгі мәдени ошақтарының өміріне тоқырау әкелді.

Міне, осы Қосөзен бойындағы бір-бірімен жауласқан әртекті халықтардың мәдениеті әртүрлі болғанымен, соның өзінде де олардың мәдениеттері қосылып оны Мысыр өнерінен және басқа елдің мәдениеттерінен ерекшелендіретін ортақ жалпы сипатқа ие болды.





### Антикалық өнер. Греция өнері

«Антиквус» латын тілінен аударғанда ежелгі деген мағынаны білдіреді. Антикалық көркемөнер адамзат көркем шығармашылығының ішіндегі ең таңдаулылардың бірі деп мойындалған.

Антикалық сөзін итальяндық гуманистер Қайта өрлеу дәуірінде ежелгі мәдениеттен грек-римдік мәдениетті ажырату, белгілеу үшін терминге кіргізген болатын. Өнер тарихында антикалық әлемнің қалыптасуы мен өркендеуі, б.з.д. 3-мыңжылдықтан б.з. V ғасырына дейінгі Жерорта, Қаратеңіз жерлері аймақтарын қамтиды.

Антикалық өнер тарихы бірнеше кезеңдерге бөлініп, қарастырылады:

1. Ежелгі дәуір – Крит-Микен өнері. Эгей мәдениеті (б.з.д.3-11 мыңжылдық)
2. Гомер өнері (б.з.д. X-VIII ғғ.)
3. Архаикалық өнер (б.з.д. VII-VI ғғ.)
4. Алғашқы классикалық өнер (б.з.д. V ғ. бірінші жартысы)
5. Жоғарғы классикалық өнер (б.з.д. V ғ. екінші жартысы)
6. Кейінгі классикалық өнер (б.з.д. IV ғ.)
7. Эллинизм өнері (б.з.д. III-I ғғ.)
8. Италия тайпасының даму кезеңі. Этрустық мәдениет (б.з.д.VIII-II ғғ.)
9. Ежелгі Римнің патшалық дәуірі (б.з.д. VIII-VI ғғ.) Ежелгі Рим республикасының кезеңі (б.з.д. V-I ғғ.)
- 10.Ежелгі Рим империясының кезеңі (б.з. I-V ғғ.)

Ежелгі дәуір антикалық тарихи ескерткіштері оның негізгі мәдениеті мен өнер бастауын бірден-бір танытушы. Бұл аталған кезеңдердің барлық өнер салалары, сол кездегі шеберлер мен суретшілердің шығармашылығы, сонымен қатар олардың өзіндік ерекшеліктері антикалық әдебиеттерде зерттелінген.

Мысалы, Ксенофонттың естелік дәптеріндегі «Сократпен әңгіме» (б.з.д. IVғ.), Аристотельдің шығармасы (б.з. IVғ.), Рим кезеңін жазған грек жазушылары Павсанияның (б.з. II ғ.), Страбонның (б.з. I ғ.), Плутархтың (б.з. II ғ.), Лукианның (б.з. II ғ.), Рим жазушылары Цицеронның (б.з.д. I ғ.), Витрувидің (б.з. I ғ.), Үлкен Плинийдің (б.з. I.) және т.б. басқалардың еңбектерінде антикалық өнердің ерекшелігін және құндылығын дәріптеген. Сондай-ақ антикалық шеберлердің қолтаңбаларының кейбірі вазаларда, рельефтік тас тақталарда, статуэткаларда көрініс тапқан. Ежелгі өнер туындыларының ішінде қоладан, мәрмәрден жасалынған мүсіндер орта ғасырдың алғашқы кезеңінде жойылған. Әсіресе, қола мүсіндерді балқытып материалға айналдырып, одан кейін жаңа өнер туындысын жасауға қолданды. Осы кезде, кейінгі Рим республикалық және императорлық кезеңдерінде ежелгі грек өнерінің қалдықтарын, қалпында сақталынған атақты деген өнер туындыларын римдіктер өз жеріне алып келіп, тарихи ескерткіш ретінде сақтау рәсімін бекітті. Сонымен қатар, кейбір ескерткіштерді қайта калпына келтіру жұмыстарымен айналысты. Мәселен, **Мироң, Поликет, Лисипп** және т.б. қола материалымен жұмыс істеген ұлы грек мүсіншілерінің қолтаңбаларын бүгінгі күнде тек римдіктердің мәрмәр тасқа көшірген көшірмелері және гректердің атақты қабырға кескіндемелерін Рим, Помпей, Геркуланум кешендерінің қабырғаларында ғана көруге болады.

## Эгей мәдениеті. Крит-микен өнері

Миной мәдениетін XX ғасырлардың басында археолог Эванс ашты. Мигой мәдениеті – грек мифологиясындағы даңқты патша Минос құрметіне аталған. Көбінесе Крит-микен мәдениеті деп атайды.

Өнер тарихы ежелгі Греция жерінде бірнеше тайпалар неолит дәуірінің өзінде-ақ орныққанын айғақтайды. Олар Эгейлер, Хеттер, Пелесгар. Содан кейін солтүстік Грецияға Ахей, Дорий тайпалары келіп қоныс тебеді.

Эгей теңізі мен Кіші Азияның батыс жағалауын қамтитын

ежелгі грек мәдениетін (қола дәуірі) эгейлік мәдениет деп атайды. Бұл кезең өнер тарихында жергілікті жер атауымен бекітілген Эгей тайпасының мәдениетін паш ететін археологиялық қазбалар Троядағы Крит, Микен, Тиринф, Киклад, Пелопоннес, Троя аралында табылған. Ежелгі грек мәдениетін зерттеген археолог А.Эванс оны бірнеше хронологиялық кезеңдерге бөліп қарастырған. Олар:

1. Ерте миной кезеңі – б.з.д. III мыңжылдық.
2. Орта миной кезеңі – б.з.д. II мыңжылдықтың бірінші жартысы.
3. Кейінгі миной кезеңі – б.з.д. II мыңжылдықтың екінші жартысы.

Ерте миной кезеңінде шағын тайпалар бүкіл Крит жеріне қоныстанды. Олардың тұрғын үйлерінің іргетасы тастан, қабырғалары сазбалшықтан қаланған. Бұл кезеңнің соңында Криттің шығыс жағын мекендеген тайпалардың тұрғын үйлері бірнеше бөлмелі болып, қабырғалары тастардан тұрғызылды. Ерте миной кезеңіндегі қыш өнерінде қыш ыдыстар пішінін қолмен жасаған. Ыдыстардың сыртқы пішіндерін сызықтармен, жартылай дөңгелектермен, иректермен, оюлап көркемдеп немесе бояулармен әсемдеп отырған. Ерте миной кезеңіндегі қыш ыдыстардың пішіндері шәугім, керсендер тәрізді болып күрделене бастайды. Олар арнайы қыш ыдыстарды күйдіретін пештерде жасалып, сыртына жұқалай қара бояу жағып, әртүрлі өрнектерді ақ түспен көркемдеген.

Орта миной кезеңіндегі (б.з.д. II мыңжылдықтың бірінші жартысы) сәулет өнерінің айқын белгісі Кносс, Фест, Гурния сарайлары Мысыр мен Сирия жағалауында мекен еткен тайпалармен экономикалық байланыстарда болды. Осы кезде, үлкен тұрғын-үй кешендері мен патшалардың сарайлары тұрғызылып, құрылыстарында қыш және тас материалдар қолданылды. Әрбір сарайларда шаруашылыққа, жұмысшыларға, шеберханаларға және әйелдерге арнайы бөлмелер салынған. Ең тамаша сақталынған құрылыстың бірі **Кносс сарайы** болып табылады. Сарай **Лабиринт** деп аталынады. Кезінде Лабиринтті ұзақ уақыт қалпына келтіріп, Кносс сарайының жанынан бір-екі қабатты үйлер салына бастайды. Орта миной

кезеңінде Кносс сарайы сияқты Фест және Агиа-Триада сарайы тұрғызылып және осы орта миной кезеңінің соңында мұндай сарайлардың ішін қабырға кескіндемесімен көркемдеу дәстүрі дамиды. Қабырға кескіндемелерінде көбінесе жанрлық көріністер бейнеленеді. Сәулет құрылыстарында криттіктер сарайларды ою-өрнектермен безендіре отырып, оларды ашық түсті бояулармен көркемдеген.

Орта миной кезеңінде қыш ыдыстардың күрделі пішіндері мен полихромдық стиль қалыптасып дамиды. Бұл кезеңдегі үлкен және кіші көлемдегі вазаларды **Камарес** деп атаған, олардың сыртқы пішініне ирек розеткалар бейнеленіп, түрлі ою-өрнектермен көркемделіп отырды.

Орта миной уақыты нағыз мүсін өнері ерекшелігі дамыған кезең болып табылады. Бұл кезеңнің мүсін өнерінде қимыл-қозғалыстағы адам бейнелерін және олардың анатомиялық пропорциясын дұрыс бейнелеу қолға алынады. Мәселен, жылан ұстап тұрған нәзік, сымбатты әйел адамның келбетін келтірген мүсін Кносс сарайында табылған. Сол сияқты, рельеф өнері де кең өріс жаяды. Рельеф өнері вазаларды көркемдеу дәстүрінде кеңінен қолданылды. Әсіресе, Агиа-Триаданың шеберлері шынайы өмірді келтірген сюжеттерді бейнелеу әдісімен көзге көрінді. Ондағы шеберлер бейнелеудегі қимыл-қозғалыстағы адамдар бейнесін үйлесімдікпен көрсетіп отырған. Сондай-ақ, қабырға рельефтері өнерінің қалдықтары Агиа-Триададан табылады. Крит шеберлерінің туындыларынан әрбір образдың анатомиялық заңдылықтарына аса мән бергенін көруге болады. Мысалы, оған Кносстағы бұзаулы сиыр рельефі дәлел бола алады.

Орта миной кезеңіндегі кескіндеме өнері, рельеф және қыш өнерлерімен тығыз байланысты болды. Шеберлер қабырға кескіндемелері мен вазалардағы бейнелеу көріністерінде эмоциялық сезімдерді беруді көздеді. Көбінесе сюжеттік тақырыптар жергілікті діни ағымдарға, мерекелерге байланысты болды. Әрбір қабырға кескіндемелері декоративтік тәсілде орындалды.

Кейінгі миной кезеңінде (б.з.д. 2-мыңжылдықтың екінші жартысы) мүсін өнері өте қарқынды түрде дами бастайды.

Алдыңғы кезеңдерге қарағанда, мүсін өнерінің стильдері өзгешелеу болып күрделі келген композициялық шешімдерімен ерекшеленеді. Мысалы, Вафиядан табылған кубокта бейнеленген адамға қарай ұмтылған өгіз бейнесі композициясында динамикалық күш өткір сезіледі. Сонымен қатар, мүсін өнерінде құдайға табынған әйел бейнесі, қара тастан жасалынған өгіздің басы мен өгіз үстінен секірген акробаттардың тұлғалары шынайы берілген. Мүсін өнерінде пілдің сүйегі мен тас материалдары қолданылып отырды. Осы кезеңнің өнерінде шынайы бейнелеу (реалистік стиль) стилі қалыптаса бастайды.

Кейінгі миной кезеңіндегі қабырға кескіндемелері мен вазалардағы тақырыптар көбінесе теңіздегі тіршілік жайлы болып және бұл өнер **теңіз стилі** деп аталынған. Мәселен, оған вазада бейнеленген сегізаяқ бейнесі дәлел Гурни вазаларында әрбір бейнеленген теңіз жануарлары өзіндік ерекшеліктерімен, мінез-құлықтарына қарай композицияланған. Суретшілер теңіз жәндіктерінің барлығын шынайы және тыңынан танығандығын байқатады. Сонымен қатар, қабырға кескіндемелерінде де теңіз түбінің көрінісі бейнеленеді. Кейінгі минойдың екінші кезеңінде бейнелеу дәстүрлері өзгереді; мұндағы бірінші себеп, Кноссты Грециядағы ахейлердің басып алуынан болса; екінші себеп, суретшілердің болған оқиғаларды, мерекелік көріністерді шынайы бейнелеуімен қатар, адамдарды жынысына қарай бояу түстерімен ажыратып белгілеуі болды. Мысалы, ер адамдарды қара, қоңыр түспен, әйелдерді сары, ақ түспен бейнелеген. Алдыңғы кезеңдерде адам бейнелерін **анфаспен** (алдыңғы бетінен) берген болса, бұл кезеңде **профилінен** (жанынан) бейнелеу көзделді. Сондай-ақ адам бейнелерін ойнақы қимылда бере отырып, мінез-құлық сипатын да айқындауға кеңінен көңіл бөлінген. Осы кезде, Кносс сарайының кейбір бөлмелерінің қабырға кескіндемелері жаңартылады. Мысалы, Кносс сарайындағы «**Парижанка**» және акробаттар мен өгіз тұлғаларын бейнелеген қабырға кескіндемелері, сол кездегі кескіндеме өнерінің барынша өркендегенін танытады. Кносс сарайының батыс жағында орналасқан тақ залындағы тақтың оң және сол қанатында өзен жағалауында жатқан грифондар бейнеленген. Бұл композициядағы ғажайып жыртқыштың бейнесі мен табиғат көрінісі декоративтік стильде орындалады.

## Гомер кезеңі (б.з.д. XI-VIII ғғ.)

Грекия өнерінің дамуының ең ежелгі кезеңі «Илиада», «Одиссея» тәрізді эпикалық поэмалардың авторы Гомер атауымен аталады. Гомер өзінің шығармаларында осы кезеңді суреттеген.

Грек халық ауыз әдебиеті, поэзия, мифология негіздері нақты осы кезеңде қалыптасты. Бұл кезеңде сәулет өнері мен бейнелеу өнері, поэзия мен мифологияның даму деңгейіне жетпейді.

Гомер кезеңінде пайда болған монументалды сәулет өнерінің қиранды түрінде сақталып қалған пішіндері Микен кезеңінің мегарондарын, ғимараттарын еске салады. Әдеби түпнұсқалардан бұл кезеңде қарапайым діни мүсіндер болғандығы туралы баяндайды. Оларды «**Ксоан**» деп атаған, долбар немесе үлкен қара дүрсін тастар мен ағаштан жасалатын болған. Сондай-ақ, қазба жұмыстары арқасында балшықтан жасалған статуэткалар, қола мен сүйектен жасалған пішіндері әртүрлі мүсіншелер табылады. Мысалы: «**Жер жыртушы**» терракотадан жасалған мүсін б.з.д. VIII ғасырда Беотияда табылған. Сол сияқты Олимпия жерінен табылған «**Батыр мен кентавр**» бейнелері қола материалынан жасалып, б.з.д. VIII ғасырға жатқызылады. Қолөнердің дамуына байланысты қыш өнері мен (вазопись) қыш құмыраларды безендіру өнері гүлденеді. Олар композицияларының нақтылығы мен сұлбаларының қатаңдығымен ерекшеленеді. Сары және қара қоңыр түстермен боялып, геометриялық элементтермен өрнектелген қыш құмыралар діни қызметке арналған. Оған мысал ретінде көлемді дипилондық қыш құмыраларды келтіреміз. Олар Афиныдағы Дипилон қақпасы жанынан табылған.

## Архаикалық кезең (б.з.д. VII-VI ғғ.)

Архаикалық дәуірдің өзінде грек архитектурасында екі стиль пайда болады, олар: **дорий** және **ионий** ордерлері. **Ордер** (сап, тәртіп деген сөз) төбелі ғимараттың колонналарының жоғарғы

бөлігінің құрылымын айқындайды. Дорийлік колонна ордерінің композициясы айқын, қарапайым болып келеді. Дорийлік стиль күштілік, мықтылық кейпін білдіреді. Сонымен бірге, ол геометриялық дәлдікке негізделген.

Ионийлік ордерлер пішіндерінің жеңілдігімен, сызықтарының жұмсақтығымен ерекшеленеді. Бұл әсіресе, **волют** деп аталатын бүкіл колоннаға ерекше нәзік, көркемдік беретін серіппе тәріздес элементінен ерекше айқын байқалады.

Үшінші ордер **коринф** стилі кейінірек классикалық кезеңде пайда болады. Сырт пішіні ионийлік ордерге ұқсас болғанымен, өзінің одан да сымбаттылығымен айқындалады. Колонналары жеңіл сұңғақтығымен көзге түседі. Капительдері өсімдік тектес (аканф) ою-өрнектерімен әшекейленеді. Дорийлік стилінің колонналарын әсемдеудің балуан денелі ер адамдардың бейнесін қолданған, оларды **атлант** деп атаған болса, ал ионийлік стильде сұңғақ бойлы, нәзік әйелдер бейнесін қолданып, оларды **кариатида** деп атаған. Оған мысал ретінде **Аполлон және Эрехтейон** ғибадатханаларын айтуға болады.

Архаика кезеңінің мүсін өнері курделі жолдармен дамиды. Б.з.д. VI ғасырға дейін құдайлар статуялары ғана жасалып, олар өте қатаң пішінде бейнеленіп келген. Осындай статуяларға шамамен б.з.д. 650 жылдары Делос аралынан табылған **«Артемида»** мен Самос аралынан табылған **«Гера»** мүсіндерін жатқызуға болады. Олардың діни қызметі Гомер кезеңінің Ксоандарын еске түсіреді. Бірақ Гера мүсінде пішіннің пластикасы мен сұлба сызықтарының жұмсақтығын байқауға болады. Мүсінші әйел бейнесінің пропорцияларын сәтті бейнелеген.

Дәл осы кезде, адам бейнесіндегі құдайлар мүсіндерімен қатар, жауынгер бейнесі – **куростар образын** мүсіндейді.

**Курос образы** – Грециядағы азаматтық сананың дамуынан туындайды. Курос статуялары жарыстың жеңімпаздары құрметіне тұрғызылып және курос образы, күшті жауынгер бейнесі, қоғамдық тәрбиелік мәнге ие болады. Әдетте, курос бейнесі қозғалыста, адымдап жүріп келе жатқан адам кейпінде бейнеленген. Бейнедегі негізгі антикалық құрылым принциптері, көлем мен жобаларының кезекпен өтуі, детальдарының жалпыға

бағынуы, бейнені біртұтас қылып көрсетеді. Курос типінің дамуы геометриялық қарапайымдылық пен пластиканың жетілуіне әкеледі. Б.з.д. VI ғасырдың ортасына таман куростар дене бітімінің құрылымы, бет-әлпетінің пішіні анық бейнеленіп, эмоция жағынан қарастырсақ жүздеріне сәл жымыған келбет береді. Оны «**Архаикалық жымыыс**» (архаическая улыбка) дейді, ол куростарға шартты мінез-құлықпен, өзіндік мәнер береді.

**Куростар** – жауынгер, ер адам бейнесі болса, **корлар** – әйел бейнесі.

Осы кезеңде Аттика жерінің басты қаласы Афины болады. Аттика мектебінің туындылары нәзік пластика мен жоғары адамгершілік сезімін білдіретіні атап айтылған.

Афина өнерінің жетістіктерінің бірі – Акрополь кешенінен табылған салтанатты киімдегі корлар. Олардың сұңғақ бейнелерінен пропорцияларының дәлдігі мен болымсыз жымыған нәзік жүздерінің әсемдігін көруге болады. Оған мысал ретінде Акрополь мұражайында сақталған Афиныдан табылған «**Пеплос жамылған кора**» бейнесін айтуға болады. Корлар статуялары архаика кезеңінің көркемдік дамуына қорытынды жасайды. Олардың бояуларының декоративті ерекшелігі, пішіндерінің пластикасы мен үйлесімділігі, көрінісінің әдемілігі адамзат дамуының үлкен құндылықтарының бірі деп айтуға болады.

Грек кескіндеме өнерінің түпнұсқалары өкінішке орай, біздің заманымызға дейін жетпеген. Кескіндеме өнерін біз тек қана безендірілген қыш құмыралар (вазопись) арқылы білеміз.

**Керамика** деген сөз **гректің керамус** – қыш шебері немесе көзеші деген сөзінен шыққан. Б.з.д. VI-V ғасырларда Афины қаласына жақын орналасқан **Керамик** деген қала өзінің қыш шеберлерімен атағы шыққан. Архаика кезеңі көркем қолөнерінің гүлдену кезеңі болады, соның ішінде, әсіресе, қыш өнері өздерінің құмыраларының пішінімен, көлемі мен көркемделуі жағының аралуандылығымен ерекшеленеді. Ол шеберлердің өз жұмыстарына шығармашылық көзқараспен қарағандығымен түсіндіріледі. Олар пішіні жағынан әртүрлі болғанымен, әртүрлі мақсаттарда қолданылған.

Мәселен, жіңішке мойынды екі құлағы бар үлкен **амфора**



ет пен шарап сақтауға, ал үш құлағы бар **гидрия** су тасуға, ұзыншақ, әрі биік **лекифтер** хош иісті майларға, кең **киликтер** шарапқа арналған. Архаика кезеңінің құмыралары Гомер кезеңінің құмыраларына қарағанда, пішіндері қатаң және одан әрі жетіле түскен.

Архаика кезеңінде құмыраны **қара түсті (чернофигурный)** безендіру түрі кеңінен қолданылады. Өрнектер пішіні қара бояумен немесе лакпен құйылады, сонда күйдірілген қызыл қыш түсінен өрнектер айқын көрінетін болған. Оған Клития мен Эрготим шеберлерінің кратерлері (шамамен б.з.д. 560 ж. Флоренцияның музейінде сақталған) дәлел бола алады. Ал құмыраны **қызыл түсті (краснофигурный)** безендіру түрі кейініректен пайда болады, ондағы орындалу техникасы керісінше, құмыра түсін (фонын) қараға бояп, ал бейнелерді құмыраның бастапқы қызыл түсімен қалдыратын болған.

Құмыраның қара түспен безендіру өнерінің нағыз шебері **Эксекий** деп айтылады. Оның **«Қайықтағы Дионис»** («Дионис в ладье») атты жұмысының өзін атап өтетін болсақ, киликте орындалған композицияның үйлесімділігімен біртұтастығы, ондағы әңгіменің желісін жеңіл әрі қарапайым түрде жеткізу көрінісіндегі суретшінің шеберлігін көруге болады.

Сол сияқты «Илиада» поэмасының кейіпкерлері, сүйек ойыны үстіндегі **Ахилл** мен **Аякс** бейнелері де құмыраның қара түспен әшекейлеу түрінде орындалған. Кейікерлердің сұлбалары қыш құмыраның қызыл фонында өте анық беріледі. Олардың ойынға берілген мінез-құлқын өте нақты көрсете отырып, Эксекий олардың киімі, шаш қою үлгісі, бас киімдері мен қалқан, найза тәрізді детальдарды өте шеберлікпен бейнелейді. Сонымен қатар, құмыраны қызылмен безендіру өнерінің нағыз шебері **Евфрониидің «Қарлығаш»** атты туындысы өзінің динамикаға толы қуаттылығымен және әсем көрінісімен таңғалдырады.

## Грек классикалық кезеңінің өнері (б.з.д. V-IVff)

Греция еңірі тастақ болып келеді. Бұл жерде құнарлы, өзенді алқаптар өте аз кездеседі. Ежелден бұл елді көбінде

бақташылар мен балықшылар мекендеген Бірақ олар Греция жерінің түпкілікті тұрғындары емес, осы жерге Солгүстіктен, Балқан тауының ар жағынан бірінші ахейліктер, кейіннен дорийліктер келеді. Осыдан олар біртіндеп Оңтүстік Италия, Қара теңіз жағалауларын, Эгей, Жерорта теңізі аралдарына қоныстанады, бірақ әрдайым теңіз жағалауларына жақын орналасып отырған.

Ежелгі грек философы Платон бұл туралы: «...гректер шалшықты жағалаған бақалар секілді, тек теңіз жағалауларына қоныстанған», – деген болатын. Қауіп-қатерге, арпалысқа толы өмір, халықтың мінез-құлқын, дүние-танымы мен өнердегі идеалдарын анықтады. Гректер адам бойындағы ақыл мен өжеттілікті және күштілік қасиеттерін аса бағалаған. Олар жастайынан төзімділік пен жан сұлулығының жоғары деңгейде тәрбиеленуіне қатты көңіл бөлген. Ежелгі гректер өнерде де мінсіз идеалдарын өмірге әкелуге тырысты, ол гректердің дүниетанымындағы, діни рәсімдеріндегі биік рухтағы адам бейнесі. Егерде грек мәдениетін осының алдындағы басқа мәдениеттермен салыстырсақ, бұл жерде ежелгі мысырдағыдай және басқа елдердегідей айқын тотемизм немесе анимизм белгілерін көрмейміз, олардың құдайлары қашанда адам бейнесінде бейнеленеді. Бірақ ежелгі гректер де өздерінің өмірлерін тікелей мифологиямен байланыстырады. Олардың мифологиясындағы Олимп тауындағы он екі ең негізгі, түрлі табиғат құбылыстарының құдайлары адам бейнелерінде сомдалады. Аспан әлемі құдайы – **Зевс**, теңіз, су құдайы – **Посейдон**, жер асты, о дүние құдайы – **Аид** тағы сол сияқты көптеген құдайлар бейнелері.

Ежелгі Греция біріккен мемлекет болған жоқ, ол өз алдына жеке бірнеше бір-бірінен тәуелсіз қала мемлекеттерден тұрды. Қала мемлекеттер **полис** деп аталады. Қалалардың өздерінің белгіленген құдайлары болған. Мәселен, ақыл мен парасат және әділдік соғысының құдайы **Афина** – Афины қаласының құдайы, Күн нұры мен өнердің жебеушісі **Аполлон** – Дельфы қаласының құдайы, күштілік пен от құдайы саналатын **Гелиос** – Родос қаласының құдайы болып саналады. Әр қалада өзінің құдайын дәріптеп және олардың құрметіне ғибадатханалар тұрғызылып

отырды. Ғибадатханаларда діни қызметтер атқарылмайтын болды, себебі олар ашық аспан астында өткізілетін болған. Ғимараттар теңіз жағалауында, орманда, тауларда тұрғызылды. Құдайлар бейнесі, оларда табиғат сұлулығымен тығыз байланысты болды. Сәулетшілерді Грецияның кереметтей сұлу табиғаты шабыттандырып, сәулет енерінің теңдессіз көркем туындыларының өмірге келуіне тигізген әсері мол.

Ондағы ғибадатханалар белгілі бір құдайға бағышталып, оның тұрғылықты үйі деп саналған. Әдетте, ғибадатхана жоғарыда төбе үстінде орналасып, жан-жағының бәрі жұртқа көрінетін болған. Қалада оның бірден көзге ұрынатын себебі ол тастан немесе ақ ізбес тастан салынған түсіне байланысты, ал қалған тұрғын үйлер мен қоғамдық ғимараттар қыш материалынан тұрғызылып отырды. Әдетте, жобадағы грек ғибадатханаларының пішіні төртбұрышты болып келіп алдыңғы бетімен, екі жанынан тұрғызылған колонналар ерекше көркемдік берген.

Егер ғибадатхананың барлық қабырғаларынан, яғни бүкіл периметр бойынша колонналар тұрғызылатын болса, ондай құрылыс түрін – **периптер** деп атаған. Колонна үстіндегі **карниз** үш жолақтан тұрады, үсті мен астына балкалар тұрғызылып, олардың ортасында **фриз** орналасады. Фриз – бүкіл ғибадатхана қабырғаларынан өтетін рельефтік бейнелері бар жолақ. Дорийлік ғибадатханада фриздері әдеттегідей біркелкі жолақ болмайды, онда ол үш бөліктен тұратын триглифтермен, метоптардан тұрады. Оларда рельефтік бейнелер орындалады. Әдетте, біркелкі фриздерде негізгі үрдістер (процестер) орындалса, **метоптарда** – күрестер орындалатын болған. Мысалға Зевстің Олимпиялық ғибадатханасында Гераклдың ерліктері туралы баяндалады. Карниздің үстіне екі жағынан ортасына қарай түйіскен шатырлар қойылған, олардың ортасын **фронтон** деп атаған.

Ғибадатханалардың барлық бөліктері бір-бірімен қатаң бірлікте болып, белгілі бір (канон) ережелерге бағынатын болған.

Фундаменттің үш сатысы – **стилобат**, колоннаның астыңғы үш бөлігі – **база**, тірек – **колонна**, оның жоғарғы бөлігі – **капитель**

(ордер), одан жоғары үш бөлігі – **антаблемент** деп аталып, оның астыңғы бөлігі – **архитрав**, ортаңғы бөлігі – фриз және карниз болып бөлінеді. Айтылған беліктердің барлығы белгілі бір өлшемге міндетті түрде бағынады. Өлшем бірлігі ретінде колонна радиустарының жартылай қалыңдығын қолданған. Колонна радиусын біле отырып, ғибадатхана өлшемін нақты есептеп шығару мүмкін болған. Сәулетшілер қатаң белгілі-бір ережелерді (канондарды) сақтай отырып, шабыт пен талантқа толы шығармашылықтарын жұртқа паш еткендігін көреміз, оған дәлел грек ғибадатханаларының пропорцияларының өлшем үйлесімділігінің нақтылығы.

Мысалы, Коринфтегі дорийлік стильдегі **Аполлон** ғибадатханасы мықтылықпен мызғымастықтың белгісі болса, Эфестегі ионийлік стильдегі **Артемида** ғибадатханасы нәзіктікпен сұлулықтың белгісі болып саналады.

Б.з.д V ғасырда Афины қаласы Ежелгі Грецияның басты қаласына айналады. Оның басшылары әсіресе Перикл қаланы жаңа құрылыстармен әсемдеуді көздейді.

Осыдан кейін Перикл аты бүкіл Грецияға әйгілі мүсінші Фидийді арнайы шақырады. Оның басшылығымен Афинының жанындағы биік жотада бірнеше ғимараттан тұратын құрылыс кешені – **Афины Акрополі** салынады.

Акрополь композициясы, ондағы ғибадатханалар, мүсіндер, грек классикалық өнерінің гүлденуінің айқын үлгісі болып саналады. Көрермен Акрополь кешенімен біртіндеп төменнен жоғары көтерілген сайын таныса бастайды. Акропольдің өзі жоғарыдағы қала деген мағынаны білдіреді.

Афины қаласында төрт жылда бір Афина құдайының құрметіне арналған үлкен мереке – Ұлы Панафиней өткізіліп, ондағы музыкалық және атлеттік жарыстардың соңы үлкен салтанатты шерумен аяқталып, оның барысында абыздарға қыздар Афина құдайының құрметіне тоқылған керемет пеплос (жамылғы) сыйлап отырған. Акрополь кешенінің ең басты ғибадатханасы – **Парфенон** (қыздар үйі) бүкіл сәулет кешенінің композициялық орталығы. Көгілдір аспан аясында оның қоңырқай алтын түстес мәрмәр тастан тұрғызылған колонналары монументалды, әрі ете салтанатты көрінеді.

Ғибадатхананы 46 колонна қоршап тұрады. Колонналардың ара қашықтықтары әртүрлі, ғибадатхананың шетіне қарай алшақтау, ортасына қарай жиірек орналасқан. Парфенон ғибадатханасының негізгі көркемдік көрінісінің бірі – мүсіндік фриз. Ол жерде Ұлы Панафиней мерекелік шеруінің құрметіне арналған көрініс бейнеленген. Фриздегі мүсіндердің басым көпшілігін Фидий өз қолымен бейнелеп және фриздегі бейнеленген 365 адам тұлғалары мен 226 жануарлар тұлғалары бір-бірін қайталамайды. Ғибадатхана фриздерінде тек қана құдайлар мен батырлар ғана бейнеленбей сонымен бірге салт атты жас бозбалалар, зәйтүн ағашының жапырағын ұстаған қариялар, пеплос ұстап келе жатқан қыздар тәрізді қарапайым халық бейнелерін мүсіндеу грек өнерінде бірінші болған жағдай.

Ғимараттың ішкі көрінісі екі бөліктен тұрған: үлкен залда Фидийдің өзі мүсіндеген 12 метрлік Афина құдайының бейнесі орнатылған. Әйел құдайының бет-әлпеті мен қолдары піл сүйегінен қашалып жасалған болса, киімдері мен қаруын жіңішке алтын пластинамен жалатқан.

Ғибадатхананың екінші бөлігінде мемлекеттік қазына мен мұрағат сақталып және осы жерде қыздар Афина құдайына сыйға тартатын қасиетті пеплос тоқитын болған. Зал Парфенон – қыздар бөлмесі аталған, яғни ғибадатхана атауы да осыдан шыққан. Парфенон сәулетшілері Иктин мен Калликрат делінген. Парфенон кешені төрт ғимараттан және бір статуядан тұрады, олар: Афина-Ника ғибадатханасы, Пропилей, Афина Промахос статуясы, Эрехтейон және Парфенон ғибадатханалары.

Ежелгі Грецияда спорттық жарыстарды құрметтеп, оларды жиі өткізіп отырған. Олимпиялық ойындардың жеңімпаздары ел аузында аңызға айналып, атлеттердің жеке ерлігімен, дене бітімінің сұлулығы бағаланған. Жарыстарға жалаңаш қатысқан атлеттер, құдайларға жағамыз деген ұғымға сүйенеді. Жеңімпаздар құрметіне тұрғызылған статуялар жастық пен сұлулықтың, тән және ішкі жан дүниенің сұлулығын дәріптейтін бейнелер болып табылады. Мерекелердің көбінде жас қыздар да көрнекті роль атқарып, мерекелік шерулерге, әйелдердің көптеген спорттық жарыстарына қатысып, хорларда өлең айтқан. Әйелдер тұлғалары киіммен бейнеленеді. Олардың кеудесінде



Кносс сарайының фрескасы.  
"Парижанка". Б.з.д. 1500 ж.



Кносс сарайы колонналары



Кносс сарайы фрескасы. Бұқамен ойын.  
Б.з.д. 1500 ж.



Кносс сарайындағы тақ залының фрескасы.  
Б.з.д. XVI ғ.



*Микенідан табылған  
амфора. Б.з.д. XIV ғ.*



*Фесттен табылған  
қыш құмыра.  
Б.з.д. 1800 ж.*



*Фесттен табылған  
қыш құмыра.  
Б.з.д. 1550-1520 жж.*



*Микенідағы арыстан қақпасы. Б.з.д. XIV ғ.*



*Кносс сарайынан  
табылған бұқа басты  
ыдыс. Б.з.д. XVI ғ.*



*Агамемнонның алтын  
бет пердесі. Б.з.д. XVI ғ.*



Дипилон амфорасы.  
Б.з.д. 760-750 жж.



Дипилон амфорасы.  
Фрагмент



Аттикалық қыш кратерлер.  
Б.з.д. X ғ.



Кора бейнесі. Б.з.д. 520 ж.

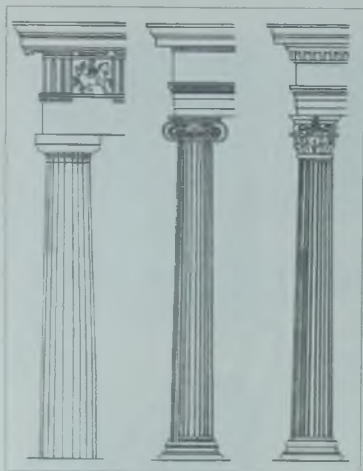


Мосхофор. Б.з.д. VI ғ. орта шөні



Курос бейнесі.  
Б.з.д. 525 ж.





Грек ордерлери. Дорийлик, ионийлик, коринфтик. Сурет.



Эксекий. Сүйөк ойыны үстіндегі Ахилл мен Аякс бейнеленген амфора. Шамамен б.з.д. 530 ж.



Фрагмент



Каллимед. Қара түсті амфора. Күресшілер бейнесі. Б.з.д. 360 ж.



Қызыл түсті кратер. Б.з.д. 470 ж.



*Парфенон.  
Сәулетшілері Иктин мен Калликрат*



*Эрехтейон. Корлар портиці.  
Шамамен б.з.д 420-406 жж.*



*Афиньдағы акрополь. Үстінен қараған көрініс.  
Қайта жаңғыртылған бейнесі.*



*Аполлон храмы.  
Шамамен б.з.д. 540 ж.*



Практитель.  
Книд Афродитасы.  
Шамамен б.з.д. 340 ж.



Аяқ киімін шешіп  
жатқан Ника. Аперос  
храмындағы балюстрада  
рельефі. Б.з.д. 409 ж.



Лисипп. Апоксиомен.  
Б.з.д. IV а.



Агесандр.  
Милосс Венераһы  
Шамамен б.з.д. 120 ж.



Лаокоон. Леохар, Агесандр, Полидор  
Шамамен б.з.д. 50-ші жылдар



*Ласко үңгірінің қабырға кескіндемесі. Жоғарғы палеолит*



*Виллендорфтан табылған  
"Палеолит Венерасы".  
Жоғарғы палеолит*



*Бұқаның бейнесі. Алтаймир үңгірі*



*Бұқалар бейнелері. Алтаймир үңгірінің қабырға  
кескіндемесі. Жоғарғы палеолит*



Бизон бейнесі, Ласко үңгірі. Фрагмент.  
Жоғарғы палеолит



Бромлех. Стоунхендж. Англия



армер тақтасы. Екі жақ беті.  
б.з.д. 3-м.ж. басы



Саккарадағы Джосер пирамидасы. Б.з.д. 2660 ж.



Гизедегі перғауын Хефреннің  
сфинксі



Гизедегі пирамидалар



*Сәулетші Хесир. Рельеф.  
Б.з.д. 3-м.ж. басы*



*Лувр хатшысы.  
Шамамен б.з.д. 2600-2350 жж.*



*Село старостасы  
Б.з.д. 3-м ж. ортасы*



*Абу-Симбелдегі II Рамсестің  
аибадатханасы. Шамамен 1240 ж.*



Микерин перғауыны мен Хатор  
құдай анасы және Ном құдай анасы  
мүсіндері. Шамамен б.з.д. 2600-2480 жж.



IV Аменхотеп және Нефертити  
қыздарымен бірге. Шамамен б.з.д.  
1340 ж.



Ханзада Рахотеп пен жұбайы Нофрет  
статуялары. Б.з.д. 3-м.ж. бірінші бөлігі



Перғауын Тутанхамон тағы.  
Шамамен б.з.д. 1326 ж.





Уруктегі Инанны  
құдай анасының  
храмындағы рәсімдік  
ыдыс. Б.з.д. 3-м.ж.



Дур-Шаррукиндегі II Саргонның  
сарайындағы қанатты шеду  
статуясы. Б.з.д. XVIII ғ.



Вавилондағы Иштар ана  
құдайы қақпасы. Қайта қалпына  
келтірілген. Б.з.д. VI ғ.



Садақшылар. Рельеф. Б.з.д. Va

жатқан бұрымдары, аяғына түскен киімдерінің қыртыстары мен линиялары, әйел бейнелеріне күштілік пен сұңғақтық беріп тұрады.

Ежелгі мүсіншілер адамның статикалық бейнесін, оның бүкіл бойын, қолдарын жанынан, бір аяғы алға қарай ұмтылған күйде бейнелеген. Кейінгі ғасырларда мүсіншілер қозғалыстағы адам денесінің сұлулығын дәріптейді.

**Поликлет** (б.з.д. V ғ. 2-жартысы) мүсінге динамикалық қозғалыс беру әдісін ойлап табады. Бұл әдісті – **контрапост** деп атайды. Оның мәні тұрған дененің түрлі бөліктерінің контрастты орналасқанына қарамай, динамикалық тепе-теңдікті бұзбау. Дененің ауырлық центрін бір аяғына түсіріп, ортаңғы сызығының бүгілуінің х бейнелі түрін **хиазм** деп атайды. Қарапайым тілмен айтсақ, дененің бір бөлігінде қолы мен аяғы қозғалыста болса, екінші бөлігі тыныштықта болады. Бұған мүсіншінің «**Дорифор**» (найза ұстаушы) мүсіні дәлел бола алады. Ежелгі Грецияның атақты мүсіншілерінің бірі **Мирон**. Ол «**Дискобол**» статуясын б.з.д. V ғасырда мүсіндеген. Қозғалыстағы мүсін бейнесін алғаш бейнелеген мүсіншілердің бірі болып саналады. Ол атлеттің күрделі бұрылысы мен дискіні лақтырар сәтін өте нанымды бейнелеген. Мирон екі сәтті шеберлікпен ұстап қалған; біреуі, дәл нақты осы сәт, екіншісі, одан кейінгі келер сәтті көрсете білген. Мирон шығармашылығы толығымен грек мүсін өнерінің негізгі идеясына қызмет етеді. Ол дене қозғалысының сұлулығы арқылы кемелденген адам бейнесін көрсету идеясы болып табылады.

**Леохар** Александр Македонский сарайында қызмет еткен суретші. Ол **Аполлон Бельведерский** мүсінінің авторы. Аполлон грек мифологиясында күн құдайы саналады, оны көбінде «Нұрлы» (лучезарный) деп атаған. Ол шабыт пен өнерді, мейірімділікті жебеуші құдай ретінде қабылданады. Аполлон бейнесі жан саулығын, күштілікті, сұлулықты білдіреді. Мүсінші Леохар оны дәл осындай етіп бейнелеген. 1509 жылы Рим папасы II Юлий Аполлон статуясын Бельведер саябағына орнатады. Статуя көптеген ғасырлар бойы мүсіншілерге үлгі ретінде қызмет етеді. Оның қоладан жасалған түпнұсқасы сақталмаған, бірақ осы күнге дейін жеткен ватикандық мәрмәр көшірмесінің сапасы өте жоғары деп танылған.

**Пракситель** грек айтулы мүсіншісі. Оның танымал туындыларының бірі б.з.д. IV ғасырда бейнеленген **Афродита Книдская** мүсіні. Мүсінші сұлулық құдайының судан шыққан сәтін мүсіндейді. Мүсін еңеріндегі алғаш жалаңаш әйел бейнесінің мүлтіксіз сұлулығын бейнелеген бұл мүсін, көп ғасырлар бойы сұлулықтың үлгісі болып келеді. Мүсіннің бізге тек қана көшірмесі жеткен. Біздің заманымзға дейін Праксительдің жалғыз-ақ **«Сәби Дионисті ұстаған Гермес»** атты туындысының түпнұсқасы жеткен.

Родос аралынан шыққан мүсіншілер **Агесандр, Афинадор, Полидор «Лаокоон»** топтық мүсінінің авторлары. Мүсін б.з.д. 50-ші жылдары жасалады.

Лаокоон – күрделі топтық мүсін. Мифтің желісі бойынша көріпкел Лаокоонды ұлдарымен бірге Афина құдайы жіберген жыландар буындырып өлтіреді. Афина құдайы Троя қаласын жаулап алғысы келген гректердің жебеушісі болады. Көріпкел Лаокоон трояндықтардың гректер сыйлаған ағаш аттан құритындарын көріпкелділік айтады. Мүсіндік топтың авторларына адамның өлім алдындағы өмір үшін алысқан жан қиналысын көрсету сәтті шыққан. Қайта өрлеу кезеңінің ұлы суретшісі Микеланджело мұндағы трагизмге таңғалып, оны әлемдегі ең керемет мүсіндердің бірі деп санаған.

Грек мүсіншісі **Лисипп** б.з.д. IV ғасырда мыңнан астам мүсін жасайды. Бірақ халық соның ішіндегі **«Апаксиомен»** мүсінін жылы қабылдайды. Мүсіннің сол жағынан қарағанда жайбарақат қалпын көрсек, оң жағынан атлеттің жарыстан кейін шаршаған кейін бірден көрінеді. «Апаксиомен» мүсіні Грециядан Римге алып келіп үлкен алаңға орнатылады.

**«Самофракийлік Ника»** мүсіні бір кезде жартас басында орнатылған деп айтылады. Ника – жеңіс құдайы. Оның бейнесінен қанат бітіп желмен жарысып ұшып келе жатқан сәтті көреміз. Ол еліне жеңіс хабарын жеткізуге асығыс. Мүсіннің авторы белгісіз. Жалпы Ежелгі Греция мүсіндерінің көбісінің түпнұсқасы бізге жетпеген. Біз оларды тек қана Римдік көшірмелері арқылы білеміз. Бірақ көшірмелердің өзіне қарап-ақ біз олардың жоғары деңгейдегі тәлтумалар екеніне көз жеткіземіз.

## Эллинизм өнері (б.з.д. IV ғ.)

Б.з.д. IV ғасырдың соңында құлдыраған Александр Македонский мемлекетінің орнына деспоттық монархиялық мемлекеттер дүниеге келеді. Олар тарих пен мәдениеттің дамуының жаңа кезеңіне келіп және ол кезең шартты түрде **эллинизм** кезеңі деп аталды. Алдыңғы қатарға Мысыр, Сириядағы Селевкидтер патшалығы, кіші Азиядағы Пергам, Родос тәрізді эллиндік мемлекеттер шығады. Эллинизм мәдениеті ерекшелігіне грек мәдениетінің территория жағынан үлкен эллиндік дүниеге кеңінен таралуы тән. Ол батыста Сицилиядан Орта Азияға дейін, шығыста Үндістан жерінде, Солтүстік Қара теңіз жағалауларынан экваториалдық Африкадағы Нубияға дейін жеткен. Эллиндік мәдениеттің маңыздылығы грек мәдениетінің шығыс дәстүрімен және жергілікті мәдениет элементтерімен синтез құру болып табылады.

Эллинистік Греция өнері классикалық дәстүрлі өнерімен тығыз байланысын сақтап қалады. Грек мәдениетінің негізінде көбінесе Селевкидтер мемлекеті, Пергам патшалығы, Родос мәдениеттері дамыды. Эллиндік Мысыр өнерінде грек өнерімен жергілікті мәдениеттің синтезін байқауға болады. Эллиндік өнердің ең айтулы туындылары эллиндік мемлекеттердің гүлдену кезеңіне сәйкес келеді. Осы уақытта қала құрлысының екі принципі қалыптасады. Классикалық дәуірде қала ғимараттарының ішіндегі ең бастысы ғибадатхана болса, бұл жерде ең бастысы **әкімшілік** пен **сауда** орталықтары алдыңғы қатарға шығады. Б.з.д. 120 жылдарындағы **Мелос Афродитасы**, б.з.д. 190 жылдарындағы **«Самофракийлік Ника»**, б.з.д. III-II ғасырлардағы Александрия қаласындағы **Сенека** деп аталатын белгісіз философ бейнесі мен ондағы әлемнің жеті кереметіне кіретін Фарос маягі, б.з.д. IV-III ғасырлардағы Книд Афродитасы бейнесі мен ұсақ пластикадағы рельефтік бейнелер эллинизм өнерінің ең көрнекті туындылары болып табылады.

Сол сияқты **«Птоломей, Филадельфа және Арсинон портреттерінің»** тастан ойып, қашалып салынған бейнелері мен Кіші Азиядағы Пергам патшалығындағы Акрополь кешенінде тұрғызылған **«Зевс Алтары»** (б.з.д. 180-160 жж.) ғимаратының кереметтігі мен аса күрделілігі Пергам патшалығының күштілігінің

белгісі екендігін көрсетіп тұрғандай. Фимарат пергамдықтардың галаттармен болған соғыстағы жеткен жеңіс құрметіне салынған, биіктігі 2,3м ұзындығы 120м фризде олимпиялық құдайлармен оларға қарсы шыққан алыптардың күресі бейнеленген. Күрес көріністерінде жан қиналысы, арынды ашу тәрізді эмоционалдық сәттердің пластикалық шешімі сәтті шыққан. Әсіресе, Афинаның алып Алкионеймен күресі драмалық сипатқа толы.

Сол сияқты, Родос өнері туралы айтатын болсақ, б.з.д. II ғасырдың соңындағы «**Фарнез бұқасы**» топтық мүсіні өзінің баяндаушылық мәнерімен ерекшеленеді. Б.з.д. 40-50-ші жылдарда **Агесандр, Полидор, Афинадор** мүсіншілерімен орындалған «**Лаокоон**» драмалық мүсіндік тобы да родос мектебіне жатады.

## VI тарау. РИМ ӨНЕРІ



### Рим өнерінің тарихы

«Мәңгі қала», «Барлық жолдар Римге апарады» деп айтылған нақыл сөздер Рим қаласының ұлылығымен байланыстырылады. Б.з.д. V ғасырдан б.з. I ғасырына дейін, яғни бес ғасыр ішінде Рим империясының құрамына Греция, Таяу Шығыс, Мысыр елдері кіреді. Сонымен қатар, бүкіл Еуропамен, Британ аралдарына иелік етеді. Аңыз бойынша Рим қаласының негізін қалаушы соғыс құдайы Марстың ұлдары Ромул мен Рем делінеді-мыс. Аңыздың негізгі желісі, арам ойлы туысының бұйрығымен суға ағызып жіберген сәбилерді су толқыны жағаға алып шығарады. Олардың жылаған дауыстарына қасқыр келіп, ол сәбилерді өз сүтімен асырап өсіреді. Өсе келе ағайындылар өздерінің ажалдан аман қалған жерлерінде Рим қаласын тұрғызады деп айтылған. Міне, осы аңызға байланысты Ежелгі Рим өнеріндегі көрнекті орталық мүсіндік композиция – **Капитолий қасқыры**. Капитолий деп айтылу себебі, мүсіннің бастапқыда Капитолий төбешігінде орналасуымен түсіндіріледі. Бұл мүсіндік композиция Рим қаласының ең негізгі символдарының бірін айғақтайды. Ежелгі Римде сәулет өнері басты өнерлердің бірі болып саналады, ондағы сәулет ескерткіштерінің көбісі кейінгі және республикалық кезеңдерімен сәйкес келеді. Б.з.д VIII ғасырда империя астанасы Рим қаласының орталығында Капитолий, Палатин, Квиринал атты үш төбенің арасында орналасқан алаң болды. Ол алаң – **Форум Романум** деп аталды. Осы жерде халық жиналыстары өткізіліп, сауда-саттық келісімдері жүргізіліп, соғыс мәселелері шешіліп отырды. Кейіннен бұған және бес форум қосылады. Олар: **Цезарь, Август, Веспасиан, Нерва, Троян** форумдары. Алаңда императорлардың соғыста жеткен жеңістерінің құрметіне аркалар мен колонналар тұрғызылды. Қола мен мрамордан жасалған статуялар колонналар мен

аркалардың ұшар басына орнатылған. Мысалға, мүсіндік топтық композицияда төрт атқа жегілген арба үстіндегі император Тит, жеңіс құдайы Викториямен бірге бейнеленген. Мұндай аркалар триумфалдық деп аталып қалаға жеңімпаздың сән-салтанатпен оралуымен байланыстырылады. Осыдан триумфалдық аркалар орнату бүкіл Еуропаға таралады. Сонымен қатар, аркалардан басқа Римде колонна-ескерткіштер тұрғызылды, соның бірі б.з II ғасырында тұрғызылған **Траян** колоннасы. Ол римдіктердің дактармен болған соғыста жеткен жеңістерінің құрметіне орнатылады. Колонна каррарлық мрамордың 17 дөңгелек тас тақтасынан құрылып, 30м биіктікті құрайды, колоннаның ұшар басында императордың қола мүсіні орнатылған. Колоннаның тас тақталарында рельефтік тұлғалар бейнеленген. Олар дактармен болған соғыстағы ең негізгі оқиғаларды бейнелейді. Осы композициялық жолақ бүкіл колоннаның өн бойында 200 м ұзындықты құрайды. Рим сәулет өнерінің ішіндегі көрнектілерінің бірі **Пантеон сарайы** – барлық құдайлар ғибадатханасы. Ғибадатхананы б.з. 120-125 жылдары **Аполлодор Дамасский** тұрғызады. Антикалық сәулет өнеріндегі ең үлкен, жетілдірілген орталық күмбезді ғимарат, керкемдік шешімі мен техникалық орындалу жағынан ең үздік классикалық үлгі болып саналады. Дөңгелек формалы ғибадатхана кеңістігін диаметрі 43-44м күмбез жауып тұрады, оның орталығында диаметрі 9 м терезе орналасқан (киіз үй шаңырағы іспеттес) ғибадатхана ішіне бүкіл жарық осы терезе арқылы түседі. Бұл Пантеон көзі деп аталынатын болған. Рим ғимараттары Ежелгі Грециядағыдай тек қана тіреуіштер мен діңгектерге ғана негізделмей, сонымен қатар тоғыспалы (своды) аркаларды да қолданған.

Жалпы, Ежелгі Римде құрылыс өте күшті қарқынмен жүрді, өйткені римдіктер бетон мен кірпіш өндірісін әлдеқашан б.з.д. III ғасырларда меңгерген болатын. Сонымен, Ежелгі Рим сәулет өнерінің тағы бір айтулы маржаны б.з. 1 ғасырында 75-80 жылдары императорлық Флавийлер әулеті кезеңінде Рим орталығында тұрғызылған орасан күрделі, зәулім құрылыс – **Колизей** амфитеатры. **Колизей** – латын тілінен аударғанда, колоссеус – колоссальный, алып деген мағынаны білдіреді. Колизейдің үстіңгі көрінісі эллипс формалы табақша тәріздес.

Оның көлемінің жоғарғы жағының диаметрі 188 метр, ал төменгі бөлігінің диаметрі 156 метр, 56 мың көрерменге дейін сыятын кең амфитеатр болған. Бұл жерде көрермендер гладиаторлар жекпе-жегің, экзотикалық жануарлардың төбелестерін тамашалайтын болған. Ғимарат қабырғасының биіктігі 48-49м. Қабырға төрт қабаттан тұрады және оның әр қабатының безендірілуінің өзіндік ерекшелігі бар. Бірінші қабаты – дорийлік стильде, екінші қабаты – ионийлік стильде, үшінші қабаты – коринф стилінде орындалса, төртінші қабаты жабық қабырғада коринф пилястрлары қолданылған. Сөйтіп, римдіктер грек ордерлік жүйесін ұтымды қолданып, оған өз кезектерінде римдік аркалар мен тоғыспаларды үйлестіре пайдалана білгенін көруге болады. Бұл римдіктердің сәулет өнерінде бұрынғы өнер тәжірибесімен бірге, өз жетістіктерін үйлесімді дамыта білгендігінің тағы бір дәлелі.

Рим мәдениетіндегі сәулет өнері өзінің жаңа инженерлік шешімдерімен атағы шығады. Римдіктер өнер мен өмірдегі тек қана сұлулықты ғана емес, сонымен қатар оның пайдалылығын да бағалаған.

Римдік сәулетшілердің туындыларында гректердегідей бекзаттық болмағанмен, алайда олар алып көлемділігімен таңғалдырады. Алғаш рет аркалармен тоғыспалар құрылымдары пайда болды. Тоғыспалы аражабындарды кейіннен христиан ғибадатханалары сәулет құрлыстарында қолданады. Римдіктердің сәулет өнеріндегі басты мақтаныштарының бірі – **акведук**, су құбыры өтетін көпір.

Сол сияқты, римдіктер монша құрылыстарын – термдерді тұрғызуда үлкен тапқырлық көрсеткен. Олар өзіндік клубтар ролін атқарған. Онда жуынатын бөлмелерден басқа **палестрлер** – гимнастикалық мектептер, кітапханалар, ән-күй бөлмелері орналасқан.

Кез келген римдікке бөлгілі **Каракалл термдері** өзінің сән-салтанатымен әйгілі. Кескін-келбеті көркем моншаның ішіне бір уақытта 3 мың адамға дейін сыйған. Оның қабырғалары алтынмен жалатылып, мозаикалары жартылай қымбат тастармен көркемделген.

**Помпей қабырға кескіндемелері.** Б.з. 79 жылдары Везувий



жанартауының атқылауы салдарынан құрып кеткен Помпей қаласына жүргізілген қазба жұмыстары арқасында, археологтар антика мозаикаларының ең тандаулыларын тауып алады. Оның, әсіресе, құндысы тарихи оқиғаны баяндайтын **Александр Македонскийдің Дарий патшасымен шайқасы** бейнеленген көрініс. Көлемі жағынан өте үлкен бұл мозаика 1,5 млн шақпақты тау тастарынан құрылған. Помпей қаласының тағы бір даңқты туындысы Мистерийде табылған қабырға кескіндемелерінде: миф кейіпкерлері, Дионис құдайына арнаулар, мистерия иесі, оның қанатты үй қызметшілері бейнеленген.

Римдік фрескалар грек шеберлерінің тақырыптарын жиі қайталайтын болған. Ол табиғат көріністері, саябақтар, қалалар, жан-жануарлар бейнелері.

## Римдік мүсін өнері

Ежелгі Рим шеберлері соңдарына көптеген мүсіндік портреттер қалдырған. Римдіктер, этрускілердің қайтыс болған ата-бабаларының рухын құрметтеу дәстүрін үлгі тұтқан. Этрускілер б.з. I мыңжылдықтардағы Апенин түбегінің солтүстік батысында орналасқан ежелгі тайпа.

Өлген адамның бет әлпетінің гипс немесе балауыз қалыбын түсіріп алып, жерлеу рәсімі алдында өткізілетін салтанат бөлмесіне қойылады. Осы дәстүр римдіктерге портреттегі мінсіз қалпының орнына бейненің нақты түрін көру мүмкіндігін береді.

Б.з.д. II-I ғасырларда Рим ақсүйектері қоғамдық орындарда өздерінің мүсіндерін тұрғызу құқығын иеленеді. Ендігі жерде нақты адам бейнесін көрсету қажет болды. Сондықтан, мүсіншілер өш әсірелеусіз, олардың сыртқы ұқсастықтарын көрсетуге ұмтылды. Мысалға, б.з.д. 80-70 жылдарындағы **«қартаң римдік»** портретінде ешқандай сұлулықты, әсірелеуді көрмейміз, қайта оның әжім басқан беті, қымқырылған жіңішке еріні мен ерікті иегінен, оның өмірде көпті көрген, қатаң мінезді, рухы күшті адам бейнесі екенін аңғарамыз.

Шынайы портрет бейнелеудегі шеберлігі жағынан римдіктер мысырлықтар мен гректерден әлдеқайда басым түседі. Олар-

дың мүсіндеріне қарап енді болмаса жан бітетіндей әсер аласыз. Рим көшелері көптеген басшылар статуяларымен көркемделген. Соның ішіндегі I император **Октавиан Августтың** мәрмәр мүсіні ұлылық пен салтанаттылықтың белгісі іспеттес. Оның бейнесінен төкаппарлық пен өктемдікті, батылдықты пен ер жүректілікті байқаймыз.

Б.з. I-II ғғ. рим портреттік мүсіндері ішінде **Юлиан Цезарь, Веспасиан, Каракалл** императорларының бейнелерінен өзіндік ерекшелік пен терең эмоцияны байқаймыз.

Б.з. II ғасырдағы әйгілі мүсін, салт атты **Марк Аврелий** бейнесі одан кейінгі ғасырлардағы салт атты батырлар образы монументтерін бейнелеуге үлгі болады. Марк Аврелий езінің өмір туралы философиялық ой-толғауларымен аты шыққан. Мүсінші композиция шешімінде салтанаттылықтан гөрі, терең ойға шомған, ойшыл-император бейнесін сомдауды мақсат тұтқан.

## Рим кескіндеме өнері

Рим кескіндеме өнерінде де портрет жанры кең өріс алады. Бірақ мүсін өнеріндегідей оның даму кезеңдерін қадағалау мүмкін емес, өйткені кескіндемелік портреттер аса көп сақталмаған. Олардың ерекшелік сипаты туралы б. з. I-III ғғ. Фаюм портреттерінен мағлұмат аламыз. Фаюм портреті атауы Мысырдағы Рим шығыс провинциясы Эль-Фаюм оазисінен бастау алады. Эль-Фаюмдегі кескіндемелік портрет эллинизмдік өнерінің ықпалымен дамиды. Бұл жерде портреттер діни маңызын сақтай отырып, ежелгі мысыр дәстүрін жалғастырады. Тақтай бетіне немесе кенепке орындалған портрет адам қайтыс болғаннан кейін бинтке оралған мумия бетіне немесе жиектелген төртбұрышты, дөңгелек пішінді атриумға орнатылатын болған. **Фаюмдық портрет** мысырлық маскалармен салыстырғанда кескіндеме өнерінің жаңа түрі болды. Онда біз ежелгі мысыр өнеріндегідей қатып қалған симметриялық портреттерді көрмейміз, мұнда бейненің бет пішінін әлдеқайда еркін бейнелеген. Жазықтық бетіндегі декоративті бояу, ендігі жерде

бояуы алуан түрлі, көлемді кескіндеме түріне ауысады. Осыған байланысты **энкаустика** (балауызбен қосылған табиғи бояулар) техникасымен, балауыз темперасы кеңінен таралады. Ол кескіндемедегі пішіннің пластикалық мәнерлілігімен, бояу қанықтығын айқындай түскен. Фаюм портреттерінде модельдің жеке ерекшеліктеріне баса назар аударылады. Олардың қуанышты, көңілсіз, ойлы, қатал мінез құлықтары мен темпераменттері сомдалады. Сол сияқты, олардың жас ерекшеліктері мен сол кездегі мысыр еліндегі әр түрлі халықтың этникалық өзгешеліктерін көрсете білген. Б.з. II ғ. жататын «Жас әйел портреті» наздану мен тәкаппарлықты, ұстамдылық пен еркіндікті меңзейді.

Энкаустика техникасының тағы бір тамаша үлгісі «Алтын тәжді жас жігіттің портреті». Туындыдағы қанық бояу түстері, бағалы тастардай құбылып құлпырып тұрады. Б.з. II-III ғғ. фаюм портреттерінде тәсімдік элементтер пайда болады. Композицияның фронтальдығы, пішіндердің графикалық жазықтығы, түстерді неғұрлым аз қолдану әдіс-тәсілдері қайтып оралады. Б.з. III ғғ. Рим өнері өзінің антикалық керкем мәдениет кезеңін аяқтайды. Б.з. 395 жылы Рим империясы Шығыс және Батыс болып екі бөлікке бөлінеді. Б.з. III-VII ғғ. варварлар шапқыншылығына ұшыраған Рим қаңырап бос қалады. Бірақ оның орнында пайда болған қоныстарда Рим өнері қайтадан өмірге келе бастайды. Сол сияқты, ежелгі Рим керкем образдары Қайта өрлеу шеберлерін ұлы туындылар жасауға шабыттандырады.



### Византия өнерінің тарихы

Б.з.д. 395 жылдары Рим империясы Шығыс және Батыс бөліктері болып екіге бөлінеді. Шығыс жағы Византия деген атқа ие болды. Ол Рим мемлекетінің дәстүрлерін мұра өтті. Шығыс пен Батыс өнерлерінің мәдениетіне ортақ дін – христиан діні болып, оларды шіркеу тығыз байланыстырып отырады. Рим империясының Шығыс бөлігінің астанасы ретінде Константинополь (қазіргі Стамбул) қаласы бекітіледі. Византия өнерінде қатаң нормалар сақталып отырды, өйткені тәрбие христиандық мораль рухында болуы шарт еді. Олар шынайы өмір сұлулығын аспан, құдай нұры деген көзқараста дамытты. Сондықтан Византия шіркеулерінің ішкі көрінісінің қайталанбастығы, қабырға кескіндемелерінің бояуларының қанықтығы, алтын мәрмәрмен әшекейленуі, діни рәсімдерінің салтанаттылығы осы көзқараспен байланысты болды. Шіркеу ішіне кірген қарапайым адам өзінің құдай алдында түкке тұрғысыздығын қатты сезінген.

Византия шіркеулерінің антика ғибадатханаларынан көп айырмашылықтары болды. Ежелгі гректер ғибадатхананың сыртқы көрінісіне көбірек көңіл бөлсе, Византия шіркеулері ішкі көрініске баса көңіл бөліп, шынайы мінажат ету орыны ретінде жасалды.

Византия сәулет өнерінің ең биік шоқтығы Константинопольдегі **Қасиетті София шіркеуі**. Византиялықтар оған «**Ұлы Шіркеу**» деген ресми ат береді.

Б.з. 325 жылдары император Константин заманында пұтқа табыну ғибадатханасын қайта құрып, шіркеуге айналдырады, кейіннен оны император Констанций кеңейте түседі. Б.з. 532 жылдары халық көтерілісі кезінде көптеген ғимараттар өртке ұшырап, соның ішінде шіркеу де өртеніп кетеді. Юстиниан шіркеуді қайта тұрғызып, қалпына келтіруге бар күшін салады.

Юстинианның түсіне періштелер еніп, шіркеудің қандай болу керектігін көрсетіп береді-мыс делінеді. Осындай таңғажайып жағдайда шіркеудің жобасы туындайды. Юстиниан жобаның іске асуын грек сәулетшілері **Анфимия** мен **Исидорға** тапсырады.

Шіркеу өзінің алып көлемімен, күмбездерінің жеңілдігімен, ішкі көрінісінің сән-салтанатымен адамның ой-қиялын жаулап алады.

Византия сәулет өнерінде шіркеудің екі типі қаланады; **базилика** және **шаршы күмбез**.

Базилика – ұзыншақ төртбұрышты, бес бөлікті нефтерге белінген ғимарат. Орталық бөлігі басқасына қарағанда биік және кеңірек болып келген. Ғимараттың шығыс бөлігінде доғал шығыңқы бөлігі – абсида орналасқан. Ұзыншақ нефтер көлденең нефтермен қиылысып, жобада шаршы пішінін түзеді.

Шіркеудің екінші құрылысы – шаршы күмбез. Ғимарат төртбұрышты болып келген, ішкі төрт діңгек күмбезді ұстап тұрады.

Базилика типі кейіннен Батыс Еуропа елдерінде кеңінен таралады.

Византияның өзінде және Ресейде шаршы күмбез типі тәжірибеленеді.

## **Византия кескіндеме өнері**

Шіркеу шеберлер мен суретшілерге көптеген тапсырыс жұмыстарын береді. Олар шіркеу қабырға кескіндемелері фреска, витраж, мозаика, икона жазу, кітап миниатюрасы тәрізді тапсырмаларды өте шеберлікпен орындаған.

Диникитаптарда өзінің көркемдік құндылығымен ерекшеленеді. Онда кітаптың алғы беттері, иллюстрациялар әріптері, мәтіндік қолжазбалар бірегей нәзік стилімен айқындалады.

XII ғасырдың бірінші жартысында Византияда Владимирлік Ана құдайы бейнесінің иконасы жазылады.

Оның бет пішінінің қатаңдығымен, көзіне ұялаған мұңды, баласының трагедиялық тағдырын сезінген ана бейнесін икона жазушы сәтті бейнелеген. Мұндай эмоциялық сезімді бейнелеудегі шеберлікті біз антикалық өнерде кездестірмейміз.

Византия шеберлерінің айтулы жетістіктерінің бірі – мозаика техникасы.

Мозаика техникасына смальта материалын қолданған. **Смальта** – балқытылған шынымен минерал бояуының қосындысы. Белгілі бір жарық түсу кездерінде смальта әртүрлі түстермен ойнап, жалтырай түседі. Византиялықтар смальтаның осы қасиеттерін пайдаланып, оларды шіркеуді көркемдеуде барынша қолданған.

Византиялық мозаикалардың ең ежелгі, әрі теңдессіз түрін Италияның солтүстігінде орналасқан Равенна қаласындағы шіркеулерден, мазарлардан көруге болады.

Мозаикалардың ең ежелгісі V ғасырдағы Византия патшайымы **Галла Плацидидің** мазарында орындалған. Көлемі жағынан кішірек ғибадатхананың ішкі көрінісінің көркемделуі діндар христиандарды құдайға құлшылық етуге бағыттайды.

Мавзолей күмбезінің орталық бөлігінде мозаикалық крест орнатылған. Ол Христостың жан азабымен өлімді жеңгендігін меңзейді.

Кескіндемедегі екінші орындағы детальдардың барлығының рәміздік мәні бар. Оң қолында крест ұстаған қасиетті Лаврентий, Христос пен оның іліміне берік сенімін білдірсе, кептер мен киік бейнелері құдайға жалбарынған адамдар жанының белгісі іспеттес.

Сол сияқты Равеннадағы **Сан-Витале** шіркеуі мен **Дафни** ғибадатханаларының көркемделуі мозаика техникасына негізделген. XI ғасырда Византия кресшілер шапқыншылығына ұшырап, билігі әлсірей бастайды. Византия көркемдік дәстүрі Болгария, Сербия, Армения, Грузия елдері мәдениетіне езінің зор ықпал-әсерін тигізеді. Сол сияқты ежелгі орыс өнері де өзінің дамуында Византия рухани мұраларына сүйенеді.

## VIII тарау. ОРТА ҒАСЫРДАҒЫ БАТЫС ЕУРОПА ӨНЕРІ



### Роман өнері

«Роман стилі» термині XI-XII ғасырлар өнеріне қатысты қолданылады. Осы өнер XIX ғасырдың бірінші жартысында зерттеліп, орта ғасыр архитектурасының Рим сәулет өнерімен тығыз байланысы белгілі болады.

Роман кезеңі – орта ғасырдағы жалпы Еуропалық монументалды стильге ие, оның ішінде: сәулет, мүсін және кескіндеме өнерлері жатады. Алғашқы орта ғасыр көркемдік мәдениетінің қалыптасуына халық шығармашылығы көп әсерін тигізеді. Оның әсерін сәулет өнеріндегі монументалды пішіндерден көрінетін Библия, Евангель сюжеттерінің көріністерінен байқауға болады. Роман өнерінде сәулет өнері басты роль атқарады. Батыс Еуропада монументалды сәулет өнері сонау варварлар кезеңінен пайда болған деген деректер бар, оған мысал **Равендегі Теодорих мазары, Каролинг дәуірінің шіркеу ғимараттары, Аахэндегі ұлы Карл капелласы, Оттон кезеңіндегі Гернродтағы шіркеулер.** Классикалық және варварлық элементтердің қосындысы, осы роман стилінің бастапқы кезеңін құрап, бұдан әрі екі жүз жылға созылады. Орта ғасыр өмірінің айқындаушы белгісі болып алып сарай-бекіністер саналады. Бұл орта ғасыр адамының тұрғын үй және қорғаныс қамалы, яғни бұл жерде орта ғасырдағы көптеген соғыс, шапқыншылықтар туралы айтылады. Сарай-бекіністер тәжірибесі кейіннен ғибадатхана кешендеріне айналады, осыдан барып көптеген қала сарай-бекіністер пайда бола бастайды. Бұлардың мәні Еуропада XI-XIII ғасырлар аралығында артады. Қала сарай-бекіністердің композициялық орталығы – ғибадатханалар (храмдар) болады, бұл роман сәулет өнерінің негізі болып саналады.

Роман стилі көбіне Франция, Германия, Италия елдерінде кеңінен дамиды. Роман стилінде ою-өрнекпен бейнелеу негіздері өзара сәйкес келген. Бұл жердегі табылған синтездің мәні – образды мәнерлілік пен әшекейлі геометриялықтың, қарапайым бейнелеумен, өте шарттылықтың, ою-өрнектің нәзіктігімен шомбал монументтіліктің үйлесуінде. Мысалға, жекелеген образдар жасау үшін романдық пластика бейненің түрін өзгертуге ғана ден қойды, бірақ оларды үйлестіру үшін, мүсінді композицияның сәнділігімен негізгі идеялық мазмұнын арттыру мақсатында ең маңызды шынайылыққа аса мән бермеді. Орта ғасырлардың бас кезінде ғимарат қабырғалары мәні жағынан геометриялы және абстрактілі болып келген әшекей ою-өрнекпен көз тартып тұрады. Роман өнері мұндай ою-өрнекті бейнелеу пластикасымен толықтырып отырады, бұл ою-өрнек функциясын жаңа салада орындауда мүмкіндік берген. Ғимараттың тас кескіні шебер мүсінделген адам бейнелерімен ажарланатын болған.

Француз романдық сәулет өнерінің аса тартымды ескерткіші Пуатьедегі **Нотрдам ла Гранд** шіркеуі. Шіркеудің қасбеті нақтылық пен әсемдіктің белгісі. Үстіңгі жақтаулары шеңберлермен көмкерілген тік бұрыштар мен үшбұрыштар ғажайып жарастықпен салынған. Қасбеттің көркемдігі, геометриялық формалардың заңдылығы, асқақ мұнаралары нақтылық пен әсемдікті айқындайды. Франция сияқты, Германияда роман өнері қалыптасқаннан бастап көп тарапты болған. Романдық кезеңде Германияда жергілікті сәулет мектептерінің әр алуандылығын түгел қамтитын көптеген сәулет ескерткіштері жасалды. Олардың ішінде: **Рейндік**, **Саксондық** және **Вестфальдық** мектептер көрнекті орын алды. Тікелей императорға бағынған рейндік қалалар Вормсте, Шнейрде, Майнцте тұрғызылған атақты соборлардың ерекшелігі күрделілігінде болып табылады. Зәулім сәулеттік құрылыс біртұтастығымен ерекшеленеді.

Итальян роман өнерінің аса көрнекті үлгісі Пиза қаласының сәулет ғимараттары. Оның ішіндегі атақтысы **Пизан мұнарасы**. Осы ғимараттың бір жағына құлап бара жатқан тәрізді қисық бітімі, сол кездегі құрылыс уақытысындағы жер қыртысының отыруына байланысты деп айтылады.

Роман өнері өзінен бұрынғы Византия өнерімен салыстырғанда және басқа ұлттық өнерлермен қатар қойғанда



қарапайым көрінгенімен өзінің нақтылығымен, айқындылығымен көзге түседі. Ондағы қасиетті апостолдардың бейнесі орта ғасыр қалаларындағы қарапайым адамдар бейнелерімен көрсетілген. Мәселен, неміс қаласы Наумбург соборындағы «Құпия кеш» (тайная вечеря) атты мехрабтық рельеф осы роман стилінің нақты үлгісі болып табылады.

## Готика өнері

XII ғасырда романдық стильден де жоғары дамыған готикалық стиль дүниеге келеді. Көп дауысты күрделі өнер өмірге осы кезде келді деуге болады. Бұл арада үлкен байланыс бар. Көп дауыстылықтың бір үнділікке ұқсастығындай, әр елде түрін өзгертіп отырған готика негізінен романдық өнерге жатады. Орта ғасырлық шіркеулер салтанаты жағынан, эмоциялық әсері жағынан байи түсіп және жаңа үнге ие болады. Романдық кезеңіндегідей ғимараттардың қабырғасын қалың етіп салудың қажеті болмай қалады. Ендігі жерде көзге түсетін алуан түсті витражды орасан үлкен терезелері бар, көкке қарай бой түзеген әсем ғимараттар бүкіл готикалық сәулет өнерінің негізі болып саналады. Готикалық стильдің өзіндік ерекшелігі үшкір пішіндер. Егер романдық ғимараттардың биіктігі 18-20 метрден аспаған болса, готикалық сәулет өнерінің ең алғашқы кезінде салынған **Париж** шіркеуінің биіктігі 32 метр, одан кейін **Реймстегі** 33, ал **Амьендегі** шіркеу 42 метрге дейін жеткен.

Арка, күмбез тәрізді сәулеттік пішіндерді алдымен Римдіктер шебер пайдаланған, содан кейін ол Еуропаның ортағасырлық құрылыс өнерінің негізіне айналады. Бірақ, айта кететін жайт, осы пішіндер Римнен бұрын Иранда пайда болады. Мұны олар Қосөзен мәдениетінен мұра етіп алады. Ал Италияда сол кездегі тарихи үрдістерге байланысты көркем шығармашылық, готикалық сәулетшілікке үстіртін ғана соғып (мүлдем емес) қайта өрлеу өнерінде көрініс табатын идеяларға бағытталды. Өзінің орта ғасырлық мәдени дәстүрлері бар Франция, прогрессивтік құбылыстардың тез жайылуының арқасында романдық стильден готикалық жүйеге көшуге жағдай жасайды. Париж, Шартр және бүкіл Иль-де-Франспен қатар Амьен, Реймс, Руан сияқты



Кіші Ганс Гольбейн. Джон Пойнс портреті. 1530 ж.



Кіші Ганс Гольбейн. Ажал образдары. Гравюралар топтамасы. 1524-1525 жж.



Пьер Леско және Жан Гужон. Лувр. Батыс қасбеті. 1546 ж. басталған



Жан Гужон. Су періштелері. Кінәсіздер су бұрқағының рельефі



*Хуан де Эррера. Эскориал. 1563-1584 жж.*



*Шамбор бекімісі. 1519-1540 жж.*



*Луи Лево және Жюль Ардуэн-Мансар. Версальдағы Король сарайының қасбеті. 1669-1685 жж.*



Мохенджо-Дародан табылган қоладан жасалған биші мүсіншесі.  
Б.з.д. 3-м.ж.



Мохенджо-Дародан табылған мөрлер. Б.з.д. 3-м.ж.



Санчидегі шығыс қақпа. Фрагмент Б.з.д. Iғ.



Арыстан капители.  
Сарнатхадағы колонна.  
Б.з.д. III ғ.



Санчидегі үлкен ступа. Б.з.д. 3-м.ж.



Карлидегі чайтья. Б.з.д. I а. мен б.з. I а.



Тәж-Маһал Агра. XVII а.



Конарактағы Сурья (күн құдайы)  
ғибадатханасы. Фрагмент. XIII ғ. орта шені



Қутб-Минар мұнарасы. Дели. XIII ғ.



Луньшань қыш ыдыстары.  
Б.з.д. 2-м.ж.



Яншао қыш құмырасы.  
Б.з.д. 2000 ж.



Хэнань аймағындағы  
Сунъюэсы пагодасы. 520 ж.



Ұлы Қытай қамалы. Б.з.д. IV-III ғғ. басталған



Рәсімдік ху  
типіндегі қола  
ыдыс. Шамамен  
б.з.д. VIII ғ.



Рәсімдік дин  
типіндегі қола ыдыс.  
Шамамен б.з.д. 1300-  
1028 жж.



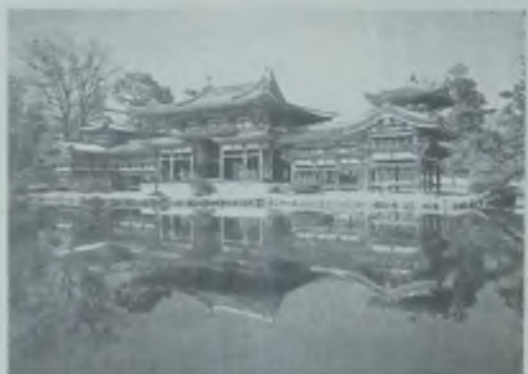
Пекиндегі Тянтань ансамблінің  
Циняньдянь ғибадатханасы. 1420 ж.



Тыйым салынған қала. Пекиндегі  
императорлық сарай кешені. Тайхэмень  
алаңы мен қақпасы. XVII ғ.



Киотодағы Гинкакудзи ибадатханасы. 1480 ж.



Киотоға жақын маңдағы Бедоин кешеніндегі Хоодо храмы. 1052-1053 жж.



Киотодағы Фусими сарайының салтанатты залы. Фрагмент. XVI-XVII ғғ.



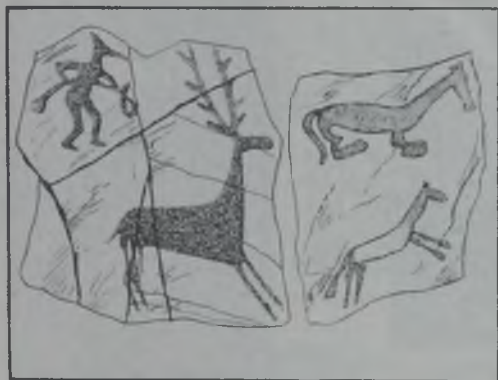
Дзэмон қыш ыдысы.  
Б.з.д. 3-2 м.ж.



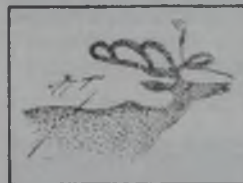
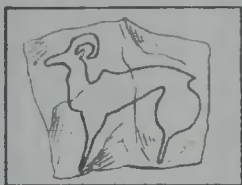
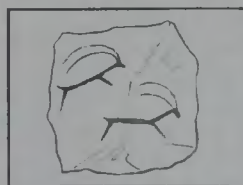
Тақта отырған билеуші.  
"Ханива" қыш мүсіні. V-VI ғғ.



Химедзидегі Хакуродзэ сарай бекінісі. 1580 ж



Бұғыны аулау көрінісі және жабайы жылқылар бейнелері. Ерте темір дәуірі. Таңбалы шатқалы



Менгир тас тақталарындағы гравюралар. Ерте темір дәуірі. Бесшатыр қорғаны



Бесшатыр қорғаны. Б.з.д. IV ғ.



Рәсімдік би бейнесі. Қола дәуірі. Таңбалы шатқалы



Қола шамшырақ. Б.з.д. V-III ғғ.





Капитолий қасқыры. Қола. Б.з.д. V ғ. басы



Римдегі Пантеон сарайы.  
Б.з.д. 120-125 жж.



Пантеон. Ішкі көрініс.  
Б.з.д. 120-125 жж.



Колизей. Римдегі Флавийлер  
амфитеатры. Б.з. I



Римдегі Тит аркасы. Б.з. I ғ.



Фаюмдық жас жігіт  
портреті.  
Энкаустика. Б.з. II ғ.



Фаюмдық егде ер  
адамның портреті. Б.з. II ғ.



Константин бас мүсіні.  
Б.з. 313 ж.



Император Траян колоннасы. Б.з. II ғ.



Траян колоннасы. Фрагмент



Император Август мүсіні. Б.з. I ғ.



*Константинопольдегі қасиетті София ғибадатханасы. Б.з. VI ғ.*



*Равеннадағы Галла Плацидии мавзолейінің мозаикасы.*



*Феодора әйел императоры және оның қызметшілері. Б.з. VI ғ.*



*Равеннадағы Сан-Витале шіркеуі. Ішкі көрініс. Б.з. VI ғ.*



Вормс шіркеуі. 1171-1234 жж.



Вормс шіркеуінің қасбеті



Вормс шіркеуінің қалдырып қалған бөліктері. Шамамен 1780 жж.



Пиза қаласындағы ғибадатханалық көшен.  
XII-XIV ғғ.



Мария мен Елизаветаның кездесуі.  
Реймс ғибадатханасындағы мүсіндік топ.  
1225-1240 жж.



Евангелист Марк. Миниатюра. IX а.



Париж құдай-ана ғибадатханасының батыс қисбеті. XII-XIV ғғ.



Париж құдай-ана ғибадатханасының ішкі көрінісі



Париж құдай-ана ғибадатханасының батыс көрінісі



Испаниядағы Бургос шіркеуі. 1221-1260 жж.



Спирадағы шіркеудің шығыс апсидасы.  
XI ғ. соңы мен XII ғ. басы



Ұлы Карлдың салт атты  
статуэткасы. X ғ.



Донателло. Падуядағы кондотьер Гаттамелаттың  
салт атты статуясы.  
1447-1453 жж.



Брунеллески. Санта Мария дель Фьоре  
губадатханасы



Брунеллески. Флоренциядагы  
капелла Пацци ишкі көрнісі.  
1430 ж. басталган



Микеланджело. Давид.  
1504 ж.



Микеланджело. Өлім  
алдындагы құл 1513 ж.



Донателло. Давид. 1430 ж.



А.Дюрер. Адам ата мен Хауа ана. 1504 ж.



А.Дюрер. Меланхолия. 1514 ж.



А.Дюрер. Сахабаның басы (апостол).  
Сурет



А.Дюрер. Төрт салт атты. Ақырзаман  
топтамасынан. 1498 ж.



гүлденген қалалары мен Пикардия, Шампань, Нормандия тәрізді солтүстік провинциялары алдыңғы қатарға шыққан. Франция готикалық өнердің шын мәніндегі қазыналы мекеніне айналады. Францияда готикалық өнер 300 жылдан астам салтанат құрады. Ол мынандай кезеңдерге бөлінеді:

1. XII ғасырдың соңғы үшінші бөлігімен XIII ғасырдың бастапқы ширегінде – **алғашқы готика**.

2. XIII ғасырдың 20 жылдарынан соңына дейін – кемелденген немесе жоғары **дамыған готика**.

3. XIV -XV ғасырларда бастапқы кезде өзінің әсемдігіне байланысты «**Нұрлы готика**» кейінірек «**Жалындаған готика**» деп аталған соңғы готика өркен жаяды.

Айтылған соңғы готиканың қауырт дамыған декорациялық болмысы ерекше болды. Атақты **Париждік Құдай-Ана шіркеуі** (Нотр дам де Пари) батыс Еуропа елдері сәулет өнері тарихының жаңа заманын бастаған алғашқы готиканың ең айбынды да тамаша ескерткіші болды. Мысырдағы пирамидалар, Афиныдағы Парфенон, Константинопольдегі София шіркеуі сияқты Париждік Нотрдам да ғасырлар бойы қалыптасқан көркем мәдениет куәсі болғандығымен құнды. Готикалық ғимараттарда үлкен роль атқарған оның жалпы бейнесі сәулет өнеріндегі пішіндермен, тастан өрілген гүлдер іспеттес мүсіндердің немесе рельефтердің үйлесім табуынан туындайды. Готика өнері туралы Оннекурлық архитектор Вилнар былай деп айтқан екен: «Кімде-кім нағыз ғаламат шіркеу салғысы келсе, ол Шартрдың мұнарасын, Париждің қасбетін, Амьендік биіктікті, Рейндік мүсін өнерін ескеруі керек». Бірақ осындай тұжырымдарға қарамастан, Франция готика шіркеулері туралы әлі жан-жақты тұжырымдар толығымен айтылған жоқ.

Германия елінде готикалық стиль кейінірек дамиды. Германияның мақтанышы **Кельн** шіркеуінің құрылысы, кейін табылған түпнұсқалық жобасына қарағанда қарапайым түрде салынып, XIX ғасырдың соңында аяқталады. Кельн шіркеуіндегі көкке тік көтерілген аса зор тас тұлғалар серпіні, неміс сәулетшілерінің шабытты шеберлігін аңғартады. Германия готикасының теңдесі жоқ үлгісі – **Фрейбург** шіркеуінің сыртқы пішіні қатаң мүсіндер мен ою-өрнектерді мүлдем қолданбаған.



### Қайта Өрлеу өнері (XIII-XVI ғғ.)

Қайта өрлеу дүниежүзілік мәдениет тарихындағы жаңа кезең. Дәл осы кезеңде қазіргі заман ғылымының негізі салынып, әдебиет пен кітап басылымы бұрын болмаған жетістіктерге жетеді. «Қайта өрлеу» термині бейнелеу өнеріне қатысты XVI ғасырда қолданыла бастады. Қайта өрлеу орыс тілінен аударғанда «**Возрождение**», итальян тілінде «**Ринашименто**», француз тілінде «**Ренессанс**» деп аталады. Әлемде «Ренессанс» сөзі кеңінен қолданылады. Қайта өрлеу – ол ежелгі ұлы мәдениеттің негізінде адамгершілік идеяларының орнығуы болып табылады. XIV, XV, XVI ғасырларда италия өнерінің тарихында **Треченто – 300 жылдық, Кватроченто – 400 жылдық** деген мағынаны білдіреді. Кватрочентоның соңғы кезі Алғашқы Қайта өрлеуден, Жоғары Қайта өрлеу өнеріне көшу кезеңі болып табылады. Қайта өрлеу кезеңіндегі гуманизм бағытындағы, жаңа мәдениетті таратушылар өздерін **гуманистерміз** деп атады. Ол латын тілінде «**адамгершілік**» деген ұғымды білдіреді. Италия гуманистері классикалық көне заман дүниесін аша бастады. Ұмытылып қалған қазбалардан табылған, Греция, Рим антика туындыларын негізге алды. Қайта өрлеу өнері негізгі үш кезеңге бөлінеді:

1. Алғашқы Қайта өрлеу – б.з. XV ғ.
2. Жоғары Қайта өрлеу – б.з. XVғ. 90 жылдары мен XVI ғ. 1-ші бөлігі.
3. Кейінгі Қайта өрлеу, Венеция мектебі б.з. XVI ғ. 2-ші бөлігі.

Қайта өрлеу кезеңінде кескіндеме өнері үлкен жетістіктерге жетіп, сызықтық перспектива мен ауа перспективасы заңдылықтары қалыптасып, адамның анатомиясы мен пропорциялары зерттеліп, дамыта оқылады. Бұның өзі кескіндеменің шынайы әдістерін меңгеруге мүмкіндік туғызады. Ендігі жерде, өнерге қойылған жаңа талаптар, өнердің түрлері

мен жанрларының байи түсуіне жағдай жасайды. Италияндық кескіндеменің бастапқы түрі монументалды кескіндеме болса, XV ғасырда қондырғылы кескіндеме түрі пайда болады, сонымен қатар орта ғасыр өнерінен бері қолданып келген діни-мифологиялық жанрға, портрет, пейзаж, тарихи жанрлары қосылып, алдыңғы қатарға шығады. Нидерланды мен Германия елдерінде гравюра өнері, кітаптарды көркемдеп, безендіру өнер түрлері кеңінен таралады. Орта ғасыр өнерінен ерекшеленген мүсін өнеріндегі декоративтік пластика ғимараттарды әшекейлеу элементтері ретінде қолданылса; ендігі жерде бөлек дөңгелек мүсін (круглая скульптура) болып, қондырғылы және монументалды мүсін түрлеріне ие болады. Қайта өрлеудегі гуманизм идеялары сәулет өнеріне де өзіндік ерекше әсерін тигізеді. Ол ғимараттардың классикалық формаларының анық үйлесуімен олардың өлшем, масштаб, ритм, пропорцияларының сауатты орындалуында болып табылады. Қайта өрлеу өнерінің негізгі классикалық отаны Италия елі екені белгілі, ол өзінің қайта өрлеу кезеңінің негізін салушы **Проторенессанс «Дученто»** кезеңімен айқындалады. Сонымен қатар, кейінгі кезеңінде гуманистік өнердің құлдырауы маньеристік бағытқа ие болады.

Проторенессанс XII-XIII ғасырларда Италия елінің жаңа мәдениетінің бірінші көтерілуінен басталады. Флоренция, Сиена, Милан қалалары ірі өнеркәсіптік орталықтары болып қалыптасады. Қоғамда болып жатқан саяси-экономикалық, мәдени-әлеуметтік өзгерістер, жаңа дүниетанымдық көзқарастар алып келеді. Осы кезеңде әдебиетте Данте «Божественная комедиясын» жазады. Ал бейнелеу өнеріне келетін болсақ, біз бірінші осы кезеңнің қылқалам шебері **Джоттоны** айтамыз. Толық аты – Джотто ди Бондоне 1266-1337 жылдар аралығында өмір сүрген. Қылқалам шеберінің жан-жақтылығы, оны жаңа мәдениеттің нағыз өкілі етіп көрсетеді. Ол сәулетші, мүсінші, ақын. Бірақ оның осы өнерлерінің ішінде кескіндеме өнері ерекше орын алады. Суретші жұмыстары нақты суреттері мен анық логикалық құрылымымен, ұтымды табылған композицияларымен ерекшеленеді. Туындылары Флоренция, Рим, Падуя қалаларының мұражайларында сақталған. Оның көрнекті жұмыстарының бірі **Падуядағы дель**

**Арена капелласындағы Мария мен Христос** тақырыбына арналған эпикалық цикл фрескалары. Сонымен бірге «**Тозақ соты**», «**Киелі хабар**», «**Иоакимнің бақташыларға оралуы**», «**Иуданың сүюі**», «**Христосты жоқтау**» сияқты жұмыстары эпикалық драмалық көріністерге толы. Италиядағы Алғашқы Қайта өрлеу өнерінің негізгі өкілі **Мазаччо** (1401-1428). Ол өзінің қысқа ғұмырында өнердің дамуына елеулі үлес қосып үлгереді. Суретшінің негізгі жұмыстары **Санта-Мария дель Кармине шіркеуіндегі фрескалар**. Ондағы «**Статирмен болғанға жайып**» жұмысы шебердің айтулы төлтумасы ретінде қабылданады. Сол сияқты шебердің «**Жұмақтан қуылу**», «**Үштік**» (Троица) туындылары көрерменге кеңінен танымал болып табылады. Алғашқы қайта өрлеу өнерінің айтулы өкілі **Сандро Боттичелли** (1444-1510) биік сезімдер мен сұлулықты дәріптейді. Көбіне антикалық мифология тақырыбына жүгінеді. Негізгі төлтумасы «**Венераның тууы**», тондо (дөңгелек картина) «**Мадоннаның некелесуі**» тәрізді теңдессіз туындыларымен белгілі. Қайта өрлеу өнерінің бесігі Флоренция қаласы болса, нақты осы жерде заманның ең алдыңғы идеялары туындайды. Дәл осы қалада Мазаччо, Брунеллески, Донателло өмір сүріп, өздерінің ұлы шығармаларын өмірге әкеледі. Оларды Қайта өрлеу өнерінің «аталары» деп атаған.

**Филиппо Брунеллески** (1377-1446) заманының ұлы сәулетшісі. Оның шығармашылығындағы ең атақты туындысы Флоренция қаласының символына айналған **Санта Мария дель Фьоре** шіркеуінің күмбезі. Брунеллески ғимарат күмбезінің жобасын қолға алған кезде, ғимарат құрылысы жүз жылға созылған болатын. Ғимарат күмбезі флоренциялықтар көңілінен шығады. Брунеллескидің екінші айтулы туындысы Флоренциядағы **Тәрбие үйі**. Шебер ғимарат жобасында антикалық сәулетшілер тәжірибесіне сүйенеді. **Донателло** (1386-1466) Қайта өрлеу өнеріндегі мүсін өнеріне, антикалық көркем құндылықтарын өз көзқарасы арқылы енгізеді. Шебер антикалық мүсіншілер туындыларына жаңа рухани мазмұн береді. Оның кейіпкерлері батыл ержүрек, әрі қарапайым. Мүсіншінің негізгі туындылары «**Давид**», «**Ат үстіндегі Гаттамелат статуясы**» және тағы басқа көптеген көркем туындылар.

## Жоғары Қайта Өрлеу өнері (XI-XV ғғ.)

Жоғары Қайта өрлеу кезеңінде, Италия өнері езінің шарықтау шегіне жетеді. Осы кезеңдегі бейнелеу өнеріндегі негізгі үш алыпты айтамыз: **Леонардо да Винчи, Рафаэль Санти, Микеланджело** сияқты ұлы шеберлер.

Өнердегі жекелеген тенденциялар Жоғары Қайта өрлеу өнерін XV ғасырдың өзінде-ақ алдын ала болжайды, оны біз өнер иелерінің образдарындағы монументалдық пен біртұтастыққа және айбынды салтанаттыққа ұмтылу көріністерінен анық көреміз. Алайда біз нағыз Жоғары Қайта өрлеу өнері стилінің негізін қалаушысы деп, ұлы **Леонардо да Винчиді** (1452-1519) айтамыз. Кемеңгер шығармашылығы өнерге орасан сапалы өзгерістер әкеледі. Данышпанның жан-жақты, әсіресе ғылыми және көркемдік қызметі, әр жерде қалған қолжазбаларын зерттегенде белгілі болады. Ф.Энгельстің айтуы бойынша ол тек қана ұлы суретші ғана болып қоймай, сонымен бірге ұлы математик, механик және инженер болған. Физика ғылымы саласы оған көптеген маңызды жаңалықтарымен қарыздар делінеді. Өнер Леонардо үшін әлемді тану құралы болады. Суретшінің көптеген нобайлық суреттері, оның ғылыми жұмыстарының бейне мысалдары бола тұра, жоғары деңгейдегі көркем өнер туындысы екенін байқатады. Леонардо жаңа типтегі суретші бейнесін қалыптастырады. Ол ғалым, ойшыл, көпқырлы талантты суретші.

Қылқалам шебері Винчи қаласына жақын маңдағы Анкиани қонысында дүниеге келеді. Ол Францияда кескіндемеші және мүсінші Андреа Верроккьо шеберханасында білім алады. Шебердің ең алғаш жұмыстарының бірі, Андреа Верроккьоның **«Шоқыну»** (“Крещение”) туындысындағы періште бейнесі. Нәзіктік пен рухтану сезілетін бейне автордың ерекшелігін айқындап тұрғандай.

Қылқалам шеберінің ертеректегі туындыларына жататын **«Гүл ұстаған мадонна»** («Мадонна Бенуа») (шамамен 1478) бейнесі. Мұндағы мадонна образы XV ғасырдағы көптеген мадонналар бейнесінен мүлдем өзгеше. Алғашқы Қайта өрлеу шеберлеріне тән жанрлық бейнелеу мен бейнені ыждаһатты

детальдаудан бас тартқан суретші, бейнелердің мінез-құлық сипатын тереңдетіп, пішіндерін біртұтастыққа негіздейді. Көлденең жанынан түскен жарық арқылы нәзік модельденген жас ана мен сәби тұлғалары туындының барлық дерлік кеңістігін толтырып тұрады. Тұлғалардың қимыл-қозғалыстары пластика мен табиғилыққа толы және олардың бір-бірімен өзара тығыз байланыстылығын көреміз. Олар қабырғаның күңгірт түсті аясында айқын көрінеді. Ашық, көгілдір түсті аспанға қарай ашылған терезе, тұлғаларды табиғатпен, ұшы-қиыры жоқ әлеммен байланыстырады. Тепе-теңдік сақталған композицияда ішкі заңдылық сезіледі. Онда өмірден алынған жылылық пен аңғалдық сезімдерін анық байқаймыз. 1480 жылдары Леонардо жеке шеберханаға ие болып, түрлі тапсырыс жұмыстарын орындай бастайды.

Алайда суретшінің ғылымға деген құмарлығы жиі өнермен айналысудағы уақытын алып, және көңілін алаңдатады. Сол себептең Флоренциядағы **«Бақсылардың табынуы»** мехрабтық композициясы мен Римдегі **«Қасиетті Иероним»** туындылары аяқталмай қалады.

Біріншісінде, суретші мехрабтық күрделі монументалды композициядағы пирамидалық құрылымы мен жеңіл көрінетін топта, адамзаттың терең сезімін көрсетуге ұмтылады.

Екіншісінде, адам дене бітімінің күрделі ракурстарын, пейзаж кеңістіктерін нанымды бейнелеуге ұмтылады.

Лоренцо Медичи сарайында, олардың өте нәзік те, бекзаттық талғамымен, өз дарынының бағалауын таппаған Леонардо, Милан герцогы Лодовико Мороның қоластына қызметке кіреді. Леонардо да Винчидің (1482-1499) шығармашылығындағы миландық кезең, ең жемісті кезең болады. Бұл жерде суретшінің жан-жақтылығы кеңінен танылады.

Өзінің көркемдік қызметін герцогтың әкесі Лодовика Моро **Франческо Сфорцаның салт атты мүсіндік монументінен** бастайды. Замандастарының бірауыздан жоғары бағасын алған монументтің үлкен моделі, 1499 жылдары француздардың Миланға шабуыл жасаған кезінде құрып кетеді.

Суретшінің монументтік туындысының түрлі нұсқадағы, эскиздік, нобайлық жұмыстары сақталып қалады. Онда

арғымақтардың әртүрлі қимыл-қозғалыстағы бейнелерін қарай отырып, Донателла мен Верроккьоның композициялық шешімдерін статуяның нұсқалық моделі ретінде арқау еткенін көруге болады. Өлшемі жағынан Гаттамелат және Коллеони ескеркіштерінен біршама үлкен болып келген монументті, Леонардо мен оның замандастары «ұлы колосс» деп атап кетеді. Бұл көркем туынды Леонардо да Винчиді сол кездің ірі мүсіншілері қатарына жатқызуға мүмкіндік береді.

Миландық кезеңге кемелденген стильдегі «Жартастағы мадонна», «Құпия кеш» туындылары жатады.

«Жартастағы мадонна» (1483-1494) – Жоғары Қайта өрлеудің алғашқы мехрабтық композициясы. Туындыдағы Мария, Иоанн, Христос және періштелер бейнелері поэтикалық рух пен өмірдің толыққандылығын айқындайды. Сәби Христостың Иоанға бата беріп жатқан сәті, нәзік нұрлы реңкпен беріледі. Бұл жерде Евангель аңызының кейіпкерлері бейбіт өмір бақытының символы іспеттес. Леонардоның 1495-1497 жыпдар аралығында орындалған Миландағы Санта-Марияделла Грация ғибадатханасындағы «Құпия кеш» монументалды кескіндемесі драмалық сезімдері мен өмірдегі шынайы құштарлық әлеміне әкеледі.

Леонардо евангельдік сюжеттің дәстүрлі түсініктемесінен ауытқып, адамның ішкі жан дүниесі мен сезімін тереңінен ашуға мүмкіндік беретін тақырып пен композицияға жаңа шешім береді.

Ас бөлмесі көрінісі неғұрлым аз бейнеленіп, үстелді алдыңғы қатарға шығарып, оқиғаның шарықтау шегі сәтіндегі кереғар сипаттағы адамдардың әртүрлі темпераменті мен мимикалары, қимылдары арқылы көрермен назарын аудару көрінісі пайғамбарлардың, Христостың: «Іштеріндегі біреуің мені сатып кетесіңдер» деген сөзіне жауапқайтарып жатқан сәтін бейнелейді. Пайғамбарлар образдарына кереғар, сырт көзге байсалды, бірақ ойлы - жабырқау Христос образы композицияның орталық бөлігінде орналасқан, оның жанында үстелдің шетіне шынтағын тіреп отырған сатқын Иуда бейнесінің қарадүрсін, тағылық нышандығы профилі қара күңгірт көлеңкемен бейнеленеді. Оның абыржуың әмиянды дірілдей қыса түскен қолының

қимылымен көрсетіледі. Сатқынның күңгірт бейнесі, бет-жүздерінде ашу, таңғалыс, жандарының ашуы тәрізді эмоция керініс беретін басқа пайғамбарлар бейнелерінен бірден айқын көрінеді. Леонардо алғашқы Қайта өрлеу шеберлері тәрізді Иуда тұлғасын басқа пайғамбарлардан бөлек көрсетпейді. Бірақ Иуда бейнесін сәл ығыстырып, оның сатқындық идеясын өткір де терең береді. Христостың он екі шәкірттерін топқа үш-үштен бөліп, ұстаздарының екі жақ қанатына орналастырады.

Пайғамбарлардың әртүрлі ішкі қимыл-қозғалыстарын суретші қатаң тәртіпке бағындырады. Фреска композициясы біртұтас болып, қатаң тепе-теңдік сақталып, құрылымы жағынан орталықтандырылған.

Леонардо кескіндеме өнері мен сәулет өнерінің синтезі мәселелерін данышпандықпен шешеді. Үстелдің фрескамен әшекейленген қабырғаға параллель орналастырылуы, қабырғаның жазықтығын айқындайды. Фрескада бейнеленген бүйір жақ қабырғаларының перспективалық қысқартылуы, ас бөлмесінің нақты кеңістігінің жалғасы ретінде қабылданады.

Жартылай жойылуға айналған фрескадан Леонарданың жаңа материалдарды қолдану эксперименті уақыт сынын көтермегенін байқауға болады. Кейінгі жазулар мен қайта қалпына келтіру жұмыстарынан түпнұсқаға біршама нұқсан келгенге ұқсайды. Бірақ сақталған гравюралар мен дайындық суреттері композицияның барлық детальдарын толықтыруға мүмкіндік береді. Француз әскерлері Миланды жаулап алғаннан кейін Леонардо қаладан кетеді. Оның ел кезген жылдары басталады. Флорентийлік республикасының тапсырысы бойынша «**Ангиари шайқасы**» фрескасына **картон** орындайды. Бұл фрескамен Веккьо палаццосындағы Кеңес залының қабырғаларын көркемдеу жобаланған еді. Осы тапсырыстық жұмыстың картонын орындаған кезде, Леонардо жас Микеланджеломен өзара бәсекелестікке түседі. Сол кезде Микеланджелоға сол залдың екінші қабырғасын көркемдейтін «Кашинодағы шайқас» фрескасына тапсырыс беріледі. Алайда замандастарының ілтипатына ие болған картондық жұмыстар, осы күнге дейін жетпей қалған. Жоғары Қайта өрлеу өнерінің данышпандарының батальдік кескіндеме саласындағы



жаңалықтарын тек сақталып қалған гравюралар мен ескі көшірмелер арқылы пайымдауға болады.

Әлемге кеңінен танылған «**Мона Лиза**» (Джаконда, шамамен 1503) портреттік көркем туындысы дәл осы кезеңге жатады. Жасалған образдың тереңдігі мен маңыздылығы орасан, ондағы жеке нышандар мен біртұтастық үйлесімділігі керемет биіктікке жеткен.

Леонардоның жаңашылдығы Қайта өрлеу портреттік кескіндемесінің де дамуына өз әсерін тигізеді. Алыстағы көгілдір тұманға оранған жартастар мен олардың етегінде сай-сай болып ағып жатқан бұлақтар, тамаша табиғат көрінісі аясында айбынды да, салтанатты, нәзік те кербез жас әйел бейнесі сұлбасының бірізділігімен, пластикалық құрылымының ойластырылуы таңғалдырады. Күрделі, жартылай қиялдағы табиғат көрінісі, портреттегі бейненің мінез-құлқы мен ой-санасы өзара үйлесімдік тапқан.

Қылқалам шебері өмірдің баянсыздығы мен қас-қағымдығын, бейненің бет-жүзіндегі сәл күлімдеген жымысы мен еткір де байсалды көзқарасы арқылы, туындының түп мағынасын салыстырмалы түрде береді. Патрициандық әйелдің беті мен күтім көрген қолын суретші аса бір жұмсақтық әрі ұқыптылықпен жазады. Туындыдағы, әсіресе бейнеге қатысты қолданған, жиек сызығын білдіртпей, жарық, көлеңке ауысымын жұмсақ, әрі нәзіктікпен берілген, **сфумато** деп аталатын әдіс-тәсілді меңгеруіндегі суретшінің шеберлігін көреміз. Өмірінің соңғы жылдарын Леонардо ғылыми зерттеулерге арнайды. Француз королі I Францисктің арнайы шақыруымен ол Францияға келеді. Ұлы қылқалам шебері бұл жерде небәрі екі жыл өмір сүріп, дүниеден қайтады.

Қайта өрлеу дәуірінің гуманизм идеалдарының ең биік таным-түсінігін өзінің шығармашылығында толыққанды жүзеге асыра білген қылқалам шебері **Рафаэль Санти** (1483-1520) болды. Рафаэль Урбин қаласында қарапайым кескіндемеші отбасында дүниеге келеді. Әкесі оның бірінші ұстазы болады. Кейінірек ол Тимотео делла Вити мен Перуджинодан дәріс алады. Рафаэль Перуджиноның мәнеріндегі сызықтарының жазықтығы мен тұлғалардың кеңістікке еркін орналасуы тәрізді

әдіс-тәсілдерді шеберлікпен меңгеріп алады және ол мұны кейінгі кездегі кемелденген композицияларында қолданады.

Суретшінің алғашқы туындыларының бірі **«Мадонна Конестабиле»** (1502) шығармасындағы табиғат көрінісінің аясында бейнеленген жас ананың жарқын образы нәзік лиризмге толы.

Тұлғаларды кеңістікке еркін орналастырып, оларды айналамен де, өзара да байланыстыра білу шеберлігі **«Марияның некелесуі»** (1504) композициясында айқындалады.

Пейзаж құрылымындағы кеңістік, сәулет пішіндерінің үйлесімділігімен композицияларының барлық бөліктерінің тепе-теңдігі мен біртұтастығы Рафаэльдың Жоғары Қайта өрлеу өнерінің нағыз шебері болып қалыптасуының айқын нышаны. Рафаэльдің Флоренцияға келуі, оның флорентийлік мектептің өмір шындығын кең, ауқымды алуы мен айқын пластикалық бастамалары тәрізді маңызды жетістіктерін оңайлықпен өз бойына сіңіруге түрткі болады. Шебер өнерінің негізгі мазмұны, оның шығармашылығындағы ерекше орын алатын ана махаббатына арналған лирикалық тақырып болып қала береді. Ол осындай тақырыптағы өз кемеліне жеткен **«Көктегі мадонна»** (1505), **«Пайыз торғай ұстаған Мадонна»** (1505-1506), **«Әсем бағбан әйел»** (1507) туындылары.

1508 жылдары Рафаэль, папа ІІ Юлийдің сарайына Римге арнайы шақырылады.

XVI ғасырдың басында Рим, мемлекеттің ұлттық бірігуіне үміт артады. Жалпы ұлттық идеалдары өнердегі алғышартты ұмтылыстарды жүзеге асыру мақсатында шығармашылықтың гүлденуіне жағдай жасайды. Осы жерде, тікелей антикалық мұраларға жақын болған Рафаэльдің шығармашылығы шарықтау шегіне жетеді. Рафаэль Ватикан сарайының (станц деп аталынатын) салтанат бөлмелерін қабырға кескіндемесімен көркемдеуге тапсырыс жұмысын алады.

1509-1517 жылдар аралығында Рафаэльдің сәулет өнері мен кескіндеме өнерінің синтезі мәселесін сенімді түрде шешуі, суретшіні Қайта өрлеу кезеңіндегі итальян монументалды кескіндемесінің ірі шеберлерінің қатарына шығарады. Шебердің монументалистік, көркемдеушілік дарыны Станци делла

Сеньятурадағы (баспа бөлмесі) қабырға кескіндемесінде жан-жақты ашылады. Мұнда атақты «Афин мектебі», «Диспут» және «Парнас» пен «Ұстамдылық, Данышпандық және Күш» композициялары орындалған.

Туындылар адамзаттың рухани қызметінің төрт саласын қамтуға негізделген. Олар: дінтану ілімі, философия, поэзия мен құқықтану ілімдері. Төрт бөлікке бөлінген төбе аллегориялық тұлғалармен безендіріліп, біртұтас көркемдік жүйе құрайды.

Қабырға кескіндемелеріндегі христиан діні мен пұтқа табынушылық мифологиясы образдарының қосылуы сол кездегі гуманистер ортасындағы христиан дінінің антика мәдениетімен бір ымыраға келу идеяларымен сөзсіз шіркеулік бастамаларды, зайырлы бастаулардың жеңіп шығуы деп қабылдау керек. Тіпті шіркеу қызметкерлерін бейнелеуге арналған «Диспут» композициясындағы сөз таластырған тұлғалардың ішінен италияның сол кездегі атақты Данте, Фра Беато Анджелико және т.б. ақындар мен қылқалам шеберлерінің бейнелерін көреміз.

Қайта өрлеу өнеріндегі гуманистік идеялардың салтанат құруы мен оның антик мұрасымен байланысы жайлы баяндаған ұлы «Афин мектебі» композициясы, әсем де, қуатты адам бейнесімен, антикалық ғылым мен философияны дәріптейді.

Туындыда зәулім доға пішіндес аралықтар анфиладасы түкпірінен алға ұмтылған антик кезеңінің ұлы ойшылдарының топтық бейнесі көрсетіліп, ондағы орталық бөлігінде ақсақалды, айбынды Платон мен өзіне-өзі сенімді, шабыттанған сұқ саусағымен жерді көрсетіп тұрған Аристотель тұлғалары идеалистік және материалистік философия ілімінің негізін қалаушыларының бейнелері ретінде сомдалады. Композицияның төменгі, сол жақ бөлігінде, кітап бетіне уңілген Пифагормен, оң жақ бөлігінде, шәкірттерінің ортасындағы Эвклид бейнелері мен сол жерде шығарманың шет жағында кескіндемеші Содоманың жанында Рафаэль өзінің бейнесін де көрсете кеткен. Ол келбетті жас жігіттің бейнесі.

Фрескадағы барлық кейіпкерлерді терең ой мен жоғары рухани шарықтау сезімдері біріктіреді. Олардың бір-бірімен үзіліссіз байланыстылығы мен үйлесімділігі жарасқан топтарды

құрап, ондағы сәулеттік ғимараттың өзінің қатал бірқалыптылығы мен айбындылығы, әр кейіпкердің нақты өз орнында орналасуы шығармадағы ой-идеяның шарықтауына жетелейді.

Рафаэль шығармашылығындағы римдік кезең портрет саласындағы үлкен жетістіктерімен айқындалады. **«Болсендегі месса»** атты портреттік туындысында өткір мінез-құлық сипаты мен өміршеңдік нышандарын көреміз. Қылқалам шеберінің: папа II Юлий (1511), папа X Лев, кардинал Людовико деи Росси мен Джулио деи Медичимен (шамамен 1518) бірге портреттік туындылары өзіндік ерекшелікке ие шығармалар болып табылады.

Сол сияқты, суретшінің өмірінде маңызды орын алатын мадонна образдары күш-қуат пен сенімге толы монументалды туындылар. Осындай композицияларға **«Тақта отырған мадонна»** (1516) туындысы жатады.

Рафаэль осы кезеңде өзінің ұлы шығармасы **«Сикстин мадоннасы»** (1515-1519) туындысын жазады. Мұндағы бейне ертеректегі туындыларындағы жарқын көңіл-күйдегі, лирикалық мадонналарға қарағанда, айбынды да, маңызы терең образ болып табылады.

Композицияның жоғарғы бөлігіндегі екі жаққа ашылған перде, бұлт үстінде келе жатқан сәби ұстаған Мария бейнесін бейнебір дүниеге жол ашқандай. Бейненің көзқарасы оның ішкі жан дүниесіне үңілуге мүмкіндік береді. Алысқа қайғылы-мұңды көз тастауы, баласының трагедиялық тағдырын сезген ана жүрегінің көріпкелдігінен хабар бергендей.

Мадоннаның сол жағында ғажайып сәтке таңғалып тұрған Сикст папасының тұлғасы бейнеленеді. Оң жақта ілтипат көрсеткен қасиетті Варвара бейнесі сомдалған. Композицияның төменгі бөлігіндегі жоғарыға қараған екі періште бейнесі, көрермен көзқарасын негізгі образдарға қайта оралтады. Композициядағы мінсіз үйлесімділік пен динамикалық тепе-теңдік, сұлбасының жұмсақ линияларының нәзік ырғағы мен қимыл-қозғалыстағы табиғилық пен еркіндік осынау әсем образдың біртұтастығының қайталанбас күш-қуатын құрайды. Өмірдің шынайылығы мен идеал нышандары, Сикстин мадоннасының күрделі трагедиялық сипаты оның жан тазалығымен үйлесімділік тапқан.

Рафаэль отыз жеті жасында дүниеден озады. Еркін де қайталанбас туындылары оны әлемнің ірі қылқалам шеберлерінің қатарына жатқызуға толық мүмкіндік береді.

Шебердің сәулетжәне қолданбалы-сәндік өнері саласындағы жетістіктері оның Қайта өрлеу кезеңінің жан-жақты да, дарынды өнер иесі болғандығының дәлелі. Осыдан кейінгі кезеңдерде Рафаэль аты идеалдағы суретшінің жалпы есіміне айналады.

Жоғары Қайта өрлеу өнерінің шарықтау шегі мен дәуір мәдениетінің терең қарама-қайшылығының айнасы деп, итальян өнерінің үшінші алыбы Микеланджело Буонароттидің (1475-1564) шығармашылығын айтамыз.

Микеланджело дарынды мүсінші, кескіндемеші, сәулетші, әскери инженер және ақын бола отырып, сол кезде, жоғары гуманистік идеалдардың белсенді күрескері болып, отанының тәуелсіздігі мен еркіндігі үшін күрескен рухы жоғары азамат болды. Микеланджело Флоренция маңайындағы Капрез қаласы басшысының отбасында дүниеге келеді. Он үш жасында Гирландайо шеберханасына келіп, бір жылдан соң Лоренцо Медичи сарайындағы көркем мектепке түседі. Бұл жерде, Медичи бақтары деп аталатын Сан-Марко ғибадатханасында антик мұраларына бас ұрушы Бертольдо ди Джованни қоластында білімін жалғастырады. Лоренцо Медичи сарайының бекзаттық, нәзік мәдениеті мен антик және заманауи көркем өнер туындыларымен және атақты ақын, гуманистермен танысқан Микеланджелоның ой-санасы мен өмірге деген кезқарасы сарайлық, мәнерленген өнермен тұйықталып қалмайды. Оның шығармашылығының ерте кезеңіндегі туындылары өзінде, батырлық пен күш-қуатқа толы монументалды образдарға ұмтылысын аңғартады. Шебердің осындай туындысы «**Кентаврлар шайқасында**» (1490ж. басы) жойқын динамикалық тартыс, жауынгерлердің көзсіз батырлығы, терең драматизмды аша отырып, өзара байланысты тұлғалардың қуатты пластикасымен біртұтас ұшқыр ырғақтылығын айқындай түседі. Микеланджелоның қоғамдық санасының қалыптасуы Медичилердің Флоренциядан кетуі мен ондағы Республикалық құрылымының орнығуы кезеңіне сәйкес келеді. Суретшінің Болонья мен Римге барған сапары, оның көркемдік білімінің

аяқталуына түрткі болады. Антикалық өнер, өсіресе мүсін өнері суретшіге орасан мүмкіндіктер ашады.

Мәрмәрдан жасалған «**Пьета**» (1498-1501) мүсіндік тобы Римде, осы кезеңде дүниеге келеді. Туынды шебердің Қайта өрлеу гуманистік идеяларының жеңісіне сенім артқан өзіндік ерекшелігі бар алғашқы шығармаларының бірі. Мүсінші Құдай ананың Христосты жоқтау драмалық көрінісіне терең психологиялық шешім беру мақсатын, ондағы Құдай ананың шексіз қайғысын бейнелеуі, басының төмен қарауы мен сол қолының нақты қимыл-қозғалысы арқылы шынайы көрсете білген. Мария образының жан дүние тазалығы, тәуекел еткен ұстамдылығы, оның мінез-құлық сипатының мықтылығын ашады. Композицияда екі тұлғаның өзара байланысы мен пластикалық шешімі біртұтас шыққан.

Шебердің 1501-1504 жылдар аралығында Флоренцияға қайтып оралған кезінде жасалған «**Давид**» статуясы адамды ерлікке жетелейтін сезім мен терең сенімге әкеледі. Аты аңызға айналған батыр образында азаматтық ерлік пен қаһармандық идеясы өз көрінісін тапқан. Микеланджело бұл туындысында, Давид образын ұрыстан кейінгі сәттегі бейнесін сомдаған Донателло мен Вероккьодан өзгеше, батырдың ұрыс алдындағы бейнесін сомдайды. Ол бейненің пластикалық шешіміндегі ішкі және сыртқы күш-жігерін жинақтап, ширеуіне назар аударады.

Давид образы шебердің еркін шығармашылық күшін айқындаған кең мағынадағы маңызға ие болады. Сол кезде-ақ флорентийліктер статуяның патриоттық мән-мағынасын түсініп, оны қаланың орталығындағы Веккьо палаццо ғимаратының алдына отанды қорғау және әділ басқаруға шақыру ұраны ретінде орнатады.

Шебер Давид статуясымен бір уақытта Веккьо палаццосы Кеңес залында «**Кашино шайқасы**» қабырға кескіндемесіне тапсырыстық жұмыс алады. Осы тапсырыстық жұмысында, ол Леонардо да Винчимен өзара бәсекелестікке түсетіні туралы айтылған болатын. Бірақ екеуінің де жұмыстары аяқталмай қалады.

Себебі Микеланджелоға папа II Юлий өзінің мазарының

жобасына тапсырыстық жұмысын артады. Сонымен, Микеланджело 1505 жылы Рим қаласына келеді. Шебер, көптеген статуялар мен рельефтермен көркемделген салтанатты кесене жобасын жасайды.

Материал дайындау мақсатында, мүсінші Каррарға аттанып кетеді. Осы кезде папа мазарлық ғимарат идеясынан айнып қалады. Көңілі қайтып қалған Микеланджело, отанына қайтып кетеді. Осыдан кейін папаның өзінің қайта-қайта сұрауымен Римге қайтып оралады.

Осы жолы, Микеланджело **Сикстин капелласының** төбе бөлігін (плафон) көркемдеуге тапсырыс алады. Бірақ шебер оған аса қуана қоймайды, өйткені ол өзін әрқашанда кескіндемеші емес, мүсінші деп санайтын. Алайда осы қабырға кескіндемесі итальян өнеріндегі ұлы туындылардың бірі болады.

1508-1512 жылдар аралығындағы төрт жылдың ішінде, өте ауыр жағдайда жұмыс істеген Микеланджело 600 кв. метрлік орасан зор плафонды өз қолымен аяқтайды.

Капелланың архитектурасына байланысты ол төбе бөлігін бірнеше алаңға бөліп, орталық алаңында Библия сюжетінен алынған тоғыз композициясын орналастырады. Олар: **«Адам атаның дүниеге келуі», «Жарық дүниенің, қараңғы дүниеден бөлініп шығуы», «Күнәһарлыққа түсу»** және тағы басқа композициялары.

Үш жүзден астам тұлғаларды сыйдырған орасан зор, күрделі ансамбль адамзаттың ақыл-ойы мен күшін, сұлулығын дәріптеген туынды болып табылады. Микеланджело жасаған образдарға біртұтас күш-қуаттылық сипаты тән. Шебер ондағы әр кейіпкерге өзіндік ерекше қайталанбас, қимыл-қозғалыс, іс-әрекеттерді ойлап табады.

Микеланджело папа II Юлий дүниеден қайтқаннан кейін, осының алдында ойластырылған мазар жобасын аяқтайды. Бірақ оның бұл жолғы нұсқасы қарапайым болады. Осы жұмысқа байланысты шебер өзінің **Моисей** және **тұтқындар** (құлдар) статуяларын сомдайды.

**«Бұғаудағы тұтқын»** образындағы, бұғаудан құтылып шығып, еркіндікке ұмтылу сәтіндегі оның күш-жігерін, бейненің бүкіл пластикалық қимыл-қозғалысынан көруге болады. Екінші

тұлға, «**Өлім алдындағы тұтқын**» бейнесіндегі сағы сынған, мәңгі ұйқыға кетіп бара жатқан тұтқынның қайғылы образындағы трагедиялық сәтті мейлінше ашады.

Халқын еркіндік пен әділдікке көтерген, Моисейдің қаһарлы образындағы драмалық шиеленістің шарықтау шегін шешу мақсатында, суретші орасан зор пластикалық күш-қуатқа қол жеткізеді.

Осындай сәтті айқындау үшін, шебер кейіпкердің күш-қуатын арттырып, ондағы тұлғаның күшейтілген күрделі бұрылысымен, оның кең иығы арқылы көрсетеді. Бейненің өткір көзқарасы мен оның іштей тас-түйін болған, өктем психологиялық сипаты, көрермен назарынан тыс қалмайды.

Өмірінің соңғы жылдарын Римде өткізген Микеланджело рухани жалғыздықты өткір сезінеді. Католик шіркеуінің қайта бас көтеруі мен қоғамдағы наразылықтың күшеюуі жағдайында да, шебер адамға деген сенімін жоғалтпайды. Шебер осы жылдары Сикстин капелласында күрескерлік рухқа толы, орасан зор «**Тозақ соты**» (1535-1541) қабырға кескіндемесін жазады. Туынды өте күрделі ғарыштық түсініктегі деңгейді аңғартады. Ондағы періштелер мен қасиеттілер және күнаһерлар тұлғаларының жойқын қимыл-қозғалыстары көрсетіледі.

Композиция орталығында алып күш-қуатқа толы Христос ашу-ызамен адамзатты әділет таразысынан өткізудегі керінісін бейнелейді.

Сол сияқты, «**Пьета**» (1550-1555) және «**Пьета Ронданини**» (1555-1564) мүсіндік топтары айбынды рух пен трагизмге толы.

Қайта өрлеудің гуманистік идеяларының қайта салтанат құруының нағыз айғағы болған Римдегі қасиетті Петр шіркеуінің жобалаушыларының бірі болған Микеланджелоның жобасы осы кезеңге сәйкес келеді.

Папа мемлекеті мен католицизм күш-қуатының куәсі болған көп жылдар бойына салынған Қасиетті Петр шіркеуінің құрылысына, әр кезеңдерде әртүрлі шеберлер өз үлестерін қосады.

Олар Браманте, Рафаэль, Перуцци, Кіші Антониода Сангалло және Микеланджело. Бірақ, соның ішінде Микеланджело жобасы шешуші роль атқарады. Алға қойылған сәулеттік мақсатты,



шебер мүсінші ретінде шешеді, ондағы ырғаққа негізделген басты әдіс – көлем болады.

Сәулеттік образдың пластикалығы мен біртұтастығы, Микеланджелоның кеңістік шешіміне жаңаша түсінік беруімен ондағы айбындылық пен монументалдық және сонымен бірге сәулеттік пішіндердің ширығуымен олардың өзара күресі, болашақ сәулет өнерінің әуендерін алдын ала болжайды.

Микеланджело шығармашылығы өз заманындағы суретшілер мен жаңа буын суретшілерінің шығармашылықтарына тигізген ықпал-әсері орасан болып табылады.

## Маньеризм бағыты

1520-1530 жылдары Италия өнеріндегі өзгерістерге байланысты Қайта өрлеу өнеріне жат өнер түрлері пайда бола бастайды, кейіннен ол **«маньеризм»** деген атқа ие болады. Осы кезең, Жоғары Қайта өрлеу кезеңінің құлдырау кезеңі болып саналады, яғни гуманизм кризисі деп аталады. Сол кезеңдегі шешімін таппаған ішкі қарама - қайшылықтар өнер алдындағы дәрменсіздік, кептеген қылқалам шеберлерін пессимистік көзқарасқа әкеп соғады. Олардың жасаған образдары өзінің суықтығымен, ішкі сезімдерінің бостығымен, психологиялық мазасыздықты білдіреді. Пішін мүмкіндіктеріне келетін болсақ, бейнелер өздерінің аса созыңқы пропорцияларымен, мазасыз ырғақтарымен ерекшеленді. Бұл бағыттың қылқалам шеберлері **Понтормо** (1494-1557), суретшінің туындыларының бірі **«Марияның Елизаветамен кездесуі»** және шебер **Пармиджаниноның** (1503-1540) танымал туындысы **«Ұзын мойынды мадонна»** болып табылады.

## Кейінгі Қайта Өрлеу өнері. Венеция мектебі

Оңтүстік және Орталық Италиядағы Жоғары Қайта өрлеу өнерінің «алтын ғасыры» XVI ғасырдың үшінші онжылдығында аяқталады. Солтүстігінде маньеристік құлдырау бағыты белең

алады. Ал Венецияда Жоғары Қайта өрлеу өнерінің жалғасын, Венеция мектебі мен Кейінгі Қайта өрлеу өнері сабақтастырып, ол XVI ғасырдың біршама бөлігінде сақталып отырады. Осы кезеңде сәулет өнерінде ерекше көзге түскен суретші **Якопо Сансовино** (1486-1570) шығармашылығы жұртқа танымал болатын. Шебер жобалаған **«Үлкен каналдың»** арқасында Венециядағы көптеген ғибадатханалар мен сарайлар бұрынғысынан да көрнекті бола түседі. Сонымен бірге Сансовино Сан-Марко үлкен монументалды кітапханасының авторы болып табылады. Шебер **Сан Джордже-Маджоре** шіркеуін жобалап, салдырады. Кескіндеме өнерінде Жоғары Қайта өрлеу өнерінің жалғасының бастауын **Джорджоне** (1477-1510) өнерінен көреміз. Шебердің толық аты Джорджо Барбарелли да Кастельфранко. Джорджоне көркем шығармашылығы лирикалық, поэтикалық көріністерге толы. Оның көркем туындыларының басым көпшілігі табиғат аясымен байланысты. Адам мен табиғат үйлесімділігі – Джорджоне шығармашылығының ең басты тақырыбы деп айтуға болады. **«Юдифь»**, **«Найзағай»**, **«Ауыл концерті»**, **«Ұйқыдағы Венера»** туындылары, шебердің ең негізгі шығармалары қатарына жатады.

Сол сияқты Венеция мектебінің ең көрнекті ұлы суретшісі **Тициан Вечеллио** 1480-1576 жылдары аралығында өмір сүреді. Тициан өзінің бір жағынан досы, бір жағынан ұстазы Джорджонеге қарағанда қызықты шығармашылыққа толы ұзақ өмір сүреді. Суретші талантын сол кездегі билік басындағылар да, қарапайым халық та мойындайды. Венеция мектебі мен Кейінгі Қайта өрлеу өнерінің өзіндік ерекшелігі түстік бояу шешімдерінің аса қанықтығы. Тицианды кескіндеме өнеріндегі ұлы колорист (түстік шешімнің өте қанықтығы) деп атайды. Тициан жасаған образдар өзінің шынайылығымен тартымды. Әсіресе, әйел образдары, оларды биік лирикалық, поэтикалық деңгейге көтеру – сұлулыққа табыну деп қарастырылады. Осы тақырыптың дәлелі: **«Урбин Венерасы»**, **«Венера мерекесі»**, **«Вакх және Ариадна»**, **«Айна алдындағы Венера»** тәрізді шебердің тағы да сол сияқты көптеген туындылары. Сонымен қатар. Тициан портрет жанрын өте жақсы меңгерген, сондықтан оған гапсырыс жұмыстары қашанда болсын толастамайтыны

туралы айтылады. Мысалға, Папа үшінші Павел немере інілерімен атты үш тұлғалық портреттік туындысында үш түрлі психологиялық мінездеме берілген және олардың шынайылығы сонша, Папа сарайының ішкі өзара тартысын дәл жеткізгенін көргенде қатты шошынған деседі. Сол сияқты суретшінің діни тақырыптағы жұмыстары мистикалық пен құпиялылықтан тыс болды. Ондағы образдар мен көріністер динамика мен жылы түстер күш-қуатына толы. Осы тақырыпта «Тәубаға келген Мария Магдалина», «Қасиетті Себастьян», «Пьета» тағы сол сияқты көптеген композициялары көрермен ой-санасын жаулап алады. Кейінгі Қайта өрлеу өнерінің жарқын бейнесі Паоло (Кальяри) Веронезе (1528-1588). Шебердің осылай аталу себебі Венецияға қарасты Верона қаласында дүниеге келуі. Веронезе шығармашылығының көркемдік мәнерінде еркіндікке ұмтылу көрінісін байқауға болады. Қылқалам шеберінің туындыларындағы театралдық көтеріңкі көңілмен көркемдеу мақсатының аса ыждаһаттылығы оның төлтумаларына көтеріңкі пафостық көңіл-күй береді. Суретшінің танымал атақты туындыларының бірі «Кандағы неке» (1563) композициясында жүзге тарта тұлғалар орналастырылады. Веронезе туындыдағы музыканттар образдарында ірі венециандық кескіндемешілер бейнелерін сомдайды. Олар, Тициан, Тинторетто және қылқалам шеберінің өзінің бейнесі. Сол сияқты, қылқалам шеберінің белгілі туындылары «Левий үйіндегі той» (1573), «Куччина отбасының мадоннасы» (1570) және «Венеция жеңісі» (1585). Кейінгі Қайта өрлеу өнерінің тағы бір белгілі өкілі Тинторетто (1518-1594). Шебердің өмірдегі шын аты Якопо Робусти. Тинторетто оның лақап аты, ол итальян тілінде «бояушы» деген мағынаны білдіреді. Қылқалам шеберінің өнері алып күш пен күрескерлік рухқа толы. Ол өмірді өзінің тез ағымымен, шексіз қозғалыста қабылдайды. Тинтореттоның «Қасиетті Марктың ғажайыбы» (1548) көптұлғалық композициясы осындай шексіз қозғалысты бейнелейтін туынды. Шебердің басқа да айтулы туындылары жетерлік. Солардың ішінде, «Марияның ғибадатханаға енуі» (1555) және «Қупия кеш» (1560) композициялары кеңінен танымал туындылар.

## Солтүстік Қайта Өрлеу өнері. Нидерланды мектебі

XV-XVI ғасырда Қайта өрлеу өнеріндегі тағы бір өзіндік келбеті бар өнер ошағы болған Нидерланды елі. Бірақ бұл елде Ренессанстық мәдениеттің қалыптасу үрдісі Италия еліне қарағанда баяу дамиды. Ондағы басты себеп ескі көзқарас пен жаңа көзқарастардың кереғарлығы. XIV ғасырға дейін Нидерланды өнері дәстүрлі ортағасырлық діни көзқараста дамиды, сонымен қатар француз, неміс готика өнерінің жетістіктерін өз бойларына сіңіріп отырады.

Бұл елде өнердің өз бетімен дамуы XIV ғасырдың соңынан бастау алады. 1363-1417 жылдар аралығында Нидерланды провинциялары бургунд герцогтері билігінің қол астына еніп, өз бетімен тәуелсіз мемлекет құрады, оған Голландия мен Фландрия елдері кіреді. (Франция мен Германия елдері арасында орналасқан)

Нидерланды өнері, итальян өнеріне қарағанда демократиялық сипатқа ие болады. Ондағы фольклор, яғни халық нақыштары, фантастика, гротеск, өткір сатира, аллегориялық сюжеттердің мықтылығы өте айқын көрінеді. Бірақ оның басты ерекшелігі ұлттық дүниенің өзгешелігін терең сезіну, мәдениеттің халықтық түрі, тұрмыс-тіршілік, сол сияқты қоғамдағы әртүрлі таптардың әлеуметтік теңсіздігін бейнелеу.

Қайта өрлеу дәуіріндегі Нидерланды елінің көркем мәдениетінің тағы да бір басты ерекшелігі XV-XVI ғасырлардағы Нидерланды реализмінің негізгі сипатын анықтаған ортағасырлық дәстүрлердің тұрақтылығы.

Нидерланды суретшілері итальяндық Қайта өрлеу суретшілерінің діни-рухани, жоғары ойлы тақырыптарына қарағанда, өмірге жаңа реалистік кескіндеме өнерін әкеледі.

Олардың туындыларында өмірді көбіне сол кезде қалай көрсе, солай бейнелеуге тырысуын байқаймыз. Адам өмірінің табиғатпен байланысы, күнделікті тұрмыс-тіршілігі, әр бейненің қайталанбас жеке сипатына баса көңіл бөлу тәрізді ізденістер бірден көзге түседі.

Солтүстік Қайта Өрлеу өнерін Нидерланды суретшісі **Ян**

**Ван Эйк** ашады. Ол шамамен 1380-1395 жылдар аралығында Маасейн немесе Маастрихт қалаларының біреуінде дүниеге келген делінеді. Бастапқы кезде сурет салу өнеріне өзінің ағасы Хуберт Ван Эйктен үйренеді деп айтылады.

Оның ең атақты туындыларының бірі **«Канцлер Роленнің мадоннасы»** атты картинасы, оған тапсырыс беруші канцлер Роленнің менменшіл билікқұмар бейнесі мен Ана құдайының бейнесі – екі әлем, бірі – қатаңдық пен ызбарлылықтың нышанын білдірсе, екіншісі – нәзіктік пен жылылықтың белгісін білдіреді. Композицияның екінші жобасындағы табиғат бейнесі қиялдағы бейне емес, шынайы өмірдің көрінісі екенін байқауға болады. Сол сияқты шебердің тағы бір танымал жұмысы **«Арнольфини жұбы»** атты туындысында көпес Джованни Арнольфини мен оның жұбайының неке антын беру сәті бейнеленген. Картинада бейнеленген әр заттың өзіндік құпия мағынасы бар. Мысалы: кішкене ит бейнесі – үйдің жайлылығын, апельсин жемісі – жұмақ рахатын, шамшырақ – құдайдың неке антына бата беруі деп түсіндіріледі.

**Рогир Ван дер Вейден** (1400-1464) басқа Нидерланды суретшілерімен салыстырғанда, жоғары идеалдағы адам бейнесін көрсетуге тырысады. Оның көзқарасы бойынша адамның сыртқы және ішкі жан дүниесінің сұлулығы біртұтас болу керек. Айта кетсек, **«Жас әйел портреті»** картинасында әйел сұлулығы мен жан жылуын көрсетуге тырысқандығын ыждаһатпен жазылған барлық детальдар өзі-ақ айтып тұрғандай. **«Крестен босату»** картинасы суретшіні әлемге танымал етеді.

**Иеронимус Босх** (1450-1516) Хертогенбос қаласында шамамен 1450 жылдары дүниеге келеді. XV ғасырдың соңындағы өте терең сырлы суретшілердің бірі Иероним Босх деп айтуға болады. Оның картиналары аллегориялық сюжеттерге бай, туындылары фантастикалық көріністерге толы бола отырып, сол уақытта өте шынайы бейнеленеді. Қылқалам шеберінің **«Ақымақтар кемесі»**, **«Сиқыршы»** атты туындылары өткір сатираға толы. Суретші адамдардың өмірді босқа өткізіп, жепішу, ақымақтық тәрізді жағымсыз қасиеттерін туындыларында ашық сынайды.

Сонымен бірге, Босх шығармашылығы халықтың санасымен

тығыз байланысты, әсіресе оның картиналары халық мақал-мәтелдерінің мысалы ретінде қабылданады. Оның «**Шөп маясы**» картинасында адамдардың әркім өзіне тартатын, өзімішл мінез-құлқын әшкерелейді. Адамдардың өзіне көбірек алып қалғысы келіп, бір-бірімен төбелесу, таласу секілді қылықтарын көрсеткен картинаның, артқы жобасындағы табиғат пен аспаң, ондағы көшкен бұлттар ғана, дүниенің мәңгілік екенің, ал күнделікті өмірдің өткінші екенін еске салғандай.

**Питер Брейгель** (1528-1569). Кейде Питер Брейгель Мужичий деп те атаған, себебі оның картиналары нағыз қарапайым шаруалар өмірі жайлы, олардың күнделікті тұрмыс-тіршілігі, әртүрлі мейрамдар, аллегориялық астарлы сюжеттер. Босх тәрізді ол да халық мақал-мәтелдерін мысал етіп жазуды басты мақсат етеді.

Оның «**Фламандық мақалдар**» картинасындағы көптеген ұсақ тұлғалар халық мақалдарын көрсетіп, ондағы адамның өмірі түкке тұрғысыз деген ұғымға келтіреді. Шебердің «**Икардың құлауы**», «**Соқырлар**» атты аллегориялық туындыларында қоғамдағы енжарлық, немқұрайлық секілді көзқарастарды меңзейді.

«**Шаруалар биі**» атты туындысында әдеттегі, өзінің жиі көріп жүрген көрінісін – қарапайым халық образын, оның қара дүрсін күшін бейнелейді. Сонымен бірге, суретшінің «Қар үстіндегі аңшылар» шығармасы «Айлар» топтамалық жұмыстары туындыларының ішіндегі ең көрнектілері болып саналады. П.Брейгель шығармашылығымен Нидерланды өнері аяқталады. Осыдан әрі ол Голландия және Фламанд өнерлері болып екіге бөлінеді.

## Германия Қайта Өрлеу өнері (XV-XVI ғғ.)

Германия Қайта Өрлеу кезеңі өз дамуын XV-XVI ғасырлардың бірінші бөлігінде бастайды. Бұл уақыт Германия өнерінде адам жан-тәнін түсінуге талпыныс ізденістерінің шын мәніндегі творчестволық шыңы болды. Италияң, Нидерланды өнерлерінің бай тәжірибесі, неміс көркемөнерінің дамуына өзіндік әсерін

тигізді. Неміс Қайта Өрлеу өнері көбінде Нидерланды өнеріне жақын болып келді. Бұл жерде де жеке адам өмірінің табиғатпен байланысын дәріптеді. Ол бейнелердің эмоционалдық құрылымының шешімінде табиғат пен ішкі жан дүниенің алатын орнын анықтайды. Италия мен Нидерланды өнеріне қарағанда неміс Қайта өрлеу өнерінде реалистік бейнелеу тенденциялары кешірек дамиды және онда трагизм мен дисгармония белгілері айқын болады, оған бірден-бір себеп сол кездегі Германияның қоғамдық өмірі болды.

Германия Қайта Өрлеу кезеңінің негізгі екілдері МГрюневальд, Г. Грейфенберг, Г. Платтнер, П. Лаутензак, А. Дюрер, Г. Гольбейн, мүсіншілер Т. Рименшнейдер, Адам Крафт, Вит Ствош сияқты көркемөнер майталмандары болды. Осылардың ішінде **Альбрехт Дюрерге** тоқталсақ, ол 1471-1528 жылдары Германияның Нюрнберг қаласында, алтын бұйымдар шебері отбасында дүниеге келеді, өзінің білімге деген құштарлығымен және жан-жақты қасиеттерімен көзге көрінген Дюрерді Леонардо да Винчимен теңеген. Оның табиғатқа ерекше құштарлығы, әсіресе акварельмен салынған табиғат көріністеріндегі жан-жануарларды, гүлдерді тағы сол сияқты көптеген көріністерді салуында айқын байқалады. Дюрер Германия суретшілерінің ішінде бірінші болып натурадан жалаңаш адам бейнесін салады. Анатомия, перспектива, математика тәрізді ғылымдарды тереңінен зерттейді. Суретші гравюраға көп көңіл бөледі, оның ішінде ксилография техникасын енгізеді. Сол сияқты, суретші тақырыптарының сан алуандығымен қызықтырады, онда ол әдеби-тұрмыстық сюжеттерге қарапайым шаруалар мен қала тұрғындарының өмірі, бюргерлер мен рыцарьлардың өмірлерінің көріністеріне арнайды. Шығармашылық табысының ең биік шоқтығы ксилография техникасында орындалған он алты парақтық **«Ақырзаман»** («Апокалипсис») топтамасы. Суретшінің негізгі тәлтумалары **«Қасиетті Иероним»**, **«Меланхолия»**, **«Адам ата мен Хау ана»**, **«Аңдар арасындағы мадонна»** туындылары.

Шебердің әсіресе, он алты парақтық **«Ақырзаман»** топтамалық туындысы діндар неміс халқына қатты әсер егеді. Осы туындының **«Төрт салт атты»** топтамасында ақырзаман

бейнесін аштық, жұт, соғыс, өлім аллегориялық бейнелері арқылы суреттейді. Олар жойқын күшпен жолында кездескен жанның бәрің, жасы мен кәрісіне қарамай, дәулеттісі мен кедейіне қарамай таптап өтеді. Дюрер осылай адамзат баласының құруын елестетеді. Ондағы негізгі ой – адамдар бір-біріне адал болып, мейірбан болмаса, өздерінің күнәләрі үшін түбінде осыған келетінін ескертеді. Дюрер Италияға екі мәрте саяхатқа барып қайтады. Саяхат нәтижесі шебердің шығармашылығындағы гуманистік бағыттың бекуіне ықпал жасайды. Италияндық ұлы шеберлерге ұқсап Дюрерде әлем мен адамзатты ғылыми тұрғыдан тануға ұмтылады. Суретші готика өнерінің дәстүрлері мен Қайта өрлеу тәжірибелерін шебер ұштастырады. Суретшіге өмірінің соңғы жылдарында «**Төрт пайғамбар**» атты туындысы үлкен құрмет пен абырой әкеледі. Дюрер картинаны Нюрнбергтің қалалық кеңесіне сыйға тартады. Қасиетті Иоанн, Петр, Павел және Марк адамдарды адасушылық пен дінсіздік жолдарына түсуден сақтануды ескертеді. Туындыда қасиетті таурат мәтін жолдары жазылған. Төрт пайғамбар олардың түсінігінде әділет пен шындық жолындағы қайсар күрескерлік пен білімге құштарлық және тәуелсіздіктің символы болып табылады. Альбрехт Дюрер 1528 жылы Нюрнберг қаласында дүние салады. Суретші соңынан 60 шақты майлы бояу туындылары мен жүздеген гравюраларын қалдырады.

Неміс Қайта өрлеу мектебінің өкілі **Үлкен Лукас Кранах**, шын аты-жөні Лукас Моллер, жоғарғы Франкониядағы Кранах қаласында (1472-1553) дүниеге келген. Суретші бастапқы кездегі туындыларында адам мен табиғат арасындағы байланысты лирикалық сезіммен жазады. Ондай туындыларының ішіндегі танымалы «**Жүзімдіктегі Құдай ана**» картинасы. Кранах, Саксония билеушілерінің қоластында сарай суретшісі болып қызмет жасайды. Біраз уақыт өте келе ол шіркеу реформаторы Мартин Лютнерментанысып, оның көзқарасын қолдайды. Кранах осы аты аңызға айналған тұлғаны жақсы біліп, тарихта оның портретін қалдырады. **Мартин Лютнердің** бейнесін сомдағанда оның білімді, әділ қатаң да берік мінез-құлқын анық көрсетеді. Сол сияқты Үлкен Лукас Кранахтың **Мориц Саксонскийдің портреті**, «**Венера мен Купидон**» атты туындылары көпшілікке



танымал Қайта өрлеу кезеңіндегі неміс мектебінің атақты суретшілерінің бірі **Матиас Грюневальд** (1470-1528) Гессен жеріндегі Вюрцбург қаласында туған. Шын аты-жөні Матиас Нитхард. XVII ғасырда Грюневальд есімімен танымал болған суретшінің өміріндегі негізгі басты туындысы Изенгеймдегі Қасиетті Антония шіркеуіне арналған **Ана құдайының үлкен мехрабы** (алтарь). Мехрап есікшелерінде евангельдік көріністер бейнеленген. Мысалы, **Христос бейнесі мен қасиетті Антонийдің өмірінен көріністер, періштелер хоры** тағы сол сияқты көптеген евангельдік сюжеттер көріністерін жазады.

Германия Қайта өрлеу мектебінің көрнекті өкілі **Кіші Ганс Гольбейн Аусбург** қаласында (1497-1543) дүниеге келеді. Суретшінің шығармашылығында бірінші орынға қойылатын портреттік туындылары. Гольбейннің портреттеріндегі бейнелер шынайылығымен ерекшеленеді. Портреттердің артқы жобасында ыждаһатпен жазылған үйдің ішкі көрінісі кейіпкердің ішкі дүниесін ашып көрсетуге көмектеседі. Шебер 1520 жылдары ағаш материалына орындалған **«Ажал биі»** гравюралық топтамаларын шығарады. Ондағы аллегориялық ажал бейнесі, кейіпкерлер арасында қарапайым көрінеді. Ажал бекзадаға соңғы шарабын құйып, шаруаға жерін жыртысып бітіруіне көмектесіп жатқан қайырымды бейнеде көрсетіледі. 1523 жылы Гольбейн Англияда қоныстанады. Онда шебер утопиялық социализмді құрушылардың бірі **Томас Мормен** жақын таныс болып, оның отбасымен бірге портретін салады. Сонымен бірге Гольбейн ойшыл гуманист **«Ақымақтықты мадақтау»** кітабының авторы Эразм Роттердамскийдің портретін тарихта қалдырады. Кіші Ганс Гольбейн 1543 жылы шығармашылығы гүлденіп тұрған шағында Лондон қаласында обадан қайтыс болады. Шебердің декоративті ұстамдылығы мен нәзік психологизммен айқындалған кескіндемелік туындылары ағылшын кескіндеме мектебінің негізін қалауға әсерін тигізеді. Кіші Ганс Гольбейн XVI ғасырдағы соңғы ірі неміс суретшісі болады. Суретшінің шығармашылығы отанынан тыс жерде дамуы себепті құбылыс. Өйткені 1529 жылдан кейін Германия бейнелеу өнері тоқырау жағдайында болып, оның салдарынан XIX ғасырдың басында ғана арылады.

## Франция Қайта Өрлеу өнері

Қайта өрлеу дәуірі өнері Франция елінің тарихындағы XIV ғасырдың бірінші бөлігіндегі ең бір трагедиялық кезеңімен қатар келеді. Осы кезеңдегі ағылшындармен болған соғыс, кейіннен «жүз жылдық соғыс» деген атқа ие болады. Мемлекеттің саяси тығырыққа тірелуі азаматтық соғысқа әкеледі. Осыдан барып XV ғасырдың басында Франция талан-таражға түсіп, құрып кетудің аз-ақ алдында қалады. Алайда, «жүз жылдық соғыс» трагедиялық оқиғасы, француздардың ағылшын жаулап алушыларына бірігіп қарсы күресуі, олардың ұлттық намысын оятып, өздерін алғаш бір ұлт болып сезінуіне түрткі болады. Осы дәуірде қалыптасқан ұлттық сипат, келесі үш ғасыр бойындағы француз өнерінің негізгі анықтаушы қасиеттерін айқындайды. Италия елінде Қайта өрлеу өнері дәуірінің бастауы антикалық өнер болса, Францияда өскі өнер мен жаңа өнердің байланысының тығыздығы сонша, тарихшылар осы күнге дейін орта ғасыр өнерінің аяқталу кезеңімен, Қайта өрлеу өнері дәуірінің басталу кезеңін нақты анықтау мүмкін еместігін алға тартады. Мұрағаттарды зерттеу барысында өнер тарихшылары тосын жаңалықтар ашып жатады. Осындай жаңалықтың бірі XIX ғасырда табылған манускриптегі «Жан Фуке» деп жазылған қолтаңба. Бұл француз Қайта өрлеу өнері дәуірінің қылқалам шеберін танытуға өз көмегін тигізеді және оны осы күндері француз Қайта өрлеу өнерінің бірінші суретшілері қатарына жатқызуға толық мүмкіндік береді. **Жан Фуке** (шамамен 1420-1481) Луар өзенінің бойындағы Тура қаласында дүниеге келеді. XV ғасырдың қырқыншы жылдары Фуке Италияға барып, француз суретшілерінің ішінде бірінші болып итальян Қайта өрлеу өнерімен танысады. Римде суретші Папа IV Евгениймен танысып, оның портретін жазады. Шебердің Италия елінде алған тәжірибесі, Франция **королі VII Карл** (1422-1461) портретінде анық байқалады. Туындыда суретші алғашқы итальян Қайта өрлеу өнері кескіндеме мектебінің анық, ірі пішіндері мен қатаң қарапайымдылығын қолдана отырып, Солтүстік Еуропа кескіндеме мектебінің жеке мінез құлықты нақты беру жағына баса көңіл бөлу тәрізді дәстүрлерін біріктіреді. Дәл

осындай, кескіндемелік ерекшеліктерімен **«Мелендік диптих»** (шамамен 1451-1456) атты туындысы туралы айтуға болады. Туындының сол жақ бөлігінде артқы жобадағы итальян сәулет өнерінің көрінісінде мехраб тапсырушысы Этьен Шевалье мен оның қолдаушысы қасиетті Стефан бейнелері сомдалған. Диптихтің екінші бөлігінде сәби ұстаған қасиетті Мария бейнесі сомдалады. Суретшінің сақталып қалған ірі кескіндемелік туындыларының басым бөлігі – портреттер. Алайда XV ғасыр француз суретшілерінің барлығы дерлік, оның ішінде Жан Фуке де ең алдымен миниатюрист болып табылады. Жан Фуке өзінің **«Үлкен француздық деректер»** (XV ғасыр 50-ші жылдары) атты иллюстрацияларында драмалық батальдік көріністерді, ондағы зорлық-зомбылықты көрсетуден саналы түрде бас тартады.

Фуке миниатюраларында ел тарихы көбінесе сән-салтанатты кештер мен салтанатты рәсімдер арқылы көрсетіледі. Ондағы негізгі ой, сол кездегі XV ғасырдың екінші жартысындағы Франция елі үшін өзекті болып табылатын король билігін ұлықтау.

Қылқалам шеберінің миниатюралық туындыларының ішіндегі нағыз жауһары, оның жетпісінші жылдары жазған көне еврейлік тарихшы Иосиф Флавийдің **«Иудейлік ескіліктер»** атты миниатюрасы.

Суретші туындыда перспектива заңдылықтарын аса шеберлікпен бере отырып, адам мен табиғаттың үзіліссіз байланысын нанымды түрде жеткізеді. Шеберге сол дәуірдегі суретшінің дүниетанымы мен шығармашылық мүмкіндіктерін көрсете алудың сәті түседі. Сондықтан да Жан Фукедің француз Қайта өрлеу өнерінің бірінші суретшісі деп аталуына толық негіз бар.

1540 жылдары ағылшындармен арадағы жүз жылдық соғыс аяқталуымен мемлекеттің бірігуі Францияға Еуропа елдерінің ең күшті мемлекеттерінің бірі жағдайын қайтарып алу мүмкіндігі туады. 1494 жылдары Француз корольдарының жарты ғасырлық итальян жорықтары басталады. Француз монархиясы Еуропа сауда-саттық алаңындағы ең басты бәсекелесі, бай әрі дәулетті Италияны жеңіп алуға бел буады. Бірақ жорықтан оралған

француздар Францияны енді басқа көзқараспен қабылдайды. Оларға өздерінің үй-жайлары тар, әрі көңілсіз, киімдері, заттары сәннен шыққан, кітаптары бірсарынды болып көрінеді. Өзінің керемет сарайлары мен бақтары, салтанатты шіркеулерімен, үлкен әрі кең қалалық алаңдары бар сән-салтанаты кемелденген Италия француздардың ой-санасын жаулап алады. Осыдан барып, Францияда осы кезде Италия мәдениетіне деген жалпы еліктеушілік пайда болып, соңғы сән үлгісіне айналады.

Алғашқы кезде, француз және итальян мәдениетінің қосындысы тосын әрі кереғар сипатқа ие болады. Орта ғасырлық алып қамалдар терезелері мен қасбеттері итальяндық нақыштағы ою-өрнектермен безендіріледі. Италия табиғаты мен ескерткіштерінің көріністері француздық миниатюраларда бейнеленеді. XVI ғасыр француз өнеріндегі итальян және француз нақыштарының синтезін тарихшылар алғашқы Ренессанс деп атаған өзіндік ерекше стильге әкеледі. Оның айқын, айрықша сипатын Луар даласындағы дәстүрлі француз және жаңа итальян нақыштарын үйлесімді біріктірген сарайлар айғақтайды.

1515 жылы таққа отырған жас I Франциск **Блуадағы** сарайды қайта сала бастайды және оның әсемдігін Ватикан сарайынан да асырып түсіруді мақсат тұтады. Ғимараттың сыртқы қасбеті өзен жағасына қиғаш салынып, аркалы ашық галереялары жартылай колонналармен безендірілген келбеті, Ватикан лоджияларын еске салады. Ал олар болса, өз кезегінде атақты Колизей амфитеатры сәулет өнерінің тәжірибесін қайталады. Мұндағы француз сарайының алғаш рет қалаға қараған көрінісі шомбал қалың қабырғалы қарабайыр мұнараларды қолданбай оның орнына лоджияларды пайдалану, оның жаңа ренессанстық сипатын айқындайды. Француз Қайта өрлеу өнерінің таңғажайып үлгісі **Шенонсо** (1512-1523) сарайы адамның шексіз қиялымен табиғаттың үйлесімділігінің айғағы. Сарай Шер өзенінің ортасында жасанды аралда тұрғызылған. Көлемі жағынан кішілеу болып келген бұл ғимаратқа төрт жағындағы мұнаралары мен төбесіндегі **люкарна** деп аталатын декоративті терезелер нәзіктік пен ерекше қайталанбас әсемдік береді. Бұл сарайдың бас кезінде король II Генрих көңілдесі Диана

де Пуатьенің меншігі болуы кездейсоқ емес, кейіннен ол оның заңды жұбайы Екатерина Медичидің меншігіне өтеді.

Луар сарайлары құрылысына І Франциск сарайына шақырылған Леонардо да Винчиде өзінің үлесін қосып үлгереді. Бірақ Леонардо да Винчи Францияда онда нөбәрі үш жыл шамасында (ол 1516 ж соңында келіп, 1519 ж. 2 майда қайтыс болады) өмір сүреді. Суретші Шер өзенінің бойындағы Ромарантен жерінде жаңа корольдік резиденциясын жобалайды. Алайда оның жобасы жүзеге аспай қалады. Дегенмен, Леонардо да Винчидің кейбір ойлары, сұлулығы мен пішіні жағынан мінсіз ғимарат **Шамбор** сарайы (1519-1559) құрылысында өз дамуын табуы мүмкін деп шамаланады. Шамбор – Луар даласында кеңінен ойластырылған ең орасан зор және уақыт өзгерісіне ұшырамаған, қайталанбас сәулеттік құрылыс. Айбынды Шамбор сарайы осы күнге дейін айрықша стильдің бір уақытта кемелденген шыңы мен соңғы үлгісі болып қала береді. Ол Француз Қайта өрлеу өнерінің гүлдену кезеңін еске салатын тамаша ескерткіштерінің нағыз шоқтығы болып табылады.

Француз өнерінің дамуының келесі кезеңі король І Франциск тің жеке көңіл қоюымен және оның тікелей қолдауымен көркейе береді. XVI ғасырдың 30-шы жылдары меценат король резиденциясын Луар даласынан Францияның тарихи астанасы Париж қаласына қайта көшіруге шешім қабылдайды. Қалаға бұрынғы саяси, мәдени даңқын және мемлекеттің көркем мәдениет орталығы абыройын қайтару мақсатында, Франциск І ең басты корольдік сарай – **Лувр** сарайының қайта құру жобасын жүзеге асыруға бар ықыласымен кіріседі. Осы бастама іске асырылуы үшін тек қана Францияның атақты мүсіншілері мен кескіндемешілері шақырылып қана қоймай, сонымен бірге Италия елінен Микеланджело, Бенвенуто Челлини, Андреа дель Сарто тәрізді атақты шеберлерді арнайы алдыртады. Сол кездегі шақырылған белгілі итальяндық шеберлер келмеген жағдайдың өзінде де, француздар олардың туындыларын сатып алып отыруға тырысады, яғни бұл іс-әрекеттерімен олар әлемдегі ең алғашқы үздік мұражай жинақтарының негізін құрайды. 1530 жылы Францияға король І Францисктің арнайы шақыруымен келген итальяндық Россо Фьорентино (1494-

1540) мен Франческо Приматиччо (1504-1570) француз өнеріне жаңа бағыт береді. Олар Париж қаласына жақын орналасқан Фонтенбло жерінде орнығады.

**Фонтенбло** мектебі аталған шеберханада итальяндық және француз суретшілері, мүсіншілері, ағаш ұсталары, зергерлер мен гобеленшілері жұмыла жұмыс істейді. Ірі шеберхана жұмысының негізгі бағыты жаңа ғимараттарды көркемдеу болып табылады. Фонтенбло мектебінің ортақ тақырыбы мифологиялық, аллегориялық кейіпкерлер, король сарайының сұлу қыздарының портреттері мен антикалық стильдегі мерекелер. Олардың жазу мәнерлері де бір-біріне ұқсап жататыны соншалық, кей уақытта туынды авторларын нақты айқындау қиынға түсіп жатады. Осы стильдің бірлігі, оның сыпайылығы мен мәнерлілігін, жеңіл ойнақылығын асқан шеберлікпен ұштастыруында және бұл стиль сол кездегі француз сарайының талғам-талабына сәйкес келеді. XVI ғасырдағы белгілі Француз мүсіншісі **Жан Гужон** (1510-1568) Фонтенбло мектебінің әсерін сезінгенменде, өзіндік қайталанбас туындыларды дүниеге әкеледі. Гужон туындыларының көбісі, өкінішке орай сақталмаған. Көп жағдайда **Гужон, Лувр** құрылысшысы **сәулетші Пьер Лескомен** бірігіп Лувр сарайының батыс бөлігін жобалап, көркемдейді.

Жеті аркададан тұратын галерея түріндегі «Кінәсіздер су бұрқағын» («Фонтан невинных») жобалайды. Гужон ондағы рельефтерде бейнеленген су періштелерінің тұлғаларын орындайды. Шебердің су періштелері пәктік пен сұңғақтық белгісін білдіреді. Суретшінің осы туындысына қарап, Қайта өрлеу идеясына итальяндықтарды Ежелгі Рим өнері шабыттандырған болса, Гужонның ежелгі грек өнерінің рухын сезініп, туындыларында асқан шеберлікпен көрсете алғанын көреміз. XVI ғасырда қарандашпен портрет салу саласында шеберханалар мен мектептерді бастаған бірнеше суретшілер айқындалады. Олар: **Кіші Жан Клуэ**, оның баласы **Франсуа Клуэ** және әкесі мен баласы **Дюмустьелер**, кейінірек **Ланьо** және тағы басқа көптеген суретшілер келеді. Айтылған суретшілер бізге XVI ғасыр адамдарының ауқымды галереясын мұраға қалдырады. Оның ішінде, есімдері тарихта қалған король I Францисктің оның муратері IX Карлдың, Генрих Наваррскийдің,

Екатерина Медичидің, ақын Ронсардың портреттері ешқандай әсірәлеусіз, асқан шеберлікпен жазған туындылар. Қайта өрлеу дәуірі француз бейнелеу өнерінің тарихы үшін стиль жағынан тұрақтанбаған өтпелі кезең болып саналады.

XVI ғасырда Франция өткен готикалық өнерімен біржола қоштасады, ал жаңа өнерге басқа елдердің көркем-мәдени ықпалы кезеңі арқылы өтеді. Бірақ бұл кезең Францияда Англиядағыдай ұзаққа (2 ғасырға) созылмайды және ұлттық көркемөнері бет-бейнесінің дамуын тоқыратпай, оны арқау етіп алады.

## Х тарау. XVII-XVIII ҒАСЫРЛАРДАҒЫ БАТЫС ЕУРОПА ӨНЕРІ

---



### Италия өнері.

#### Барокко, классицизм өнерлері

XVII-XVIII ғасырлар өнерлері Қайта өрлеу дәуірі өнерінің дәстүрлерімен тығыз байланыста дамиды. Суретшілер антикалық тақырыпқа қайта оралып, ежелгі Греция мен ежелгі Рим тарихы мен мәдениетін тереңірек қамтуға ұмтылады. Алайда Қайта өрлеу шеберлері өздерін антик дәстүрлерінің тікелей мұрагерлерімен оның жалғастырушысы ретінде сезінсе, ал XVII ғасыр шеберлері үшін ежелгі мәдениеттің қолжетпес қиялға айнала бастауы, сол кездегі заманауи өмірдің мінсіз еместігін өткір көрсетеді. Сонымен бірге Қайта өрлеудің «бесаспап данышпандарымен» салыстырғанда XVII ғасыр шеберлері бір жанр төңірегінде жұмыс істеуге саналы түрде барады. XVII ғасырда итальян өнерінің байырғы беделі төмендеп, сол уақытта бірқатар Еуропа елдерінде итальян өнерінен еш кем түспейтін өзіндік ерекшелігі бар ұлттық көркем мектептер пайда болады. Дегенмен, олардың маңызды түпкі бастамалары мен ұстанымдары бәріне ортақ болып келеді. Солардың бірі өнерлердің синтезі, яғни ол әртүрлі өнерлердің мәнерімен бірегей туынды жасау тәжірибесі.

Бұл ғасырдың өнерінде Италия, Испания, Голландия, Франция елдеріндегі ұлттық көркем сурет мектептерінің қалыптасып, дамуымен бірге тарихы мен көркемдік дамуының жаңа сатысы болып қарастырылады. Бұл кезеңнің суретшілерінің шығармашылығында өмірді бүтіндей және тереңнен қабылдауы өз көрінісін тапқан. Сәулет өнері мен мүсін өнері бір-бірімен үзіліссіз байланыста болады. Өмірдің шындығын кеңінен көрсету ұмтылысы XVII ғасыр өнерінде әртүрлі жанрлардың тууына өзіндік әсерін тигізеді.



Бейнелеу өнерінде дәстүрлі мифологиялық, діни жанрлармен қатар тұрмыстық, пейзаж, портрет, натюрморт жанрлары өз үлесін табады. Қоғамдағы күрделі қарым-қатынас, әлеуметтік күрес, әртүрлі көркемдік көзқарастағы бағыттарды тудырады. Осының алдындағы тарихи кезеңдердегі өнерде біртектес өнер түрлері дамығаны бізге белгілі, олар: роман, готика, қайта өрлеу дәуірі өнерлері.

Еуропада XVII ғасырда екі жаңа стиль қалыптасады, олар, **барокко** мен **классицизм** стильдері. Барокко өнері өмірдің шынайы қозғалысы мен өзгерісін анықтаумен қатар, өмірдің кездейсоқ айнымалы күштерін де анықтайды. Барокко өнерінің ең биік шыңы иррационалдық, мистикалық көзқарасқа, құпиялылыққа әкеледі. Ол өзінің драмалық күшімен, экспрессиялық пішіндерімен көрермен қиялы мен сезімін жаулап алады. Екінші, классицизм стилінде керісінше рационалдық негізге сүйенген. Бұл жерде классицизм көзқарасынан алғанда әдемілік тек тәртіппен орналасып, жан-жақтың бәрі үйлесімді болу керек деген тұрғыдан беріледі. Аталған стильдер көркем шығармашылықтың барлық түрін қамтиды, олар: әдебиет, музыка, театр, сәулет және бейнелеу өнерлері.

Жалпы, осы екі қарама-қарсы бағыт не дегенмен бір елдің өнерінде, тіпті бір суретшінің шығармашылығында қатар келіп отырады.

XVI ғасырдың ортасынан бастап XVII ғасырдың соңына дейін Италия өнерінің дамуына контрреформация ықпалын тигізеді. Контрреформация католик дініндегі саясат пен мәдениеттегі реформацияға қарсы бағытталған қозғалыс. Оның ең басты қаруы діндегі басқа көзқарастағылармен күресуге бағытталған мемлекет билігіне бағынбайтын шіркеу соты – инквизиция болады. Бірақ протестанттық көзқарастың Еуропада кеңінен таралуын байқаған, көреген шіркеу қызметкерлері протестанттарды қуғындамай, католицизмнің ұстанымдарын насихаттауға шақырады, яғни ол үшін адамның рухани тәрбиесінің жаңа жүйесін қалыптастыруды ұйғарады. 1555 жылы Рим папасы IV Павел христиандық негізгі догматтарды (парыз, негізгі қағида) адам санасы дінді тек қана мистикалық

көзқараспен қабылдауың, яғни діннің, адам басқа дүниемен тікелей байланыс жасайды деген түсінігі арқылы қабылдауын жариялайды. Ол құдай алдында адам өз күнәсін мойындап, жан-тәнін құдай күшіне бағындырып және сол арқылы ақиқатты танып, құдай жолына түсу қағидасы.

XVI ғасырдың сексенінші жылдары қалыптасқан барокко стилінің негізін осы діни ой-идеялар құрап және оның негізгі нақыштарын айқындайды. Стильдің эмоционалды мәнерлілігі, көлемділігі мен қозғалысқа толылығы, композиция шешімінің күрделілігі көрерменді ерекше бір рухани көңіл-күйге жетелейді.

Барокко итальян тілінен «түсініксіз», «таңғаларлық» деп аударылады.

Стиль атауы, стильдің шығуынан біраз уақыт кейіннен пайда болып және оның негізгі терең мағынасын аша қоймайды.

Итальян сәулет өнерінің айқын нақыштары XVII ғасыр Рим ескерткіштерінде нақты көрсетілген. Оның ең басты ерекшелігі, барокко өнерінің бірегей ансамбль құру ұмтылысы, яғни осы стиль әр дәуір құрылыстарын сәулеттік біртұтастыққа біріктіреді.

Барокко стилінің ең бірінші үлгісі 1575 жылы иезуит монахтары орденіне арналған **Иль-Джезу** шіркеуі, оның авторлары **Джакомо Бароцци да Виньола** (1507-1573) және **Джакомо делла Порта** (1537-1602).

Шіркеу жобасының негізгі бөлігінің авторы Виньола сәулет өнеріндегі күмбезді базиликалық әдістік пішініне жүгінеді. Базилика (грек тілінде «патша үйі» дегенді білдіреді) – тік төртбұрыш пішінінде жобаланған ғимарат, ішкі кеңістігінде неф деп аталатын келденең бағаналармен және тігінен тұрғызылған колонналармен ұзыннан бөлінген бөлігі.

Джакомо делла Порта ойластырған Иль-Джезу шіркеуінің қасбетінің композициясы да өте қызықты. Шебер ғимараттың қасбетіне күрделі әрі қайталанбас мәнерлілік келбет береді. Кейіннен бұндай барокко стиліндегі көркемдеу түрі көптеген шіркеулер мен ғибадатханалар үшін жиі ұшырасатын жағдайға айналады (осы құрылыстарға қатысты «иезуиттік стиль» деген термин қолданысқа кіреді).

Шіркеулік барокко сәулет өнеріне, негізгі үш шебер өздерінің

орасан зор үлесін қосады, олар: **Карло Мадерна**, **Франческо Борромини** және **Лоренцо Бернини**.

**Карло Мадернаның** (1556-162) өміріндегі ең басты ісі Қасиетті Петр шіркеуінің қайта құру жобасын жүзеге асыру болды.

Ұлы Микеланджело кезеңіндегі Қайта өрлеу дәуірінде тұрғызылған негізгі ғимараттың батыс жағынан үлкен жапсаржай қосып, шіркеуді орталықталған пішіннен, созыңқы базилика пішініне айналдырады.

Карло Мадернаның шәкірті **Франческо Борромини** (1599-1667), өз уақытында аса көп құрылыс тұрғызбайды. Шебердің негізгі жобалары Римдегі Навон алаңындағы **Сант-Аньезе** (1653-1666) сарайы, Рим университетінің ауласындағы **Сант-Иво** (1642-1660) ғимараты және **Сан-Карло алле Куатро Фонтане** (1634-1667) кешені. Сан-Карло шіркеуі әдеттегі барокко құрылыстарына тән емес, көлемі жағынан кішкене болып келген ғимарат екі көшенің қиылысында орналасқан. Ғимараттың әр бұрышында төрт су бұрқағы мен мүсіндік топтамасы орналастырылған. Шіркеудің атауы да осы керініспен тікелей байланысты.

XVII ғасырда Италияда көптеген сарай ансамбльдері тұрғызылады. Барокко шеберлері қала сыртындағы саяжайлық құрылыстар мен қалалық құрылыстар нақыштарын ұштастырып отыруға тырысады. Бұндай әдіс-тәсілдің айқын үлгісі – **Барберини (1625-1663) палаццосы** (сарайы). Ғимарат құрылысын Карло Мадерна бастап, Борромини мен Бернини аяқтайды. Алғаш рет кіреберіс жағынан салынған салтанатты аула, ғимаратты қалалық ансамбльмен біріктіреді. Сөйтіп, сарай қала келбетімен байланысты бола тұра, сәулет өнері мен табиғат үйлесімділігін таба білген, өзінше жеке әлемді құрайтынын көреміз. XVII ғасыр Италия өнерінде **Лоренцо Берниниден** басқа жан-жақты талантты шеберді табу қиын. Оның жан-жақтылығы Қайта өрлеу кезеңінің ұлы шеберлері тәрізді сәулет өнері мен мүсін өнерлерінде өз көрінісін табады. Бернини Неаполь қаласында суретші, әрі мүсінші отбасында дүниеге келеді. Шебер жиырма бес жасында үлкен атаққа ие болып, ең бастысы Римде жұмыс істей бастайды. Бернинидің кемеліне

жеткен алғашқы туындысы «**Давид**» (1623). Библияның айтуы бойынша қой бағушы бақташы бозбала Давид (болашақ иудей патшасы) иудейлермен соғысқан филистимляндардың ең күшті әскери сарбазы алып голиафты жекпе-жекте жеңіп шығады делінген.

Қайта өрлеу кезеңіндегі Донателло мен Микеланджело сомдаған Давид мүсін бейнелері қайталанбас өнер шоқтығы болып саналады. Бірақ Бернини кейіпкерді сомдауда өзінің жаңаша көзқарасын алып келеді. Шебер Давидтің нақты жекпе-жек үстіндегі бейнесін көрсетеді. Оның кейіпкері динамикаға, психологиялық эмоцияға негізделген. Лоренцо Бернини туындыларында өзіне ғана тән, Қайта өрлеу дәуірі шеберлеріне белгісіз әдіс-тәсілдер көптеп кездесіп жатады. Мәселен, мүсінші кейіпкердің тек қана ішкі көңіл-күйін емес, сол сияқты оның іс-әрекетінің ең бір өзекті сәтін ұстап қалуға көбірек көңіл бөлген. Яғни, бұл жерде бейнелер күрделене түскен.

XVI ғасырда Микеланджело мәрмәр тастың табиғи фактурасын сақтауға тырысқан болса, Бернини әр тасты әрлеп отырып, оның түрлі түсті болып ойнауына дейін қол жеткізген. Мүсінші бейненің жіңішке де нәзік тұстарын өте бір шеберлікпен жеткізіп отырады. Ол мата фактурасы, көздеріндегі жалынды от, адам дене бітімінің сезімділігі мен сұлулығы тәрізді тұстары.

Шебердің шамамен 1632 жылдары орындалған **Шипионе Боргезенің** портретінде бейненің түр-көлбетінің қатаңдығы мен өктемдігін көреміз.

Сондай-ақ, Бернини өзінің сүйіктісі **Констанция Буонарелли** (шамамен 1635) бейнесін қарапайым, ешқандай әшекейсіз, шашын жайып жіберген қарапайым күйде бейнелеген. Бірақ нақ осы сәттің өзі екеуара жақындықты, нәзіктікті, бейненің күшқуаты мен жарқындықты көрсетеді.

XVI-XVII ғасырлар ширегінде мәдениет пен өнердегі жалпы өзгерістерге байланысты кескіндеме өнерінде академиялық бағыт пайда болады. Оның негізгі ұстанымдарын италиядағы ең алғашқы **Болондық академия** көркем мектебі қалыптастырады. Бұл мектептің негізін қалаушылар ағайынды **Лодовико Агостино** және **Анибале Карраччилер** болып саналады. Осы кездегі өнерде пайда болған маньеристік бағыттың

өкілдері жалпыға арналған көркем идеалдар жоқ және болуы мүмкін еместігін алға тартады. Суретші өзінің туындыларын шеберханалық ережелермен шектелмей, шабыт арқылы жарыққа шығарады деп есептейді. Төлтуманы оның техникалық орындалуымен бағалауға болмайтынын, суретшінің тек бояулар арқылы композициядағы барлық ойластырған мақсатына жете бермейтіндігін айтады. Сондықтан шеберлікке үйрену ең маңызды іс еместігін басты орынға қояды.

Академия болса, бұл көзқарасқа толығымен қарсы шығады. Ағайынды Карраччилер сұлулық идеалын ең бірінші антикалық өнерден, қайта өрлеу дәуірі өнерінен және олар үшін ең негізгі Рафаэль шығармашылығынан іздеу керектігін дәлелдеп бағады. Академияда негізінен техникалық шеберлікке үйрену жаттығуларына көңіл бөледі. Оның жоғары деңгейі, ағайынды Карраччилер тек қана қылқалам әдіс-тәсілінің мәңгерілуінің шеберлігінде ғана емес, сонымен бірге білімділік пен ой-сананың тереңдігіне байланысты деген пікір айтады. Осы орайда, академия бағдарламасына: **тарих, мифология және анатомия теориялық курстары** енгізіледі.

Болондық академистердің ең алғашқы жұмыстары Аннибале және Агостино Карраччилер өздерінің бірнеше шәкірттерімен 1597-1604 жылдар аралығында бірігіп орындаған Римдегі Фарнезе палаццодағы (сарайындағы) **Овидийдің «Метаморфоз»** шығармасына жазылған фрескалар.

Шеберлердің көркемдеуінде Микеланджелоның монументалдық кескіндемесінің тигізген әсері байқалады. Бірақта, ағайынды Карраччилердің жұмыстарының айырмашылығы, бірінші орында кескіндемедегі абстрактты сұлулық тұрады, яғни ол суреттегі барлық ережелердің сақталуы, түстік қатынастың салмақтылығы мен композицияның анықтығын сақтап, мазмұннан гөрі пішіннің мінсіз болуына көбірек көңіл бөлінеді.

Академистердің алғашқы буын түлектерінің ішінде **Гвидо Рени** (1575-1642), **Доменикино** (1581-1641) және **Гверчино** (1591-1666) үлкен атаққа ие болады. Кескіндемешілер туындылары техникалық орындауының жоғары деңгейімен ерекшеленеді, бірақ сол кезде жұмыстарының салқын эмоционалдығымен тақырыптарының үстірттігін байқауға

болады. Алайда шеберлердің әрқайсысы өздерінің қайталанбас нақыштарымен қызықтырады. Сонымен, болон академистерінің шығармашылықтары қаншалықты кереғар болғанымен, кескіндеме өнерінің дамуында өте маңызды роль атқарды. Ағайынды Карраччилер енгізген суретшілерді дайындау принциптері, осы күнге дейін жеткен академиялық оқу жүйесінің негізін құрайды.

XVII ғасыр Италия кескіндеме мектебінің көрнекті қылқалам шебері **Микеланджело Меризи да Караваджо**. Көбіне **Караваджо** есімімен белгілі. Өз кезеңіндегі талантты қылқалам шеберінің тағдыры трагедияға толы. Мінез-құлқы өте қызба суретші жиі дуэльдерге (жекпе-жек) қатысатын болған деп айтылады. Сондай бір дуэльдердің бірі, қарсыласының өлімімен аяқталады. Өмірінің соңғы төрт жылы заң алдында жауап беруден қашумен өтіп, қиындық пен қайыршылықта қайтыс болады. Шебердің туындылары замандастарының әртүрлі ой-пікірін туғызады. Біреулері таңғалып қызықтаған болса, кейбіреуі жақтырмай, қатты ашуға дейін баратын болған делінеді. Бірақ суретшінің туындылары ешкімді бей-жай қалдырған емес.

Караваджо Италияның солтүстігіндегі Ломбардия провинциясында дүниеге келген. XVI ғасырдың соңында бұл өңірде венециандық кескіндеме мектебінің айқын, эмоционалды мәнерлілік дәстүрлері мен шығармашылық еркіндігіне ұмтылған маньеризм бағыты кеңінен дамиды. Осының бәрі, шебердің қалыптасуына өзінің әсерін тигізеді.

1590 жылдары шамасында Караваджо Римге келіп, мұнда 1606 жылдарға дейін тұрады. Бастапқы кезде сол заманда үлкен сұранысқа ие болған суретші Чезари де Арпинаның шеберханасында натюрморттар орындайды. Жас суретшінің «**Бокал ұстаған Вахх**» (шамамен 1593) туындысында, Қайта өрлеу дәуірінің сүйікті антикалық кейіпкері, әдеттегідей көрсетілмеген Суретші оны жағымсыз кейіпкер ретінде көрсетуге тырысады. Ол оның бүкіл жағымсыз әдеттерін, тіпті тырнағының астындағы кірге дейін мұқият жазады. Яғни, Караваджоның көрсетуінде Вахх жігерсіз, әлжуаз, күнәһар адам бейнесінде сомдалады. Де Арпиноның шеберханасынан кеткеннен кейін суретшінің тақырып ауқымы кеңейіп, тереңдей түседі. Қылқалам

шеберін енді библиялық сюжеттер көбірек ойлантып және осы тақырып төңірегінде жұмыс істей бастайды. Суретші оларға қалыптасқан көзқарастарға кереғар, жаңаша, өз түсініктемесін беруге тырысады. Мысалы, Қайта өрлеу дәуірі кезеңінің суретшілері мифологиядағы жасиудейқызы Юдифь, ассириялық әскербасы Олофернның басын алып, өзінің халқын құлдықтан сақтап қалған патриот, батыр кейіпкер ретінде берілсе, Караваджоның **«Юдифь және Олоферн»** (1599) туындысында кісі өлтірген трагедиялық сәтке алғаш рет көңіл бөліп, оқиғаның қайғылы жағын ашып көрсетеді. Евангель сюжеттеріне жазылған **«Фоманы сендіру»** және **«Эммаустағы кешкі ас»** композицияларында пайғамбарлардың өмірге қайта келген Христоспен кездесу сәтін қарапайым күнделікті көрініс ретінде бейнелейді. Бірақ, кескіндемелік әдіс-тәсіл жүйесі оларға мүлдем басқа мағына беріп тұрғандай. Қараңғы күңгірт кеңістіктен айқын, өткір түскен жарық кейіпкерлерді бірден алдыңғы қатарға шығарады. Композицияда жарықтың түсу көзі көрсетілмейді, мұндағы астарлы ойдың негізі, түсіп тұрған – құдайдың нұры деген түсінік береді. Жалпы, Караваджоның туындыларында екінші қатардағы қараңғы, күңгірт түстен, бірден кереғар түсті жарыққа өту әдісі **«тенеброзо»** деп аталады. Суретші осы әдіс-тәсілді жиі қолданған. Шебердің **«Савлдың жалбарынуы»**, **«Пайғамбар Матфейдің мейірбандыққа шақыруы»**, **«Құдай ана Мария өлімі»**, **«Табытқа салу»** тағы сол сияқты көптеген туындылары өмірдің трагедиялық сәттерін өте нанымды түрде бейнелейді. Микеланджело да Караваджо кескіндеме өнерінің барокко стиліндегі ерекше бағыттың негізін қалыптастырушысы болып, еуропадағы көптеген көрнекті кескіндемешілердің шығармашылықтарына өзіндік ықпал-әсерін тигізеді. Кейінірек, тарихта, суретшінің мәнерін қолданатын шеберлерге қатысты **«караваджизм»** деген термин пайда болады.

## Испания өнері

XV ғасырдың соңында сегіз ғасырға созылған Пиреней түбегін араб билеушілерінен азат ету соғысы Реконкиста

аяқталып, біртұтас біріккен Испан корольдігі қалыптасады. XVI ғасырда белсенді түрде жүргізілген әскери-соғыс саясаты және ең алдымен жаңадан ашылған Америка жерлерін жаулап алған Испания елі Еуропадағы бай, дәулетті монархияның біріне айналады. Бірақ өркендеу көпке созылмайды, ғасырдың соңында мемлекет экономикалық күйзеліске ұшырап, XVI-XVII ғасырлардағы ағылшындармен соғыста теңіздегі биліктерінен айырылып қалады.

Алайда Испанияның мәдени дамып өркендеуі нақты осы XVII ғасырда гүлдену шегіне жетеді. Әсіресе, әдебиет пен кескіндеме өнерлерінде. Себебі Испания елі өзінің бірігуі мен тәуелсіздігін кеш алғандықтан, ұлттық көркем стильді қалыптастыру өте маңызды алғышарт ретінде қарастырылады. Дәстүрлері түбегейлі қалыптаспаған мемлекет үшін бұл күрделі мәселелердің бірі болды. Испандық кескіндеме және мүсін өнерлерінің дамуына кедергі болған сол кездегі католикшіркеуінің көзқарасы болып саналады. XVII-XVIII ғасырларда католикшіркеуі, еретиктермен (дінге қарсы шығушылар) және шіркеудің ресми қағидаларынан ауытқушы діни ағымдармен күресу үшін инквизиция енгізеді. Инквизиция латын тілінен аударғанда «іздеу салу» деген мағынаны білдіреді. Сол сияқты, өнерге де қатаң бақылау енгізіледі. Дегенмен, енгізілген бірқатар шектеулерге қарамастан, испандық шеберлер жанрлардың барлық дерлік түрлерінде жұмыс істеп, өздерінің шығармашылықтарында сол кездегі басқа еуропа елдеріндегі замандастарының қозғаған тақырып шеңберін қамтиды.

XVI ғасырдағы испания сәулет өнерінде ортағасырлық еуропа және араб (әсіресе, ғимараттың декоративтік көркемдеуінде) дәстүрлерімен итальян қайта өрлеу өнерлерінің қосындысын анық көруге болады. Ал XVII ғасырда барокко өнері өз көрінісін табады. Нәтижесінде, испан сәулет өнері соңына дейін **эkleктизмнен** (бір туындыда әртүрлі стильдердің нышандарын біріктіріп отыру) арыла алмайды. Испания өнерінде ұлттық ерекшелікке ие болған мүсін өнері, оның ішінде әсіресе, ағаш пластикасы. Кескіндеме өнерінде еуропаның әсері мен ұлттық ерекшеліктерінің үйлесуі өте терең әрі қайталанбас өнер түріне әкеледі. Осы кездегі Испания мәдениетін ауызға алсақ, король



сарайының қаншалықты өнерге ден қойып, оны өз қамқорлығына алғаныменде, негізгі көрнекті шеберлер шалғай өңірлерден шығып және нақты осы шеберлердің шығармашылықтары сол кездегі басты көркем бағыттарды айқындайды. XVI ғасырдағы Испания сәулет өнері көп ретте орта ғасыр дәстүрлеріне сүйенеді. Бірақ дәл осы кезде италия Қайта өрлеу өнеріне деген қызығушылық пайда болып, испан сәулетшілері Рим мен италияның басқа да қалаларында жұмыс істей бастайды. Ал италия шеберлері өз кезегінде Испания жерінде өз ой-идеяларын жүзеге асыра бастайды.

**Платереско** (испан тілінен аударғанда *plateresco*-өрнекті, шекімделген) атауы XVI ғасырдың бірінші жартысында салынған құрылыс ғимараттарына қатысты айтылады. Бұл стиль өзінің зергерлік нақтылығымен, нәзіктігімен ерекшеленеді. Платереско стиліндегі негізгі туындылар, бекзаттық қоғамдық ғимараттар, әсіресе университеттер мен емханалар, жеке меншік үйлер. Шіркеулік сәулет өнеріндегі басты керініс ғибадатханалық ғимараттар. Орталық Испаниядағы Саламанке қаласында 1529 жылы жаңа стильдегі университет ғимараты тұрғызылады. Көптеген тұрғын үйлерге платереск құрылысының үлгісі ретінде осы қалада Сантьягодан келген сәулетшілер **Родриго Хиль де Онтаньон** және **Мартинның** авторлығымен салынып, соңына дейін аяқталмаған **герцог Монтеррей** сарайын айтуға болады. 1540-1543 жылдары Мадрид қаласына жақын жерде орналасқан **Алькала-де-Энарес қаласында Родриге де Онтаньон** басшылығымен платереск стиліндегі университет ғимараты тұрғызылады. Шіркеулік платереск сәулет өнері туындыларының ішінде 1514-1549 жылдар аралығында сәулетшілер **Хуан де Орочко, Мартин Виллареаль, Хуан де Бадахоз** авторлықтарымен салынған **Сан-Марко** қаласындағы ғибадатханалар ерекше орынға ие. Олардың қасбетіндегі кейбір сәулеттік бөлшектері жүзім жапырақтары түрінде өрнектелген. Платереско стилінің шарықтауы көп уақытқа созылмайды. XVI ғасырдың қырқыншы жылдарының өзінде рационалды, анық пішіндерге негізделген құрылыстар пайда болады. Испан сәулет өнеріне біртіндеп итальян барокко стилінің нышандары ене бастайды. Алайда, Испанияда бұл стиль итальяндық

стильге қарағанда әлдеқайда ұстамды сипатқа ие болады. Испанияда,әсіресе Римдегі **Иль-Джезу** шіркеуінің үлгісіндегі ғибадатханалар түрі кеңінен таралады. Бұл базилика, латын кресті пішініндегі,қысқартылған көлденең және тігінен орналасқан нефтері бар қатарласқан капелла көрінісін береді. Оның мысалы ретінде **Саламанкадағы XVII ғасырдың** орта шенінде сәулетші **Хуан Гомес де Мор** (1580-1648) тұрғызған иезуиттік монахтар орденінің шіркеуін келтіреміз. Шіркеудің батыс қасбетінде екі мұнара ғимаратқа қорытынды келбет береді. Бұндай композиция **иезуиттік стиль** деп аталынады. XVII-XVIII ғасырлар шенінде Испания еліндегі баяғыдан келе жатқан әшекейлеп,өрнектеуді молынан қолдану ұмтылысы жеңіп басты орынға шығады. Бұл қолданыс **Чурригера** отбасы шығармашылығында айқын көрініс табады. Олардың ішінде, **Хосе Бенито Чурригера** (1665-1725) көрнекті ірі шебер ретінде танылған. Сәулетші Чурригералар тұрғызған ғимараттар композиция жағынан өте қарапайым болып келеді. Авторлардың ой-қиял қабілеттері ғимараттың қасбетін көркемдеуінде мейлінше ашылып, декоративтік, әшекей бөлшектерін барынша қолданады. Х.Чурригера мен оның ізбасарлары қолданған сәулеттік стиль **чурригереск** деп аталады.Сол сияқты, испан сәулет өнерінің маржаны аталатын кешенді **Эскориал шіркеу бекінісін** 1557 жылдары испан королі ІІ Филипп (1556-1598) Франциямен болған соғыста жеңістерінің құрметіне жебеушілері Қасиетті Лаврентийге арнап салуға ант етеді. Сәулетшілер **Хуан Бауттиста де Толедо** және **Хуан де Эррераның** орындауында сол кездегі Пиреней түбегінде қолданылатын дәстүрлерден басқа итальяндық тәжірибеден алынған көптеген жаңа идеяларды қолданады. Эскориалдың барлық құрылыстарында итальяндық дәстүрлер көрінеді, ондағы қарапайымдылық пен қатаңдық ансамбльдің қисынды аяқталғандығы мен мызғымастық келбетін байқатады.

XVII ғасырдағы Испан мүсін өнері, кеңінен таралған өнер түрі бола тұра, кескіндеме өнеріндегідей үлкен жетістікке жетпейді. Шіркеулерде **ретабло** деп аталатын көп қабатты мехрабтар биікке өрлейді. «**Пасос**» аталған (испан тілінен аударғанда «**қадам**», «**қозғалыс**», «**шеру**») библиялық көріністерді айқындайтын мүсіндік топтамалар кеңінен таралады. Оларды

діни мерекелерде қолданатын болған. Пасосты да ағаш материалынан жасап, шынайы түстермен бояп, кәдімгі киім кигізіп, зергерлік бұйымдар тағып, бастарына шаш жапсырып, натуралистік шынайылыққа ұмтылған. Туындыларында ең алдымен идея мен тұтас образ жасауға көңіл бөлетін итальяндық мүсіншілерден, испан шеберлерінің айырмашылығы олардың оқиғаның егжей-тегжейімен, адамның сыртқы бейнесінің нақтылығымен жеке детальдарын бейнелеуінде испандық мүсін өнеріндегі натурализм, жиірек барокко сезімталдығы және эмоционалдығымен қатар келіп жатады.

Испандық кескіндеме өнері XVI ғасырдың екінші жартысына дейін дамымаған провинциалды көркемөнер болып табылады. Ондағы кескіндеме мектебінің туындылары көбірек Қайта өрлеу дәуірі шеберлеріне болымсыз еліктеушіліктерімен ғана белгілі болып келеді. Испандық суретшілердің басым көпшілігі антика мұраларын жатырқай қабылдайды. Олардың дүниетанымдық және діни көзқарастары бойынша бөтен мәдениет пен діни дүниетаным христиан шеберлерін еш нәрсеге үйрете алмайды деген көзқарас қалыптасады. Кескіндемешілердің іс-әрекеттерін инквизиция қатаң бақылауға алады. Мысалға, жалаңаш әйел денесін бейнелеуге, құдай ана және қасиетті әйелдер бейнесінде аяқ жақ бөлігін салуға қатаң тыйым салынады. Алайда, осыған қарамастан барлық дерлік испандық шеберлер нақты осы XVI ғасырдың соңғы ширегі мен XVII ғасырларда өздерінің теңдессіз туындыларын дүниеге әкеледі. Дәл осы кезең, испандық кескіндеме өнерінің алтын ғасыры деп аталады. Бұл ғасыр суретші **Эль Грекодан** басталады. Суретшіге мұндай атты испандықтар береді, өзінің ұлты грек, шын негізіндегі аты-жөні **Доменико Теотокопули**. Ол сол кездегі Венециандық республикаға қарасты Жерорта теңізіндегі Крит аралында дүниеге келген. Осындай, жерге байланысты факторлардың өзі оның кескіндемеші ретінде қалыптасуына көп әсерін тигізеді. Суретшінің шығармашылығына византиялық икона жазушылар мен итальяндық Қайта өрлеу шеберлерінің ықпалы тиеді. Эль Греко бірнеше жыл Рим мен Венецияда өмір сүреді. Венеция кескіндеме мектебінің ең басты суретшісі Тицианның ықпалымен түстермен жұмыс істеу техникасын, кеңістік,

перспектива құрылымының заңдылықтарын меңгереді. 1577 жылдары шамасында Эль Греко Римнен Испанияға келеді. Өкінішке қарай, шебер бұл жерде король сарайында ресми түрде мойындалмайды, оның **«Қасиетті Маврикийдің жан қиналысы»** атты туындысы король II Филипптің көңілінен шықпайды. Мадрид сарайында сәтсіздікке ұшыраған Эль Греко Мадридті тастап, Испанияның бұрынғы астанасы Толедо қаласында қоныс тебеді. 1586-1587 жылдары Эль Греконың ең атақты туындысы **«Граф Оргасты жерлеу»** атты жұмысы Толедо қаласындағы Сан-Томе шіркеуіне арналып жазылады. Жергілікті аңыз-әңгіме бойынша, 1312 жылдары, өзі дәулетті болса да, діндар әрі қарапайым болып және өзінің бар дәулетін Сан-Томе шіркеуіне мұра еткен граф Оргастың жерлеу рәсімі кезіндегі болған ғажайып туралы айтылады. Онда қасиетті Августин мен Стефанның өздері көктен түсіп жерлеу рәсімін өткізеді-мыс. Эль Греко сюжет құрылымын өте шберлікпен шешеді. Композиция шешімі сол уақытқа тән дәстүрлі болғанымен, суретші өзінің жүрегінің түбінде жатқан ой-арманын жеткізуге мүмкіндік алғанға ұқсайды. Көркем туындыдағы терең ой, осы дүниедегі қарапайым адамдарды дәріптеу, қасиетті пайғамбарлардың өмірі тәрізді олардың да өмірі қымбат деген мағынаға сай келеді. Уақыт өте келе туынды негізіне салынған ой, расында да сол дәуірдің дүниетанымынан хабар беретіндігінен ешкімде күмән туғызбайды. Қылқалам шеберінің көптеген туындылары соның ішінде, қасиетті пайғамбарлар бейнелері, христос образдары, **«Қасиетті жанұя», «Құдай ананы таққа отырғызу», «Кардинал портреті», «От жарығын үрлеп тұрған бала», «Толедо көрінісі», «Христостың саудагерлерді ғибадатханадан қууы»** тәрізді шығармалары әлемге кеңінен танымал. Эль Греко кескіндемесіндегі композиция құрылымы, кеңістік, түстік түзілім және кейіпкерлері испан мектебінің басқа суретшілерінің шығармашылықтарынан ерекше. Шебердің шығармашылығындағы әдіс-тәсілдер өз заманындағы өнер дәстүрлерінен алға шығып, испан кескіндемесіндегі психологиялық мәселелердің дамуының жаңа кезеңін болжап, кескіндеме мақсаттарының жаңа шешімдерін ашады.

Испандық реалистік мектебінің гүлдену шағы XVII ғасырдың

бірінші жартысына сәйкес келеді. Бұл кездегі кескіндеме мектебі негізінен діни тақырып шеңберіндегі кескіндеме мен идеалданған сарай бағытындағы кескіндеме араларындағы жүріп жатқан күресте дамиды. Реализмнің басты ошақтары **Севиля** мен **Валенсия** жерлері болады. Олардың көркемдік өмірлеріндегі алдыңғы қатарлы ағымдар айқындала бастайды.

Валенсия реалистік мектебіндегі алғашқы өкілдерінің бірі кескіндемеші, график **Хусепа Рибера** (шамамен 1591-1632). Ол испандық реалист суретші Рибальтодан дәріс алып, Караваджоның ізбасары болады. Рибера шығармашылығындағы басты діни тақырыптағы көріністер өмірдің шынайы мәнін, тұрмыстық нақтылық пен драматизмді суреттейді. Сол секілді суретші мифологиялық сюжеттерге жүгіне отырып, ондағы орындалған портреттерде халықтан шыққан испандықтардың өзіндік ұлттық жеке мінез-құлықтарын нақты бейнелейді.

Рибера қатаң тақуалар, күш-жігері мол мейірбан адамдар мен сопылардың мейірбан бет-жүздері мен жалындаған отты көздерін бейнелейді. Әдетте, олардың тұлғалары картинаның алдыңғы бөлігінде бейнеленіп, бүкіл жазықтықты жауып тұрады.

Рибераның тұлғаның жеке ерекшеліктерін нақты бейнелеуге ұмтылуы Эль Греко шығармашылығынан бірден өзгешелендіреді. Оның суретімен пішіндеуі өте мұқият, бірақ, біртұтас көлемдегі жойқын да салмақты жарық пен көлеңке ауысымы монументалдылық әсерін туғызады.

Суретші өзіне тән біртұлғалық композицияларындағы дайындық жұмыстарын (этюдтарын) натурадан балықшыларды, қарапайым шаруаларды, көше қаңғыбастарын тағы сол сияқты қарапайым адамдарды бейнелей отырып, олардың жел қағып, күнге күйген бет-жүздерін, еңбекке үйренген күшті де қарабайыр қолдары тәрізді, өздеріне тән де айқын сипаттарын құмарта жазады.

Рибераның алғашқы туындыларына жататын **«Аспан сырнайының әуенін тыңдаушы Қасиетті Иероним»** атты картинасында драматизм мен күтпеген оқиғаның куәсі болғандай әсер туғызады. Туындыдағы тақуаның бет-жүзіндегі өлім алдындағы үрей сезімі өте нанымды бейнеленеді. Суретші,

сол сияқты лирикалық тақырыптарға қалам тарта отырып, өзіндік жанрлық портреттерді дүниеге әкеледі. Ендігі жердегі кейіпкерлерінің бейнелері рухани сезімге толы, шеберді енді сыртқы драмалық көріністен гөрі, оның ішкі тебіренісі, натураның табиғи жақтары көбірек қызықтырады.

Рибераның осындай қатарға жататын туындылары «**Қасиетті Онуфрий**» (1637), «**Қасиетті Инесса**» (1641) тағы басқа жұмыстары. Шебердің қарапайым адамдарды көп бейнелегені туралы айтсақ, соның ішіндегі «**Ақсақ бала**» композициясының мазмұнынан қатал әлеуметтік шындық пен суық түстік түзілімінен өмірдегі шындық көңіл күй әсерін жасырмай баяндайды.

XVII ғасырдағы Испания көркем идеалдары **Франсиско Сурбаран** (шамамен 1598-1664) шығармашылығы басқа қырымен көрінеді және олимпандық реализм мектебінің дамуында маңызды роль атқарады. Суретші ауылдық жерде туғанымен, көркемдік білімін Севильяда алады. Сурбаран кейіпкерлерінен ішкі рухани жан дүниелері бай, сезімге толы бейнелердің сыртқы ұстамдылығынан, жасырын терең драматизмді аңғаруға болады. 1629 ж. Сурбаран Қасиетті Бонавентура өмірінен картиналар циклын аяқтайды. Циклдің ең көрнектісі «**Фома Аквинскийдің Бонавентураға келуі**» атты картинасы.

Сурбаран өз заманындағы атақты теолог, жазушы, ақындардың бейнелерін сәулет құрылысы немесе табиғат аясында бейнелейді.

Сол сияқты XV ғасырдағы Испания қоғамындағы әйел ролі үй шаруашылығы төңірегінде ғана бола тұра, сол кезде де әйелдердің арасында саясаткерлер, ғалымдар, конкистадорлар шыға бастайды және осыған байланысты романтикалық, лирикалық әйел бейнелері өмірге келеді.

Осындай кейіпкерлердің бірі «**Қасиетті Касильда**» туындысында бейнеленеді. Туынды «Қасиетті Касильда» деп аталғанымен біз бұл жерде ешқандай да діни мағынадағы бейнені көрмейміз.

Аңыз бойынша ислам дініне сенетін, шыққан тегі мавритандық Толедо басшысының қызы Касильданың тұтқындағы христиандарға көрсеткен көмегі ерлікке теңеледі.

Суретшінің натюрморт жанрын тереңінен меңгергенін біз

оның «Төрт құты» (1632-163), «Апельсин мен лимондар» (1633) атты туындыларынан аңғарамыз.

Испанияда XVII ғасырда жеміс-жидектер мен гүлдер, ас үй заттарын бейнелеу кеңінен таралады. Бұл кездегі осы жанрдағы бірден-бір ерекше сипатқа ие болған туындылар Сурбаран қылқаламына жатқызылады. Оның натюрморттарының пластикалық жетістіктігі, әр заттың шынайылығы сол заманның тұрмыс-тіршілігінен біраз хабар береді. Қылқалам шеберінің туындыларындағы пішін ара қатынастары, фактурасы, түстік түзілім, сызықтардың барлығы біртұтастық нәтижесіне жеткендігін айқындайды.

Өмірінің соңғы жылдарында шебердің шығармашылық сипаты өзгере бастайды. Бейнелерінде жұмсақтық, жылылық пен нәзіктік пайда болады. Осындай сипаттағы туындыларының бірі **«Марияның балауса кезеңі»** атты жұмысындағы қыз бала бейнесінің нәзіктігімен, жан дүниесінің тазалығын бейнелейді.

Испания кескіндеме өнері Еуропаның ұлы реалистерінің бірі **Диего Родригес де Сильва Веласкес** (1599-1660) шығармашылығымен өнердің биік шыңына жетеді. Көптеген сарай ішінде қызмет жасаған жылдар бойы суретші гуманистік идеалдармен испан мәдениетінің демократиялық дәстүрлеріне берілгендігімен қарапайым адамдарға деген махаббатын бірге алып жүреді. Веласкес өз заманындағы қылқалам шеберлеріне қарағанда өмірдің шынайы көріністеріне батыл әрі өзіндік көзқарасымен келе отырып, кескіндеме тақырыптарының кеңеюімен бірге, әртүрлі жанрлардың дамуына түрткі болады. Шебердің портреттеріндегі испан сарайының ақсүйектерінің бейнелері көңілді, мұңды, паң, кербез, олардың кемістіктері мен қайнаған өмірлерінің көріністері нанымды бейнеленеді. Сондай-ақ суретші испан халқының өзіндік ұлттық ерекшелігін мифологиялық және жанрлық кенептерінде айқын көрсетеді.

Веласкес шығармашылығының мықты тұстары психологиялық анализдің тереңдігі мен сипаттамасының нақтылығы. Шебер өзінің портреттерінде кейіпкерлерін дәріптеп, әсірелеуге тырыспайды, бірақ әрқайсысының жеке ерекшелігімен, ұлттық және әлеуметтік сипаттамаларын анық бейнелейді.

Веласкес валерлы (тұманды-мөлдір) кескіндемесін қол-

данудағы алғашқы шеберлердің бірі болып саналады. Суретшінің кенептеріндегі сұр түсті реңктер көптеген түрлі түсті түстік реңктермен толықтырылып отырады.

Ашық, айқын жылы түстер мен суық көгілдір, күңгірт түстерге тұтас жарық түсіп, ұстамды да нәзік үйлесімділікті құрайды. Валерлы кескіндеме тек қана түстік түзілімді ғана байытпай, сонымен қатар пішіндер мен жарық, ауа кеңістіктерін айқындай түседі.

Қылқалам шеберінің түстік түзілімдерінің жетістіктері, оның композицияларының қарапайымдылығы және анықтығымен қатар келіп жатады.

Веласкес Севильяда дүниеге келеді. Реалист-суретші, құрылымдық қатаң образдарды бейнелеуші Үлкен Эррерадан дәріс алады. Кейіннен, гуманист, ақын, кескіндеме жайлы трактаттардың авторы Франсиско Пачекодан білім алады. Шығармашылығының бастапқы кезеңінде (1617-1621) суретші караваджизмге жақын болып, сол кездегі Испанияда кеңінен тараған қарапайым адамдардың тұрмыс-тіршілігі көрінісін суреттейтін «**бодегонес**» деп аталатын жанрлық кескіндемеде жұмыс істейді. Алғашқы туындыларының өзінде шебердің салған әсерлі суреті мен алдыңғы пландағы монументалды ірі тұлғалы композиция қатаңдығымен, бейнелерге аса бір маңыздылық сипат береді.

1623 жылы Веласкес Мадрид қаласына келіп, онда ол қырық жыл емір сүреді.

Король IV Филипп қоластында сарай суретшісі қызметіне кіреді.

Веласкес шығармашылығы ізденістерінің жаңа кезеңі бірінші кезекте портрет және тұрмыстық жанрларының дамуына ықпалын тигізеді. Король мен бекзадаларды бейнелей отырып, ол XVI ғасырдағы испандық салтанатты портреттер дәстүрлеріне сүйенеді, бірақ Веласкес портреттерінің ішкі сипаттамасы көп қырлы болып келеді. Король Филипп VI (1628) портреттерінде бейненің салтанатты және статикалық қалпы, ұстамды қозғалысы мен бет-жүзіндегі қатаңдық пен рухының мызғымастығы нанымды түрде бейнеленеді. Суретші король образын сол кездегі испандық қоғамда кеңінен тараған идеал абыройлы да айбынды бейне ретінде көрсетеді.





Л. Бернини. Қасиетті Терезаның елітуі.  
1645-1652 жж.



Караваджо. Савлдың жалбарынуы.  
1600-1601 жж.



П. Рубенс. Мария Медичи өмірі  
топтамасынан. 1622 ж. басталған



П. Рубенс. Елена Фоурмен  
балаларымен бірге. 1636 ж.



*А. Ван Дейк. Бекзада Джон және  
Бернард Стюарттар портреті.*



*Ф. Снейдерс. Қызыл дастарқан үстіндегі  
жеміс-жидектер.*



*Эль Греко. Граф Оргасты жерлеу. 1568 ж.*



*Эль Греко. Христос бейнесі.  
1594-1614 жж.*



Ф. Сурбаран. Марияның балауса кезі.  
1641-1658 жж.



Х.Рибера. Ақсақ бала. 1642 ж.



Д.Веласкес. Тоқымашылар. 1657 ж.



Вермер Дельфтский. Хат оқыған қыз.



Ф.Халъс. Күтімдеген кавалер. 1624 ж.



Рембрандт. Автопортрет.  
1665-1668 жж.



Питер де Хох. Дельфттегі үйдің ауласы. 1658 ж.



Рембрандт. Түнгі шолушы. 1642 ж.



Жорж де Ла Тур. Құдай ана тәрбиесі



Луи Леñер. Сүт сатушысының отбасы. 1640 ж.



А.Ватто. Жиль



Шарден. Натюрморт



Фрагонар. Эткеншек. 1765 ж.



Ф.Буше. Амурды жұбатушы Венера. 1751 ж.



*Н.Пуссен. Автопортрет. 1649-1650 жж.*



*Давид. Марат өлімі. 1793 ж.*



*К.Лорсен. Европаны алып қашу. 1655 ж.*



У.Хогарт. Сушаян сатушы бойжеткен.  
1740-1750 жж.



Д.Рейнольдс. Сара Сиддонс портрети.  
1784 ж.



Т.Гейнсборо. Көгілдір кимдегі бала  
Шамамен 1770 ж.



Т.Гейнсборо. Сара Сиддонс портрети.  
1783-1785 жж.





*Джотто. Христосты жоқтау. 1303-1306 жж.*



*Мазаччо. Статирмен болған ғажайып. 1427-1428 жж.*



Боттичелли. Венераның тууы. Шамамен 1485 ж.



Леонардо да Винчи. Жартастаағы Мадонна. 1483-1494 жж.



Леонардо да Винчи. Мона Лиза портреті. Шамамен 1503 ж.



Рафаэль. Сикстин мадоннасы. 1512-1514 жж.



Рафаэль. Афины мектебі. 1509-1511 жж.



Микеланджело. Сикстин капелласындағы плафон кескіндемесінің жалпы көрінісі. 1511 ж.



Микеланджело. Адам атаның өмірге келуі. 1511 ж.



Джорджоне. Юдифь.  
Шамамен 1504 ж.



Пармиджанино. Ұзын мойынды  
мадонна Шамамен 1528-1530 жж.



Тициан. Вакх және Ариадна. 1520-1523 жж.



Веронезе. Левий үймдәсі мой-бууым. 1573 ж.



Тинторетто. Кисийетте Мәркетин күлди өрәндиккә аберуу. 1540 ж.



И.Босх. Жұмаққа көтерілу.  
Фрагмент. 1500-1504 жж.



А.Дюрер. Автопортрет. 1500 ж.



И.Босх. Ақымәқтәр кемесі.  
Шамзәмән 1500 ж.



Ян ван Эйк. Арнольфини жұбы. 1434 ж.



*П.Брейгелъ. Шаруалар биі*



*Ж.Фуке. Этьен Шовальонн қасиетті Стефанмен бірге портреті. Шампан 1450 ж.*



Веласкестің кескіндемеші ретінде қалыптасуына италияға жасаған саяхатындағы Қайта өрлеудің ұлы шеберлерінің көркем туындыларымен танысуы шебердің шығармашылығына үлкен ықпал-әсерін тигізеді. Шебер бұл саяхаттың нәтижесінде **«Бреданы тапсыру»** (1634-1634) туындысын жазады. Туынды 1625 жылы испандық әскерлерінің голландықтар бекінісін басып алуына арналған. Суретші XVII ғасырда кеңінен таралған батальды тақырыптардың салтанатты-аллегориялық түрде берілуінен бас тартады. Ондағы тарихтағы драмалық оқиға, портреттік нақтылықпен жазылған басты кейіпкерлердің психологиялық сипаттамасы арқылы шешіледі. Сонымен, Веласкес тарихы кескіндемедегі реализмге алғаш жол ашады. 1630 жылдар мен 1640 жылдар аралығы Веласкес шығармашылығындағы портреттік жанрдың гүлдену кезеңі болады. Суретшінің құрған образдар галереясында ақсүйектер, бекзадалар, әскер басылары мен кардиналдар бейнелері өздерінің өмірдегі айқын көрінісін тапқан.

**«Инфант Фердинант», «салт атты инфант Балтасар Карлос», «инфанта Маргарита»** қайталанбас бірегейлікке ие портреттер. Шығармашылығының кейінгі кезеңінде Веласкес композициялары құрылымымен сюжет жақтарынан күрделене түседі. Испаниядағы католицизмнің жазғыруы жағдайында Қайта өрлеу шеберлерін толғантқан антик тақырыптарына қайта оралады. Осындай тақырыптағы **«Айна алдындағы Венера»** (1657) атты туындысында ұлы шебер Тицианның дәстүрлерін жалғастыра отырып, өз көзқарасындағы образды дамытады. Шебер әйел құдайы бейнесін, өмірдегі шынайы әйел бейнесіне жақындатады.

1656 жылы жазылған **«Менины»** картинасында автор сарай іші өмірінің сол кездегі көріністері мен оның кереғар тұстарын сезім деңгейінде бейнелейді. Көрермен алдында суретші король сарайы өмірінің бір сәтінің көрінісіне жан-жақты мағына беруге тырысады. Картинадағы инфанта (ханзада), сарайдағы әйел қызметшілер, ергежейлілер, уй жануарлары бейнелеріне қарап, сарай өмірін көз алдымызға елестетеміз. Туындыда терезе арқылы тікелей түскен күн сәулесі тереңдетіп берілген кеңістік пен айна арқылы қиялдан кеңейтілген кеңістіктер, яғни екі

кеңістік синтезін аңғаруға болады. Осы динамикаға толы кеңістік ортасындағы суретшінің өз образы шығармашылық тұрғыдан поэтикалық әрі шынайы түрде бейнеленген.

Батыс Еуропа қылқалам шеберлерінің ішінде Веласкес адамзаттың күнделікті қарапайым еңбегінің әсерлілігін суреттейді. Шебердің «Тоқымашылар» (1657) монументалды композициясында жұмыс жағдайындағы гобелен шеберханасы бейнеленеді. Композицияда біруақытта үш кеңістіктегі көрініс беріледі.

Бірінші, алдыңғы пландағы көрініс жұмыс үстіндегі испандық тоқымашылар, екінші планда гобелен тамашалап тұрған сәнді киінген ханымдар бейнелері, ақсүйектер өмірінен көрініс және үшінші пландағы қабырғаға ілінген гобелендегі миф көрінісі. «Тоқымашылардағы» Веласкестің алған кеңістік ауқымы «Менины» кенебінен бірталай алға кетеді.

Веласкестің композициясының тақырыптық сипаты жағынан екі түрлі көріністерді салыстыру арқылы шынайы өмірдің көп қырларын, суретшінің өз көзқарасы бойынша көрсетуге мүмкіндік береді. «Тоқымашылар» туындысы испандық реализмнің, жекелеп айтқанда, Веласкестің реализмінің болмысты көрнекті түрде түсіндіре отырып, күнделікті тұрмыс-тіршілік арқылы сұлулықты көруге жол ашады.

Веласкестің түс пен жарық саласында ашқан жаңалығы, оның теңдессіз реализмі XVIII-XIX ғасырлар кескіндеме өнеріне өзінің ықпал-әсерін тигізеді.

XVII ғасырдың орта шенінде испандық өнер, өмірдің шынайылығымен тікелей байланысты жоғалтып алады. Онда идеализация нышандары күшейіп, сыртқы әсер мен мистикалық тенденциялардың басымдылығы ұшырасады.

Севильдік мектептің соңғы ірі кескіндемешісі **Бартоломео-Эстебан Мурильоның** (1617-1682) туындылары түстік түзілімдерінің үйлесімділігі мен ауа кеңістігі және жарықтың әсерлілігімен ерекшеленеді. Шебердің таңдаулы туындыларының бірі «**Ит жетектеген бала**» (1650). Суретші композициялары діни сюжеттер мен халық өмірі көріністерін қатаң қарапайымдылықпен бейнелейді.

XVII ғасырдың екінші жартысында испаниядағы экономика-

лық, саяси құлдырау өнердің барлық салаларына ауыр тиеді. Сол кезеңге тән жалпы түңілу өмірдің шындығынан ада болуға әкеліп соғады. XVII ғасырдың соңы мен XVIII ғасырдың басында испандық өнерде әсірелі декоративтігі мен театралдылығы басым барокко стилі берік орын алады.

## Фландрия өнері

XVII ғасыр Фландрия кескіндемесінің ұлттық көркем мектебінің қалыптасу кезеңі болады. Италиядағыдай бұл жерде барокко стилі біршама үстем болып келеді. Алайда фламандық барокко, итальян бароккосынан ерекшеленеді. Ондағы барокко пішіндері қоршаған әлемнің түстік байлығы мен адамзаттың табиғатпен үзіліссіз байланысы жайлы көбірек баяндайды.

Барокко шеңберінде Фландрия өнерінде реалистік нышандар дами түседі. Сол кездегі Фландрия көркем мәдениетінің ерекшелігі әлемді тануға ұмтылысы, өмірге деген сүйіспеншілік пен ұлттық ерекшеліктерді айқындап, ондағы, әсіресе, салтанатты мерекелерді көрсету кескіндеме өнерінің ажырамас бөлігі болып келеді.

XVII ғасырдағы фламандық өнерде ортағасырлық дини пішіндер мен жанрларды біржола жеңіп шығады. Ендігі жерде бекзаттық сюжеттер мен жанрлар кеңінен таралады. Ол тарихи, аллегориялық, мифологиялық, портреттік және тұрмыстық, пейзаж жанрлары. Маньеризмнен соң италиядан болондық академия мектебі мен караваджизм бағыттары өнеді. Нидерландық кескіндеме дәстүрлері мен караваджизм бағыты негізінде өте күшті реалистік бағыт дами отырып, монументалды барокко стилі гүлдену шегіне жетеді.

Фландрияда XVI ғасырдың екінші жартысынан Антверпен ірі көркем өнер орталығы болып саналады.

Фламандық кескіндеме мектебінің ең негізгі қылқалам шебері – **Питер Пауль Рубенс** (1577-1640). Суретшінің шығармашылығында барокко стилінің өзіндік ұлттық нұсқасы мен қуатты реализм белгісі айқын көрінеді. Рубенс монументалист кескіндемеші, график, сәулетші-көркемдеуші.

сахналық көріністерді керкемдеуші бола отырып, қоғамдық өмірде талантты дипломат, гуманист-ғалым ретінде Мантуя, Мадрид, Париж, Лондон корольдік сарайларында беделі өте зор болады.

Қылқалам шебері трагизмге толы немесе кейіпкер оқиғасының биік шыңына жеткен сәтін бейнелеген алып бароккалық патетикалық композицияларды жасаушы автор.

Пластикалық ой-қиял күші, пішіндер мен ырғақтардың динамикалығы, декоративті бастаулардың салтанаты шебердің шығармашылығының негізін құрайды.

Рубенс Германияның Зиген қаласында дүниеге келеді. Онда оның әкесі инквизиция қуғынынан қашып, жер аударуға мәжбүр болады. Білімін Антверпендегі латын мектебінде алады. Кескіндеме өнерінен романист Отто ван Веениуса және ұлттық дәстүрді ұстанушы Ван Ноортадан дәріс алады. Италияға барған сапарында Микеланджело, Леонардо да Винчи, Тициан, Веронезе, Корреджо, Караваджо шығармашылықтармен танысуы, суретші шығармашылығының тез өсуіне ықпал-әсерін тигізеді.

1608 жылдары Антверпенге оралған Рубенс Нидерландыдағы испандық сарайдың жергілікті өкілінің сарай суретшісі қызметіне кіріседі.

Шебердің даңқы тез өсіп, көптеген тапсырыс жұмыстары беріле бастаған соң, Рубенс кескіндеме шеберханасын ұйымдастырады. Рубенс өзінің графикалық жұмыстары мен ұлттық графика мектебін қалыптастырады. Шебердің шығармашылығының ертерек кезеңіндегі (1611-1613) (Антверпен кезеңі деп аталады) көркем туындыларында венециандықтар мен караваджо шығармашылықтарының әсерінің ізі айқын байқалады.

Дәл осы кезеңде суретшінің шығармашылығында өмірдің құбылмалылығы мен динамика сезімін бейнелеу пайда бола бастайды.

Рубенс XVI ғасырдағы нидерландықтар білмеген алып кенептер жазады. Әсіресе, католик ғибадатханаларына арналған мехрабтық (алтарь) композициялар жазуға ерекше назар аударады. Осындай жұмыстарының бірі «Кресті тұрғызу»

(шамамен 1610-1611) деп аталады. Туындыда Христостың азап шегіп, қиналу көрінісі бейнеленеді. Қылқалам шебері өз көркем шығармасында итальяндық шеберлердің тәжірибесін пайдалана отырып, өз көзқарасы арқылы бейнеленгендігін аңғарамыз. Рубенс Караваджоның қуатты жарық пен көлеңке ауысымы мен пішіндерді пластикалық нанымды беру әдіс-тәсілдерін қолданады. Бірақ сол кезде Рубенс бейнелеген мәнерлі тұлғалар патетика мен динамикаға толы. Караваджо өнерінде біз бұндай әдіс-тәсілдерді көрмейміз. Рубенс туындыларындағы табиғат құбылыстары, қатты желден майысқан ағаш, бір-бірімен арпалысқан тұлғалардың жойқын да күрделі ракурстары, жарық пен көлеңкелердің ширыққан бұлшық еттермен шағылысуы, бірдемдегі тұтастай ұмтылыс көрінісі, яғни адам мен табиғаттың бірігуінің айқын белгісі. Картина кеңістігі қоршаған толассыз әлемнің ажырамас белігі ретінде шешіледі **«Крестен босату»** (1611-1614) картинасы осы циклды аяқтайды.

Рубенстың мифологиялық және аллегориялық тақырыптағы туындылары **«Вакханалия»** (1619-1620) және **«Персей және Андромеда»** (1620-1621). Шамамен осы кезеңдегі Рубенс композициялары күрделене түседі. Композиция құрылымдары эллипс, спираль, диагональ бойындағы ассиметриялық қозғалысқа құрылып, түстік дақтардың кереғарлығы бір-бірімен қат-қабат келіп жататын толқынды сызықтар мен арабескалар, бүкіл композицияның құрылымын біріктіріп, ұштастырып отырады. **«Мария Медичи өмірі»** (1622-1625) тақырыбына жазылған композиция Люксембург сарайының көркемдеуіне арнайы орындалады. Бұл кескіндеме сол кездегі Франция басшысын мадақтап, дәріптеу ретіндегі туынды. **«Мария Медичидің Марсельге келуі»** атты туынсындағы жалпы театралдық көрініс, табиғилық пен тұлғалардың орналастыруындағы еркінділікпен астасып жатады.

1620 жылдары суретші портреттегі гуманистік дәстүрлерді жалғастырады. Оған **«Жас әйел портреті»** мысал бола алады.

1630 жылдарда Рубенс көркем қызметінің кейінгі кезеңі басталады. Бірінші жұбайы Изабелла Бранттың қазасынан кейін, суретші Елена Фоурменге үйленеді. Атақ пен даңқтан шаршаған Рубенс дипломаттық қызметінен кетеді. Ендігі жерде

ол ресми тапсырыстардан бас тартып, өмірінің көп уақытын қала сыртындағы Стэн бекінісінде өткізеді. Қылқалам шеберінің шығармашылығының соңғы онжылдықтары оның көркемдік дауымының ең биік шыңы болып саналады. Рубенс халық әуендеріндегі тақырыптарға қайта оралып, өзінің айналасындағы жақындарының, жұбайының, балаларының портреттерін жазады. Соның ішінде, әсіресе, балаларының бейнелері сәтті шығады. Осындай көңіл-күйдегі туындысы «**Елена Фоурмен балаларымен бірге**» портреті.

Суретшінің осы кезеңдегі негізгі тақырыптарының бірі – ауыл табиғатының эпикалық ұлылығы мен керемет сұлулығын бейнелеген тың туындылар. Олар өзінің қарапайымдылығымен, лирикалылығымен баурап алады. Рубенс шығармашылығы осыдан әрі қарай Еуропа кескіндемесінің дамуына үлкен әсерін тигізеді. Әсіресе, фламандық кескіндеме мектебінің қалыптасуындағы маңызы зор болып саналады.

**Антонис Ван Дейк** (1599-1641) шығармашылығы, XVII ғасырдың екінші жартысында фламанд мектебіндегі бекзаттық бағыттың даму жолын болжап, анықтап береді. Дарынды суретші Ван Дейк фламандық реализм жолын ұстануды өз шығармашылығында берік сақтайды. Өзінің ең үздік туындыларында түрлі таптың өкілдерімен, әлеуметтік деңгейімен ішкі-дүниесі және ақыл-санасының әртүрлілігіне қарамастан, модельдердің жеке ұқсастықтарымен, **ішкі** жан-дүниесінің болмысын деп басып керсетіп отырған. Ван Дейкке тән образдар Еуропа тарихындағы тұтас бір дәуірдің сипатын айқындайды. Ван Дейк он тоғыз жасында Рубенстің шеберханасына түсіп, оқу соңында Ван Баленнен дәріс алып, оқуын аяқтайды. Шебердің алғашқы композициялары Рубенстің шығармашылығының ықпал-әсері жағдайында діни-мифологиялық тақырыптар төңірегінде тарқатылып, ұстазының кескіндемелік шеберлігімен, фламандықтарға тән натура пішініндегі нақтылық пен дәлдікті сезім деңгейінде көрсету білу қасиеттерін үлгі етіп алады. Ван Дейк шығармашылығы дамыған сайын экспрессивті, пішіндері нәзік, жазу мәнері ерекше және сыпайы болып келеді.

Суретшінің алынған тақырыптарының драмалық шешімдері

мен кейбір кейіпкерлердің психологиялық тұстарына аса назар аударуға тырысуы, оның портреттік кескіндемеде жемісті еңбектенуіне түрткі болады. Онда шебер, бекзаттық мәдениеттен туындаған мәнерлі «мәдениетті» бекзаттар образын жасайды.

Ван Дейк шығармашылық жолын фламандық бюргерлердің қатаң портреттерінен бастайды. Осындай портреттік туындылардың бірі «**Отбасылық портрет**» (1618-1626). Сол сияқты суретші замандастарының бейнелерін сомдайды. Кейіннен, 1621-1627 жылдар аралығында Генуя қаласында жұмыс жасап жүрген кезінде, ақсүйектердің сұранысына ие болып, ресми салтанатты портреттердің нағыз шебері болады. Декоративті көріністер, табиғат пен сәулет құрылыстары аясындағы күрделі композициялары пайда болады. Созыңқы пропорциялары, нәзік келбеті, мәнерлі қимыл-қозғалыстары, сусыған әдемі киімдерінің пішіндері образдардың сырбаздығын күшейте түседі.

Шебердің венециандықтардың кескіндемесімен таныстығы, оның бояу палитрасын байытып, толықтыра түседі. «**Ер адам портретін**» (1620) сомдағандағы психологиялық сипатты, бейненің сұхбат үстінде бұрылып қараған сәтін, сұраққа толы отты көздері, қолдарының экспрессивті қимыл-қозғалыс көріністері айқындай түседі.

Өмірінің соңғы он жылын Ван Дейк ағылшын королі I Карл сарайында, менменсіген ақсүйектер арасында өткізеді. Онда, ол король отбасының портреттерін бейнелейді. Портрет композициялары күрделене түсіп, декоративті, ашық-айқын түстік түзілім туындылардың негізіне айналады. I Карлдың салтанатты портреті осындай туындылардың ішіндегі ең айтулысы болып табылады.

Ағылшын жеріндегі тапсырыс жұмыстары көбейе бастаған соң, шебер, шәкірттерінің көмегін пайдаланады, бірақ ол кейінгі жұмыстарының сапасына өзінің жағымсыз әсерін тигізеді.

Дегенмен, суретшінің соңғы жылдарында да толыққанды жұмыстары жоқ емес, солардың бірі «**Томас Чалонердің портреті**» (1636). Ван Дейк қалыптастырған бекзаттық портреттер типі ағылшын және Еуропалық портреттік кескіндеменің дамуына үлкен әсерін тигізеді.

**Якоб Иорданс** (1593-1678) шығармашылығы Ван

Дейктің мәнерлі, бекзаттық өнеріне кереғар, демократиялық қоғамға жақын, еркіндікке толы, халықтық сипаттағы өнерді айқындайды. Рубенстің көмекшісі болған Иорданс, ұстазының шығармашылығындай өмір мен табиғат және адамның шексіз байланысын суреттейді.

Иорданс мехрабтық образдары мен мифологиялық тақырыптағы жұмыстарына жанрлық түсініктеме береді.

Суретші өзінің кейіпкерлерін қаланың қолөнершілер аудандарынаң, ауылдық жерлерден тауып жазады. Олардың бойларындағы жан саулығын, күш-қуатын, өмірге деген ризашылық көрсеткен бейнелерін сомдайды. Шебер бейнелердің өте қарапайымдылығын, сезімдері мен құмарлық, ынтызарлықтарының қарадүрсіндігін көрсетеді.

Иорданс ескі нидерландық кескіндеме мектебінің реалистік дәстүрлерімен тығыз байланыста болып, өзінің туындыларындағы сюжеттерін мақал-мәтелдер негізінде құрады.

Сонымен бірге, оның кескіндемесінде Караваджо ықпалын аңғаруға болады. Оны композициядағы көлемді тұлғалар мен түстік рөңктер кереғарлығынан көреміз.

**«Шаруаға қонаққа келген Сатир»** (1620) Эзоп ертегі-мысалының негізінде құрылып, фламандық өнер дәстүріндегі халықтың рухын көрсететін көркем туынды.

Иорданс шығармашылығының өзіндік ерекшелігі, оның ірі тұлғалы үлкен жанрлық композицияларында айқын көрінеді. Осындай сипаттағы негізгі туындысы **«Бұршақ королінің мейрамы»** (1632). Бұл аста-төк, қызу жүріп жатқан мейрам көрінісі. Картинадағы кейіпкерлер, көрермендерді бейнебір бірге мейрамдауға шақырып тұрғандай сезім тудырады.

Иорданстың кемелденген шеберлігіне тән пішін пластикасы, мимика темпераменті, нәзік жарық пен жартылай жарық көлеңкелер ауысымы, суретшінің шығармашылығындағы жанрлық картина монументалды көрнекі сипатқа ие болады.

### **Фламандық натюрморт.**

Фландрияда VII ғасырда натюрморт жеке жанр ретінде бекиді. Онда XV ғасырдың бас кезінде-ақ нидерландыдағы пайда болған **«заттар кескіндемесі»** аталған кескіндемедегі материалдық әлемге қызығушылық өз көрінісін табады. Жер



бетінің сұлулығын, ауыл өмірінің байлығын, жер, теңіз, өзен берген жемістерін дәріптеген, өлшемі жағынан көлемді, түстік түзілімі ашық-айқын кенептер, фламандық бекзаттардың сарайларын көркемдеуге қызмет жасады. Табиғат жемістері мен «аңшылық көріністерді» бейнелеген монументалды декоративті натюрморттардың ірі шебері **Франс Снейдерс** (1579-1657) болады. Оның натюрморттары ертегідегідей түрлі тағамнан майысқан, берекелі дастарқан көрінісін бейнелейді. Бейтарап түстің аясындағы ашық-айқын кереғар түстер мен фактураларының әртүрлілігі, натюрморттың декоративтік қасиетін нақты көрсетеді. Снейдерспен орындалған **«Аққумен натюрморт»** және **«Жабайы құстар дүкені»** топтамасы оның шығармашылығының айқын сипаттамасы.

Фландрияда монументалды кескіндемемен қатар XVI ғасырдағы нидерландық кескіндеме дәстүрлерінің негізінде қалыптасқан қондырғылы кескіндеме дамиды. Онда негізгі орынды тұрмыстық жанр ала отырып, сол кездегі нидерланды халқының өмірін әр қырынан және оның ішкі көңіл күйін бейнелеу, фламандық суретшілердің қоршаған өмір мен ресми өнерге деген өткір сыни көзқарастарын білдіреді.

XVII ғасырдағы фламандық кескіндемесіндегі демократиялық жолды көбінесе **Адриан Браувер** (1605/06-1638) шығармашылығы көрсетеді.

Адриан Браувер Питер Брейгельдің жанрлық кескіндемесіндегі гротескілі-әзілдік дәстүрін жалғастырып, кішкене көлемдегі туындылар жазады. Халықтың өмірін кеңінен көрсеткен Питер Брейгельдің шығармашылығынан Браувер шығармашылығының айырмашылығы, оның нақты тұрмыстық сәттер мен жеке мінез-құлықты өткір айқындауында.

Браувер кейіпкерлері жұпыны трактирлерде жиналатын кедей шаруалар, қала қайыршылары мен көзбелер, сауықшылдар. Әсіресе, **«Кабакта»** (1630), **«Карта ойыншыларының жанжалы»** (1623) атты туындыларында осындай көріністер бейнеленген.

Суретші мимика, қимыл-қозғалысты бейнелеуінде өткір байқампаздық көрсете отырып, композиция құру шеберлігі мен ширьқан драмалық көрінісі және пластикалық анықтығымен ерекшеленеді. 1630 жылдардың ортасынан қылқалам шеберінің

туындыларындағы еткір гротеск, жұмсақ әзілмен аралас жабырқау көңіл күйді бейнелеуге ауысады. Оған «Квартет», «Лютняшы», «Ұйқыдағы темекі тартушы» туындыларын мысалға келтіреміз.

## Голландия өнері

Солтүстік Нидерландыдағы буржуазиялық революцияның жеңісі жеке тәуелсіз мемлекеттің құрылуына әкеледі. Ол жеті провинциялардан біріккен республика – Голландия елі. Революцияның негізгі күші шаруалар мен қаланың ең төменгі сатысындағы бұқара халық болып келеді. Бірақ олардың жеңістерінің жемісін өкімет басына келген буржуазия пайдаланады. Мемлекетте ғылым мен өнердің дамуына жағдай қалыптастырылады. Еуропада алғаш рет католик шіркеуі мен сарай өмірі басымдылығының әсерінен азат болып, тікелей әлеуметтік шындықты көрсететін демократиялық, реалистік өнер негізін құрып қалыптастырады.

Голландия өнерінің дамуының ерекшелігі өнердің барлық түрінің ішінде кескіндеменің басым болуында.

Керкем туындылар қоғамның жоғары сатысының өкілдерінің ғана үйлерін ғана емес, сонымен бірге қарапайым бюргерлердің, қолөнершілердің, шаруалардың да үйлерін көркемдей бастайды.

Олар түрлі аукциондар мен жәрмеңкелерде сауда нысанына айналады. Суретшілер оларды айырбас тауары ретінде де жиі қолданып жүрді. Суретші мамандығы таңсық болмай, олар езара қатты бәсекелестікке түседі. Жалғыз кескіндемемен күн көру мүмкіндігі болмайды. Суретшілердің көбісі басқа мамандықтарды игереді. Мысалы: Стен – трактиршы, Хоббема – акциз шенеунігі, Якоб ван Рейсдаль – дәрігер болады.

Кескіндеме өнерінің қарқынды дамуы, олардың текүлкен сұранысқа ие болуымен ғана емес, сонымен бірге олардың сол кезде тауар ретінде пайда көзі болып қабылдануымен түсіндіріледі.

Голландық суретшілер үшін айналасындағы шындықты

бейнелеу ең басты нысана болып және осы жанрда үлкен жетістіктерге жетеді. Осының алдындағы басқа ұлттық мектептерде мұндай жанр төңірегінде дәл осындай толыққанды көркем туындыларды кездестіру өте сирек ұшырасады. Өмірдің шынайы көріністерін әр қырынан көрсетуге ұмтылысы, кескіндемедегі реалистік тенденциялардың бекуіне әкеле отырып, портрет, пейзаж, натюрморт, тұрмыстық жанрларының алдыңғы қатарға шығуына түрткі болады. Әр жанрдың өзіндік бөлініп шыққан тармақтары болды. Мәселен, пейзажистер арасында, маринистер (теңіз, су бейнесін бейнелеушілер), дала мен ормандарды бейнелейтін кескіндемешілер, қысқы пейзаждар мен ай жарығындағы пейзаждарға арнайы бейімделген шеберлер саны артты.

Жанрлық суретшілер арасында, шаруалар мен бюргерлер, кішкене тойлар мен үйдің тұрмыс-тіршілігі, аңшылық көріністерін және әртүрлі натюрморттар түрлерін, мәселен «таңғы ас», «десерттер», «дүкендер» т.с.с бейнелеу әдеттегі көрініске айналады.

Голландық реалистік кескіндеме мектебі маньеризм және италияндық бағытпен әркезде жүріп жатқан күресте қалыптасады. Осы бағыт өкілдерінің голландық ұлттық кескіндеме өнерінің дәстүріне жат болып саналатын, италияндық суретшілердің әдіс-тәсілдерінің тек сыртқы көрінісін ғана қабылдап алады.

Голландық кескіндеменің қалыптасуының алғашқы кезеңінде, әсіресе 1609-1640 жылдар аралығында, реалистік тенденциялар портрет және тұрмыстық жанрларында айқын көрінеді.

Голландық реалистік портреттің негізін қалаушысы **Франс Хальс** (шамамен 1580-1666) болып саналады. Дүниетанымы кең, батыл жаңашыл суретші. XVI ғасырда қалыптасқан дворяндық портреттер канонын бұза отырып, оған жаңа суретшінің жазған образдарынан салтанатты костюмдегі, салтанатты қимыл-қозғалыстағы адамның, оның қоғамдағы жоғары сатыдағы жағдайы қызықтырмайтынын көре отырып, қайта адамның жеке мінез-құлқын, сезімін, ой-санасын, эмоциясын, табиғи болмысын бейнелеуге ұмтылғанын аңғаруға болады.

Хальс портреттерінде қоғамның барлық таптарының

өкілдерін көреміз. Олар: бюргерлер, атқыштар, қолөнершілер, қоғамның төменгі табының өкілдері. Шебер өзінің кейіпкерлерінің ояр мінездерін, өмірге деген зор құлшынысын ешбір бүкпесіз бейнелейді. Ол портреттегі бейнелердің нақты өмірден алынған сәттердегі қимыл-қозғалыстарымен олардың бір сәттегі және дәл көрсеткен мимика, жүріс-тұрыстарын баса айқындай отырып, сюжеттік элементтер қосу арқылы портрет мүмкіндіктерінің шеңберін кеңейте түседі.

Хальс Антверпен қаласында туғанымен, бүкіл өмірін Гарлем қаласында өткізеді. Оны замандастары көңілді, ашық, ашық-жарқын, мейірімді және бейқам адам болған деп айтады. Хальстың шығармашылық келбеті XVII ғасырдағы жиырмамыншы жылдардың басында қалыптасады. Шеберге көң танымалдылықты **«Қасиетті Георгий атқыштар ротасының офицерлері»** (1627) атты топтық портреттері әкеледі. Онда шағын той үстіндегі, испандық жаулап алушыларға қарсы еркіндік күресіне белсене қатысқан күш-қуаты зор адамдар бейнесін сомдайды. Мінез-құлықтарымен өзіндік мәнерлері әртүрлі офицерлерді көтеріңкі көңіл-күй біріктірген. Бұл жерде басты кейіпкер жоқ. Мұндағылардың бәрі мерекенің тең дәрежедегі қатысушылары. Хальс, осыған дейінгі өнер иелеріне тән кейіпкерлердің тек сыртқы байланысын бейнелеумен шектелмейді. Ассиметриялық композицияның бірлігін көрсету үшін қызу әңгіме үстіндегі тұлғаларды еркін орналастырумен, ырғақпен біріктіру арқылы қол жеткізеді.

Осындай еркіндікке толы жұмыстарының бірі **«Күлімдеген кавалер»** (1624) туындысы табиғилығымен көрермен алдындағы өзіндік ерекшелігімен баурап алады. Ондағы кейіпкердің мінез-құлқының нақты берілуімен қара және ақ түстердің кереғарлығын қолдану суретшінің жоғары деңгейдегі шеберлігін көрсетеді. Сол сияқты, **«Сыған қызы»** (1628) образы да еркіндік пен өмірге құштарлықтың белгісі іспеттес.

Ал **«Малле Баббе»** портретінде, керісінше, үрейлі көріністі көреміз. Суретшінің образды өткір көруі ондағы түнерген күш пен жасаған образдың өміршеңдігі таңғалдырады. Хальс портреттері образдары мен тақырып жағынан әртүрлі. Бірақ портреттердің ортақ нышаны бейненің бірегейлігі мен

өміршеңдігінде. Шығармашылығының бірінші кезеңіндегі бейнелер күлімдеген, өмірге құштар адамдар. Қылқалам шеберінің кейіпкерлері тура көрерменге қарап, бейнебір олармен сол сәтте сөйлесіп кететіндей сезім тудырады. Суретші өмірінің екінші жартысындағы шығармашылығының көңіл күйі өзгереді. Көтеріңкі көңіл күй, оптимистік көзқарас, скептицизм мен терең ой-толғаныс көріністеріне орын береді. Оның осы кездегі шеберлігі жетіліп, реализмі психологиялық тереңдік пен сырға толы болып келеді. Сонымен бірге, түстік түзілімі де өзгеріп, сұр, суық түстік реңктер басым тартады. Өмірінің соңғы күндерін жетімханада өткізген Хальстың биік төл тумасы **«Қарттарға арналған жетімхана регенттері»** топтық портреттері.

Шебер шығармашылығының кейінгі кезеңіндегі портреттегі әлемдік портреттік кескіндемелері туындыларымен бірқатарда тұрады. Олар өзінің терең психологизмімен голландияның ұлы кескіндемешісі Рембрандттың портреттеріне жақын. Әйгілі өнер иелерінің бастарынан кешірген шығармашылықтарының шарықтау мен құлдырау сәттерінің өзара ұқсастықтары бар.

Ұлы қылқалам шебері Рембрандттың (1606-1669) шығармашылығы – әлемдік кескіндеме өнерінің шоқтығы биік туындыларының бірі. Таңдаған тақырыптарының кеңдігі мен терең гуманизмі көркем туындының биік рухы, өмірдегі түпкілікті демократизмы мен көркемдік әдіс-тәсілдердің мәнерлілігінің тұрақты ізденісімен қайталанбас өзіндік шеберлігі, суретшіге сол уақыттың терең және ең алғы ой-идеяларын жүзеге асыруға мүмкіндік береді.

Рембрандт Харменс ван Рейн Лейденде, диірменші отбасында дүниеге келеді. Оның алғашқы ұстаздары Сванненбурх, кейіннен Ластман болады. 1625 жылдарда Рембрандт, өз бетінше, дербес жұмыс істей бастайды. Шебердің ертеректегі туындыларында Ластман шығармашылығының әсерінің ізі анық байқалады. Сол сияқты, кей уақытта Караваджо шығармашылығының ізбасарлары утрехтік кескіндемешілері мәнерінің әсерін аңғаруға болады.

Алайдажас Рембрандт көп ұзамай портреттік кескіндемесінде айқындалған өзіндік қолтаңбасын табады. Рембрандт мұндай жетістікке жету үшін өзінің автопортреттерімен айналасындағы

жақын-таныстарының бейнесін өте көп жазады. Шебердің осы бастапқы туындыларының өзінде жарық пен көлеңке ауысымы көркемдік мәнерлілігін айқындайтын негізгі әдіс-тәсіл болып келеді. Сонымен бірге, қылқалам шебері жеке мінез-құлық, мимика, өзіндік нышан тәрізді ерекшеліктері ізденісінен талмайды.

1632 жылы Рембрандт Амстердам қаласына көшіп келіп, бірден **«доктор Тульптің анатомия сабағы»** (1632) картинасымен кең танымалдылыққа ие болады. Топтық портретте доктор Тульптың анатомиялық дәрісі кезінде оны әріптестерінің бар ынтасымен тыңдап, дәріске шын қызығушылығын білдіру сәтін, қылқалам шебері өте нанымды бейнелейді.

Композицияның мұндай құрылымы шеберге әрбір портреттеріндегі бейненің жеке мінез-құлқымен олардың терең білімге құштарлығын байланыстыра отырып, сол сәттің өміршеңдігін анық көрсетеді. Бұл жерде, Хальстың топтық портреттеріндегі әр бейненің тең орын алуын ескерсек, мұндағы өзгешелікті Рембрандттың композициясындағы қолдарының еркін қимыл-қозғалысы мен сұлбасының кеңдігімен айқындалған тұлға, басты кейіпкер Тульпке, барлық қалған кейіпкерлердің психологиялық түрде бағынышты қылып көрсетуінен көреміз. Туындыдағы айқын түскен жарық, композиция орталығын анықтап, топтың жинақылығы мен экспрессиясын нақтылай түскен.

Алғашқы туындының сәттілігінен кейін, қылқалам шеберіне көптеген тапсырыс жұмыстары түсе бастап, суретшінің материалдық жағдайы түзеледі және сол кезде, патрициандық Саския ван Эйленбурхқа үйленіп, оның дәулеті гүлдене түседі. Осы кезде, Рембрандт **«Авраамның құрбандық шалуы»** (1635), салтанаттық портреттері тәрізді динамика мен патетикаға толы үлкен діни композицияларын бірінен соң бірін жазады.

Суретшінің драмалық образдары, сыртқы құрылымының көрнекілігі, пішін көлемі, үлбіреген таңғажайып костюмдер мен жарық және көлеңке ауысымдарының кереғарлығы, жойқын ракурстары елітіп, қызықтырады. Ол жас, бақытты, күш-қуатқа толы Саския мен өзінің бейнесін жиі бейнелейді. Мәселен, оған **«Саския портреті»** (1634), **«Автопортрет»** (1634), **«Тізесінде**

**отырған Саския мен бірге автопортреті»** (1636) туындыларын мысалға келтіреміз.

Сол сияқты, Рембрандт офорт саласында көп жұмыс істеп, пейзаж портрет, жанрлық әуендерімен қызығуымен бірге төменгі әлеуметтік таптың өкілдерінің бейнелерінің топтамасын сомдайды.

1630 жылдардың өзінде суретшінің үлкен көлемдегі картиналардағы реалистік образдарға ұмтылысы байқалады.

Шебердің мифологиялық тақырып негізінде жазылған **«Даная»** (1636) картинасы ерекше өміршеңдігі мен нанымды шешімі табылған туынды болып табылады. Ендігі жерде, сыртқы көрнектілік пен екпінді патетикадан бас тартқан Рембрандт, бейнелердің психологиялық айқындылығын баса керсету жағына көбірек көңіл бөледі. Сонымен бірге, өзіне тән жылы түстік түзілімі де байи түсіп, жарық пен көлеңке ауысымы үлкен роль атқарып, туындыға ерекше әсерлілік пен толыққандылық береді. Реалистік шеберлігі тереңдеген сайын, суретшінің айналасындағы буржуазды-патрициандық ортамен көзқарастарының қарама-қайшылығы өсе береді.

1642 жылы атқыштар ротасының тапсырысы бойынша үлкен картина жазады. Бояуларының уақыт өте күңгірттенуіне байланысты картина кейіннен **«Түнгі шолушы»** деген атаққа ие болады. Осының алдындағы суретшілер бейнелеген тойлау үстіндегі офицерлердің дәстүрлі портреттерінің орнына атқыштардың жорыққа шығу сәтін бейнелеген суретші, әр кейіпкердің жеке мінез-құлқын ыждаһаттылықпен суреттейді. Ең алдыңғы қатарда ту көтерген капитан соңынан ерген гильдия ғимараттарының алдындағы кең көпір үстінде дабыл қағып келе жатқан кейіпкерлер бейнесі, суретшінің голланд халқының жауынгер жеңімпаз образының тұтас сипатын көрсету ниетіндегі патриоттық ой-идеясынан туындайды.

Алайда суретшінің түпкі ойының негізін ұғынуға дәл сол кезде тапсырыс берушілер дайын емес еді.

1640 жылдарының өн бойында суретшінің көзқарасымен, сол кездегі қоғамның көзқарасының қарама-қайшылығы арта береді. Сонымен бірге, Рембрандттың жеке басының қайғысы, Саскияның өлімі бұл жағдайды тереңдете түседі.

Бірақ нақ осы кезде Рембрандт шығармашылығы өзінің кемеліне жетеді. Суретші ертеректегі драмалық көріністердің орнына күнделікті тұрмыс-тіршілікті поэтикалық деңгейде бейнелеген лирикалық пландағы сюжеттер басым болып келеді, ол мынандай туындыларда өз көрінісін табады: **«Давидтың Ионафанмен қоштасуы»** (1642), **«Қасиетті отбасы»** (1645) тәрізді төл тумалар. Қылқалам шеберінің өмірінің соңғы онжылдығы Рембрандт өміріндегі ең трагедиялық кезеңі болады. Қарызын өтей алмаушылар қатарында жарияланған суретші, Амстердамның ең кедей кварталдарында қоныстанып, ең жақсы достары мен жақындарын жоғалтып алады. Шебер жалғыз ұлы Титус пен екінші әйелі Хендрикке қайтыс болып, өмірдің ауыр соққысына ұшырайды. Бірақ басына түскен бақытсыздыққа мойымай, ұлы суретші шығармашылығын дамытып, шыңдай береді. Ең терең, керемет туындыларын шебер нақ осы кезде жазады. **«Синдики»** (1662) атты топтық портрет суретшінің осы жанрдағы жетістігін қорытындылайды.

Шебердің кейінгі кезеңдегі жұмыстарына көлемі жағынан үлкен бірнеше тақырыптық кенептері жатады. Олар: **«Юлий Цивилистің астыртын сөз байласуы»** (1661) атты тарихи композициясы библиялық сюжетке жазылған **«Ассур, Аман және Эсфирь»** (1660) туындысымен және ең соңғы туындыларының бірі **«Адасқан ұлдың оралуы»** композициясы. Библия өсиетінен алынған сюжет, шеберді көптен толғандырған тақырыптарының бірі деген тұжырым жасауға болады. Себебі суретшінің осы тақырыптағы ертеректегі офорттық жұмыстары белгілі. Алайда Рембрандт өмірінің соңында ғана оның терең мағынасын ашуға бел буғанын көреміз. Туындыда әке алдында тізе бүгіп, басын иіп, шаршап, кінәсін мойындаған баласының образы, өмірдің трагедиялық жолын еткен адам бейнесі мен әке образында адасқан ұлын кешірген, жүректі толтыратын адамға тән бақыт сезімін сезінген адам бейнесі сомдалған. Осынау көлемі жағынан үлкен болып келген композициясының өте қарапайым шешіміндегі басты кейіпкерлер бейнебір жарық, нұр шашып тұрғандай, ұлын қайта тауып, қауышқан әке қолының қимыл-қозғалысы, оның шексіз мейірімін айқындаса, әке алдындағы басын төмен салған, кір, жыртық киім киген



бейне, тентіреп шаршаған, іздеу мен жоғалту трагедиясының ащы дәмін татқан, соңғы үміті әке мейірімін күткен жанның образы нанымды бейнеленеді. Басқа кейіпкерлер екінші қатарда, олардың бет-жүздеріндегі ой-толғаныс, күңгірттеу берілген жартылай көлеңке реңктері мен жарық нұр түскен әке бейнесі, оның зор махаббаты мен көшірімділігін айқындай түскен. Голландық ұлы суретші Рембрандт сол кездегі буржуаздық қоғаммен түсіністік таппай, қайыршылық жағдайында өмірден озады. Рембрандт өмірі келешекте әлемдік реалистік өнердің дамуына үлкен әсерін тигізеді.

XVII ғасырдағы Голландия өнерінде «**кішкене голландықтар**» деген атаққа ие болған құбылыс пайда болады. Бұл атау, көлемі жағынан шағын картиналар жазған голландық кескіндемешілерге қатысты айтылады. Олардың негізгі тақырыптары: теңіз кеңістіктері, қала мен күнделікті тұрмыс-тіршілік көріністері болды. Бюргерлердің үйлерін безендіруге арналған туындыларды сюжеттің қызықтылығы мен таңғажайып кескіндемелік шеберлігі біріктіреді. Кішкене голландықтардың ішіндегі кең танымалдылыққа ие болған суретшілер: **Я.Стең, Г.Метсю, Г.Терборх, П. де Хох**. Осы қылқалам шеберлері алғаш болып күнделікті өмірді шынайы және поэтикалық шабытпен бейнелейді.

Туындыларында кішпейіл әзілімен, жеңіл келекесімен шаруалар образын айқындаған **Адриан ван Остаде** (1610-1685). Шебер ерте кездегі туындыларында трактир көріністерін қарадүрсін сипатта бейнелеген болса, кейінгі кезеңіндегі шығармалары лирикалық сарын мен жеңіл де өткір әзілге толы, оны «**Деревня қабагында**» (1660), «**Флейташы**» (шамамен 1660) туындыларынан көреміз. Еңбек жайлы шығармашылығы «**Шеберханадағы кескіндемеші**» (1663) тақырыбындағы туындысы арқылы ашып, ондағы бейне суретшінің өзінің автопортреті екенін дәлелдейді.

Алынған тақырыбының ауқымының кеңдігімен халықтың тұрмысын жан-жақты бейнелеген суретші **Ян Стен** (1626-1679) жігерлі, жарқын мінезді қылқалам шебері туындыларының сюжеті бюргерлердің жеке өмірі мен халық мерекелері және шағын тойлау көріністерін бейнелейді. Сол сияқты шебер

библиялық сюжеттерінде халықтық әуендегі түсініктеме береді. Суретші шеберлігі **«Науқас пен дәрігер»** туындысында мінез-құлықты сипаттауда айқын көрінеді.

Остада мен Стен шығармашылықтарындағы тұрмыстық жанр демократиялық сипатта болған болса, **Герард Терборх** (1617-1681) шығармашылықтарында тұрмыстық тақырыпқа деген лирикалық-сырлы қатынасы аңғарылады. Суретшілердің түрлі материалдардың, жібек, муар маталарының, қымбат қалы кілемдердің, аң терісінің фактураларын бейнелегендегі шеберліктері таңғалдырады. Олардың суреттеу мәнері баяу және байсалды болып келеді. Терборхтың **«Бокалдағы лимонад»** (1655-1660) және **«Деревня пошташысы»** атты туындыларындағы өзіндік поэтикалық тартымдылық, эмоционалдық көңіл күймен анықталып, кейіпкерлермен байланыстырылады.

**Питер де Хохтың** (1629-1683) шығармашылық жолындағы тұрмыстық кескіндемесі пайымдаушы лирикалық сипатқа ие болады. Онда бюргерлердің күнделікті тұрмысы жайлы тақырыптар басым. Суретшінің бейнелеуіндегі байсалды адамдар бейнесімен, терезеден түскен күн нұры ойнаған ыңғайлы да жинақы үйдің ішкі көрінісі мен ықшам таза аула көріністерін тамашалауға болады. Қылқалам шеберінің осындай сарындағы **«Үй иесі мен қызметшісі»** (шамамен 1657) және **«Қойма»** (шамамен 1658) атты туындыларында ұстамды түстік түзілімі мен қарапайым адамға деген жылы ілтипатын байқаймыз.

**Вермер Дельфтскийдің** (1632-1675) туындыларындағы терең поэтикалық сезім, мінсіз талғам, нәзік түстік түзілім нағыз шеберлікті айқындайды.

Голландия өнеріндегі Хальс пен Рембрандттан кейінгі үшінші көрнекті кескіндемеші Ян Вермер, Дельфты қаласында дүниеге келіп және бүкіл өмірін осы қалада өткізеді, сондықтан суретшіні Дельфтский деп атап кетеді. Вермердің шығармашылығының жеке өзіндік ерекшелігі ертеректегі туындыларының өзінде-ақ байқалады.

Мысалға: **«Жеңгетайдікінде»** (1656) туындысының сюжеті басқа голландық жанр кескіндемешілерінің тақырыбы жағынан аса айырмашылығы болмаса да, кеңептің көлемінің үлкендігі, ашық-айқын (киновар) қызыл сары, қара және ақ түсті кереғарлы

реңктерге құрылуы, ерекше, әдеттегіден тыс сипаттауы мен образдық шешімінің қуаттылығы, Вермер шығармашылығының нағыз маңыздылығы мен туындыларының жаңашылдық сипатын анықтайды. Әдетте, шебердің кейінгі туындыларында хат оқып немесе жазып отырған, болмаса музыкамен айналысқан т.б. қимыл-қозғалыстағы жас әйелдің бейнесі сомдалады. Вермер осындай күнделікті өмір керінісін поэзиямен, лирикалық көңілкүймен толтырады. **«Хат оқыған қыз»** (1650) образында жан тазалығы мен айқын тыныштықтың белгісін анық көрсете алған.

**«Бір құмыра сүт ұстаған қызметші әйел»** (1657) туындысындағы қарапайым әйел бейнесінің қимыл-қозғалысы байсалды да сенімді, оптимистік көзқарасқа негізделген образ болып табылады. Мұндағы жас әйел бейнесі жан мен тән саулығының, күш-қуаттың белгісі іспеттес. Оның айналасындағы заттардың, құмыраның тегіс, жұмырлығын, нанның жұмсақтығын, сүттің қоюлығын сезініп, олардың таңғажайып шынайылықпен жазылғанын көріп, сезінеміз.

Вермердің туындыларында өмірдегі шынайы заттардың пішіндерінің сан түрлілігі мен олардың айналасындағы жарық пен ауа тіршілігін бейнелеудегі аса бір дарындылығын айта кету керек.

Сол сияқты, суретшінің өте сәтті шыққан пейзаждық **«Кішкене көшелер»** (1652), **«Дельфты қаласының көрінісі»** (1658-1660) туындылары жоғары деңгейдегі шеберлікті айқындайды. Қылқалам шеберінің күн нұры, ауа мен жарықты бейнелеуге ұмтылысымен дүниенің үйлесімділігі, оның нақтылығын көруіндегі біртұтастық пен жеке детальдардың сұлулығын көріп, оны бейнелеудегі шеберлігі Вермерді әлемдік кескіндемедегі ірі поэтикалық кескіндемешілер қатарына жатқызуға толық мүмкіндік береді.

Голландияның реалистік пейзаждың өкілдерінің бірі **Ян ван Гойен** (1596-1656). Лейден және Гаага қалаларында жұмыс істейді. Шебердің көлемі жағынан шағын кенептерінде сүйіп орындайтын әуендері: ұшы-қиырсыз кең өзендер, олардың жан-жағындағы бұлттанып тұрған күйдегі қалалар мен қоныстарды бейнелеу болып келеді. Сондай туындыларының бірі **«Неймеген алдындағы Вааль өзенінің көрінісі»** (1647) ұстамды нәзік

қоңыр және сұр түстік түзілімде орындалады. Онда суретшінің туған жерге деген зор сүйіспеншілігі анық байқалады.

Голландық пейзаж кескіндемешісінің ірі өкілі **Якоб ван Рейсдаль** (1628-1682). Шебер туындыларында табиғат бейнесін өзінің ішкі жан сезімімен рухтандырады. Суретшінің пейзаждық әуендерінің шеңбері өте кең, ол: ұшы-қиырсыз далалар мен теңіз жағасындағы құмды дөңдер, деревнялар, ормандағы шалшық-батпақтар мен теңіздерді әртүрлі жыл мезгілдері мен ауа-райының түрлі көңіл күйін бейнелейді.

Қылқалам шебері шығармашылығының кемелденуі XVII ғасырдың ортасына сәйкес келеді. Осы кезде «**Эгмонд деревнясының көрінісі**» (1658), «**Ормандағы шалшықты батпақ**» (1660), «**Еврей молалары**» (1660) тәрізді табиғи тереңдік пен драматизмге толы туындыларын жазады. Ондағы ұстамды, күңгірт түсті түзілім, пішіні мен құрылымының монументалдығы, суретшінің ішкі дүниесін әсерлейді.

Рейсальдың бірқатар теңіз пейзаждары – мариналық туындылары белгілі. Солардың ішіндегі әдемі, иірімді толқындарымен, көшкен сұлу бұлттарымен, адамды арманға жетелейтін «**Теңіз жағалауында**» атты туындысы лирикалық көңіл күйді білдірді. Рейсальдың поэтикалық сезіммен руханған пейзаждық туындылары XVII-XIX ғасырлардағы пейзаж жанрының шеберлігінің жетістігін алдын ала болжап және оның дамуына өз ықпал-әсерін тигізеді.

## Франция өнері

Әрбір кезеңде уақыт өткен сайын маңыздылығы артып, келер ұрпақ үшін мәні одан тереңдей түсетін өнер құбылыстары болады. Уақыт солар үшін жұмыс жасайды. Бұған Рембрандт өнері мысал бола алады. Сондай-ақ, керісінше, өз дәуірінде ғажап, жарқыраған, уақыт өткен сайын сәулесі азайып ұрпақ үшін тек тарихи қызығушылық қана тудыратын өнер туындылары да кездеседі. Бұл өнер түріне француз сарайларындағы өркендеген **Бурбондар** өнерін жатқызамыз. Қаһармандық маскарад пен сәнді аксессуарларға толы **Симон Вуз, Шарль Лебрең, Лесюер**

туындыларына қазіргі таңда ерекше тебіреніспен қарау мүмкін емес. Ал кезінде бұлар Еуропадағы ең сәнді патша сарайындағы атақты суретшілер болатын. «Мемлекет – бұл мен!» деп жар салған «Күн патшасы» – XIV Людовиктің өзін-өзі мадақтауы қазіргі күні мысқыл, әзілден басқа еш әсер тудырмайды.

Рас, біздің мысыр перғауындарының құдіреттілігіне де көп сеніміміз жоқ. Десе де, шынайы өнерге жетелейтін мысыр өнері қазір де сол бір ерекше эстетикалық құндылығын жоғалтқан емес. Демек, бос мадақ пен жарамсақтық араласқан дүниеден шынайылықты іздеп табу мүмкін емес, себөбі, ол уақыт сынағына төтеп бере алмайтын жалғандыққа толы.

XVII - XVIII ғасыр аралығындағы Франция өнерінде патша сарайының күші басым болды. Өнертанушылық әдебиеттерде – осы аралықтағы француз өнерінің стилистикалық кезеңдерін патша есімдерімен атап айту дәстүрінің қалыптасуы да осының салдарынан. Сөйтіп, XVII ғасырдың жартысын «Людовик XIV стилі» деп атаған, бұл ең салтанатты, репрезентативті «үлкен стиль». Француз үлгісіндегі барокко белгілі бір академиялық тәртіпте салынған, итальяндық бароккоға тән қуанышты күйден (экстатичность) алшақ, шіркеуліктен гөрі ақсүйектікке жақын, барокко классицизм синтезінде көрінеді. XVIII ғасырдың бірінші онжылдығы – **«регенттік стиль»** – ерте кезеңдегі **рококо** деп танылады. Одан кейін машықтық әсемдігімен жетіл дамыған **«XV Людовик стиліндегі»** рококоның таңдаулы декорациялық рокайль келбеті біртіндеп жойыла бастаған кезде, пішіндерде сәл қатаңдық пен қарапайымдылық басым келетін **«XVI Людовик стилі»** алмастырады. Бұл бір жағынан, сәнділікті қалайтын ақсүйектік талғамдардан шаршағандық болса, екінші жағынан 1789 жылғы революция дәуірін жеңіп шыққан, кейіннен наполеондық **«ампирге»** қайта өзгерген жаңа буржуаздық классицизмнің қалтарыстық әсері.

Мұндай стильдік дамудың үлгісі, әрине, шартты түрде ғана. Көбі сол дәуірдің аса маңызды көркемдік құбылыстарын қарастырмағанмен, ол француз бейнелеу өнерінің сарай орталығымен тығыз байланысының айқын көрінісі. Ал сәулет өнері мен қолданбалы сәндік өнеріне келгенде, жоғарыда аталған кезеңге бөлу үлгісі көп жағдайда ақталады: олардың стильдік

эволюциясы оған сай келеді. Кез келген маман «Людовик XVI стилінің» орындығын «регенттік стилінің» орындығымен шатастыра алмайды. Ал қондырғылы кескіндемеде бұл жағдай едәуір күрделірек. Мұнда үстемдік етушілермен қатар **peintres de la realite** – **шындықтың кескіндемешілері** деп аталатын суретшілер де жұмыс жасады. Бірақ, олардың ішінде XVII ғасырдағы Францияда Рембрандт пен Веласкескес, тіпті Хальс пен Сурбаранға тең келетін суретшілер болмағанмен, «шындықтың кескіндемешілерінің» арасында да тартымды тұлғалардың болғанына көз жеткіземіз.

XVII ғасырдың ең басында олардың қатарына өзгеше мінезді және гротескіліктің өткір шебері **Калло** жатты. Оның туындыларында француздық және италяндық топтарға тән типаждармен қатар (Калло ұзақ жылдары Италияда тұрған), көпшіліктің тағдырына айнала отырып ресми өнер тілінде баяндауға тыйым салынған өлім жазасы, өрт, апат, кедейлік, драмалық соғыс көріністері орын алған.

XVII ғасырдың екінші жартысында діни көріністерге тұрмыстық жанр түсінігін берген «караваджистер» қатарына жататын **Валатен** мен **Жорж де Ла Тур** еңбектері жарық көрді. Ла Тур өте қызықты суретшілердің бірі, шынайы, таза сезімдердің суретшісі, өзіне ғана тән орындау тәсіліне ие болды. Бұл суретшінің туындылары жалпы пішіндерді айқын бейнелеуімен және сүйікті шырақ жағу ерекше әдісімен көпшілік қауымға бірден танылды.

Осы кезеңге үш ағайынды **Ленендердің** туындылары жатады. Бұлардың ішінде ең әйгілісі **Луи Ленен**. Ағайындылардың қалам тартқан тақырыптарының өзі сол уақыт үшін өзгеше еді. Себебі олар мифологиялық көріністер қолданбай-ақ, қарапайым шаруалар өмірін бейнеледі. Суретшілер байыптылықпен аса сыйластық таныта отырып – барлығын асырап отырғанымен ешбір құқықсыз, ақсүйектердің көзінде тек жұмысшы тап ретінде ғана қалыптасқан «4-ші разрядтың үшінші сословиясына» жататын адамдарды сомдады. Ленендер қарапайым шаруалардан толық құқылы адамдарды көріп қана қойған жоқ, олардың образдары арқылы адами құндылықтың жоғары деңгейін көрсете білді. Луи Лененнің ең

үздік жұмыстарының бірі болып саналатын «Сүт сатушы әйелдің отбасы» атты көркем туындысы Эрмитажда орналасқан. Бұл «қасиетті отбасы» емес, қарт ата-аналарының қасында екі баласы бейнеленген қарапайым шаруа отбасы. Туындыдағы сабырға толы фигуралардың бойында адами қасиеттілік бар. «Жанрлық» көрініске тән әбігерлік жоқ – суретші бұл отбасын биік аспан мен Францияның кеңінен жайылған селоларының біріндегі табиғат аясында бейнелейді.

Әрбір күн, әрбір жыл сайын, тіпті әрбір ұрпақ сайын дәл осындай адамдар таң атысымен өздерінің күнделікті істеріне кірісетін көрініс еріксіз көз алдымызға елестейді. Ата-аналары ерте қартайған, ал балалары ерте есейіп, байсал тартқан бейнелерінен бір сарынды күндер өте келе жас бала уайым шеккен әкесінің, кішкентай қыз – қартайған анасының тағдырын қайталайтыны сезіледі. XVII ғасырдың екінші жартысында Ла Тур мен Ленендер сынды суретшілер болған жоқ, оған «күн патшасының» аристократтық оппозицияны жеңуі себеп болды. 1648 жылы Корольдік кескіндеме және мүсін академиясы қалыптасты, мұнда осы кездің барлық суретшілері топтасты. Ал 1660 жылдардан бастап академия толығымен король сарайына бағынып, 1671 жылы сәулет академиясы да өз іргетасын қалайды.

Қондырғылы кескіндемеге қарағанда сәулет өнері үшін мемлекеттік үстемдік соншалықты қатал болған жоқ. Кең көлемді мемлекеттік тапсырыстардың арқасында Францияда айбынды құрылыс өріс алды. Мұнда итальяндық барокко сәулет өнерінің ықпалы басым болған француздық Ренессанс дәстүрі жалғасын тапты. Жалпы Италия XVII ғасыр Франция өнерінің басталған жері болып қала берді. Король сарайларында бұрынғыша көптеген итальян суретшілері жұмыс істеді, ал француздың ірі суретшілері ұзақ уақыт Италияда өмір сүреді. Соның ішінде классицизмнің негізін қалаушы **Никола Пуссен** (1594–1665) ғұмырының көп уақытын Римде өткізеді. Осы кезде король сарайында қызмет етіп, XVI Людовиктің ең үздік портретін сомдаған суретші Бернини болатын.

Дегенмен жоғарыда айтылғандай, француз бароккосы «таза» барокко болған жоқ. Онда бастапқыда-ақ қатаң және реттік пішіндер жетілген, классицизм ағымы күшейе түсті.

**Классицизм** – антика әлемінің жаңа «қайта дамуы» болғанымен, ішкі құрылымы жағынан XV-XVI жүзжылдықтың «қайта жаңғыру дәуірінен» біршама алыс болып келеді.

XVII ғасырдағы қалыптасқан классицизм Франция елінің көркемөнеріндегі ең ірі құбылыстардың бірі болып және ондағы өз көрінісін тапқан жалпы ұлттық көркем идеалдарға айналады. бұл кезеңдегі классицизм тек қана жалаң утопиялық идеалдардан тұрмайды, сонымен қатар өмір тәжірибелері мен адамның психологиясын, оның ішкі жан дүниесін жіті зерттеумен айқындалады. классицизм шеберлері бейнелердің жалпыға тән мінез-құлық сипаттарын айқындай отырып, сол кезде бейнелердің жеке ерекшеліктеріне мән бере қоймайды. олар үшін көркем туындыдағы орындалатын міндетті шарттар: симметрия, үйлесімділік, уақыт тұтастығы және оқиға орны болды. Яғни, “қатаң, маңызды және данышпандыққа толы” туындылар болуына шарт қойылды. Мұндай канондық ұстанымдар суретшілердің қарама-қайшылыққа толы өмірдің көпжақтылығымен шынайы бейнесін көрсетуге біршама кедергі жасады.

Француз кескіндеме өнерінде ең жүйелі, ең әсерлі классицист деп танылған Пуссен көркемшығармашылығы он жетінші ғасырдың бірінші жартысына жатады. уақыт өте келе академистер оны өздерінің табынушысына айналдырғанымен, Пуссеннің өзі әлдеқайда қарапайым болды. Бұл – шынайы және байсалды суретші. Алайда ол Рембрандт сияқты бүкіл адамзаттық тақырыптарымен танымалдыққа ие болған жоқ. Біздің дәуірімізде Пуссеннің жұмыстары бірден қабылданбайды, шебердің шығармашылығын лайық бағалау үшін оны өз дәуірімен қатынастыру қажет.

Өзінің атақты автопортретінде Пуссен суретшіден гөрі, философқа ұқсайды. Жігерлі тұлға ренессанстық бейнелерге қарағанда өзге құрылымда. Пуссен: «...егер ретсіз жағдай үстемдік етсе, жалпы түсініксіздіктің ішінде сенің өзіңнің жетекшің – өз рухыңның бар болғанына қуан», – деген Марк Аврелиидің өсиетіне сенген. Ол: «Мен біздің заманымыздағы зұлымдықтан қауіптенем... кесел, алаяқтық пен пайдакүнемдік қана үстемдік етеді», – деп жазған. Сөйтіп, «зұлымдық» пен қастықтан бойын



алыс ұстап, өзінің биік рухымен Пуссен дүниеге қиялдағы ғажайып болмыстың салқын елесін әкелген. Ол антикалық ержүрек кейіпкерлерді сомдайды. Туындыларында алаңсыз, күнәсіз нимфалар мен аркадтық бақташыларды бейнелейді (“Флора патшалығы” – осындай туындылар арасындағы ең үздігі). Ол еш уақытта керіксіз, үйреншікті дүниелерді жазған емес. Шебер бейнелеген қиялдағы «табиғи» адам, «табиғи» дәрекіліктен жат болып келеді. Ол нәзік әсемдік пен таңғажайып сыпайылық сезімін сақтаған.

Композициялық құрылымының қисынды ойластырылуы айқындық пен тепе-теңдікке негізделіп, тұлғалардың орналасуына Пуссен аса мұқияттылықпен зер салған. Пуссеннің таңдаған түстері біркелкі болғанымен өзара үйлесімді: оның жұмыстарында ұстамдылық, суық және жылы түстік түзілім, көгілдір және сарғыш реңдер қатарласып отырған. Суретші айтарлықтай заттардың фактураларына ден қоймайды және де Рубенс, Веласкес, Рембрандт, Вермер, Хальстың шығармаларындағыдай материя мен заттың сыртқы көркемдігі Пуссенге маңызды емес. Пуссен бейнелерінің сұлулығы ақылмен сабақтасады: шығармада жалаңаш ұйықтап жатқан Венераның бейнесі болғанның өзінде де ол жерде парасаттылық басым. Автордың “Флора патшалығы», “Танкред және Эрминия”, “Германик өлімі” басқа да көптеген туындылары көрермен жұртқа кеңінен танымал.

Классикалық табиғат көрінісін бейнелеу **Клод Лоррен** (1600 –1682) туындыларында жаңа мазмұнға ие болады. Лотарингияда дүниеге келген шебер жастайынан Италия жерінде орнығып, бүкіл шығармашылық ғұмырын Риммен байланыстырады. Италия табиғаты әуендерімен шабыттанған Лоррен оларды идеалдағы бейнеге айналдырады. Қылқалам шебері бейнелеген пейзаждар мұңды және арманға толы. Оның жұмсақ кескіндемелік мәнері мен үйлесімді түстік түзілімі табиғаттағы алаңсыз тыныштықты сезінуге мүмкіндік береді. Лоррен де өзінің пейзаждарына аңыз кейіпкерлерін енгізеді. бірақ олар Пуссен шығармаларындағыдай басты роль атқармайды. Шебердің ең үздік пейзаждық топтамалары: “Таңертең”, “Түс”, “Кеш”, “Түн” және «Ацис» .«Галатей» атты туындылары.

VII ғасырдың екінші жартысында ерте классицистердің жоғарғы эстетикалық құндылықтары монархтардың қолдарына алынып, «XVI Людовик стилінің» бір элементі ғана болып қала берді. XVI Людовик Париж қаласындағы резиденциясы болып табылатын Версальдағы өзінше ерекше ландшафт – ағаштар мен судың көмегі арқылы тұрғызылды. I Петр әмірі бойынша Петербор салынса, Версаль да дәл солай жас корольдің әмірімен бой кетерді. XIII Людовик аңшылық құрған жер кейіннен Версаль кешенінің негізіне айналды. Францияның алғашқы бай адамдарының бірі, басты интендант Фукенің меншігіне кіретін Во-ле-Виконт саябағы да осы кешеннің үлгісі бойынша дүниеге келген. Бұл саябақтың ансамбілімен сәулетші Лево, саябақтар мен саяжайлар шебері Ленотор және суретші-декоратор Лебрен сынды танымал шеберлер жұмыс жасаған. XIV Людовик кәмелетке толған шағында құдіретті Фукені тақтан түсіріп, зынданға қамап, оның меншігіндегі барлық дүниені Версальға көшірді. Жоғарыда есімдері аталған суретшілерге Версальды бұрынғыданда кең және сәулетті етіп жасауға бұйрық берді. 1670 жылы Левоның дүниеден өтуіне байланысты король сарайың салтанатты Вандом алаңың, сондай-ақ Париждегі күмбезді Мүгедектер үйін танымал сәулетші Ардуэн-Мансар еңбегімен тұрғызылды.

Версаль ансамблі нәсімен ерекшеленеді. Оның қатаң жүйелі жоспарында классицизмнің рухы басым. Ал жиһаздары мен декорында, әсіресе сарайдың интерьерінде барлық жазықтықтар мен қабырғалардың әдемі ойма суреттермен әшекейленуі, мәрмәр, айна, гобелендердің көптеп кездесуі, сәндік және алып аллегориялық кескіндемелердің басым болуы бароккоға тән ауыр салтанаттылықты байқатады. Сарайдың террасасына шықсаңыз биіктіктен Версаль саябағының бейнесі көрінеді. Таза көлденең жатқан сызықтар, тегіс жасыл кілемдей жайылған көгал алаң мен тіке бағытталған аллеялар қашықтықта орналасқан Үлкен каналға жетелейді. Саябақтағы кеңінен жайылған көгал және су, сансыз мүсіндер орнатылған су бұрқақтары мен қыш құмыралар өзара үйлесімдік сақтап тұр. Мансар мен Лебреның салтанатты сарайларына қарағанда Ленотрдың әсем «жасыл сарай» саябағы қуанышқа бөлейді.

Саябақты бөліп орын-орнына қою да өзінше өнер түрі және күрделі өнерлердің бірі. Өйткені мұнда бірден бағына қоймайтын, үнемі өзгеріске ұшырап отыратын өсімдіктер әлемімен жұмыс жасалынады. Король сарайындағы саябақтық өнерде екі негізгі көзқарас қалыптасты, ол – ағылшын мен француз бақтарының үлгісі болып табылады. Ағылшын саябағында Қытай саябақ өнерінен алынған шынайы табиғатты көрсету элементтері басым, атап айтар болсақ: шырмалып келген сүрлеулер, бұта және ағаштардың қопалары, оңаша орналасқан көгал жерлер. Саябақты аралап жүріп сіз көпірлер салынған арықтарды, жайлы орналасқан демалатын көлеңкелі орындар мен қалың көгалдың арасынан мүсіндерді кезіктіре аласыз.

Француз саябағы – бұл табиғаттың сәулетшінің қатаң архитектурасына бағынуы. Тегістелген жолдар, оқтай түзу аллеялар, қырқылған шөптер, геометриялық дәлдікке негізделген суаттар, конус және шар пішіндеріндегі ағаштар. Көз алдыңызға осы саябақта парик киген ер адамдар мен әдемі киініп, асықпай аяңдаған бикештердің бейнесін елестетеді. Версальдің жүзжылдық елесіндегі әзіл мұң тағы басқа алмасқан сезімдерді өз кезінде Александр Бенуа дүниеге әкелген. Оның минорлы көркем туынды қиялдарында әдемі киінген кавалерлер мен бикештер өздерінің тәкәппарлықтарымен барокко мүсіндерінің жанында кішкентай және болымсыз болып көрінеді. Мұндай көрініс пенделік мансапқорлықтың елесін өріксіз еске түсіреді.

XVII ғасырда Версаль сарайы жалпы Еуропаға молшылық пен талғамның эталоны ретінде аты жайылып, даңқы шықты. Бұл жерде бұрын-соңды болмаған мерекелер мен балдар ұйымдастырылды. Сол кезден бастап барлық Еуропа астаналарында француз тіліне, француздық сән мен мәнерлерге еліктеу кең етек жайды.

Бірақ XIV Людовик өз құдіреттілігін асыра бағалады. Өз маңындағы талантты адамдардың көзін жою деспоттық басқарушыларға тән дүние. Король Францияның даңқының артуына үлес қосатын іскер министр Кольберді, атақты әскери инженер Вобанды және басқада ірі қолбасшыларды өз маңынан алыстатып, олардың орнына жағымпаздар мен дарынсыздарды жинады. Бұның нәтижесі өмірінің соңындағы (ол 1714 жылы

қайтыс болды) әскери және экономикалық дағдарысқа әкеліп соқты. XVIII ғасырдың басында Францияның халықаралық мәртебесі төмендеді, тек сәнді киімдерді шығарушы ролі ғана өзгеріссіз қалды.

Француз монархтарының негізгі тірегі болған ақсүйектер мен буржуазиялық топ болып айқын жіктеле бастады. Ақсүйектер құр сандалыспен уақыт өткізу нәтижесінде мемлекеттің экономикалық жағдайына мүлде араласуды қойды. Буржуазиялық топ экономикалық жағынан күшейгенімен, олар саяси құқыларынан айырылып абсолюттік тәртіпке икемделе бастаған «үшінші тапқа» жатты. Бұл жағдай революцияға әкеліп соқты.

Соған сәйкес Франциядағы көркемөнер мәдениеті де екі бағытпен жүрді. Бірі – сол қалпы король сарайларындағы рокайль стилін жалғастырушылар. Ал енді бірі – үшінші тап атынан шығып, бірте-бірте жетілген – буржуазиялық ағарту мен буржуазиялық оппозициялы абсолютизм жолы.

Бұл қауым рококо стилінің ордасына айналғанымен, бароккодағыдай кең ұғымға ие болды. Король сарайындағы қоғам бұл стильді өздері қалыптастырған жоқ, олар тек XVIII ғасыр Еуропа ымыртында өз талғамдарына ұнағандарын ғана іліп алды. Бароккомен салыстырғанда рококо нәзікті алып келумен қатар, балетті-маскарадтық киімде болса да риторикалық желөкпеліктен құтылып, табиғи сезімдерге жүгінді. Мұндай шығармалар туралы айтатын болсақ, Ваттоның қылқаламынан шыққан туындыларды елестетеміз.

**Антуан Ватто** (1684 – 1721) шығармашылығы оны кескіндеме өнеріндегі рококо стилін қалыптастырушы деп қарастыруға мүмкіндік береді. Ол қарапайым қаңылтыршы отбасында дүниеге келген. Тұрмыстық жанрға жақын болған суретші голландықтардың туындыларынан көшірме жасап және натурадан көп жазады. Сонымен қатар суретші декоративті-кескіндеме мен Арлекина, Коломбин мен Скарамуш сынды театрларға қызығушылық танытты. Тұрмыстық, театралдық және декоративтілік біріккен сырлас лирикалық қиял – бұл толығымен Ватто шығармашылығы, бұл сондай-ақ рокайльді стильге де тән мінездеме.

Ваттодан өзге әсерлі табиғи нәзіктігімен ерекшеленетін

суретшіні елестету мүмкін емес. Оның Дрездендік галереясындағы саябақ аясындағы кавалерлер мен бикештер бейнеленген екі шағын туындысы көпшіліктің есінде қалатын шығарма. Бұл нәзік және солғын түстердің үйлесімдігін ұнататын көрермен үшін нағыз талғаммен жасалған кескіндеменің төлтумасы. Ватто бояуды өте ұсақ, маржандай етіп жағып, оған күлгің, алтын, күмістей құлпырған сиқырлы бояулар жүйесін қосқан. Ватто композициясындағы таңғаларлығы әрбір детальға жеке тоқталып, әрқайсысын жеке дара қарастыруында. Сондай туындыларының бірі «**Махаббат мейрамы**». Бұл жерде бір-біріне назданған жұптардың ішінде көрермен үшін алдыңғы планда орналасқан жас әйелдің өз сүйгенінің әңгімесін еріксіз тындап отырғандай әсер қалдыратын сәті, ерекше көзге түседі. Қырынан отырған жас әйелдің нәзік профилі, әсем ақ сары шаш, назарын төмен салып, көз қиығымен наздана қарауы еркелік пен әсемдікке толы. Келесі бір «**Саябақтағы топ**» атты туындысында алтын түсті жібек киген арудың назарын аспаптағы ойынымен өзіне аударуға тырысып баққан гитарист жігіт. Ал шет жақта көңілді топтан бөлек мұңайып, жалғызсырап отырған жас жігіт теріс қараған сұлу мәрмәр жалаңаш мүсінге көз тастауда. Бұл Ваттоның фарфорларға ұқсас тұлғалар арқылы шынайы сезімді жеткізе білу шеберлігін көрсетеді.

Мұңды ырғақта тебірентетін туындылардың тағы бірі «**Жиль**». Жиль – итальяндық комедияларының біріндегі өзінің дәстүрлі ақ костюм, дөңгелек бас киім мен пелерина киген кейіпкер. Жиль бейнесі жалпы әлемдегі тірлікпен де мүлде шаруасы жоқ әрекетсіз, екі қолы салбырап, көзқарасы бір нүктеге тоқтап қалған түсініксіз тұлға. Ол жалғызсыраған, мұңды бейне. Қатып қалған бейнеде адамның жалғыздығы жайлы мәңгілік ащы да мұңды ой жатыр. Бұл сезімді Ваттоның сыпайы шығармалары ғана жеткізе алады. Демек, сол кезде де адамдарға жалғызсырау сезімі таныс болған және бұл күйді суретші өткір сезініп, жеткізе білген.

Рококо өнері – «өнер жайлы өнер» болды. Өмір – ойын, өмір – театр, өмір – түс, ал өнер сол түстің шынайылығы. XVII жүзжылдықта бұл әуендер (Кальдеронда, Шекспирде де сирек кездеспейді) рококо өнерінде басымдық танытты. Ваттоның

өзгелерден ерекшелігі, қиял патшалығының әсерімен қоса, мұңды өмірдің шындығы мен адам бойындағы нағыз тебіреністі қоса ала келуінде. Сондықтан оның нәзік лирикалық мысқылы бүгінгі күнде де әрқайсысымызға түсінікті. Өнердегі әрбір стильдің өзіндік түпкі және үстірт деңгейі бар, тереңдікті көрсеткен суретшілермен бірге сырт көріністі бейнелеген суретшілер қатар жүрді. Бұл екіге бөлінген стильдің ренессанстан кейінгі дәуірде айқындығы көрінеді: оны бароккодан да, классицизмнен де, сондай-ақ рококодан да аңғаруға болады. **Франсуа Буше** (1703 – 1770) өзін Ваттоның адал шәкіртімін деп есептегенімен, олардың арасында ортақ ұқсастық болғанына қарамастан, Ватто қаншалықты терең түсінік беруге ұмтылса, Буше соншалықты сыртқы жеңіл көріністерді бейнелейді. Мадам де Помпадурдің ерекше ілтипатына ие болған, бұл суретші сарайлық рокайльдің жеңіл және қылықты үлгідегі нұсқасын дүниеге әкелді. Ол қылымсыған жалған бақташылардың бейнелері мен эротикалық көріністерді, Диана мен Венера кейпіндегі жалаңаштанған сымбатты аруларды сомдау арқылы пасторальдық көріністер жазды. Сонымен қатар, Буше ауыл табиғатын да бейнелеп, өзінің сыршылдық құндылығын сақтады, десе де, бұл туындылары көбіне театр декорацияларына ұқсас болды. Буше әрбір жұмысында қос мағыналы, көз тартар детальдарға баса назар аударды. Бақташы қыздың атлас көйлегінің етегі аздап түрілген, аяғын сәл көтерген Диана, елітетін көзқарас – бұл Буше таратқан рокайльдік сәннің белгісі. Нәзік және ашық бояулар, рококо кескіндемесіне тән. Буше бояуларының нәзік болғаны соншалық, одан кескіндемеден кері қызғылт, ашық жасыл көгілдір сынды алуан түрлі үлпілдеген тәтті нанды елестетеді. Буше шын мәнінде кескіндемеге икемсіздеу: жазу мәнері құрғақ, фактурасы күңгірт-тегіс, жұмыстарындағы түстердің тербелісі мен тереңдігі арасында үйлесімдік жоқ, ол бояуларды гүл шоғын жинағандай таңдайды. Рококо кескіндемесінде реңдердің жеңіл түстері өзге түстерден жекеленіп тәуелсіз түстерді құрайды. Түстердің нәзік және солғындығына байланысты «шошынған нимфа санының түсі» («цвет бедра испуганной нимфы»), «адасқан заманның түсі» деген атау беріледі. Осы сынды нәзік бояулармен рококо мәдениетінде басты орын алған қолданбалы сәндік өнері де

айқындалды. Буше декоративті кескіндеме тәңірегінде көп еңбек еткен өте тамаша шебер. Оның гобелендер мен фарфорларға көптеген нобайлар жасағаны белгілі.

XV Людовиктің қиял-арманын орындау мақсатында туындаған қажеттілік жиһаздар мен ыдыс-аяқтар, киімдер мен экипаждарға өзіндік стиль алып келді.

Рококо дәуіріндегі бекініс-сарайлар жасанды болғанымен өзіндік әдемілігімен ерекшеленді. Ақсүйектердің қарадүрсіндікке қарсы «көтерілістері» нәтижесінде заттардың табиғи қасиеттері мен пропорцияларының, жалпы табиғи тектониканың орнын атектоника басты, ауырлық күші заңдылығы жоққа шығарылды. Дегенмен, қолданбалы өнердің қолданысқа жарамды заттарды дүниеге әкелуі, сол арқылы заттардың тұрпайы заңдылықты, қиялдан туындаған дүниелермен алмастыруға болатынын дәлелдеуге тырысты.

XV Людовик дәуірінде киім, шаш үлгісі, жалпы адамның сыртқы келбетінің өзі өнерге қатысты болды. Адамдар бір-бірін сыртқы киімдері арқылы танып, соның деңгейінде бағалады. «Плебейлер» мен «қарапайым халықтардың» киімдері қаншалықты жұпыны болса, ақсүйектердің киім-кешектері соншалықты сәнді және сан түрлі үлгіде, лауазымды адамдардың киімі ерекше бөлек болды. Олар бастарына бұйраланған париктер, алтын түсті камзолдар және бантпен әшекейленген аяқ киімдер киіп, қолдарына арнайы таяқшалар ұстады. Әсіресе жоғары мәртебедегі әйелдердің киімдері ерекше талғампаздықты танытады. Белдің жіңішкелігі корсеттердің көмегімен, ал көйлектің әдемілігі кринолиндер мен физмалардың арқасында жүзеге асты, бұлармен қатар әртүрлі шілтерлер мен баулар қоса қолданылды. Осының салдарынан әйелдердің дене пішіні жасанды болып көрінді. Бойларына сұңғақтық пен жүздеріне нәзіктік беру үшін шаштарын мұнара іспеттес биік етіп жинап, беттеріне опа мен далап жақты. Биік өкшелі аяқ киім киген, ойыншықтай әсем әйел адамға тепе-теңдігін жоғалтып алмас үшін өте мұқият адымдау қажет еді. Әдемі жүріс пен қалқыған менуэт қимылдары бірте-бірте әдетке айналды. Бұл дәуірдегі қоғам – әйелдерді қымбат қуыршақ, бейіштегі әсем құс немесе таңдаулы гүл ретінде көргісі келді. Міне, ғажайып, назды да қиялды рокайль интерьерін осындай

қоғам толықтырып отырды. Ғимарат жоспарлары мен қасбет кейіптерінде рококо стилінің басымдылығы байқалмайды. мұнда бароккодан классицизмге бағытталған даму жолы орын алды. Рококо классицизмдік стильдердің пішіндеріне өзінің жеңілдігімен әрі әсемдігімен ықпал етті. Мұндай құрылыстар ерекше қызығушылық туғызады; оған мысал ретінде сәулетші Габриэль еңбегімен тұрғызылған Версальдағы шағын Трианонды алуға болады. Сондай-ақ, Габриэль Париж қаласындағы ең атақты кешендердің бірі – Келісім алаңының жобасын жүзеге асырған.

Сәулет өнеріндегі рококо стилінің негізгі өрістері интерьерден байқалады. Париждегі қасбеті қатаң үлгідегі Субиз ғимаратының ішкі интерьеріне рокайль стилінің патшалығы деген теңеулер айтылады.

Егер ерте ренессанс сәулетшілері кеңістік пен жазықтықты қарапайым және түсінікті геометриялық бөліктерге негіздесе, барокко сәулетшілері барлық динамизмге қарамастан белгілі құрылымдық пен симметрияға бағындырды, ал рококо тенденциясы мүлде басқаша – толық асимметрия мен атектоникалық болып келді. Рококодағы пішіндер бұлттар сияқты құбылмалы, тарам-тарам шырмауық тәрізді болып келді. Егер крит-микендік өнері XVIII ғасырда айқын болған жағдайда рокайльдік суретшілер оны антика рухын жеткізетін шынайы күш деп, ал өздерін - соның ізбасарлары деп атаған болар еді. Бірақ ол уақытта өнердің бұл түрі белгісіз болды.

Рококо интерьерінде қабырға жазықтығын декоративті паннолар мен айналардың көмегімен жасырды. Асимметрияның бір бөлігі ретінде танылатын паннолар мен айналардың арқасында бірде-бір түзу сызық, бірде-бір тік бұрыш болған жоқ. Рококо ауырлық пен салмақ деген түсініктерді жойып, әрбір затқа жеңілдік көрініс беру үшін, әшекейленген гүл тізбектері және әсем өрнектермен көмкеру арқылы заттың негізгі құрылымын жасырды.

Шақшалар мен фарфордан жасалған мүсіншелер сияқты әдемі ұсақ-түйек заттар кең қолданысқа еніп, маржан мен фарфор сүйікті материалдардың бірі болды. Фарфорды жасап шығарудың құпиясы тек қытай еліне ғана мәлім болған, Еуропа



үшін бұл құпия енді ғана танылғандықтан тартымдылығы арта түсті. Осыдан барып Парижде – Севрлік, ал Германияда – Мейсендік фарфорлық мануфактуралар пайда болды.

Осы кездері шығыс үлгісіндегі, әсіресе, қытай мәдениетіне тән өзіндік мотивті декорлар сәнге айналды. Бастапқы кездері ол Еуропа талғамындағы рококо дәуірінің ықпалымен қарқынды дамыды. Себебі еуропалықтардың қытай жібектерін, желпуіш пен сауыттарын, түрлі-түсті кішкентай экзотикалық сервиздерін қатты ұнатқандықтан, олар үлкен сұранысқа ие болды. Аталмыш қытай стилі рокайль рухымен ерекше үйлесімдікте болғаны соншалық, кейіннен француз бен неміс мануфактураларының өздері қытай мандариндері, пагодалары мен қайықтары бейнеленген бұйымдар шығара бастады.

XVIII ғасырда француз өнерінде король сарайындағы рококо стилімен бірге реалистік бағыттағы суретшілер шығармашылығы қатар дамып жатты. Осы ғасырдың ұлы реалист суретшісі **Жан-Батист Симеон Шарден** (1699 – 1779) қолөнершілер отбасынан шыққан. Қарапайым қолөнершілер тұрмыс-тіршілігі оның сарқылмас тақырыптарының біріне айналады. Натурадан салу суретшінің шығармашылық негізін құрайды. Шарденнің басты тақырыбы – натюрморт. Шебер бұл жанрда бұрын-соңды болмаған жетістіктерге жетеді. Қылқалам шеберінің шынайы бейнелеуі соншалық, әрбір салған заты өзінің иесі үшін сөйлеп тұрғандай әсер қалдырады. Суретшіні күнделікті тұрмыс пен балаларының қамын ойпаған бір отбасының анасы мен мейірімді үй иесі бейнелерін сомдаған жанрлық көріністері және сол сияқты балға арналған құмыра, шелек пен себет сынды үй-іші бұйымдарын қолданған натюрморттары да ерекше. Барлық автопортреттерінде көзілдіріктің ар жағынан қарап тұратын сабырлы, жылы шырайлы суретші жаңашылдыққа қарсы өзінше күресті. Оның қарапайым тұрмысты бейнелеген сабырлылығы мен ұстамдылығының өзі сол дәуірдегі ақсүйектерге тасталған үндеу еді. Әйгілі ағартушы Дидро өзінің «Салондарында» Шарден есімін жаңа өнердің туы ретінде танып, биікке көтергендігі сондықтан болар.

Классицизм кезеңінің тағы бір суретшісі **Жан Батист Грөз** (1725 – 1805) туындыларында күйректік басым байқалады. Әйгілі

Дидро Грëзды Шарденнен әлде қайда жоғары санағанымен оның шығармашылығы уақыт сынағынан өте алмады. Кескіндемеде өз жолын таба білген Грëздың “**Ауыл қалыңдығы**”, “**Паралитик**” шығармалары беймаза сарынды және зарлы болып келеді.

**Жан Оноре Фрагонардың** (1732 – 1806) шығармашылығы қай кезде қызығушылық туғызады. Ол Бушенің де, Шарденнің де шәкірті болғандықтан өз шығармашылығында екі ағымды да қатар алып жүрді. Бушенің туындылары тәрізді Фрагонардың да шығармаларында жеңіл эротика, XV Людовиктің сарайында сәнге айналған алуан түрлі «махаббат ойындары» көрініс тапты. Ару бойжеткенді ұрланып келіп сүйген жас жігіт. Енді бірі саябақтағы әткеншекте тербелген бойжеткенді қызыға тамашалап тұрған жігіттер бейнесі. Фрагонардың Бушеге қарағанда өміршеңдігі басым келетін бұл туындыларындағы керіністер: алғырлық, әзіл пен арқылы біртіндеп рокаильді жанрдан қарапайым тұрмыстық жанрға алмасады. Фрагонар өте дарынды, шебер кескіндемеші және график. Қуатты қылқаламды суретші табиғатты шынымен сезініп, оны көре білді, нәтижесінде керкем туындылары шынайы жарық пен ауаны беру арқылы жанданды. 1789 жылдары революция дабылы басталғанда рококо суретшілерінің соңғысы Фрагонарға «таза» суретші мойнына жүктелетін міндет түсті. Ол өткенді болашақ үшін осы кезеңнен сақтап қалу міндеті еді. Фрагонар көркем туындылар жазуды тоқтатып, Лувр жақтаушысына айналды.

**Жак Луи Давид** (1748 – 1825) революциялық классицизм өнерінің негізін қалаушы болды. Жалындаған турашылдығымен Давид өзінің көркемдік идеясын революциядан бірнеше жыл бұрын жазылған «**Горацилар анты**» атты туындысы арқылы жеткізе білді. Классикалық тезистің мазмұнын суреттеп сипаттайтын бұдан өзге көрнекілік табу мүмкін емес. Барлық алдын ала ойластырылған үлгілерге бағынған туындының жасандылығы байқалады. Алайда туындыда барлығын ақтайтын бір күш бар, ол шынайы қайраттылық пен жігерлі ой идеясы.

Бірнеше жылдар өткеннен кейін, Давид Конвент мүшесі болды. Робеспьер мен Мараттың сыбайластығы революция оқиғаларының қақ ортасынан орын алғаннан кейін оның идеялары жанданды. Енді ол оқиғаның ізімен жазылған,

расымен елең еткізетін «Доп ойнайтын бөлмедегі ант» пен нағыз төлтумасы **«Марат өлімі»** атты жұмыстарын дүниеге әкелді. Сирек кездесетін тарихи құнды бұл туындының дүниеге келуінің өз себебі бар. Давид Маратты қаралы күннің алдында ваннада хаттарға жауап қайтарып отырған күйінде көрген. Келесі күні «халықтың досы» елді деген суық хабар жеткенде, оны мәңгі есте сақтап қалу үшін суретші Конвентаның тапсырысымен жұмысты бастайды. «Марат өлімі» туындысында ойдан құрастырылған ешнәрсе жоқ – барлығы өмірден алынған шындық. Суретшіге әлі әсерден арыла қоймаған кезінде ғана қарапайым және батыл ой келуі мүмкін – әлі көз алдынан кетпеген бейнені, шындықты сақтап қалу басты міндет болды. Марат ваннада Шарлотта Корденің хатына жауап беру үстінде және сол екіжүзді Шарлоттаның қолынан қаза болғаннан кейінгі көріністі бейнелейді. «Бұл туындыдағы бөлменің салқын ауасында, суық қабырғаларда, суық және түнерген ваннада нәзіктік пен қатар жаныңды тітіркендіретін тылсым бір күш бар», – деп жазушы Шарль Бодлер жазған болатын. Суретші әркімнің қолынан келе бермейтің, өте сирек болатын эмоцияның бір ғана сәттілігі мен мәңгіліктің синтезін таба білді. Бұл жұмыстан кейін Давид дәл осындай биіктікке қайтып көтерілген жоқ. Оның революциялық үндеулері ешбір күмәнсіз берік болған жоқ. Сондықтан «ұлы тарихи трагедияда өзінің қайраттылығын сақтап қалу» оның қолынан келмеді. Давид Робеспьер мен Маратты «батыр» деп таныды; якобиндік диктатура құлағаннан кейін ол сол адалдығымен Наполеонға берілді.

Бұл тек Давидтің биографиялық жолы ғана емес, сондай-ақ, жалпы классицизмнің ұстанған жолы. Классицизмнің жалған мұраттары мен ережелеріне парадоксалды түрде қайшы келетін: қанаушыларға табынуға қарсылық, республикашыл және монархизм ұстанымдары, әлеуметтік ойлар араласты.

Руссо ойларымен қаныққан классицизм рококоға қарсы қарапайымдылық пен табиғатқа жақын болуды ұрандатты. Бізге классицистердің «табиғатқа оралу», «табиғатшылдық» сынды сөздермен ұрандатуы біраз түсініксіз, себебі, олардың туындыларында табиғилықтан көрі жасандылық басым. Шын мәнісінде аллегориялары мен мүсінге ұқсас тұлғалармен, құрғақ рационализмнен біз табиғилықтан гөрі жасандылықты көбірек

байқаймыз. Бірақ классицизм идеологтарының пайымдауынша, олардың антикаға еліктеуі, өнердегі табиғатқа еліктеушілікке тең деп саналды. Олар өздері ұстанған айқындылықтың рококодағыдай шартты белгілермен ғана шектеліп қалғандығын аңғармастан, «айқындық пен қарапайымдылықты» құрметтеді. Тіпті кейбір жағдайларда классицизм рококомен салыстырғанда «табиғаттан» алыстап кетті, нәтижесінде көркемділікті, сонымен қатар кескіндеме өнеріндегі алуан түсті бояуларға бай әлемді де өздерінен алшақтатты.

Өнердегі «табиғатқа адалдық» деген ұғым жан-жақты және көп мағыналы, сондықтан оған сөзбе-сөз анықтама беру мүмкін емес екендігіне көзіміз жеткен болатын. Табиғатта жасырын сырлар мен құпияға толы дүние көп. Адамдар өздерінің көзқарастары мен талғамдарына қарай сол көп дүниенің ішінен дәл осы сәтте өзін алаңдатқан, қызығушылығын оятқан, бір қырын, енді бірде басқа қырын алға тартады. Адамның өзі де табиғаттың бір белігі, сондықтан, табиғатқа қаншалықты еліктемейін десе де, айналып келіп сол жолға түседі. Ал кейде, табиғаттың түзу жолымен келе жатып, шарасыздан оны өз ыңғайына бұрмалайды.

Декорда классицизм, рокайльдегі майысқан, дөңгеленіп келген сызықтарды түзеді, нақты симметриялық пішіндер басты орынға ие болды, әшекейлеу жүйесін жеңілдетті, бұрынғы нәзік-жұмсақтықтан тұратын декоративті әуендері, арыстан және грифон бейнелері сомдалған тулармен алмастырады. Наполеон әскері Мысыр елінен оралғаннан кейін бұл өрнектер сфинкс бейнесімен толықтырылады. Бір кездері ежелгі мифологиядағы алып, қаһарлы жаратылыс, енді кішкентай болып орындықтардың шынтақшаларына айналды. Қонақ бөлмелер антикалық әдетпен жиналды – ұзын шырақтар, ақ алебастрлы құмыралар, бұрынғы жібек және алтын жалатылған тұсқағаздардың орнына қоламен араласқан қызыл ағаштың түсі келді. Киімдер мен шаш үлгілері де өзгеріске ұшырады: әйел адамдар жартылай мөлдір, ақ хитондарға ұқсас кең көйлектер киді, ал шаштарын диадема тәрізді етіп жинады. Бұл дәуірдің сәнқой қыздары ежелгі мүсіндерге еліктеді. Ешбір кринолиндер мен париктерсіз – жоғарғы сән үлгісі ретінде мейлінше аз әшекейлер қолданылған «антикалық» қарапайымдылық қайта

оралады. Жалғыз білезік немесе алқа, түрлі тастар жиынтығын қолданады. 1800 жылы суретші Давидтің жазған Рекамье ханымның портретін (Консульства және Империя дәуіріндегі Давидтің ең үздік жұмыстары портрет жанрында болған) революциядан кейінгі классицизмнің хрестоматиясы ретінде қарастыруға болады. Бұл жерде классицизм дәуіріне қатысты дүниелердің барлығы кеңістікте көрсетілген. Ондағы атақты салонның иесі, жаңа дәуірдің Аспазиясына ұқсаған Рекамье ханымның сәнді жеңіл аяқ киім мен ақ хитон киген бейнесі осының дәлелі іспеттес. Бұл стиль француз сән үлгілерін қайталауды әдетке айналдырған барлық елдерде етек жайды. Бұл сән үлгісі Ресей мен Франция арасындағы соғысқа қарамастан І Александр сарайына да жетеді. Данышпан және барлығын байқағыш Вигель өз мемуарларында: «бұл ретте бір ғана күлкілі жағдай болды: ежелгі қауымда күнделікті қолданыста жүрген қарапайым заттар біздер мен француздықтарда сәндік бұйым ретінде ғана қолданылды. Мысалы, ошақтарда от жағылмады, құмыраларға ешқандай сұйықтық құйылмады, ал шамдар еш уақытта жағылмады». Вигель классицизм дәуіріндегі элементтерді тіршілікке қолданылмағандығы туралы айтқаны шындыққа біршама жақын. Өткен ғасырлардағы сияқты бұл енді негізгі стильдердің бірі деп саналмады.

## Ағылшын кескіндеме өнері

XVIII ғасырда ағылшын кескіндеме мектебі Франциямен қатар Еуропадағы өнердің көркемдік талғамының заңдылықтарын қалыптастырушы елдердің бірі ретінде, ондағы мәдени ағарту кезеңінің ағымында болғанымен, өзінің дара жолын таба біледі. Ағылшын кескіндемесіндегі реалистік мектептің негізін қалаушысы **Уильям Хогарт** (1697-1764) атағы ең алдымен өзінің келекелік гравюраларымен шығады. Хогарт гравюралық жұмыстарында парламент пен соттың парақорлығын, бай, қалталылардың екіжүзділігін әшкерелейді.

Қылқалам шеберінің туындыларының бағасының арзандығымен оған қоғамның барлық таптарының қол жеткізуі, оның

туындыларының тез арада сатылып кетуінің басты себебі болады.

Хогарт гравюралары мен картиналарын топтамалармен (серия) жазады. Осындай топтамаларының бірі алты картинадан тұратын **«Соңғы сән үлгісіндегі неке»** туындысында кедейленіп қалған ақсүйек күйеу жігіт пен бай, дәулетті буржуалық отбасынан шыққан қалыңдық арасындағы кейіпкерлердің әрқайсысының өз пайдасын көздеген түпкі мақсаттарындағы адамның азғындық қасиеттерін әшкерелеп, бейнелейді.

Сол сияқты, Уильям Хогарт портрет жанрында көп еңбектөніп, бірталай жетістіктерге қол жеткізеді. Оның осы жанрдағы таңдаулы туындылары: **«Хогарт қызметшілері»**, **«Сушаян сатушы бойжеткен»**. Онда автор кейіпкерлердің мінез-құлық сипатын тереңінен ашып көрсетеді.

Соңғы туындыда, жас сатушы қыздың бойындағы жігерлілігінің, оның күлімдеген бейнесін суретші ұшқыр, еркін жағыс арқылы көрсетеді. Хогарттың тустік түзіліміндегі ашқан жаңалығы: бояулардың жан-жаққа әсерлі тарауы мен кескіндемедегі фактураның кеңдігі болып табылады. Шебердің **«Сушаян сатушы бойжеткен»** туындысын осы жанрдағы әлемдік кескіндемедегі айтулы туындылармен бір қатарға қойылады.

Хогарт сондай-ақ ағылшынның алғашқы өнер теоретиктерінің бірі болып табылады. Оның **«Сулудық анализі»** трактатында, ол өмірдің шынайылығын бейнелейтін реализмнің жақтаушысы болып, кескіндемеде тұрмыстық жанр алдыңғы орында болуы керек деген ойды алға тартады.

Ағылшын кескіндемесіндегі көптеген портрет жанрында еңбектенген суретшілердің ішінде **Джошуа Рейнольдс** (1723-1792) ерекше орын алады. Ол 1786 жылдары құрылған Корольдік Көркем Академиясының ұйымдастырушысы әрі оның бірінші президенті болды. Ұлттық болмысқа байланысты, өнердегі идеалдарды бекітуді мақсат тұтқан Рейнольдс, салтанатты бекзаттық нақыштар мен ақсүйектер портреттеріне тән монументалдылықтың психологиялық сипатын өте дәл көрсетеді. Ол өзінің замандастарымен көп жағдайларда, ақсүйектердің портреттік галереясын құрады. Рейнольдс ағылшынның Плимpton қаласында дүниеге келеді, оның бірінші

ұстазы портретист Хэдсон болған деп айтылады. Шебердің Италия мен Францияға барған сапары оның көркемдік білімін аяқтап, оның еркін кескіндемелік мәнері мен үйлесімді, бай түстік түзілімінің қалыптасуына себепін тигізеді.

Рейнольдстың өмірдегі шынайы және сол кездегі бейнелердің ізгілігін «**Жазушы Стернның портреті**» (1760) образын сомдаған туындысынан көруге болады.

Ағаштың көлеңкесінде бейнеленген **Нелян О Брайен** (1762) бейнесі нәзіктік пен табиғилықтың белгісі іспеттес. Онда ағаштың жапырақтарының арасынан түскен күннің жарық нұры, бейненің көйлегіне, оның алдындағы итінің бейнесіне түседі. Жас әйелдің өткір де сабырлы кезқарасы мен оның нәзік келбеті көрермен назарын баурап алады.

Сол сияқты суретші, реалистік еркін портреттермен бір уақытта жазған өзі айтқандай салтанатты және аллегориялық портреттерінде бейнелердің жеке ерекшеліктерімен олардың көтеріңкі көңіл күйлерін шеберлікпен сомдайды.

Трагедия музасы ретінде бейнеленген актриса **Сара Сиддонс** (1784) портретіндегі екінші қатардағы «Қылмыс пен Жаза аллегориялары» оған айқын театралдық көрініс беріп, ондағы өткір портреттік сипаттамамен астарлы ой және салтанаттылық пен үйлесімділік композицияны күрделендіре түскен. Көптеген ақсүйектер мен бай буржуалар нақты осындай типтегі портреттерді жылы қабылдап, оған жиі тапсырыстар беріп отырған.

Тапсырыс жұмыстарының көп болғаны соншалық, оларды өз қолымен жазуға үлгермеген суретші, шәкірттерінің көмегіне жүгінген. Сол себепті қылқалам шеберінің туындыларының кейінгі кезеңдегі сапасы біршама төмендеп кетеді. Алайда шебердің ең үздік салтанатты портреттеріндегі көзге артық көрінетін жекеленген элементтер, ондағы бейнелердің жігерлі түрлері мен көтеріңкі көңіл күйін көрсетуге ешқандай да нұқсан келтірмейді. Көңіл күйді қарт **адмирал лорд Хитфилд** (1787-1788) образы теңіз саяхаты романтикасының көрінісін де айқын сипаттайды.

Өмірінің соңғы күніне дейін корольдік Көркем академияның президенті болған Рейнольдс тарихи және мифологиялық

композициялар орындап, ұстаздық және қоғамдық қызмет атқарады. Қылқалам шебері, өнер теоретигі ретінде Антик мұралары мен Қайта Өрлеу өнерін зерттеп, тануға шақырады. Классицизмге жақын көзқарасты ұстанған суретші, өнердегі қиял мен сезім орнын баса көрсете отырып, келешектегі романтизм эстетикасын болжайды.

Ағылшын кескіндемесі мектебінің ірі, көрнекті кескіндемешісі **Томас Гейнсборо** (1728-1788) Суффолктегі шұға матасының сатушысы отбасында дүниеге келеді. Қылқалам шеберінің шығармашылығының негізгі әуені, поэтикалық сезім әлемі мен нәзік лиризм. Суретшіге ең алдымен портрет жанры басты орында болғанымен, ол ағылшын кескіндемесіндегі пейзаж жанрының қалыптастырушыларының бірі болып есептеледі.

Гейнсборо ерте кездегі туындыларының өзінде портреттер композициясының ерекше түрін қалыптастырады.

Суретші портреттік бейнелерді табиғат аясында демалып немесе қыдырып жүрген кейіпте бейнелейді.

Шебердің натурадан жазған ұлттық пейзаж әуендеріне тұрақты назараударуы табиғат аясындағы портреттік композиция түрлерін толықтырады. «**Эндрью жұбайымен бірге**» (шамамен 1749) жұптық портреттік туындыда ауыл табиғаты көрінісіндегі бидайық пен жасыл дала керемет шынайылықпен жазылады. Гейнсборо өзімен замандас суретші Рейнольдс бейнелеген тұлғаларды да бейнелейді. Мәселен, Рейнольдс бейнелеген актриса **Сара Сиддонс** (1784-1785) бейнесі, мұнда ешқандай астарлы ой жоқ, яғни аллегориясыз, қарапайым образ ретінде бейнеленеді.

Сол сияқты, «**Бекзада де Бофер**» (1770) портретінде Гейнсбороның ерекше кескіндемелік мәнері айқындалады. Ондағы бекзаданың сұлулығын көрсеткен суретші, бейненің ойлы, терең қоңыр көзіне баса назар аударады. Түстік түзілімдегі ақ, сұр, маржан тәріздес түстер мен көгілдір түстер тұлғаның бекзадалығы мен нәзіктігін айқындай түседі. Суретшінің осындай мәнерде жазған «**Көгілдір киімді бала**» туындысында Антонис Ван Дейк шығармашылығының жалғасын көреміз. Бірақ бұл портретте ішкі сезім мен поэзия әуенін және нәзік кескіндемелік мәнердің басымдығын анық аңғарамыз.



Шебердің адам бойындағы ізгі қасиеттер ізденісі олардың әлеуметтік жағдайларын таңдамайды. Ол қарапайым адамдар арасынан жан дүниесі нәзік тұлғаларды көріп, таба біледі.

Суретшінің «**Отын жинаушылар**» (1787) туындысындағы ауыл табиғаты аясында бейнелеген ауыл балаларының аңғал да әсерлі образдары көрермен назарын баурап алады.

Туған жерінің табиғатын шексіз сүйген қылқалам шөбөрі, өмірінің соңына дейін табиғат көрінісін жазып кетеді. Ол табиғаттың түрлі құбылуың жыл мезгілдерін, олардың қаныққан бояу реңктерін, сары түсті қырмаң, бидайық, қалың жасыл шөп, орман, саябақ көріністерін үлкен махаббатпен бейнелейді.

Гейнсборо шығармашылығындағы табиғат бейнесі ХІХ ғасырдағы реалистік пейзаж кескіндемесіне жол салып кетеді.



### ХІХ ғасырдың аяғы мен ХХ ғасырдың басындағы Франция бейнелеу өнері

Дүние жаратылғаннан бері адам баласы өзін қоршаған ортаның әдемілігімен қатар келеңсіз тұстарын әртүрлі пішінде бейнелеп көрсетіп келеді. Осы бейнелеп көрсетуде сурет өнерінің заманына қарай дамуы мен шырқау кезеңдері болады.

XVIII ғасырда Еуропа суретшілерінің шеберханаларында кескіндеменің классикалық бейнелеу түрі шырқау биігіне жетсе, ХІХ ғасырдың аяғы мен ХХ ғасырдың басында өнерде «Модернизм» деген түсінік пайда болды. «Модернизм» өнердегі живопиське ғана қозғау салып қоймай, өнердің басқа түрлеріне де әсерін тигізді. Мысалы, театр, кино, әдебиет, музыка өнеріне де үлкен өзгеріс әкелді. Дәл осы кезеңде өнердегі көптеген модернистік ағымдардың келуіне жол ашқан **импрессионизмнің** орны ерекше. ХІХ ғасырдың 80-ші жылдары Францияда импрессионизм идеясы пайда болды. Француз тіліндегі «**impression**» деген сөздің мағынасы «**әсер**» дегенді білдіреді.

Импрессионист суретшілер өмірдегі өз түсінігімен қас-қағымда әлемнің мың құбылған сәттерін қарапайым түрде әсерлі етіп көрсетуге тырысты. Париж Корольдігінің кескіндеме және мүсін академиясы ХVІІ ғасырдың ортасында құрылды. Академия классикалық дәстүрдің бұзылмауын қатты қадағалады. Олар техникалық орындалуы мен сюжеті жағынан классикалық канонға келмеген шығармаларды қабылдады. Жыл сайын астанада болатын көрмеге кескіндемелік шығармаларды қатаң тексеруден өткізетін комиссия арқылы қабылдайтын болды. Комиссия мүшесіне тек қана академияның мұғалімдерін бекітетін.

1874 жылы сәуір айында Париждегі Капучин бульварінде ресми емес көрме ұйымдастырылады. Бұл көрмеге 30-ға жуық

живописьтің жас шеберлері қатысты. Әрине бұлардың бәрі академияның салонына жұмыстары қабылданбаған суретшілер болатын. Көрмеге қатысушылардың арасында Клод Моне, Камиль Писсарро, Поль Сезанн, Альфред Сислей, Эдгар Дега, Огюст Ренуар және басқа да суретшілер болды.

Көрмеге қойылған суретшілердің шығармалары, дәстүрлік классикалық живопиське тәңкеріс әкелді. Жаңадан құрылған импрессионистер үшін тарихи сюжеттерден гөрі, көрнекті өмірдің шындығымен қарапайым адамдардың шынайы өмірін бейнелеген әлдеқайда құнды болып есептелді. Олар өздерінің күнделікті өмірден алған әсерін кенепке ерекше техникалық тәсілде, еркін орындауға тырысты. Дегенмен, дәстүрлік классикалық кескіндемеден қанша алшақ кетсе де, импрессионистер өздерінен бұрынғылардан қалған мұралардан бас тартқан жоқ. Импрессионистердің шығармашылығына Курбе, Делакура, Констебл және басқа суретшілер мен классикалық кескіндеме мектебінің өкілдері үлкен әсерін тигізді. Кейін импрессионистердің шығармаларын зерттеп оқудың арқасында живописьтегі жаңа ағымдардың теориялық тұрғыда дамуына негіз болды. Әсіресе неоимпрессионизм, постимпрессионизм мен модернизмге үлкен негіз болды. Осы бағыттардың ішіндегі **постимпрессионизм** бағытының бір ағымы – кубизм 1900 жылдары Францияда өз бетімен дүниеге келеді. Бұл ағымның қалыптасуына аса күш жігерін салған негізгі өкілдері П.Пикассо, Ж.Брактар деп айтылады. XIX ғасырдың аяғы мен XX ғасырдың басында өмір сүрген француз ақыны Гийом Аполлинер кубизм жөнінде «Өнер көзге көрінген шындықтан ауысып, элементтерге жаңа үйлесім туғызды. Ол тек суретшілердің жасауымен шындыққа күш берді» деп айтқан. Модернизмнің **экспрессионизм** және **дадаизм, абстракционизм, кубизм, футуризм, сюрреализм** бағыттары әлемнің әр елдерінде пайда болды. Сондай-ақ, бұл ағымдар бір-біріне ұқсамайтын ерекшеліктерімен өнер тарихында өшпес орнын тапты. Белгілі модернизм тарихшысы М.Рейналдың сөзімен айтсақ «Қозғалыс бір тізбектегі реакция сияқты: кубизм – фовизмге, неопластицизм – футуризмге, дадаизм – экспрессионизмге қарсы». Расында да, олар бірінен бірі шығады, бірімен бірі байланысты бүтін нәрсе құрайды.

### ПАБЛО РУИС ПИКАССО (1881-1973)

Испания суретшісі – Пабло Руис Пикассо Барселонада білім алған. Көптеген өнертанушылар – «суретшінің стильдегі тұрақсыздығы геніне байланысты» деп түсіндіреді. Суретшінің әкесі Хосе Руис Бласко орта қолды кескіндемеші және Малачаде суретшілер мектебінде сабақ берген. Кейін 1891 жылы отбасымен Ла Коруньдегі лицейге ауысады. Пабло 1895 жылдың қыркүйегінде Барселонадағы суретшілер мектебінде оқуын бастайды. Дәл осы күзден Паблоньң нағыз суретшілік оқуы басталады. 1897-98 жылдары Мадридтегі академияға келеді. Ол өз шеберлігін 1895 жылы «**Кепкілі еркек**» атты шығармасында-ақ көрсеткен болатын. Сол кездегі ешкімге ұқсамайтын дара тұлға сәулетші Гаудидің беделі Барселондағы суретшілерге қатты әсер еткен. Пикассоның шеберханасы Гаудидің салған үйіне қарама-қарсы болатын. Пикассоның шығармашылығына Ар-Нуво, Бердели өнері, Мунка және солтүстік экспрессионизмі толығымен, француз импрессионизмінің аздаған бөлігі, атап айтсақ Стейнлен және Тулуз-Лотрек қатты әсер етеді. Оны 1901 жылы жазылған «**Бишілер**» атты картинасынан (Барселона мұражайы) көруге болады. Каталондық суретшілермен Пикассо «Төрт мысық» кафесінде танысады. Пикассо Эль-Греко, Сурбарандар арқылы орта ғасырдағы каталон мүсіндері мен Испанияны, оның өнерін жаңа қырынан таниды. Пикассо жұртқа кедейлік пен жоқшылықты түсініп, жезөкшелердің өміріне күйзеліспен қараған сияқты болып көрінгенімен, ол бұлардан өзінің болашақ тақырыбына («Көгілдір кезең») керекті негізгі кейіпкерлерін іздеген. 1901-1905 жылдары «Көгілдір және қызғылт» кезең болды. 1900 жылы Пикассо бірінші рет Парижге келеді. Осы жерде ол Исидро Ноньелмен танысады. Пикассоға бұл суретші көп әсер ете қоймайды. 1901-1902 жылдары ол Парижге ауысады. Ал 1904 жылы біржола Парижге келеді. Суретшінің сол уақыттағы кейбір картиналарында Парижге тән жазу мәнерін көрсек те («Әуесқойлық» 1901, Санк-Петербург,

Мем. Эрмитаж.) Пикассоның өнері 1907 жылға дейін өзінің таза испандық мінезін сақтайды. Талантты жас суретші Парижде өзімен-өзі жалғыз қалып, көп ұлттардың живописьтік шығармаларын зерттеумен айналысады. Суретші адам таңғалаларлық жеңілдікпен әртүрлі ағымдағы суретшілердің техникасын бағындырады. Мысалы, Тулуз-Лотректі, Гогенді, Пюви де Шаваннаны, грек өнерін зерттейді. «Көгілдір» кезеңіндегі шығармаларында суретші жұмыстан шаршаған, аш адамдарды бейнелесе, кейінгі «қызғылт» кезеңінде циркачтар мен қаңғыбастар өмірін бейнелеген. Суретші 1905 жылдан бастап Сезанның әсерімен пішіндерін қарапайым түрде орындайды. Ол өзінің алғашқы шығармашылығындағы декоративті тәсілінен бас тартуы 1906 жылы жаз айларында Андоррудан Госольға барғанда бірінші рет «қарадүрсіндікпен» бетпе бет келуден басталады. Сезім мен пішін үйлесімділігін суретші бүкіл өмір бойы шығармашылығында жетілдірумен өтеді. Пикассо осы жылдары тұрпайы, көңілге қорқыныш ұялататын, жалаңаш денелер жазумен болады. (Нью-Йорк, Қазіргі заманғы Өнер мұражайы), Осы жылдың қысында ол «Авиньондық қыздар» картинасын жазады. Картина күрделі орындалған, бұдан Сезанның әсерін, кубизмді көруге болады. 1907-1914 жылдары Пикассо өзінің замандасы Бракпен тығыз байланыста жұмыс істейді. Суретші Сезанизм кезеңін Кловиса Сагоның (көктем, 1909, Гамбург, Кунстхаме) портретімен аяқтағаннан кейін, пішіннің геометриялық блокқа айналуына бүкіл ынтасын салады. Сонымен бірге, заттардың көлемін үлкейтіп бұзумен өзгертеді. Кенептегі жазықтықтың шетін қия отырып кеңістікте жалғайды. Оның ойынша, қатты дене картинада жазықтықты қысқартуға тиіс. («Конвейлер портреті» 1910. Көркемөнер институты). Картинада перспектива жоғала бастайды, палитрадағы бояу бір түске айналады. Кубизмнің басты мақсаты айнала кеңістікті нанымдырақ етія беру болса да, Пикассоның картиналары көбіне түсініксіз ребустардың жиынтығы сияқты болды. Пикассо мен Брак кәдімгі өмірге байланысу үшін картинаға типографияның штифтерін кіргізеді. «Көз алдайтын» элементтер және де дәрекі материалдар, тұсқағаздар, газеттің қиындыларын, сіріңке қорабын қолданады. Коллаждың техникасы кеңістік бетіндегі

кубистік призма қабырғаларын бір қарағанда еркін біріктіреді. Коллаж арқылы суретші өз ойын бір қалыпты күйде, ойнақы әзілмен береді. Бұл жаңалықты 1910-1913 жылдары жасаған. («Қыздың портреті», 1914 ж., Париж, Ұлттық мұражай). Кубистік кезең Пикассо шығармашылығында бірінші дүниежүзілік соғыстың басында тоқтайды. Осы кезде Брак екеуінің де арасы ажырайды. Сонда да суретші өзінің кейбір маңызды деген шығармаларында кубизмді 1921 жылға дейін қолданып отырады. («Үш музыкант» Нью-Йорк, Қазіргі заманғы өнер мұражайы). Пикассоның шығармашылық өміріндегі қиын кезең 1925 жылдан кейін басталды. Осы жылдан бастап суретші басынан көптеген қиын кезеңдерді кешірді. 1920 жылы жазған «Би» деген нәзік жұмысынан кейінгі («Би» Лондон, Галерея Тейт.) еңбектерінен бірден адам түсінбейтін елестер мен алдамшы өмірді көреміз. Суретшінің бұған келуіне сюрреалист ақындардың әсері мол болған. Оны біз 1935 жылдардағы суреттері мен соғыс жылдарындағы пьесаға жасаған нобайларынан анық көреміз. Бірнеше жылдар бойы Пикассо тек қиялындағы құбыжықтарды бейнелегендей. («Суға түсіп отырған» 1929, Нью-Йорк, Қазіргі заманғы Өнер мұражайы). Ешқандай пішіні жоқ, мағынасыз, үрленген қаптай бейнелер («Суға түсуші» сурет, 1927ж. жеке коллекция) немесе метаморфиялық пен ызалы жалаңаш бейнелерді көреміз. («Теңіз жағалауындағы бейне» 1931ж. Париж, Пикассо мұражайы). Аздаған салмақты шығармаларын санамағанда, кескіндемелік жағынан маңызды, стилистикасынан беймазалықты «Айна алдындағы қыз» картинасынан («Айна алдындағы қыз» 1932, Нью-Йорк, Қазіргі заманғы өнер мұражайы) байқаймыз. Суретші өмірінің соңына дейін шығармашылығында сынақтар мен зерттеулер жасаумен болған. Пикассоның мұражайы Барселонада ашылды. Суретші өзінің шығармаларын қалаға сыйға тартты. 1985 жылы суретшінің мұражайы Парижде ашылды. Осы мұражайға суретшінің мұрагерлері 200 шығармасын, 158 мүсін, коллаж, мыңдаған суреттері мен құжаттарың Пикассоның жеке коллекциясын сыйға тартады. 1990 жылы мұрагерлері жаңадан тарту еткен суретшінің жұмыстары арқылы Париждегі мұражай да толығы түскен.

## Неоимпрессионизм

### КЛОД МОНЕ (1840-1926)

Француз кескіндемешісі **Клод Моне** 1840 жылы дүниеге келді. Монені өз замандастары «Судың Рафаэлі» және де «бояу тілін алғаш ашушы» деп атаған. Клод Моне табиғаттың қас-қағым сәтін живопись тілінде ғажап сөйлете білген жан. Кейін Моненің аты бейнелеу өнеріндегі жарықты зерттеуімен байланысты болды. Сонымен қатар, Моне неоимпрессионизм қозғалысының бастаушысы, негізін қалаушысы деп те айтылады. Ол импрессионизмнен кейін ашылған қозғалыс және де набид, фобист, кубист, абстракционист, ташист делінетін каллиграфиялық живопистің де негізін қалаушы. Моненің шығармаларынан өнер шығармасы мен шығыстың философиясына қызығушылығының алғашқы белгілерін байқаймыз. Сол қызығушылық қазіргі суретшілер арасында да жалғасып келеді.

Моненің шығармаларынан кеңістікке деген жаңаша көзқарасын және композициялық шешімдері мен импрессионистердің өнердегі техникалық жаңа әдістерін байқауға болады. Моне максималист еді. Ол импрессионистердің өмірдің қас-қағым сәтін бейнелеу тәсілі мен мұқият аяқтап жазу әдісін бұлжытпай орындады. Суретшінің кейбір шығармаларының тереңдегені сондай оның сюжетін айыру мүмкін емес. Моне барлық белгілі импрессионистерден ұзақ өмір сүрген суретші. 1869 жылы Понтуазде, Лягушатник деген кішкентай елді мекенде импрессионистердің атын шығарған туындылар дүниеге келді. Лягушатниктің қасында Моне мен Ренуар бірге жұмыс жазды. Олардың осы жерде жазған шығармалары импрессионизмнің бет-бейнесін көрсететін мінезге ие болды. Мысалы, еркін, бөлекше жағыстар, таза араластырылмаған бояулар, рефлекске аса мән берген. Моне өзінің достарымен бітпейтін пікір сайыстары арқылы шығармашылығына қозғалыс алатын. Ол бала кезінен бастап Гаврадағы судың толқындарының

ойынын бақылаушы еді. Моне Парижде туса да, балалығы мен жастық шағын Гаврде, теңіз жағасында өткізді. Моне өзінің бір сөзінде: «Менің арманым әрдайым теңізде қасында және оның толқындарында болу. Мен өлгенде менің денемді теңіз жағасына жерлесе екен», – деген болатын. Моненің асқан суретшілік талантқа ие екенін Эжен Буден түсінді. Буденнің әсерімен Моне карикатура салудан бас тартады. Әйтсе де карикатура салу ол үшін қаржы мәселесін тез шешуге ыңғайлы еді. Моненің өнердегі техникалық жағын жетілдірген, үйреткен Буден болып табылады. Оның шабыттаныуына дем берген Буденнің қоршаған әлемдегі құбылыстарға мән беріп, зерделей қарауы еді. Моне барлық жерден суды іздеді. Егер жақын маңда теңіз болмаса, өзен не су ағатын арықтар мен каналды іздеп табатын. Суретші Еуропаның каналдары бар әйгілі қалаларына тоқтайтын. 1880 жылы Амстердамда, 1908 жылы Венецияда сурет салды.

Бірақ суретші өмірінің соңында өзінің бақшасындағы тоғанға ғана қарап қанағат тапқан. Суретшінің соңғы қайталанбас керемет шығармасы осы тоғанның әдемі сәтіне арналады. Оны суретші «Су лилиясы» деп атады. Ұлы суретші өзінің шығармаларында әрдайым суды көрсетуге тырысты. Оның айғағы – суретшінің 1876-1878 жылдары жазған сериялық шығармасы, Сен Лазер вокзалындағы локомотивтен буырқанып шыққан буды судың формасы ретінде көрсетеді. Осындай көріністі 1917 жылы 77 жасында жазған өзінің автопортретінен көруге болады. Клод Моне жазу еркіндігі мен тәсілдері үшін Эдуард Манеге көп қарыздар. Суретші 1926 жылы 5 желтоқсанда 86 жасында қайтыс болды.

## Импрессионизм

Өткен ғасырдың екінші жартысында (70 жылдардың басы) Францияда жас суретшілердің ұйымы жұмыс істейді. Өнер тарихында алғаш рет шеберханадан шығып, ашық аспан астында, өзен жағасы мен ормандағы алаңқайларда этюд жазуды бастайды. Осы кезден бастап табиғатқа шығып этюд жазу – «плэнер» деген ұғым қалыптасады. Парижде



осы суретшілердің жасаған көрмесінен кейін бұларды импрессионистер деп атады. Француз тілінде «impression» – әсерлену дегенді білдіреді. Бұл сөз олардың шығармашылығын толық айқындайды, олар өз шығармаларында табиғаттан алған әсерлерін керсете білді. Суретшілер әлемді жаңа көзқараспен танытуға ұмтылды. Олар үшін жан толқытар жарық, ауа, бояу ең маңызды еді. Суретшілердің шығармаларынан желді, ылғал ауаны, күн нұры мен құлпырған жерді сезінуге болады. Импрессионистердің негізгі мақсаты – табиғаттағы бояулардың керемет байлығын көрсету еді. XIX ғасырда Францияда ең үлкен соңғы қозғалыс – импрессионистердің қозғалысы болды. Алғашқыда олардың аса батыл ерекше картиналарын көрермендер тіпті қабылдамады. Сонда да олар өздерінің алған бетінен қайтпады. Олар үшін жоқшылық, қиындық дегендер тоқтау бола алмады. Қаншама жылдар өтті, олардың қатары да сирей бастады. Ақыры олардың өнері мойындалады. Бұл бағытта XIX ғасырдың француз суретшісі **Эдуард Мане (1837-1883)** көп еңбек еткен. Суретші қарапайым натюрморттан бастап, Париждің бұрыштарын, шулы барларын, өз қатарларының образдарын соншалықты таза мөлдір тонмен орындап шығады. Оның кез келген шығармасынан суретшінің аса байқампаздығын, қалам сілтеуінің, бояу жағыстарының (мазоктарының) еркіндігін, бояуды асқан талғампаздықпен үндестіру үлгісін қолданудағы батылдығын байқаймыз. Эдуард Мане – жаңашыл суретші. Француз сыншылары оны нысанаға жиі алған. Бірақ мұндай сынды барлық импрессионистердің басынан кешіргені рас. Оларға атақ пен даңқ тез келе қалмады. Бұлардың қатарына пейзаж жазудың шебері **Клод Моне** де жататын. Моне мен оған жақын суретшілер Ренуар, Писсаро, Сислейлердің негізгі көңіл аударғандары – табиғаттан күн шығып тұрсын, бұлтты күні болсын, таңғы уақыт пен кешкі жарықта басқаша көрінетіндігін байқайды. Және де табиғатта заттардың көлеңкесі қара емес, белгілі бір түске енетінін білгеннен кейін палитрадан қара бояуды алып тастайды. Моне бір көріністі тәуліктің әр мезгілінде жазған. Осы әдіспен жазған шығармаларына **«Үйілген шөп», «Руан соборы»** жатады. Асығыс сияқты немесе ұқыпсыз жағыстарымен Париждің көше қозғалысын, дымқыл қарды, Париждің жұмсақ қысын, жаздың аптап ыстығын полотнода

дәл бере алды. Импрессионистердің ішінде әлемді ақжарқын қабылдап, өз шығармасында көрсеткен осы ағымның ірі өкілі – **Огюста Ренуар (1841-1919)** болатын. Суретші үшін жас адамның бет-жүзі, қарапайым отырысы бәрі қызықты. Оның жазған портреттерінде психологиялық тереңдік жоқ, керісінше ұқсату басым көз жанарындағы ұшқын өмірдегідей өзіне тартады және адам терісінің қоршаған орта әсерінен түрленген бояуы мен тонын асқан шеберлікпен орындаған. Ренуар шығармаларының ішіндегі аса құндыларының бірі – «Мулен де ла Галет бағындағы бал». Суретші қаптаған адамдар қозғалысын, өз әсерімен бір сәтке суретке түсіріп алғандай. Картинадағы әр заттың деталін көру мүмкін емес, бейне бір алыстан қарап тұрып негізгі сызықтармен бейнелерді ғана көрсеткендей. Суретшінің тағы бір ерекшелігі басқа импрессионистер сияқты картинада заттар мен бейнелердің формасын анықтап немесе түгел көшіріп жазудан бас тартады. Оның орнына ол форманы адам жанына діріл беретін жылт немесе сол секілді жарықтар арқылы беріп отырған.

**Эдгар Дега (1841-1917)** өзінің шығармашылығына жаңа міндеттер қойған суретші. Оның орындау тәсілдері басқаша болса да, импрессионистердің қатарына жатады. Бұл суретшінің шағармашылығының негізгі қазығы – адамды бейнелеу болды. Ол қоғамдағы әртүрлі сатыдағы өмірді бейнелеген. Мысалы кір жуушы, үгіктеп жатқан кісінің жұмыс үстіндегі көрінісі, балеринаның демалып отырғаны немесе жаттығу кезі мен сахнаға шығар тұсы. Тұрмыстық тақырыпта, кафеде, көшеде, бәйгенің көрінісі керемет бейнеленген. Дега картинада композициялық шешімді ерекше көру, орналастыру тәсілін (жоғарыдан немесе жанынан қарау) ойлап тапты. Бейнеленудің өткір де, жаңаша түрін көрсетті. Бір қарағанда суретшінің полотносынан байқаусыз көру немесе оқиғаның бір бөлігін ғана көрсеткен сияқты болғанмен шындығында барлығы өте мұқият ойластырылған, шешімін тапқан. Дега осындай керемет композициялық шешімімен басқа импрессионистерден ерекшеленеді. 80-жылдары импрессионистермен бірге Францияда Голландиялық суретші **Винсент-Ван Гог (1853-1890)** өзінің күн нұрына бөленген картиналарымен көрінеді. Суретшінің

өнері Франция живописінің дамуымен тікелей байланысты. Ван Гог кескіндемеде өзінің ерекше, қайталанбас қолтаңбасымен өзіне ғана тән жазу мәнерін қалыптастырған суретші. Ішкі жан дүниесі арпалысқа толы ол өзін қоршаған ортаның келеңсіздігі мен өтірігіне көнбей өтеді. Оның картиналарындағы кейіпкерлер соншалықты қобалжулы, түңілген кейіпте бейнеленген. Ван Гогтың кез келген пейзажы, портреті мен натюрморттары мазасыз сезімге толы суретшінің ішкі жан күйін көрсетіп тұр. Дәл осы күнге дейін өнерде болмаған эмоцияға толы бояулар. Ол мазоктар мен сызықтарды ойнатты, форманы да айқың мәнерлі етіп көрсете білген ұлы суретші. Оның **«Кешкі кафе»** атты картинасындағы аспанның жойқын жағыстармен орындалуы суық, қорқынышты, жарқыраған жұлдыздарға қарамастан мұңды болып көрінеді. Кафе өткір жарық сары түске малынып тұр. Ондағы отырған келуші, көшеде кетіп бара жатқан адам, бәрінен құлазыған көңіл жалғыздық сезіледі. Дәл осындай көңіл күйді **«Арльдегі түнгі кабак»** картинасынан көреміз. Ұлы суретшінің еңбектері өзінің көзітірісінде еш бағаланбаған. Шын бағасына өзі өмірден өткеннен кейін ғана ие болды. Сол сияқты кейіннен **Поль Сезанның (1839-1906)** шығармалары да өз бағасын алды. Бұл суретші аса белгілі импрессионистерге сүйенгенімен кебісінен өзін алшақ ұстап, өзіне тән қайталанбас қолтаңбасын, жазу мәнерін қалдырды. Суретшінің алдына қойған мақсаты заттарға түскен жарыққа тәуелсіз, заттарды әрі мен бояу арқылы көрсетуге тырысты. Шындығында суретшінің форманы бояудың реңдері (тондары) арқылы көрсетуі жетістік еді. Сезанн бір сөзінде: «Бояу заттарды жасайды», – деген. Бұл сөз әлі күнге дейін өзектілігін жойған жоқ. Қазіргі суретшілердің де живописьте бірінші бояуға мән беруі соның айғағы. Негізі Сезаннды живописьшілердің атасы десе де болады. Оның **«Алмұрт, алма, натюрморты»** атты картинасында әрбір заттың формасы асқан нәзік бояудың градациясымен берілген, композициялық шешімі шебер ойластырылып жасалған. Бір қараған адамға заттың көлемі мен келбеті түгел берілгендей. Сезанн осы сапаларға ие болды, бірақ суретші кескіндемесінде ондағы заттардың анықтығы мен қолмен ұстайтындай шын көрінісін жоғалтты. Суретшінің кейбір картиналарын түсіну

де оңай емес. Ондағы заттардың неден жасалғанын, қандай жеміс бейнеленгені, қандай шүберек екенін білу қиын. Заттарды ойша бейнелеп, не бұзып көрсету Сезанның тәсілдерінің бірі еді. Расында кубизмнің негізін қалаған Сезанн еді десе артық айтылғандық емес. Сезанның кейінгі ұрпаққа қалдырған: «Жаратылыста бәрі де шар, конус, цилиндр формасында сомдалған. Алдымен осы қарапайым фигураларды салуды үйрену керек. Егер сіз бұл формаларды салуды әбден меңгере алсаңыз, онда не қалайсыз, соның бәрін жасай алатын боласыз» деген есиет сөзі бар.

Осы суретшілердің қатарына өзінің қайталанбас, ерекше жолын іздеген **Поль Гогеннің (1848-1903)** шығармашылығы жатады. Ол Ван Гог сияқты өзін қоршаған ортаның келеңсіздігіне өнерімен қарсылық білдіргісі келеді. Бірақ ол өмірдің кемшілігімен күреспейді, керісінше одан қашады. Ол 1891 жылы Тынық мұхит аралдарының бірі Таитиға кетеді. Оны Таитида аралдың экзотикалық табиғаты, таитилықтардың өмірі баурап алады. Әлі өркениет жетпеген қарапайымдылығы мен тазалығы суретшіге шабыт береді. Суретші өмірінің соңына дейін осы арал жайында жазады. Суретшінің **«Жеміс ұстаған таитилық әйел»** картинасы қарапайым да түсінікті контурмен салынған. Суретші әйелдің қарапайым отырысы мен мамыражай қоңыр жүзіне сүйсініп, қоршаған ортаның бөлінбес бір белшегіндей бейнелейді. Гогеннің картиналары орындалуы жағынан декоративті матаға немесе шығыс халықтарының өнеріне ұқсайды. Гоген одан басқа өзінің шығармашылығы мен еуропалық емес халықтардың мәдениетіне назар аударады. Ол оның үлкен махаббаттан туындаған қайталанбас еңбегі. Ұлы суретші **«Ноа Ноа»** және **«Бұған дейін және бұдан кейін»** атты кітаптар жазады. «Ноа Ноа» деген сөз таити тілінде «хош иісті мекен» деген мағына білдіреді. Суретші осы аралда өзінің атақты «Біз қайданбыз, кімбіз, қайда барамыз?» атты картинасын жазады. Ұлы суретшінің бізге қалдырған: «Өзінің мольберті алдында суретші – өткеннің де, бүгіннің де, табиғаттың да, ортаның да құлы емес. Ол – өзі. тағы да өзі, барлық уақытта өзі» немесе «Сурет салу дегеніміз – тек қана мұнтаздай қылып салу емес» деген өсиетті ойларын есте сақтайық.

## ФОВИЗМ

XX ғасырдың басында Францияда модернистік ағымдардың алғашқыларының бірі – **фовизм** сәнге айналады. Фовизммен айналысқандар алғашқы шығармаларын 1905 жылы Париждегі Күзгі Салонға «Жабайылар торы» деген атпен көрмеге қойды. «Фовизм» сөзін алғаш сыншы Луи Воксел рецензияда қолданады. Сол сөз көп ұзамай өнер тарихында ағым аты ретінде енді. Олар неоимпрессионизмдіктерге қарсы ағым еді. «Жабайылар» ағымындағыларды түспен анықтап ерекшелеу керек деген ой біріктіретін. Өз ұстаздары ретінде голландтық живописші **Винсен Ван Гогты** үлгі тұтты. Оның соңғы көрмесі жас суретшілерді таза бояуымен тамсандырған. Ван Гог болашақтың живописі әуенге жақындайтынына, мүсін сияқты қатып қалмайтынына, бояуын да келістіріріне сенді. Фовистер түсті бейнелеу өнерінің негізі деп санаған. Бірақ олар төңіректегі зат пен өмірді шынайы бейнелеуге ұмтылмайды. Олардың палитрасында араласпаған таза бояулар және контраст бояулар, мысалға: көк, күлгін, жасыл, қызғылт сары, қызыл болды. Суретті ашық бояулармен салды, қоңыр кең контурлар, қисық формалар, көлем деген тіпті жоқ еді. Сондықтан «жабайы» аталуының негізі де осында. Фовистер жасыл аспан, сары ағаш не көк бет салып қоя салатын. Ол бояулардың үндестігі болып табылады.

## МАТИСС АНРИ ЭМИЛЬ БЕНУА (1869-1954)

**Матисс Анри Эмиль Бенуа** – француз суретшісі, мүсінші, декоратор, фовизм көшбасшыларының бірі. Суретші Францияның солтүстігінде нан сатушының отбасында дүниеге келген. Матисс заң факультетін бітіреді де, өз мамандығымен аз уақыт Сен-Кантенде жұмыс істейді. Бірақ суретші қорғаушылық қызметін тастап, бүкіл өмірін живопиське арнайды. Сурет салуды француздардың өнер мектебінен үйренеді. Суретші кейін Парижге келіп, салондық өнердің шебері А.В.Бугродан тәлім алады. Бір жылдан кейін суретшіні сәндік өнер мектебіндегі

Мороның шеберханасына жұмысқа шақырады. Ұстаз шәкіртінің үлкен болашағын байқайды. Матистің палитрада бояуды байланыстыруына өте риза болып бағалаған. Жас суретшінің бірінші жұмысы, атақты шеберлердің картиналарын көшіруден басталады. Суретші әсіресе Гойя, Делакура, Коро, Домьелер шығармаларына аса көңіл бөлді.

Матистің алғашқы жұмыстарына импрессионистер мен постимпрессионистердің жұмыстары қатты әсер етті. Атап айтар болсақ, Моненің, Писсароның және Ренуардың шығармалары. Жас суретші соларға еліктеді. Ұзақ жылдар импрессионистер сияқты жазды. 1902-1904 жылдары суретшінің жазу мәнері мен тәсілдері күрт өзгереді. Суретшінің картиналары осы кезден бастап бояулары қанық, ашық бола бастайды. («Булон орманы», 1902, Мәскеу, ГММИ). Суретші осы кезеңнен бастап колористік гаммасын жетілдірумен, еңерде жаңа бағыт ашу арманын орындауға бар күшін салады. Ол көптеген сынақтар мен зерттеулер жүргізеді. Фовизм бағытында жазылған басқа суретшілер мен Матисстің шығармаларын да көрермен «жабайылар» деп қабылдамады. Кейінірек Матисс пуантилизм бағытындағы П.Синьякпен танысып, өзі де Синьяктің жазу тәсілімен картиналар жазады. («Асқан байлық, тыныштық пен ләззат», 1904, Ұлттық мұражай, қазіргі өнер, Париж. «Коллеур көрінісі», «Шляпі киген әйел».) Суретшінің Синьяктің жазу тәсілінен ерекшелігі – полотноға тегіс емес жағыстарды қою болып табылады. Бұл оның емірден ләззат алғанын сезіндіреді. Суретшінің бұл уақыты шығармашылығындағы импрессионистік бағыттан фовизмге ауысу шағы делінеді. 1915 жылы Матисс жаңа бағыттағы басқа суретшілермен өзінің картиналарын күзгі салонға қояды. Фовистік бағыттағы бұл суретшілер бояуды түгел ашады, буырқанған қанық та ашық, мың құбылған бояулармен бейнелерді еркін көрсетеді. Осылайша олар живописьтің тілі бояу екенін іс жүзінде көрсетеді. Жаңа бағыттағы бұл суретшілер бейнелеу өнерінде үлкен жаңалық ашады. 1906 жылы Матисс осы бағытта шеберхананы ұйымдастырып, қасына бір топ жас суретшілерді жинайды. Дәл осы уақыттағы жазған пейзаж, портрет, натюрморттары еркіндік пен тыныштыққа суарылған, қайтаданбас мәңгілік туындыға айналды. Мысалы, суретшінің

екі шығармасы, «**Би**» және «**Әуен**» орыс ақсүйегі Щукинге арнап жазылған. Сөйтіп Щукиннің Мәскеудегі жеке үйінің сәніне айналады. (1910. Эрмитаж, Санкт-Петербург). 1910 жылы ұлы суретші Алжирге барып, Африка мүсін өнерімен танысады. Осыдан кейін Матисстің өнерінде үлкен өзгерістер мен толысып, өсубасталады. Суретшінің жұмыстарында қиялдағы бейнелердің нақты көріністері жиі көрініс таба бастайды. Мұны оның «**Суретшінің шеберханасы**» шығармасынан анық байқауға болады. Ол Италияға саяхатынан кейін бірнеше экзотикалық натюрморттар жазады. («**Испан натюрморты**», 1911, Эрмитаж, Санкт-Петербург. «**Маниль шәлісін жамылған Матисс ханым**», 1911, Сурет мұражайы, Базель).

Бірінші дүние жүзілік соғыс Матисс шығармашылығында қатты із қалдырды. Сол кездегі суреттерінде күйзеліс сезімінің іздері көп кездеседі. Осы уақыттағы белгілі суретінің бірі – «**Нотр Дам жақтың көрінісі**» (1914, Қазіргі өнер мұражайы, Нью-Йорк), «**Коллнурдағы балконның есігі**» (1914, Қазіргі өнер ұлттық мұражайы, Париж). Суретші өзі тұстас алдыңғы қатарлы ақындар шығармасына қызығып, олардың өлең жинақтарын көркемдеп, безендірумен айналысады. (Малорменің өлеңдер жинағы, 1932, «Улисс» Джойс, 1935; Ронсардың өлеңдері, 1942; «**Пассифал**» Монтерлан, 1944, «**Жауыздық гүлі**», («**Цветы зла**») Бодлер, 1944.) Сол уақытта жазылған аса құнды, белгілі жұмысының бірі – «**Бодлердің портреті**» болды. Матисс өзінің «**Мен қалай кітап жасадым**» атты мақаласында: «**Мен жасаған әрбір сызықтар, бір қарағаннан оқырманды кітаптағы өлеңдей қызықтырып, өзіне тартатындай етіп жасадым**» деген. Анри Матисс сол уақыттағы қол жеткізген табысымен тоқтап қалмай мүсін жасаумен де айналысады. («**Генриетта-3**», «**Раковинадағы Венера**», «**Тұрған әйел**»). 1940 жылы суретші майлы бояумен көптеген картина жазады. Столдың үстінде тұрған гүл шоғы мен жемістер қойылған натюрморт және де айқара ашық тұрған терезеден бақтың көрінісін жазды. («**Қызыл интерьердегі көк столдағы натюрморт**», 1947, Сурет жинағы, Солтүстік Рейн-Вестфали жері, Дюссельдорф. «**Мысыр пердесі**», 1948, жеке жинақ, Вашингтон). Осы уақытқа суретшінің лирика мен жарыққа толы қызды бейнелеген

картинасы жатады. Мұндай көз тартатын әдемілікке шебер әртүрлі жарық тондағы бояулардың әсерімен жетеді. («Екі қыз» маржан реңдес, «Көк бақ», 1947, жеке жинақ; «Үйдегі үнсіздік», 1947, жеке жинақ). 1943 жылы суретші қатты сырқаттанып, ауырып жүрсе де декупаж техникасымен топтамалық жұмысын жазады. Кейін сол жұмыстары «Джаз» деген альбомға кіреді. Суретші осы уақытта «Полинезия. Теңіз» және «Көк түсті жалаңаш бейнелер» атты шығармаларын жазады. 1948-1953 жылдары ұлы суретші Доминикан орденінің тақуа әйелі өтініші бойынша Ванс қаласындағы католиктердің храмы Усток капелласын декорациялауға, оның құрылысына қатысады. Бұл суретшінің өмірінің соңында жасаған жұмысы болғандықтан автор бүкіл ынта-жігерін салып бағады. Храмдағы керкем сурет өнертанушылардың бағалауы бойынша француз суретшісінің шығармашылығының шарықтау шыңы болған. Жасалған жұмыстың көлемі, орындалу тәсілі әлі күнге таңдандырып келеді. Кіре берістегі капеллаға Матисс панноға қасиетті Доминик пен қыз Марияны бейнелейді. Ал күмбездің жоғарғы жағындағы аспан мен крестің бейнесі ауаға араласып кеткендей. Ұлы шебердің орындауында батыс жақ беттегі фреска ақырзаманды есіңе салғандай, көрерменге қорқыныш сезімін тудырады. Капелланың қабырғасына живописшінің нобайларымен жасалған панноларды рет-ретімен орналастырған. Француздың ұлы суретшісі А.Матисс өзінің ешкімге ұқсамайтын нәзік иірімдегі бояуы мен силзуеттері арқылы XX ғасыр бейнелеу өнеріне таусылмас мол мұра қалдырды.

## **АМЕДЕО МОДИЛЬЯНИ** **(1884-1920)**

**Амедео Модильяни** – графикші, мүсінші, француз елінің көрнекті живописшісі, кубизм ағымының белгілі өкілдерінің бірі. Болашақ ұлы суретші 1899-1901 жылдары Ливародағы суретшілер мектебінде Г.Микеледен дәріс алды. Суретшілер мектебін бітірісімен Флоренциядағы сурет академиясына түседі. Сосын Венецияда білімін жалғастырады. 1906 жылы Парижге



ауысады. Бұл жылдары Париж модернизмнің орталығы еді. Осы оқу жылдарында Модильяни суретші Ж.Кокто және оның тобымен танысады. Алғаш рет Модильянидің жұмыстары А'де Тулуз Лотрек, П.Сезанн, П.Пикассо және фовист ағымындағы суретшілердің әсерінде жазылады. («Еврей әйелі», 1908, жеке жинақ, Париж; «Виоленчель маманы», 1909, жеке жинақ, Париж). Модильянидің шығармашылығының бастапқы жылдары портрет жанрымен байланысты. Суретші өнертанушыдан бастап қарапайым адамдардың жарқын бейнесіне дейін асқан шеберлікпен салып, олардың жан дүниесін жекелеген мінезімен аша түскен. («Диего Ривера», 1914, Суретшілер мұражайы, Сан Паул, «Пабло Пикассо» 1915, жеке жинақ, Женева; «Фрэнк Брютн Хэвиленд, Дж. Матиолдың жинағынан Милан.) Суретшінің салған суреттерінің ішіндегі құндысы – оның шығыс мәдениеті мен Африка мүсіндеріне қызығып зерттегендегі еңбектері болып табылады. Суретші шығармашылығында мүсін өнері айрықша орын алады. Модильяниға ұстазы К.Бранкуздің әсері көп болады. Өнердің бұл түрін игергендерге геометриялық форма мен созылған, ұзартылған өлшемдер керек болды. («Бас» 1913.). 1910 жылдың екінші жартысында Модильянидің шығармашылығы ешкімге ұқсамайтын жазу мәнерін қалыптастырады. Оның шығармашылығында композициялық ұтқыр шешім мен әуенге толы ырғақ пен алуан түрлі бояулардың үндестігіне толы палитрасы қалыптасады. Суретшінің стилі кейіннен «Модильянидің портреті» деген атқа ие болады. Модильяни жазған жұмыстарында өзінің моделі мен сырласу әлемінде және өзара мұңды көңіл күйде байланыста болады. Суретшінің портрет жанрындағы негізгі тақырыбы – әйел бейнесін жазу болды. Оның жұмыстарының арасында ер адам портреті санаулы ғана еді. Портреттері ішіндегі Дәрігер Зборовтың портретін (жеке жинақ, Париж) және Л.Сюрваждың портретін ерекше атап өтуге болады. Портреттегі ерекше бояу мен түстің үйлесімділігі және өзгеше жазу мәнері айрықша көзге түседі. («Л.Сюрваждың портреті», 1917, Хельсинки, Атенсум»). Суретшінің портреттерінің ішіндегі ерекше сипаты мен оның домалақ көздеріндегі қара немесе көк ұшқын, адамның көзіне көрінбейтін адам жанарындағы ішкі жан дүниесін ашады.

(«Қара галстуктегі әйел», 1917, жеке жинақ, «Әйел портреті», 1918 шамасы, қазіргі заман өнерінің қалалық мұражайы, Париж «Жас күтуші» 1919, Суретшілер галереясы Олбрайт Нокс, Буффало). Оның жұмысындағы кейіпкерлердің өлшемдері созылған және нәзік те жұмсақ сызықтармен жүргізілген. Уақыт өте келе суретшінің картинасындағы бояулардың гаммасы салмақты бола бастайды. Суретшінің живописінде қорғасын түсті бояу, қара және қоңыр сары, аздаған жасыл мен көк бояулардың әдемі үйлесімі орын табады. («Жак Липшиц пен оның әйелі», 1916-1917, Суретшілер институты, Чикаго; «Жак Кокто», 1917, жеке жинақ; «Хайм Сутин», 1917, Ұлттық галерея, Вашингтон). Модильянидің портретіндегі балалардың ерекшеліктерінен, суретшінің кішкентай модельдерге аса жан тербетердей нәзік сезіммен, үлкен махаббатпен қарағанын көруге болады. («Бұрымды қыз», 1917, Перяз галереясы, Нью Йорк; «Аспан көк киімді қыз» 1918, жеке жинақ, Париж). Модильянидің ең сүйікті моделі Жанна Эбьютерн, оның шығармашылық өмірінде баға жетпес орын алады. Жаннаның портретін жазу барысында суретші өзінің жазу әдісін шыңдай түседі. Нәзік сызықтардың стилін асқан шеберліктің шыңына жеткізеді. Суретшінің жұмысындағы анық көрінетін локализм оның моделіндегі ерекшелігін анық ашып көрсетеді. Сонымен қатар, Модильянидің шығармашылығында үлкен орын алған, жалаңаш әйелдің бейнесі картиналарында асқан шеберлікпен орындалады. («Түрегеліп тұрған жалаңаш әйел бейнесі» 1917, жеке жинақ, «Жатқан жалаңаш әйел бейнесі» 1917, Мемлекеттік галерея, Штутгарт; «Үлкен жалаңаш бейне» шамамен 1919 ж. Қазіргі заманның өнері мұражайы, Нью-Йорк;). Осы тақырыпта жазған картиналарының ішіндегі құндысы «Жалаңаш бейне» туындысы. Бұл шығармада әйел бейнесі ұзартылып, созылған және де денедегі сызықтар аздап бұрыш-бұрыш болып келеді. Картинадағы әйелдің беті, мүсін сияқты ерекше көрсетілуі суретшінің барлық моделдерінде қолданатын тәсілі мен мінезін көрсетіп тұр

Француз живописшісі Модильяни өмірінің соңғы екі жылын Ницце мен Канныда өткізеді. Суретшінің сол кездегі шығармашылығы Сезанның әсерінде болады. («Кішкентай

шаруа», 1918, Тейт галереясы. Лондон); «Оңтүстік пейзажи» 1918, жеке жинақ, Париж).

## ЖОРЖ БРАК (1882-1963)

**Жорж Брак** – француз живописшісі, мүсінші, гравер, фовизм ағымының мүшесі, кубизм ағымын қалыптастырушылардың бірі болып саналады. Ол Аржантта туған. Өнердегі алғашқы білімін өз әкесінен алып, кейін суретші-декораторда оқиды. 1902 жылы Париждің Монмартрдегі Эмбера академиясына оқуға қабылданады. 1904 жылы Париж шеберханаларының біріне келіп орналасады. Авангардтық бағыттағы суретшілердің галереяларына үзбей баруы оның шығармашылық жолы мен бағытын анықтады. Оның суреттегі алғашқы қадамы фовизммен тікелей байланысты. 1905 жылы Брак бүкіл ынтасын пейзаж жазуға аударды. Ол жазу барысында бояулар гаммасының күрделі үйлесімін қолданды. Оның «Антверпендегі гавань», (1906, Фондер Хейдт мұражайы, Вупперталь), «**Эстактағы пейзаж**» (1906), «**Эстак маңындағы зәйтүн ағашы**» (1907, екеуі де қазіргі өнер мұражайында, Париж) жұмыстары фовизмдік көзқараста жазылған. Бояулары соншалықты күрделі үндегі бояу жағынан, А.Дерен, А.Матисстердің табиғаттағы қоршаған ортаны сәндік көзқараспен қарауына, қабылдауына ұқсайды. Брак 1907 жылы Пикассомен танысады. Сезанның тәжірибелерін зерттеп үйренеді. Осының бәрі суретшінің фовизмнен шығып, жаңа суретшілік тәсіл қалыптастыруына алып келеді. Оның орындалу тәсілі кубизм негізіне ұқсас келеді. Осыдан бастап Брак негізгі күшін натюрморт негізінде көмкерілген пейзаж жазуға салады. Суретшінің монохромды кубистік композициялары абстракттілі формалармен және де әртүрлі кескіндемелі фактуралар арқылы ерекшеленіп көрінеді. Суретшінің «**Мандолин ұстаған әйел**», (1910), «**Гитара ұстаған әйел**» (1913) шығармаларында бояулардың гаммасы қорғасын түспен және жасыл түстермен шектелген. Ол өзінің жұмыстарына жиі қағаз қиындыларын, ағаш, бояуға шеге құмды қосу тәсілдерін қолданып отырған.

Брактың Пикассодан айырмашылығы – адамды сирек бейнелеуінде. Суретшіні аса қызықтырған композицияның формальды жағы мән сәнділігі еді. Геометриялық формадағы сынған сызықтар арқылы суретші картинада әуен ырғағы мен әуенді беруге тырысты. Мысалы «**Тастағы кларнет пен ром бөтелкесі**» картинасында ой абстракциялы. Полотно бетіне үш бұрыш, тік бұрыш, әріп, сызықтарды шашып тастағандай. Дегенмен суретші перспективаны, жарық пен көлеңкені жақсы үйлестіре отырып, жазық кеңістікте көз алдайтын өмірдегідей кеңістік пен тереңдікті, заттың көлемін нанымды көрсете білді. Ж. Брак 1915 жылы бірінші дүниежүзілік соғыста, ұрыс даласында ауыр жарақат алып, операцияға түседі. Сол себепті оны соғыстан босатады. Жарақаты айыққан соң суретші өнеріне қайта оралады. Ұлы суретші кубизмнен біртіндеп алыстап, жазық кеңістіктегі әртүрлі бояуларды пайдаланып картина жазуға отырады. Әсіресе пейзаж, натюрморттар жазады. Суретші 1930 жылдан бастап композицияға интерьердегі адам бейнесін қолдануға кіріседі. Жан дүниесінің нәзік күйі мен философиялық мәнін жасырын белгілер арқылы көрушіге білдіре алды. («**Мандолин ұстаған әйел**», 1937, қазіргі заманғы өнер мұражайы. Нью-Йорк). Брак осы шығармаларымен абстракционизмге жақындайды. 1949-56 жылдары өзінің орындалуы жағынан көпшілікке мәлім «**Шеберхана**» атты сегіз форматты топтамасын жазып шығады. Ондағы өнер бөлшектері мен натюрморт монументті шешім тапқан, жарқыраған ақ құстың бейнесі бейне бір оның шығармашылық самғауын көрсеткендей. Уақыт өте келе құстың образы суретшінің шығармасында жетіліп, езіндік тақырыпқа айналады. («**Қара құстар**» 1956-1957, Мэг галереясы, Париж; «**Қанат жаю**» 1956-61, Қазіргі өнердің ұлттық мұражайы, Париж). Ж. Брактың кейінгі жұмыстары жоғары деңгейдегі сәнділігімен ондағы заттардың көптігімен ерекшеленеді. Суретші картиналарын заттарды күтпеген ракурста бейнелеу арқылы көрерменге ләззәт сыйлайды. Суретшінің соңғы жұмыстарына қарай отырып сәндік өнердің шебері екендігін байқаймыз.

## РОБЕРТ РАФАЙЛОВИЧ ФАЛЬК (1886-1956)

Роберт Рафайлович Фальк – ұлы орыс суретшісі. Өмірінің толысқан шағында суретші кубизм ағымының әсерін қабылдайды. Мәскеудің суретшілер дайындайтын училищесінде білім алады. Оның ұстаздары атақты В.Серов, К.Коровин болды. Осы уақытта Фальктің жазу стилі бірнеше түрге өзгереді. Ол өз жұмыстарында көптеген бағыттың заңдылықтарын зерттеп, қолданды. 1910 жылы Фальк Мәскеу суретшілерінің «Бубновый балет» ұйымының мүшелігіне кірді. Олар өз шығармашылығында живописі-пластикалық ізденістерін П.Сезанның жазу мәнеріне ұқсас қолданды және фовизм, кубизм, икон жазу дәстүрін, ұлттық ойыншық жасау тәсілін де тиімді пайдаланды. Бұл топтағы суретшілердің негізгі мақсаты батыс Еуропаның живописіндегі жаңаша ұстанымдарды, ұлы орыс халық ауыз әдебиетімен ұштастыра отырып жаңа жазу мәнерін қалыптастыруға күш салды. «Бубновый балет» суретшілері бояудың формасының қолдану тәртібіндегі кемшілікті шешу арқылы бейнелердің қандай зат екендігін көрсетті. Суретшінің жұмысына тән аскеттік пен лирикалық көңіл күйді оның заттар мен пейзажды бейнелеген суреттемелерінен көруге болады. Фальктың жұмыстарында сюжет толық байқалады. Суретші осыған байланысты: «Мен форманы қозғау арқылы сезімді айқындауға мән бердім» деген. Елдегі тынышсыздық Фальктің қоғамдағы қызметіне кері әсер етті. Суретші шаруалардың көзқарасына сүйене отырып, Қазан төңкерісінен кейін Халық ағарту комиссариатында бейнелеу өнері бөлімінде қызмет істейді. Кейін Вутемаста ұстаздық та етеді. 1920 жылы Фальктің суретшілік стилі қатты өзгеріске түседі. Осы кезде ол «Бубновый балет» ұйымынан кетеді де, Парижге ауысып жұмысын жалғастырады. Францияда ол белгілі модернистермен танысады. Он жылдай Парижде тұрған суретші Францияның әртүрлі салондарында көрме ашқаннан кейін Мәскеуге қайтарылады. Ресейде 1940-50 жылдары формализммен жүрген күрес кезінде Фальк те әртүрлі себептермен қуғынға түседі. Суретшіге көрмеге қатысуға тыйым салынады. Мұғалімдік құқынан да айырады. Қандай жағдай болса да оның шығармашылығындағы кескіндемесінің

тұтастығы өз мінезі мен мәнерін сақтап қала білді. Бейнелеу өнері шеберлігінде суретшінің негізгі жазу мәнерінің құндылығы оның бояудың үндестігін кезеңнен келесі кезеңге ауысқанда өзгертпей сақтап, күрделендіре түсуінде.

## **ИЛЬЯ ИВАНОВИЧ МАШКОВ** **(1881-1944)**

**Илья Иванович Машков** – орыс халқының ұлы суретшісі, график, «Бубновый балет» ұйымының негізін қалаушылардың бірі, көрнекті қайраткер. Ол 1881 жылы 29 шілдеде Саратов облысының Михайловка стансасында туған. 1900-1909 жылдары Мәскеу живопись училищесін бітірген. Ол атақты В.Серов пен К.Коровиннен дәріс алған. 1908-09 жылдары өз тұстастары А.Лентуков пен П.Кончаловскийлермен танысып, «Бубновый балет» ұйымына қатысып жүреді. Кейіннен осы ұйым мүшелері ұйымдастырған барлық көрмелерге қатысады. 1916 жылы ол «Әлем өнері» бірлестігіне мүше болып, ал 1924 жылы Ресей суретшілерінің революциялық ұйымына өтеді. Бір жылдан кейін суретшіні «Мәскеу живописшілері» ұйымына қабылдайды. Ол 1918-30 жылдары Мәскеу суретшілері институтында мұғалім болып қызмет істейді. Көптеген «Бубновый балет» ұйымы мүшелері сияқты ол да өз шығармашылығын ерте Сезанның корпустық жағыспен ашық гаммадағы қарапайым өнерімен байланыстырады. Өмірге деген құштарлығы мен өзінің натураға деген махаббаты оның натюрморттарында анық байқалады. Оның жемістерді үлкен етіп жазуы, жердің құнарының белгісі еді. Суретшінің аса ашық жарқын палитрасы тұрмыстың қуанышын мадақтап тұрды. Оның жазған портреттері натюрморттарына қарағанда айтарлықтай жақсы емес еді. 1920 жылдардың ортасында суретші бояулары гаммасы қатаңдау сипат ала бастады. Сондай-ақ, ұстаған бағытынан басқа реализмге көңіл бөле бастайды. Осы уақыттағы аса құнды шығармалары: **«Ыдыстағы жемістер»** (1910), **«Камелия»** (1913), **«Мәскеу жылы-жұмсағы: ет, аң еті»** (1924). Бұл еңбектерінің барлығы Третьяков мұражайында сақтаулы. 1944 жылы И.И.Машков 63 жасында Мәскеуде қайтыс болды.

## XII тарау. XX ҒАСЫРДЫҢ ЕКІНШІ ЖАРТЫСЫНДАҒЫ РЕСЕЙ ӨНЕРІ



### Көшпелі серіктестік ұйымы

XIX ғасырдың екінші жартысында орыс кескіндеме өнерінде көшпелі серіктестік атты прогрессивті демократиялық қауымдастығы болды. Олар көркемөнер көрмесінің көшпелі Серіктестігін құрды (1870-1923). Көшпелі серіктестік – Г.Г.Мясоедов, Н.Н.Ге, В.Г.Перов сияқты суретшілердің бастамасымен құрылған. Бұл қауымдастыққа сол кездегі орыс көркемөнер мәдениетінің алдыңғы қатарлы суретшілері мүше болды. Олар әуелден-ақ халықты қоғамдық-эстетикалық тәрбиелеу мен өз өнерлерін насихаттауды бағыт еткен еді. 1871 жылдан бастап Петербор мен Мәскеуде 48 көрме жасады. Кейін ол көрмелер Киев, Харьков, Одесса, Кишинев, Рига, Казань секілді көптеген қалаларға көшіп жүрді. Көп жылдар оның идеялық, ұйымдастырушылық жағын И.Н.Крамской басқарды. Мұның құрамына әртүрлі жылдары В.М.Васнецов, И.И.Левитан, В.Е.Маковский, В.М.Максимов, В.Д.Поленов, И.Е.Репин, К.А.Савицкий, А.К.Саврасов, В.А.Серов, В.И.Суриков, И.И.Шишкин, Н.А.Ярошенко; латыштың, армянның, украинның, молдованың К.К.Костанди, П.А.Левченко, В.Я.Суреньянц, К.Ф.Гун секілді көрнекті суретшілері мүше болды. Көрмелеріне М.М.Антокольский, В.В.Верещагин, С.А.Коровиндер қатысты.

Көшпелі серіктестік мүшелері өз шығармаларында Ресейдің еңбекші халқының ауыр тұрмысы мен өмірін жан-жақты терең бейнелеуге ұмтылды. Күрескер публицистикалық ұстанымымен ерекшеленді. Олар өнер және қарапайым еңбек адамдарының портреттерін салды. Орыс тарихына үңілді. Қарапайым пейзаж салуда да туған табиғаттың өзіне ғана тән ерекшелігіне мән беріп, оның қоғамдық мазмұнына тоқталып отырды. Оларда отаншылдық сезімнің басым түсіп тұрғандығы байқалды.

Көп ұзамай бұлар орыс көркемөнерінің ірі орталығына айналып жүре берді. Бірақ патшалық Ресейдің ресми мекемелері жағынан қысым көрді. 70-80 жылдары олар шығармашылықтарын жетілдіріп, қоғамдағы өз орындарын сайлап жатты.

1863 жылы Петербор көркемөнер академиясын бітіруші 14 суретші байқау тақырыбын әркімнің бейіміне қарай еркін берілуін өтініп академия басшылығына өтініш білдіреді. Өтініштері аяқ асты болған соң олар академиядан шығып, Петербордың «Суретшілер артелін» құрды. Бұл жаңа өнердің тәуелсіз бірінші ұйымы еді. Көшпелі серіктестіктің ең соңғы көрмесі 1923 жылы ашылды.

## ВАСИЛИЙ ГРИГОРЬЕВИЧ ПЕРОВ (1834-1882)

**Василий Григорьевич Перов** – Тобольск қаласында 1834 жылы туған. Өкесі губерния прокуроры барон Г.К. фон Кридинер еді. Көркемөнерден алғашқы сабағын аймақтық Арзамастық мектептен алып, 1918 жылы Мәскеу кескіндеме, мүсін және сәулет училищесіне оқуға түседі. «**Селодағы уағыз**» картинасы үшін училищеде үлкен алтын медаль алды және шетелге баруға жететін қаражат түсті. Сол тұста өзін атақты еткен «Селодағы пасхадағы крест жорығы» атты картинасын жазды. Мұнда пасхадан кейінгі араққа тойған ел бейнеленген. Оны Павел Михайлович Третьяков сатып алады. 1862-64 жылдары суретші шетелде болады. Германия мұражайларын көріп, Парижде тұрақтайды. Мұнда Перов-лирик, Перов-психолог жұмыс істейді. Этюдтер жазады. Бірақ үлкен картиналар жазыла қоймайды. Ол тілді, халқын, оның өмірін білмей жұмыс істеу мүмкін емес деп санайды. Училище берген бес жылды түгел аяқтамай елге қайтуға өтініш жасайды. Қайтып келгесін Ресейге мүлде басқа көзқараста болады. 1860 жылдың екінші жартысында өзінің ең жақсы жұмыстарын жазады. Олар «Өлікті шығарып салу», «Үштік», «Шекарадағы соңғы кабак», «Ұйқыдағы балалар», «Дәруіш» еңбектері болды. Оның әрқайсысы адам өмірінің қасіреті туралы новеллалар.





*П.Пикассо. Герника. 1937 ж.*



*П.Пикассо  
Ит жетектеген бала. 1905 ж.*



*Пабло Пикассо.  
Шар үстіндегі қыз. 1905 ж.*



*П.Сезанн. Автопортрет.  
Шамамен 1880-1881 жж.*



*В.Ван Гог. Автопортрет, 1886 ж.*



*Э.Дега. Әйел және хризантемалар. Эртель ханымның портреті. 1865 ж.*



О.Ренуар. Сөкіде. 1879 ж.



Э.Мане. Стефан Малларме портреті. 1876 ж.



И.Машков. Маскеу жылы-жумсаы. 1924 ж.



П.Гоген. Ораха-Оруа 1891 ж.



П.Гоген. Жемістер. 1888 ж.



А.Матисс. Қызыл балықтар



А.Матисс. Танжердің терезеден көрінісі, 1912 ж.



А.Матисс. Ба. 1912 ж.



*А.Модильяни. Жанна Эбютерннің портреті. 1918 ж.*



*А.Модильяни. Жак Кокто. 1917 ж.*



*К.Моне. Камилланың портреті. 1866 ж.*



*Ж.Брак. Гитарамен құрылған натюрморт. 1922 ж.*



Э.Кирхнер. Натурицица мен өзінің портреті. 1907 ж.



А.Дерен. Прованстаагы айлақ. 1912 ж.



А.Дерен. Прованстаагы айлақ. 1912 ж.



*Р.Гуттузо. Сицилиядағы жерді жаулап алу. 1948 ж.*



*Р.Фальк. Қырым ауласы. 1915 ж.*





*А.Суварсов. Волгада жаздың аяғына таман 1873 ж.*



*А.Суварсов. Ұзақтар ұшып келді. 1871 ж.*



*И.Репин. Победоносцев  
портрети. 1903 ж.  
Картинава этюд*



*И.Репин  
Кутловск. 1884 ж.*



*И.Крамской.  
П.М.Третьяков портреті.*



*И.Крамской.  
Әйел портреті, 1867 ж.*



*К.Брюллов.  
Апалы-сіңлілі О.А. және  
А.А.Шимаревалардың  
портреті. 1839 ж.*



*К.Петров-Водкин. Қызыл атты шымылдыру. 1912 ж.*



*А.Иванов. Неаполитан шыванагының жагалуында*



*М. Врубель. Жын (отыраган). 1890 ж.*



*М. Врубель. Түнге карай. 1900 ж.*



*М. Врубель. Балгөр. 1895 ж.*



*В.Серов. Күн сәулесі түскен қыз. Мария Яковлевна Симинович портреті. 1888 ж.*



*В. Верещагин. Лепсі астанасын қоршаған таулар. 1868 ж.*



*И. Шлишкин. Лиговетағы қарағайлы орман*



*В. Серов. Күзгі кеш. Домотканово. 1886 ж.*



П.М.Третьяков орыс мәдениеті өкілдерінің портреттерін салдыруды осы тұста бастайды. Перов қолынан шыққан Ф.Достоевский, В.И.Даль, Погодин, Майков, Тургенев бейнелері мәңгілікке қалды. 1870 жылдың екінші жартысы Перовқа жалғыздық, ауру-сырқау сонымен бірге, шығармашылыққа толы болды. 1875 жылы соңғы рет көрмесіне қатысып, көшпелі серіктестік құрамынан шығады. Тарихи, діни тақырыптарда еңбектер жазады. Бұрын асықпай жазса, енді тез жазу мәнеріне көшеді. Ойлағандарын іске асыруға уақыт жетпейтінін өзі сезеді. Ол 1882 жылы өкпе ауруынан қайтыс болады. В.Г.Перов туралы: «Өзі жоқ, бірақ оның өнері бар. Онда оның үлкен жүрегі соғып тұр» деп жазады оның оқушысы, орыстың белгілі суретшісі М.В.Нестеров.

## ИВАН НИКОЛАЕВИЧ КРАМСКОЙ (1837-1887)

**Иван Николаевич Крамской** – тарихи картиналар мен портретжазудың шебері, көшпелі серіктестіктің дем берушілерінің бірі. 1856 жылдан Петербург Суретшілер академиясында оқиды. Крамскойсыз XIX ғасырдың екінші жартысындағы орыс мәдени өмірін елестету қиын. Ол 1860-70 жылдары орыс кескіндеме өнері дамуында маңызды роль атқарды.

1873 жылы салған Толстой портреті оның шығармашылығында үлкен орын алды. Сол жылы Көшпелі серіктестіктің екінші көрмесінде Крамской «**Христос шөл далада**» атты картина қояды. 1880 жылдары жазған «**Айлы түнде**» әйел образын бейнелесе, «**Бейтаныс әйелде**» идеалдың барлығын және оның қол жеткізгісіз екенін айтады. «**Жазылмас жара**» өзінің кіші екі ұлынан айырылғанда жазған еңбегі. Крамской өнердің адам өміріндегі жан жұбатушысы екендігін білді. Оның өмір сүруге көмектесетін өнерінің ұстамдылығы дәріптеуге лайықты-ақ.

## АЛЕКСЕЙ КОНДРАТЬЕВИЧ САВРАСОВ (1830-1897)

**Алексей Кондратьевич Саврасов** – орыстың тамаша суретшісі, пейзаж жазудың асқан шебері. Мәскеуде көпес отбасында туған. Оның таланты тым ерте байқалған. Саврасов 1844 жылы әке қарсылығына қарамай, Мәскеу кескіндеме, мүсін және сәулет училищесіне оқуға түседі. 1850 жылы училищені бітіреді. Алғашқы пейзаждарында академиялық мектеп дәстүрі сезіліп тұрды.

1854 жылы жазда суретші Фин шығанағында, Петербор маңында жұмыс істейді. Көркемөнер академиясының осы жылғы 6 қазандағы көрмесінде «Ораниенбаум төңірегіндегі көрініс» және «Ораниенбаум төңірегіндегі теңіз жағалауы» жұмыстары үшін суретшіге академик атағын береді. Ол Мәскеу кескіндеме, мүсін және сәулет училищесінде көрмелерге қатысып жүреді. 1857 жылы өзінің ұстазы қайтыс болғаннан кейін орнына пейзаж класына жетекшілік етеді.

1860 жылдары орыстың өнерінде пейзаждың ұлттық бет-бейнесі қалыптасты. Саврасов Мәскеу төңірегін де көп жазған. 1862 жылы көктемде Өнерсүйер қауымдастығы ұсынысымен ол шетелге шығады. Лондонда Дүниежүзілік өнер көрмесінде болады. Копенгаген, Берлин, Дрезден, Лейпциг, Париж, Мюнхен секілді көптеген қалаларды аралап, екі ай Швейцария тауларында тұрады. Ағылшын, неміс шеберлерінің шыншылдығы мен өз бетінше ұмтылыстары қатты қызықтырады. 1869 жылы **«Бұғылар аралы»** атты суреті сыйлық алады. Бұл суретшінің кемеліне келген шығармашылық кезеңі еді. Осыдан кейін **«Төменгі Новгородтағы Печер монастыры»** (1871) шығармасын жазады. Оның суреттерінде адам мен табиғат тұтасып кететіндей. **«Ұзақтар келді»** (1871) еңбегі көшпелі серіктестіктің бірінші көрмесіне қойылып, жоғары бағаланған. Орыс табиғатын Саврасовқа дейін тап мұндай терең бейнелеген суретші болмаған. Ол Ярославль мен Костроманың екі ортасындағы аймақты сүйді. Сүйікті қыздарының өлімінен соң қайғылы суретші **«Еділдегі бейіттер»** (1874) атты атақты суретін жазды.

1870 жылдардың соңына қарай суретші ауыр дертке шалдығады. Өмірінің соңында жоқшылық көрген ұлы суреткер 1897 жылы 26 қыркүйекте дүние салады. Оның шәкірті И.И.Левитан «...иә, Орыс пейзажын марқұм Саврасов жазды. Саврасовтың күмәнсіз жетістігі, орыс өнеріне сіңірген еңбегі ешқашан ұмытылмайды», – деп жазған екен.

## НИКОЛАЙ НИКОЛАЕВИЧ ГЕ (1831-1894)

**Николай Николаевич Ге** – орыстың атақты кескіндемешісі, суретшісі. Ол 1831 жылы 15 ақпанда Воронежде туған. Оның отбасы түбі Франциядан келген француздар. Генің әкесі шонжар болған. Ге 10 жасынан бастап Киевте гимназияда білім алады. Оны бітіріп физика-математика факультетіне түскен. 1850 жылы бұл университетті тастап, Көркемөнер академиясына түсіп, П.Басин жетекшілігімен жұмыс істейді. Академияда жеті жыл жүріп, 1856 жылы **«Ахиллес Патроклді жоқтайды»** бағдарламасында кіші алтын медаль, 1857 жылы **«Андор сиқыршысындағы Саул»** бағдарламасында үлкен алтын медаль иеленіп, шетелге сапар шегуге мүмкіндік алады. Оған Парижде 1857 жылы Поля Делароштың (өзі өлгеннен кейінгі) көрмесі қатты әсер етеді. Римде А.Ивановпен танысады. Микеланджело шығармаларын құныға зерттейді. Біршама уақыт тарихи тақырыпты тастап, натурадан жазады. Неапольге сапар шегеді. Сол жерде табиғатты жазады. 1860 жылы ол Римнен Флоренцияға ауысады. Бірақ жазған жұмыстарынан қанағат таппайды. Сол кезде өнерді тастауға да бекінеді. Бала күнінен дінге деген сенімде тәрбиеленген ол діни әдебиеттерге бет бұрады. Расында ол содан күш алып, қайтадан 1861 жылы **«Құпия кешті»** жазады. Ал 1863 жылы оны Петерборда болған көрмеге қояды. Осы жұмысы үшін Ге профессор атағын аттап, академик атағын бір-ақ алады. Шығармашылықтан қуат алып, жаны шуаққа бөленген суретші 1864 жылы қайтадан Флоренцияға келіп, діни тақырыпқа эскиздер жазады. 1867 жылы Герценнің портретін салады (бұл оның ең керемет

портреті саналады). «Қайта туу хабары» жұмысын бітіріп, оны Петерборға көрмеге жібереді. Бірақ бұл жұмысы, тағы басқа да соңғы жұмыстары жақсы бағалана қоймайды. 1870 жылы ол Петерборға қайтып келеді. Ол енді өзі сүйетін тарихи тақырыпқа жазады. 1871 жылы «**І Петр Петергофта ханзада Алексейден жауап алуда**» атты жұмысын көрмеге қояды. Картина көпшілікті дүр сілкіндірген еді. Оған патшаның өзі сұраныс жасаған. Ол халық жадынан өшпейтін драманы қозғауымен де құнды болды. Ге 1874-1875 жылдарғы көрмелерде онша еленбеді. 1875 жылы Ге Петерборды тастап, кіші Ресей жерінен шағын хутор сатып алып, сонда тұрды. Жанына тағы да діни әдебиеттен сая тапты. Әрине суреттен қол үзбеді. 1880 жылы тағы да бір рет көрмеге сурет қояды. Бұл сурет те елеусіз қалады. Осы себепті ол тағы да өнермен уақытша қоштасады. 1882 жылы Мәскеуде ол Толстоймен танысады. 1884 жылы Толстойдың портретін, тағы сол сияқты картиналарды жазады. Оның «**Ақиқат деген не?**» атты картинасы көп дүрлігіс туғызады. Оны Гені сүйетіндер Америка мен Еуропаға алып кетеді. Бірақ ол жақта оның шығармашылығына бас ұрған ешкім бола қоймайды. 1894 жылы ең соңғы суретін жеке пәтердегі көрмеге қояды. Оны Лондонға алып кетеді. Ол картиналарының адамдарға ұнағанына риза болып, содан өзіне қанағат сезімін тапты. 1894 жылы 1 маусымда өз иелігіндегі үйінде дүние салды.

## **ВИКТОР МИХАЙЛОВИЧ ВАСНЕЦОВ** **(1848-1926)**

**Виктор Михайлович Васнецов** – Киров облысында туған. 1867-68 жылдары Петерборда Көркемөнерді қолдау қоғамының Суретшілер мектебінде оқыған. 1893 жылы Көркемөнер Академиясының мүшесі, 1878 жылы Көшпелі серіктестіктің мүшесі болады. Ол оқып жүріп журналдар көркемдеген. 1870 жылы жанрлы живопись жазады. 1880 жылдан бастап орыстың ұлттық тарихы, халық ертегілері мен ауыз әдебиеті тақырыбына ойысады. Өз шығармаларына эпикалық мінез беруге тырысты. 1880 жылы «Батырлар» (1881-98), «Иван Васильевич Грозный

патша» (1897, бәрі Третьяков мұражайында), А.Н.Островскийдің «Ақша қар» пьеса ертегісіне жасаған киім үлгілері мен декорациясы, операға жасаған эскиздері XIX ғасырдың аяғы, XX ғасырдың басындағы орыс театр-декорациясы өнерінің дамуына қосылған үлкен үлес болды. Орыс табиғатын жүрегімен, ұлттық сүйіспеншілікпен сезінген ол пейзаж жазудың дамуына да әсер етті. 1883-85 жылы ол Мәскеу Тарихи мұражайына арнап «Тас ғасыры» монументальды панносын жасады. Ол живописке монументальді-декоративті көркемөнер жасауға ұмтылды. Васнецов осылай Ресейдегі кейінгі кездегі «модерн» деп аталатын стильдің басында тұрды. Портрет жанрында да біршама еңбек еткен. Третьяков галереясының алдындағы фасады да Васнецовтың сызбалары бойынша (1902) жасалған.

## **АРХИП ИВАНОВИЧ КУИНДЖИ** **(1842-1910)**

**Архип Иванович Куинджи** – 1842 жылы Мариуполь төңірегінде грек отбасында өмірге келген. Куинджи деген фамилия оның атасының татарша «алтын ісінің шебері» деген лақап аты екен. Ерте жетім қалған ол туыстарының үйінде жүреді. Әр түрлі жұмыстар істейді. Әуелі таныс гректен сауат ашып, содан соң қалалық мектепте оқиды. Сурет салуға деген құштарлық кішкене кезінен болады. Ақыры сол құштарлық оны И.К.Айвазовскийге алып келеді. Оның қасында бірнеше ай болған ол Петерборға Көркемөнер академиясына оқуға барады. Екі рет емтихан тапсырып түсе алмайды. Бірақ табанды жігіт оған мұқалмайды. 1868 жылы академияның көрмесіне суреттерін қояды. Сөйтіп суретші атағын алады. Сол жылы оны Академияға ерікті тыңдаушы ретінде қабылдайды. Куинджи өнер адамдарымен танысып, жанына жақын атмосферада бас алмай жұмыс жасайды. 1872 жылы жазған «**Күз азабы**» картинасында күздің суығы мен шайылған жолды ғана емес бала көтерген, қиналып келе жатқан әйел пішінін қосып жазған. Онда қиындыққа белшеден батқан халықтың көңілсіз өмірі сипатталған еді. Сол жылы жазда ол Ладога көлінде, Валаам аралында болған.

«Ладога көлі», «Валаам аралында» атты картиналарда солтүстіктің өмірі мен табиғатын эпикалық тыныспен суреттеген. 1873 жылы осы картиналар қойылған көрмеден кейін Куинджидің өзіндік қолтаңбасы мен таланты туралы баспасөз көп жазды. 1874 жылы ол «Ұмыт қалған деревня» атты жұмысын жазады. Келесі жылы көрмеге «Гүлденген дала», «Дала. Кеш», «Чумацк жолы» атты үш картинасын қояды. Алғашқы екі картинада күн мен табиғаттың күшін бейнелей отырып, жылы дүние жазған. Расында тап осы екі картинадан соң Куинджи суретші болып қалыптасты десе болады.

Осыдан соң, А.И.Куинджи білім алу мақсатымен шетелге шығады. Ағылшын, француз, неміс елдерінде, Бельгияда болып, ол жердің өнерін көріп қоймай, өзіне деген сенімін нығайтты. Таңдаған жолының оң екендігіне көз жеткізді. 1876 жылы Көшпелі серіктестіктің бесінші көрмесіне «Украин түні» атты картинасын қояды. Мұнда көрермен алдынан Украинаның ғажайып түні шығады. Кішкене өзен жағасында Ай сәулесіне малынған украин үйлері, көкке ұмтылған теректер, тыныштық табиғатпен бірігіп кеткендей болып керінеді. Қара барқыт көкте жұлдыздар жарқырайды. Ол мұнда осы көріністерді беру үшін кескіндеме өнерінің үлкен мәселелерін шешкен. Мұндағы бай реңдік қатынастар, бояулар үйлесімі соның куәсі. Бұл картина 1878 жылы Париждегі Бүкілдүниежүзілік көрмеге қойылды. Француздар ол туралы: «Куинджи жас суретшілердің ең таланттысы. Оның ұлтқа деген сүйіспеншілігі өзгелерден ерекше», – деп жазды.

1879 жылы суретші «Солтүстік», «Дауылдан кейін», «Қайың тоғайы» атты үш картина жазды. Көрмеде «Қайың тоғайы» алдында көрермен сағаттап тұрған. Онда суретте емес, Күн көрме залына кіріп кеткендей әсер берген еді. Ол табиғаттың әдемілігін, қуаныш сыйлайтынын адамдарға осылай жеткізген еді.

1880 жылы Петерборда Ерекше көрме ашылды. Онда Куинджидің бір ғана «Днепрдегі айлы түн» атты картинасы көрсетілді. Көрермен арасында үлкен дүрлігіс туғызып, көрмеге кірер жерде үлкен кезек тұрды.

Айлы түннің кереметін бере білу – оның ұзақ жылғы ізденісі-

нің жемісі еді. Оның шеберханасы зертхана сынды болатын. Талмай еңбектену арқасында ол бояумен осылайша жұмыс жасай білді. 1881 жылы «**Таңдағы Днепр**» атты еңбек жазды.

1882 жылы көрме ол үшін соңғы болды. Осыдан кейінгі үнсіздік ұзаққа созылды. Бұл үнсіздікті түсіндіруді сұраған адамдарға Куинджи: «Суретші де әнші сияқты. Даусың болмай қалғанда не айтасың...» – деп жауап берген.

1910 жылы Куинджи қайтыс болады.

## **ИСААК ИЛЬИЧ ЛЕВИТАН (1860-1900)**

Кескіндемемен айналысқан суретшілердің көбі өз шығармаларында табиғатты оның өзіндей етіп бейнелеуге тырысты. Олар неғұрлым өзін қоршаған орта мен әлемге жақындай түскен сайын жазған шығармалары қарапайым заттармен нәзік те бай көріне бастайтын. Левитанды «орыс табиғатының жыршысы» деп те атайды. Шынымен де оның жазған шығармаларын басқа шеберлердің шығармаларымен шатастыру мүмкін емес. Картиналарының ерекшеленіп, өзіне көрермендерді баурап алатындығы, суретшінің табиғатты сезімсіз құр көшірмей, оның шын мәніндегі жанды тынысын көрсете білген асқан шеберлігінде еді. Сондықтан Стасов, Левитанның картиналарын пәк те әсершіл ақындар деп атады.

Левитанның өмірі туралы толық мағлұмат жоқ. Өйткені суретші өзінің өлеріне аз қалғанда қол жазбалары мен жақын туыстарының хаттарын, бүкіл мұрағатын өртеп жіберген. Тек зерттеушілердің асқан ыждаһаты мен еңбек, төзімінің арқасында суретші жайлы негізгі деректер орнына келтірілген.

Исаак Левитан Литваның шағын қалашығы Кивартайда еврей отбасында дүниеге келген. Суретшінің әкесі қалалық басқармада жай қызметкер болып істейді. Кіші ұлы дүниеге келісімен балаларына білім беру мақсатымен үй-ішін Мәскеуге көшіреді. Исаактың суретшілік жолға түсуіне өзінен үлкен ағасының әсері болды. Ағасы суретші болатын. Жас Левитанның қабілетін байқаған ағасы оны өзімен бірген этюд жазуға, көрмелерге

алып жүрген. Исаак Левитан 13 жасында Мәскеудің кескіндеме, мүсін және сәулет енері училищесіне оқуға түседі. Ол пейзаж жазатындар класына алынады. Бұл класқа орыс халқының көрнекті суретшілері Алексей Саврасов пен Василий Поленовтар жетекшілік ететін-ді. Осы училищеге Левитанмен бірге Уфа қаласы көпесінің баласы Михаил Нестеров та қабылданады. Сол Нестеровтың естеліктерінен білгеніміз, Левитан тек пейзаж класында ғана емес, адам бейнесін жазатын кластарда да асқан табандылықпен білім алған. Болашақ ұлы суретшінің, училищеге түскен күннен бастап, күнкөріс үшін сабақпен бірге тапсырыспен портрет салып, ақша табуына тура келеді. Себебі туған үйінен келетін еш көмек жоқ еді. Сонан да өз білігі мен еңбегіне сүйенді. Осында оқып жүріп ол аса көрнекті жазушы А.П.Чеховпен танысады. Екеуінің сол достығы өмір бойы жалғасқан. Левитан училищені өте жақсы бітіреді, бірақ оған тек таза жазудың мұғалімі деген диплом ғана беріледі. Ол кездегі патша шенеуніктерінің ұйғарымы бойынша еврей баласы суретші болуға тиіс емес-ті. Левитан училищені бітірісімен А.П.Чехов иелігіндегі Бабкинге келіп тұрады. 1890 жылдың жазында ұлы суретші орыстың Сібіріне пәлнерге барады. Осы сапарында ол көптеген этюдтер мен пейзаждар жазып әкеледі. Осы жолғы алған әсерінен кейін ол **«Тыныштық иесі»** картинасын жазады. Бұл суретшінің бірінші картинасы болатын. Осы картина Третьяковқа қатты әсер етеді. Картинаны Третьяков өз мұражайына сатып алады. 1892 жылы ұлы суретшіге Мәскеуден кетуге тура келеді. Ол кезде еврейлерге астанада тұруға тыйым салынған еді. Суретші Владимирге барар жолдағы деревняға келіп қоныс тебеді. Осы жерді суретші өзінің картинасында көрсетеді. Оның **«Владимир елді мекені»** деген суреті бар. Бұл аталған картинада Сібірге жер аударылғандарды жаяу айдайтын үлкен жол бейнеленген. Адамдар бейнесі көрсетілмесе де ондағы реңдердің /тон/ шешімі, күзгі көңілсіз аспан, жазық дала, көкжиектегі монастырь бәрі ерекше әсерлі еді. Бұл Ресейдің жарқын болашағына меңзеген, үміт белгісіндей шығарма болатын. Суретшінің – Третьяков, Нестеров, Чехов секілді достары Левитанның Мәскеуде тұруына рұқсат алып береді. Бірақ суретшінің өкпе ауруының асқынуына байланысты шетелге кетуіне тура келеді. Левитан



әуелі Францияға, содан кейін Италияға ауысады. Суретші жан дүниесіне Париж қатты әсер етеді. Сонан да ол Парижде ұзақ аялдайды. Ондағы көрмелер мен мұражайларды асықпай аралайды. Денсаулығы сәл жақсарысымен Мәскеуге оралады. 1898 жылы ол өзі оқыған училищеде пейзаж класына сабақ та береді. Левитанның оқушыларының жұмыстары Репиннің училищесінен көруге келгендерді таңғалдырады. Ал суретшінің ауруы бұл кезде асқынған жағдайда еді. Чеховтың шақыруымен ол Ялтаға демалуға барады. Ялтадан қайтып келісімен ол ұстаздық жұмысына жан-тәнімен кіріседі. Бірақ оның дерті күшейе береді. Ұлы суретші 1900 жылдың 22 шілдесінде осы аурудан көз жұмады. Суретші кейінгі ұрпақтың есінде таңғажайып пейзаждарымен, Третьяков мұражайындағы кітапқа жасаған иллюстрациялары, су бояумен жазған жұмыстары, суреттері арқылы мәңгі сақтала бермек.

## **ИЛЬЯ ЕФИМОВИЧ РЕПИН (1844-1930)**

**Илья Ефимович Репин** 1844 жылы Харьковте әскерилер отбасында туды. 1863 жылдары Петербордағы Суретшілер мектебінде білім алды. Ол Көшпелі серіктестіктің, Петербор Суретшілер академиясының нағыз мүшесі. Дарынды суретшінің байқампаздығы мен өмірге аса құштарлығы, керекті сәттерді қалт жібермеуі, модельдердің бейнелі қимылдары оның алғашқы жұмыстарынан-ақ байқалады. 1871-72 жылдары Мәскеу консерваториясында **«Славян композиторлары»** атты портреттер топтамасын жазады. 1870-73 жылдары Еділ бойына барып жүріп **«Еділдегі бурлақтар»** атты атақты суретін салады. Бұл сурет орыс живопись өнеріндегі үлкен құбылыс еді. Картинаның монументалдылығы, халықтың мұңымен қоса, оның бойындағы күш-жігерді де керсете білуі оның шеберлігі еді. Сол жылдары Италия мен Францияда болған ол Еуропа өнер мектебін көріп, білігін шыңдады. 1880-83 жылдары **«Курск губерниясындағы крест жорығы»** (Третьяков мұражайы) жазды. Бұл жұмысын халықтың ауыр тұрмысы мен тұралап

қалған өмірі туралы поэма десе болады. Жергілікті надан «қожайынсымақтар» қоса бейнелене отырып халықтың жақсы өмірге іштей аңсарын шебер бере білген. 1882 жылдан ол Петерборда тұрады. Төңкеріс туралы еңбектер көп жазады. 1870-80 жылдары Репин ең жақсы портреттерін салды. Сол портреттер арқылы бір дәуірдің адамдарын сөйлете білген. Ол тарихи живописьтің де аса шебері еді. «**Иван Грозный және оның ұлы Иван**» (1885, Третьяков мұражайы), «**София ханша**» (1879, Третьяков мұражайы), «**Запорождіктер түрік султанына хат жазуда**» (1878-91, Орыс өнері мұражайы) шығармалары суретшіні тарихи маңызы бар тұлғалар тағдыры көп ойландырғанының куәсі.

1890 жылдары суретші жан дүниесі өнер адамдарына тән күйзеліске түседі. 1870-80 жылдардағыдай керемет туындылар жазылмады. Репин шығармашылығы – орыс демократиялық өнерінің бір шыңы десе болады. 1894-1907 жылдары Репин Көркемсурет академиясында сабақ береді, И.И.Бродский мен И.Э.Грбарьды, Д.Н.Кардовский мен Б.М.Кустодиевті де оқытады. 1917 жылдан кейін Куоккаладағы «**Пенаты**» иелігінде тұрған ол шетелде қалып қойды. (Куоккала 1940 жылға дейін финдердің иелігіне жатты.) Елге оралуды армандады. Сол жерде 1930 жылы қайтыс болып, жерленді. 1940 жылы «Пенатада» мемориальды мұражайы ашылды.

## **ВАСИЛИЙ ИВАНОВИЧ СУРИКОВ** **(1848-1916)**

**Василий Иванович Суриков** 1848 жылы 12 қаңтарда Красноярскіде туған. Әкесі гитарада тамаша ойнаған. Красноярдың бетке ұстар әншісі саналған. Шешесі тоқыма өнерінің шебері болған. Суриковтың бойындағы талант осы бұлақтан бастау алып, Сібірдің қатал табиғатын, тарихқа тұнған шежіресін, орыс сұлуларын көріп өсу арқылы байыған. Ол Краснояр сурет училищесін мақтау қағазымен бітіреді. Оның сол жердегі ұстазы Н.В.Гребневтің үйретуімен бұрынғы суретшілер туындысын көшірумен айналысқан. Әкесі қайтыс

болып, отбасын асырау мақсатында іс қағаздарын көшіру, жазумен айналысқан. Сөйтіп жүргенде оның еңбектерін Краснояр губернаторы П.Н.Замятиннің көзі шалады. Ол Суриковті Суретшілер Академиясына оқуға қабылдауға қолдау хат жазады. Оқуға қабылдауға келіскенмен стипендия берілмейді деген жауап келеді. Осы жерде алтын өндіруші бай П.И.Кузнецов көмек береді. 1868 жылы Суриков Кузнецовтың адамымен екі айлық жолға шығады. Академияға дайындығы аз ол Суретшілерді қолдау қоғамының мектебіне алынады. Үш ай жазда үш жылдық курсты меңгереді. 1869 жылы тамызда Суретшілер академиясының Бас класына қабылданады. Келесі жылы күзде **«Вид памятника Петр I на Сенатской площади в Петербурге»** атты (1870, MOM) алғашқы өзіндік жұмысын жасады. Жас кескіндемеші композицияның білгірі болды. Оны бәрі композитор дейтін. Оның ұстазы П.П.Чистяков еді, ол орыс өнерінің белгілі адамдарының біразына сабақ берген.

1877 жылдың маусымынан бастап ол Мәскеуге ауысып алады. Екі жыл храмға тапсырыс жасайды. Содан қайтып тапсырыспен жұмыс жасамайды.

1878 жылы декабрист П.П.Свистуновтың немере қызы Елизаветаға үйленеді. Отбасындағы, тұрмысындағы тыныштық, Мәскеуге келудің өзі оған тарихи тақырыпта жұмыс бастауына мүмкіндік береді. Осы кезде **«Утро стрелецкой казни»** (1878-1881, МТГ) жазылып, **«Морозова. Бояр әйел»** (1887, ГТГ) алғаш көшпелі он бесінші көрмеде қойылды. Бұл туралы В.В.Стасов: «Орыс тарихы сюжетіне алғаш рет тамаша қалам тартылды», – деп жазды. 1888 жылы әйелінің қайтыс болуына байланысты суретші аса қатты күйзеліске түсті. Қайғыдан суретші өнерді тастап та кеткендей болды. Қыздарын алып Сібірге барып тұрды. Сол жерде картина жазды.

1891 жылы Мәскеуге қайтып оралады.

Суриков портрет жанрында да біршама тер төккен суретші.

Ол 1916 жылы 6 наурызда қайтыс болды.

## ИВАН ИВАНОВИЧ ШИШКИН (1832-1898)

Орыс өнерінде **Иван Иванович Шишкиннің** орны бөлек. XIX ғасырдың екінші жартысындағы орыс пейзажы оның есімімен тығыз байланысты. И.И.Шишкин 1832 жылы Елабугада туды. Әсершіл, талантты бала әкесімен дос болды. Көпес И.В.Шишкин аса бай болмаса да, жан-жақты білімді жан еді. Тарих пен өнерге, табиғатқа деген махаббатын баласына да үйрете білді. 1848 жылы осы шығармашылыққа құштарлығынан Қазан гимназиясын жарты жолдан тастап кетеді. Суретші боламын деген талабын құптамаған (әкесінен басқа) туғандарының қыспағының кесірінен тек жиырма жасында ғана Мәскеу сәулет, мүсін және живопись училищесіне оқуға мүмкіндік алады. 1856 жылы училищені бітірерде оның бағыты анықталып та үлгерген еді. Сол жылы қаңтарда Петерборға Академияға түсуге келеді. Сонда өмірінің соңына дейін қалады. Академияда өз суреттерімен мұғалімдер назарына ілігеді. 1858 жылы «Валаам аралына қараған бет» картинасы алтын медаль алады. 1986 жылы Лондонда аукционда бір көрінген сол суреттің қазіргі тағдыры белгісіз. 1860 жылы Академияны алтын медальмен аяқтаған И.И.Шишкин зейнеткер ретінде шетелге баруға мүмкіндік алды.

1867 жылы ол әйгілі Валаамға қайта сапар шегеді. Орыс орманының эпопеясы 1867 жылғы «Ағаш кесу» деген картинадан бастау алады. Жиырма бес жыл бойы Кешпелі серіктестіктің көрмесіне қатысады. 1874 жылы оның әйелі, ұлы қайтыс болады. Қайғымен жүріп, біршама уақыт жұмыспен де суысып кетеді. Әйтсе де, Шишкиннің мықты табиғаты қайғыны дер кезінде жеңе біліп, келесі жылы көрмеге қатысады.

1894 жылдан көркем Сурет академиясында сабақ берді.

1898 жылы 20 наурызда жұмыс үстінде қайтыс болды.

## ВАЛЕНТИН АЛЕКСАНДРОВИЧ СЕРОВ (1865-1911)

**Валентин Александрович Серов** – 1865 жылы Петерборда туған. Ол музыка сыншысы, композитор А.Н.Серовтың баласы. Оның үйінде өнер адамдары жиі болып тұратын. Сондай ортада өскен оның дарындылығы да ерте байқалған. Ол живопистен сабақты Мюнхенде К.Кеппингтен алады. Кейін Парижде, Мәскеуде И.Е.Репиннен оқыған. Оның қалыптасуына Репиннің ықпалы зор болды. Ол Серовты С.И.Мамонтов атындағы үйірмеге апарды. 1882 жылы Көркемсурет академиясына түседі. Көпке белгілі талантты ұстаз П.П.Чистяков оның бойындағы табиғи таланттың аса молдығына таңданады. Ал оның достары адамгершілігін, адал тік мінезділігі туралы жиі айтады. 1885 жылы Академияны бітірмей Голландия мен Италияға кетеді. Ол жақтан көп үйренеді. Импрессионизм, «**Модерн**» мектептерінен өткен ол өзін живописті, театр суретшісі ретінде көрсетті. Ертерегідегі «**Қыз бен шабдалы**» (1887), «**Күн сәулесіндегі қыз**» (1888), К.Коровиннің (1894) және «**II Николай**» (1900) «**I Петр**» (1907) психологиялық портреттеріне қарасаңыз осыған көз жеткізесіз. Сөйтпә 22-23 жасында-ақ орыс сурет өнерінің классикасына жататын дүниелерін жасады. 1887 жылы О.Ф.Трубниковаға үйленеді. Тату отбасын құрады. Ол балаларын өте нәзік сезіммен сүйген. Портрет-картина «**Балалар**» (1898ж. МТГ) ұлдары Саша мен Юраны бейнелеген. Замандастары Серовтың портрет салуынан аздап қорқып та отыратын болған. Ол адамның ішкі дүниесін өте нәзік те тап баса білетін болған.

«1905 жылғы атыс-шабыстан кейін суретші мінезінде өзгерістер болды», – деп жазады Репин. Оның әділетсіздікке жаны төзбей, Көркемсурет академиясы мүшелігінен шыққан. Белгілі адамдардың суретін көп салған. 1890-1900 жылдары тарихқа бет бұрады.

1907 жылы Грецияға барады. Эллады мифологиясына ден қояды. Өмірінің соңғы жылдары театр қойылымдарын безендіріп, портреттермен жұмыс істейді. Ол 46 жасында, шығармашылықтың ең бір шарықтау тұсында, кезекті бір портретін салуға асығып бара жатып жүректен қайтыс болады.

## ВАСИЛИЙ ДМИТРИЕВИЧ ПОЛЕНОВ (1844-1927)

Василий Дмитриевич Поленов – 1844 жылы Петерборда туған. Ресей халық суретшісі. Ол Д.В.Поленовтың баласы. Көркемсурет академиясында П.П.Чистяковтан оқиды. 1872-76 жылдары Италияға, Францияға сапар шегеді. Сербтер мен түріктердің орыс-түрік соғысына суретші-корреспондент ретінде қатысады. 1878 жылдан Көшпелі серіктестікке қатысады. Саврасов пен Васильевтер мектебің, орыс пейзажи мектебін дамытады. «Алтын күз» (1893), «Жабайы тоған» (1879) секілді көптеген картиналар жазды. Театр қойылымдарын безендіру саласында да көп еңбек еткен. Жеке театрларға жұмыс істеген. 1882-95 жылдары Мәскеу мүсін, сәулет және живопись училищесінде сабақ берген. И.И.Левитаң К.А.Коровиң, И.С.Остроухов, А.Е.Архипов, А.Я.Головин т.б. оның оқушылары. Ол Серовпен бірге Көркемсурет академиясы Кеңесіне қарсылық хат жолдаған адам. 1927 жылы Тулада қайтыс болды. Мұражайы бар.



### Үнді өнері

Тарихтағы Үндістан мен Оңтүстік Шығыс Азия аймақтарының өнерлері бес мың жыл бойы дамып, белгілі біртұтас мәдени кеңістік пен тарихи кезеңін құрайды. Таяу Шығыстың оның ішінде Батыс Иранның, Месопотамияның, Кіші Азияның, Сирияның, Палестина мен Мысырдың ежелгі өркениеті Оңтүстік Азия мәдениетінің қалыптасуына өзіндік ықпал-әсерін тигізеді. Бұл осы айтылған мәдениет пен Еуропа мәдениетін жалғаушы буын болды.

Үнді жерінде ислам бағытын ұстанушы араб, иран, түркі халықтарының мәдениеті өзіндік құндылықтарын сақтай отырып, үнді өнерімен үндестік тауып, үнді-мұсылман бағытын дамытады. Үнді өнерінің даму тарихын мынандай кезеңдерге бөлеміз:

1) Өнердің алғашқы көне кезеңі, қазба жұмыстары арқылы табылған **Мохенджо-Даро** немесе **Хараппа мәдениеті** (б.з.д. 3-2-мың жылдықтар) деп аталады. Сол кездегі Үнді қоғамы мен үнді өнерінің дамуы Ежелгі Шығыс өнерімен қатар жүрді әрі өзіндік келбетімен ерекшеленіп отырды. Осы уақыт аралығында (б.з.д. 2 мың жылдықтың ортасына дейін) үнді өнерінде гүлдену мен құлдырау кезеңдерінен өтіп отырды.

2) **Буддизм кезеңі** өнері немесе **Маурьялар кезеңінің мәдениеті** (б.з.д. I ғ. 2-жартысы). Бұл өте ауқымды уақытты қамтыған – үнді жеріндегі негізгі дін, буддизм дінінің қалыптасу кезеңі болып саналады. Сол сияқты ведийлік жазбалар мен көптеген материалдық мәдени ескерткіштер туралы айтуға болады.

3) **Кушан-гупттар кезеңіндегі Үнді мәдениеті** (б.з.д. IV ғ. мен V ғ.). Бұл кезеңді гупттар «**алтын ғасыры**» деп те атайды. Тарихи тұрғыдан Солтүстік Үндістанды билеген Гупттар әулетінің басқа әулеттермен алмасуы кезеңі ретінде сипатталады.

4) **Жоғары үнді өнерінің қалыптасу кезеңі.** Бұл – көп ретте **орта ғасырлар дәуірі** деп аталатын кезең. Жоғары өнер кезеңі өзінің ең ерте кездерінің өзінде бүкіл Үндістанда кездесетін сәулет, мүсін, кескіндеме өнерлерінің теңдессіз туындыларына бай. Кхаджурахо мен Бхуванешвар ғибадатхана қалалары мен Оңтүстік үнді сарай сәулет өнері мен қола мүсіндерінің аса үздік жетістіктері де осы жоғары үнді өнерінің кемелденген кезеңіне жатады.

5) **Үндістанға мұсылман мәдениеті элементтерінің ену кезеңі (XII ғ.) және үнді-мұсылман өнерінің ерте дәуірі** болып саналады. Бұл кезең негізінен Үндістанның солтүстігіне тән және уақыт жағынан алғанда Үндістанның сақталып қалған жоғары үнді өнерінің кейінгі кезеңімен сәйкес келеді.

6) **Ұлы Моғолдар** билеуімен байланысты мемлекеттік **үнді-мұсылман** өнерінің кезеңі. Бұл сонымен бірге мемлекеттік өнерден бірте-бірте алшақтап, дәстүрлік ерекшелігімен, өз заңдылықтарымен шектелген кейінгі үнді өнері кезеңі. Дәл осы кезде, шамамен XVI-XVII ғасырларда бүкіл Үндістан жағалауларында еуропалық отарлық мәдениеттің ықпалы көріне бастайды.

## **Хараппа мәдениеті**

Қазіргі Пакистанда жүргізілген қазба жұмыстарының нәтижесіне қарап, ежелгі өркениеттің үнділік нұсқасын, әдетте **Хараппа мәдениеті** немесе **Мохенджо-даро** мәдениеті деп атайды. Алайда оның бұлардан басқа аттары да бар, мәселен, ерте үнді өркениеті. Ұзақ уақыт ұмыт қалған Хараппа мәдениеті біздің ғасырымыздың жиырмамыншы жылдарында жер қабаттарының астынан табылады. Бұған дейін үнді мәдениетінің басталуы Үндістанға арийлер келуімен (б.д.д. II-I мыңжылдықтар аралығы) байланыстырылып біздің дәуірімізге дейінгі III ғасырға сәйкестендіріледі. Үнді жағалауындағы Мохенджо-Даро мен Рави жағалауындағы Хараппа археологтар қазып алған қалалар ішіндегі ең ірілері болып саналады. Қазіргі Үндістанның басқа да қалалары мен өңірлерінен сол кезеңнің



көптеген өте ұсақ елді мекендері табылды. Бұл тәрізді кең-байтақ кеңістіктен табылған археологиялық олжалардың біршама біртектілігі, бір-бірінен айырмашылығы көбіне тек, жалпы нобайы мен оның астық қоймалары, шеберхана, сауықтыру орындары тағы басқа сияқты ғимарат-құрылыстардың орналасуында ғана. Ұқыпты жобаланған ірі қалалардың болуы – осының бәрі олардағы саяси және қоғамдық өмірдің белгілі бір ортақ болмыс сипатын алдымызға тартады, ал мұның өзі Хараппа мемлекеті жайлы әңгіме қозғауға жан-жақты мүмкіндік береді. Мұндай қорытындыға келуге себеп болған екі үлкен орталық – Хараппа мен Мохенджо-Даро қалаларының іргелері қорғандалып, бөлек-бөлек салынған тұрғын үйлер мен кейінгі кезде әртүрлі қоғамдық ғимараттардың көптеп табылуы. Оның үстіне табылған жазбалар тілін білместен-ақ, сол жазбалар сақталғандығының өзіне қарап Хараппа дәуірінде өркениетті мемлекет өмір сүргендігі туралы тұжырымды әбден дәлелді деп есептеуге болады. Күйдірілген балшықтан жасалған ұсақ мүсін немесе өрнекті қыш бұйымдар сияқты өнердің шағын түрлері Хараппа мәдениеті дамуының ертедегі егіншілік сатысының өзінде-ақ (б.з.д. XXVIII-XXIII ғғ.) болғанын анықтайды. Қалаларда бұлардан басқа тас пен қоладан жасалған шағын мүсіндер, сол сияқты өрнектеп оюланған аса көркем көптеген мөрлер табылды. Бұлар Хараппа өнерін ертедегі үнді өнері дамуы барысындағы ерекше кезең деп қарастыруға мүмкіндік береді.

Хараппа дәуіріндегі ыдыстарды әшекейлеген, мәселен, қабырғалардағы аумақты бейнелердің көшірмесі екенін ескермесек, оларды түсіндірудің өзі қиынға түседі: ыдыстардың доғал бүйірлерінен гөрі қабырғалардың кеңістігіне дәлірек келетін, кейбір әшекейлер (мәселен, қиылысқан шеңберлер) мен ою-өрнектер туралы да солай деуге болады. Сонымен оюлы мөрлер мен өрнекті құмыраның болуының өзі-ақ көне Хараппа тұрғындарының сәндік-бейнелеу өнеріне деген бейімділігін айғақтай түседі. Мөрлердегі жануарлар пішіндеріне – буйволдардың, мүйізтұмсықтардың, жолбарыстар мен пілдердің сұлбасына қарап, қаз қалпында түсірілген натурализмді көреміз. Сонымен бірге кейде жануарлардың табиғи кейіптерін жинақтап көрсететін, кей жағдайда абстрактілі-геометриялық пішіндігі

ашамайларды, дөңгелектер мен шоғырланған шеңберлер тағы басқа нұсқаларын пайдаланатын символдық бейнелеулерге бейімділік те байқалады. Бұған мөрлердегі жануарлар бейнелері, биші әйелдің қола келбеті, Мохенджо-Дароның ерекше әшекейлі киімді, ер адамның тас мүсіні жұрнағы, Хараппадан табылған ер адамның тас кеудесі, сол сияқты кішкентай мүсіншелер мысал бола алады.

Үндістан жерінде табылған, өзіндік сипаты жағынан ортақ белгілері бар, оның құрамдас белігін анықтайтын, әйел мүсінін ерекшелей көрсету, аң түрлерін таңдап алу, белгілі бір «оқылатын» сюжеттер: мәселен, Махенджо-Дародан табылған «Прото-Шива» бейнелі Тәңір нышаны, Хараппа дәуірінің өнері Үндістан көркем өнерінің одан әрі дамуымен тығыз байланыста екенін айқын көрсетеді. Үндістанда өнердің басқа түрлеріне қарағанда мүсін өнері үлкен роль атқаратындығын айта кету керек.

Хараппа дәуіріндегі көркемдік құбылысты түсіну үшін үлгі-мысал ретінде қолөнер туындыларын ғана емес, сол сияқты, қаланы жоспарлау ісін де жеке қарастыруға болады. Үлкен қаланы жоспарлау ісі әр кезеңнің көркемдік бағытын, деңгейін көрсететін ескерсек, Үндістанның Солтүстік батысындағы инд мәдениетіне жататын қалалар, айтылған мәдениеттің айтулы жетістіктері екеніне көз жеткізеді.

## Буддизм өнері

Біздің дәуірімізге дейінгі I мың жылдықтың екінші жартысындағы ерте үнді дәуірінің кезеңі Буддизм кезеңі деп айғылады.

Буддизмге біздің дәуірімізге дейінгі I ғасырдың ортасындағы Будда ілімі және оның ғұмырлық ғибраттары кіреді.

Буддалық дәстүрлер бойынша, біздің дәуірімізге дейінгі 563 жылы туған, Шакьялар руынан шыққан ханзада Сиддхартха Гаутама. Отыз жасында ол өз үйі мен отбасын тастап, өмір мен адамзат, азап мәнін түсінуге, сол азаптарды жеңу жолдарын табуға аттанады. Гаяға жақын жердегі Бодхи ағашының түбінде

әулиелік шегіне жетеді делінеді, «әулиелікке жетуге арналған» бодхисатвадан «әулие» Буддаға айналады.

Александр Македонский бүкіл Алдыңғы Азия, Иран мен солтүстік Үндістанды, яғни екі ғасырдан астам уақыт бойына Ахеменидтер билігінде болып келген аймақтарға шабуыл жасап өзіне бағындырады. Үндістанда Александрдың осы орасан зор жорығы тойтарылғаннан соң іле-шала, шамамен біздің дәуірімізге дейінгі 321 жылы Үндістанның шығыс бөлігінде Маурьялар мемлекеті пайда болады.

Бұл әулеттің негізін салушы Чандрагупта Маурья мен оның мұрагері Биидусара орасан зор мемлекет құрды. Маурья әулетінен шыққан үшінші әмірші Ашоканың патшалығы тұсында Ориссаның оңтүстік-шығыс жағындағы ол кезде Калинга деп аталатын жер мен оның алдындағы Андхра жерінің бір бөлігі қосып алынып, осының нәтижесінде бұл мемлекет одан әрі ірілене түсті. Ашока шамамен біздің дәуірімізге дейінгі 273-232 жылдары өмір сүрген үнді әміршісі. Оның жазбалары осы уақытқа дейін сақталып қалған. Үндістанның Шығысында пайда болған Будда ілімін барынша қолдайды. Цейлон жылнамаларында, оның тапсырмасымен Будданың миссионерлері жер жүзінің әр жерлеріне жіберілгендігі айтылады. **Үнді-будда** мәдениеті Цейлон жерінде біздің дәуірімізге дейінгі III ғасырда пайда болған және кеңінен тарап, күні бүгінге дейін негізгі діндердің бірі болып келеді. Маурьялар астанасы Паталипутра туралы бұл қалаға Селеван Никатордың (біздің дәуірімізге дейінгі 302 жыл шамасында) елшісі, грек Мегасфеннің мәліметтері бар. Маурьялар билігінің кейінгі кездерінде Үндістанда тұңғыш рет (батыс Иран мен Алғы Азиядағы дәстүрлерге еліктеген) құрылыста да, ірі мүсіндер жасауда да тас материалдары қолданылғандығы атап айтылады.

Мәселен, Кумахарада жүргізілген қазбалар кезінде сарай колонналарының қалдықтары табылды. Колонналар жылтыратып өңделген граниттен жасалған. Бұл тас еңдеу техникасындағы, осы күнге дейін сақталып келген ғажайып жылтырату тәсілі, Ашока жарлықтары ойып жазылған әйгілі тас колонналарға да тән. Дәл осындай жылтырату іздерін Гайя жартастарында қашалған жасанды үңгірлер қабырғаларынан

да көруге болады, ал олардың ең көне куәсі Маурьялар билеген кездерге жатады. Биіктігі 10 метрден асатын тас колонналар мейілінше әдемі капительдермен тұйықталып отырған, ал олардың үстіңгі бөлігіне әдетте жануарлардың – арыстан, бұқа, пілдің және жылқының бейнелер салынған. Сарнатхадағы осындай әйгілі Арыстанды капитель бейнесін тәуелсіз жас Үнді мемлекетінің гербі ретінде үнді маркаларынан да көруге болады. Бұл капитель – төрт арыстаннан тұратын мүсіндік топты құрайды, бір-біріне арқаларын беріп отырған төрт арыстанның кеуделері ұқыпты әсемделіп, дене жақтары бір тұтасып келген. Бұл мүсіндік топ капительдің ұшар басы болып табылады, тасқа ойып салынған жайпақ шеңбердің үстінде тұр. Шеңбер шеттері төрт жануардан – бұқа, піл, арыстан мен жылқыдан тұратын бедерлі горельефпен әшекейленген, ал бұл бейнелердің араларына жіңішке сызықтармен бөлінген **дөңгелектер – буддалық ілім дөңгелегі (дхармачакра)** бейнеленген, ол буддалық дәстүр бойынша, Будда, әулиелікке көшкеннен кейін, Сарнатха маңында шоқ тоғайда өткізген алғашқы уағызы кезінде қозғалысқа келтірген. Бұл эмблема ретінде тәуелсіз Үндістанның ұлттық жалауында пайдаланылған. Сол сияқты Бихар аймағынан табылған, уақыт табымен көп өзгеріске ұшыраған мүсіндер өздерінің монументалдылығымен, барынша жинақы тұтастығымен ерекшеленеді. Осы мүсіндер тобынан Паркхамнан шыққан Якша деп аталатын, әйел бейнесі мен ер адам бейнесі үнді монументалды өнерінің көркемдік шеберлігінің нағыз үлгілері деп айтуға болады.

Буддалық діни ескерткіштердің негізгі түрі – буддизмнің кірпіштен қаланған символикалық күмбезі – **ступалар**. Осындай сақталып қалған сәулет құрылыстарының ең көнелері қатарына жататын Санчидегі буддизмнің символикалық күмбезін айтуға болады.

Ірі кірпіштерден қаланған жартылай күмбездің диаметрі 31 метр, оның үстіне діни қызметке арналған бастырма орналасқан. Әлемнің төрт тұсына қараған қақпалары мүсіндермен безендірілген. Жартылай күмбез үстінде **хармика** – шаршы балкон, әлем қазығы ретінде қабылданады. Бұл жерде материалды игерудегі еркіндік пен сәндік-өрнектік шеберлігін

анық байқаймыз, оны қақпалар діңгектерін өзара жалғастыратын көлденең тіректерінде немесе олардың әшекейлене аяқталатын кернеулерінде симметриялы орналасқан жануарлар мүсіндері көріністерінің композициялық шешімдерінен көруге болады. Үндістанның ерте буддалық өнерінде күмбездермен бірге таулы жартастарда ойып жасалған, бір-бірімен іргелес үңгірлер тобынан тұратын, тұтас ғибадатханалық діни орындар мен тұрғынжайлық үңгірлер басты роль атқарады. Сәулет өнерінің бұл тәрізді ескерткіштері осы кезден бастап тек үнді өнеріне тән үлгілер болып саналмайды. Бұл үңгірлерді буддалық емес басқа да діни мектептер (**индуистік, джайндік**) пайдаланатын болғандықтан, олар бір мезгілде әрі сәулет өнері, әрі кескіндеме саласында көркемөнер насихатшылары болып саналады. Оларды **чайтьялар** мен **вихаралар** деп атаған. Мысалға шамамен Маурьялар кезеңіне жататын Бихардағы чайтьялар, өзінің әшекейлерімен әйгілі Ламас Риши үңгірлерін айтамыз. Маурьялар кезеңінің мәдениеті үнді өнерінің дамуы мен қалыптасуындағы маңызды роль атқарғандығына айтылған көркемөнер туындылары дәлел бола алады.

## Гупттар кезеңінің классикалық өнері

Үнді өнерінің уақыт жағынан Гупттар әулеті билеген IV-VI ғасырларға сәйкес келетін классикалық кезең. Гупттар билеген кезеңде сәулет өнерінде пластика мен кескіндемеде аса елеулі жетістіктерге қол жеткізгендіктен Үнді өнерінің классикалық кезеңі деп атайды. Бұл кезеңнен индуистік ғибадатханалар сақталып қалған. Алайда олардың алғашқы үлгілері біздің дәуіріміздің III ғасырындағы Нагарджунакондада кездеседі. Гупттар дәуірінде үнді өнерінің теориясы жасалып, қалыптастырылады. Бұл кездегі мәтіндерде туындылардың мөлшері, пропорциясы, материалы, пластикалық бейнедегі сұлулық үлгісі, ұқсастық маңызы жайлы толығынан айтылған. Гупттар билеген кезеңдегі сарай тіршілігі Аджантадағы буддалық үңгір-ғибадатханалар қабырғаларындағы салынған суреттерде бейнеленген. Бұл үңгірлер 9-шы, 10-шы чайтьяларда ерте буддизм кезінде,

шамамен б.з.д 100 жылдары салынған. Сонымен қатар отызға жуық үңгір залы бар Аджанта кешенінің елеулі ғибадатханалары Гупттар кезеңіне жатады. Осы жердегі көрнекті туындылар діни қызметкерлер жиналатын залдарда – вихаралар мен чайтьяларда сақталған. Б.з. V-VII-ші ғасырларында бейнеленген бұл кескіндемелерде сол кездегі өмірден және Бхархута, Бодх-Гайя мен Санчидегі қарапайым халық тіршілігімен бірге сарай маңындағы атақты адамдар өмірінен көп мағлұмат береді. Гупттар кезеңіндегі сәулет өнері үнді сәулет өнерін одан әрі дамытудағы маңызы аса зор. Бұл кезеңде ерте буддалық кездегі символикалық күмбез бен жартастық ғибадатханалар тәрізді сәулеттік жобалар мен бірге, индуистік жер үсті ғибадатханалары кең өріс алады. Мұндай ғибадатханалардың болғаны біздің заманымызбен екі арадағы кездің өзінде белгілі болған. Ғибадатхана алғашында төбесі жайпақ текше пішінді болып келеді. Кейінірек оған мұнаралы қондырғы қосылады. Индуистік ғибадатхананың тұғыр-тұрқы ерте буддалық құрылыстарға жатады. Оның пішіні шаршыланып келеді де (**целла**), жалғастыра салынған жиналысқа арналған залдар мен (**мандапа**), аралықтарды жалғастырып тұратын бөлмелердің (**ардхамандапа және антарала**) қалқаларының есебінен кеңейе түсіп отырады. Индуистік ғибадатхананың бұл түрінде де орталық тұғырды оның үстіне орналастырылған мұнара тәрізді биіктік арқылы даралауға бейімділік байқалады. Гупттар кезеңіндегі ең көне екі ғибадатхана-мұнара – **Деогархадағы Дашаватара ғибадатханасы мен Бхтитаргаонадағы кірпіштен қаланған зәулім ғибадатхана-мұнарасы**. Деогархадағы ғибадатхана өңделген тас тақталардан қаланған және төрт жағынан бірдей шағын сатымен шаршы платформа үстіне қаланған. Орталық бөлігіне бір жағынан ғана кіруге болады, қалған есіктерде Вишна құдайдың өмірінен алынған бедерлі көріністер бар. Деогархадағы ғибадатхана-мұнара б.з. 500 жылдары шамасында салынған.

Бхитаргаонадағы ғибадатхана-мұнара туралы да дәл осыны айтуға болады.

Бүгінгі күнге дейін сақталған ең көне буддалық ғибадатхана-мұнара **Бодх-Гайя** 520 жылы салынған 10 әйгілі Махабодхани ғибадатханасы болып табылады. Мұндағы пирамида тәріздес

мұнараның биіктігі 51 метр. Бұл ғибадатхана – буддизмнің ең қасиетті жерлерінің бірі. Сол сияқты Гупттар дәуіріндегі белгілі құбылыс **Айхолодегі** (б.з.д IV-II ғғ.) ғибадатханалар, үнді құрылыс өнері тарихында маңызды орын алады.

## Үнді орта ғасыр өнері

Орта ғасыр кезеңі үнді өнері тарихында ең үлкен, әрі күрделі кезең болып саналады. Бұл кезең, бір жағынан, үнді жеріндегі бір-бірімен жауласқан әртүрлі тайпалар мен олардың тілдерінің әртүрлігіне байланысты, өнердегі көпкелбеттілігімен ерекшеленеді. Екінші жағынан, үнді орта ғасыры өнердің гүлденген кезеңі. Осы кезеңде жаңа қалалар салынып, керемет ғибадатханалық кешендер тұрғызылады. Орта ғасыр дәуірінің әр кезеңдерінде, яғни VII-XII ғасырлар аралығында нақты айқындалған нақыштар мен дәстүрлер, Үнді өнерінің көпұлтты мәдениетінің негізін қалыптастырады. Үнді өмірінің қаны мен етінен жаралған әдебиет өнері мен бейнелеу өнері мұралары, «Махабхарата», «Рамаяна» эпопеялары, Калидаса ақынының драмалары, жартас ғибадатханаларының қабырға кескіндемелері мен мүсін өнерлері келер ұрпақ шығармашылықтарына өзінің үлкен ықпал-әсерін тигізеді. Алайда орта ғасыр өнері, басқа кезең өнеріне қарағанда өзінің жиі өзгеріп отыруымен белгілі. Тарихи өзгерістерге байланысты, оның бағыттары да өзгеріп отырады. VII-XII ғасырлар әсіресе мүсін өнерінің гүлдену кезеңі болса, XIII-XVII ғасырлар Үндістанға Орта Азиядан келген жаулап алушылармен бірге ислам дінінің енуіне байланысты мүсін өнері өзінің құлдырау кезеңін бастан кешіреді. Оның есесіне сәулет өнерінде үлкен өзгерістер болады. Мүсіндік безендірудің орнына ою-өрнектер келіп, сәулеттік әдіс-тәсілдер түпкілікті өзгереді. Жалпы, орта ғасырдағы Үндістан өнері Оңтүстік және Шығыс Азия елдерінің сәулетшілері мен суретшілеріне үлгі болған орасан көркем мектеп деп айтса болады. Гупттар дәуірінен кейін, IV ғасырда үнді мәдениетінің дамуында жаңа кезең басталады. Үнді мемлекеттеріндегі басты рольді енді діни қызметкерлер атқаратын болады, бұл кезде

ескі дін – буддизм діні бірте-бірте ығыстырылып, индуизм діні жетекші орынға шығады. Орта ғасыр дәуірінде бүкіл Үндістанда **индуистік ғибадатханалық сәулет өнері** мен **пластика** өркендейді. Діни кеңесшілердің өзара бәсекелестігі арқасында сән-салтанатты ғибадатханалар тұрғызылады. Бұл дәуір өнердің ірі көлемді туындылары Оңтүстік Үндістанның шығыс бөлігінде **Махабалипурамда** салынған мүсіндік әшекейлі құрылыстар, Батыс Декандағы Эллора мен Элефант аралындағы үңгірлік ғибадатханалар Чанделлдер әулеті билігі кезеңіне жататын Бхуванешвар мен Кхаджурахо ғибадатханалық қалалары арқылы ерекшеленеді. Бұл дәуір индуистік өнердің Үндістанға мұсылман жаулап алушылары басып кіріп, біртіндеп оның солтүстігімен Деканды иеленуі алдындағы гүлденуінің соңғы кезеңі. Сонымен индуистік өнер тек қана оңтүстікте дербес, жеке дами береді. Оның ғибадатханалық сәулет стилі Солтүстік Үндістан стилінен, ең алдымен **құрылыстардың монументалдылығы, гопурлар деп аталатын үлкен қақпалар мен пластикалық өнерде, әсіресе діни қола мүсіндерінің өзіндік тәсілімен ерекшеленеді.** Махабалипурам қаласы Паллавар әулетінен шыққан Нарасимхаварман патшаның тұсында салынған Паллавар әулеті VII және VIII ғасырларда бүгінгі күндерде де көркемдік құны аса зор туындылар қалдырған. Бұл өнердің ең таңдаулы үлгілері мыналар: **индуистік үңгір-ғибадатханалар, тұтас жартастардан ойып жасалған ратха деп аталатын ғибадатхана үлгілері, жартастарға ойып салынған бедерлер.** Олардың ішіндегі ең елеулісі «Ганганың жерге түсуі» деп аталатын әйгілі бедері және Махабалипурамдағы үлкен жағалау ғибадатханасы. Бұл жердегі жартасқа ойып салынған ратхалар, эпос қаһармандары, сонымен бірге піл арыстан, бұқа тәрізді қасиетті жануарлар бейнелері.

## Ерте ислам өнері

Мұсылман жаулап алушылары Үндістан жеріне ертедегі деректерде 711-713 жылдары келген деп айтылады. Алайда олар бұл жерде бұдан бөс жүз жыл өткен соң ғана тұрақтанады, содан тұтас ғасырлар бойына осы елдің көптеген аймақтарында



саяси тұрғыдан билеуші болып, оның мәдени дамуына елеулі ықпал жасай отырып, үнді халқының көптеген бөлігіне мұсылман дінін енгізеді. Осының әсерінен өнер саласында үнді-исламдық өзара ықпалы өз жемістерін береді. Бұл кездегі сәулет өнерінің жетістіктерімен, қолөнердің өркендеп гүлденуі таңғалдырады. XIII ғасырдың басындағы ерте ислам кезеңі сәулет өнеріне жататын биік күмбезді **Кутб-Минар** алып мұнарасы ең көрнекті туындылардың бірі болып саналады. Мұнара Кутбуддин Айбектің тұсында салына бастап, шамамен 1230 жылы Илтұтмыш тұсында аяқталады. Ислам сәулет өнерінде Кутб-Минар мұнарасынан биік бір ғана мұнара бар ол Каирдегі Хасан мешітінің мұнарасы. Сонымен бірге осы кезеңнің сәулет өнеріне жататын Делидегі атақты ғимараттар, айта кетсек: **Кутбуддин Айбектің** үлкен мешіті, **Алауддин Хильджаның** мазары мен медресесі (1215) және **Илтұтмыш** кесенесі (1235). **Гвалиордағы** қамал шамамен 1600 жылдарға сәйкес келсе, **Тел-ка Мандир** жартасына ойып салынған джайндық мүсіндер XI ғасырға жатады. **Саасарамдағы Шер-шақтың кесенесі** (1540-1543), **Ахмадабадтағы Джами-Маджид мешіті** (XVғ.), **Рани Рупматидің мешіті** (XVғ.), **Рани Сепаридің мешіті** (XV-XVIғғ.) және **Шаһ-Алам мешіті** (XVғ.) тәрізді сәулет өнерінің теңдессіз туындыларын осы айтылған ерте ислам өнеріне жатқызамыз.

## Ұлы Моғолдар кезеңінің өнері

Үндістандағы **Ұлы Моғолдар** әулеті – Делиді басып алған самарқандтық әмірші Темірден басталады. Бабыр 1526 жылы Лоди әулетін жеңіп Дели мен Аграны жаулап алады. Бірақ оның ұлы Хумаюн Шер-шаһтан жеңіліп, Парсы еліне қашады. Көп жылдар өткеннен кейін Парсы патшасының көмегімен Дели мен Аграны қайта жаулап алып Моғолдар әулетінің билігін (1555-1566) қайта қалпына келтіреді. Хумаюн қайтыс болғаннан кейін оның ұлы Ақбар Үндістандағы Моғолдар әулеті билігінің нығайтушысы болады. Ол билеген жылдары Үндістан өнері тарихында жаңа кезең басталады. Оны Үндістан өнерінің **«алтын ғасыры»** деп те атайды. Ақбар тек қана өнер қамқоршысы

ғана болып қоймай, сонымен қатар, зор ұйымдастырушылық қабілетімен және бір жақты діни фанатик болмағандығымен тарихта аты қалады. Бұл кезеңдегі көркемдік бастамаларға тек үнділік немесе мұсылман суретшілері ғана қатысып қоймай шетелдіктер де, оның ішінде еуропалықтар да қатысып отырған. Бұл Делиде, Агра мен Лахорда, сол сияқты Үндістанның басқа қалаларында көптеген аса ірі сәулет ескерткіштері жасалған дәуір болды. Бұл кезеңде сонымен бірге миниатюра өнері барынша дамиды. Тарихта ол «**моғол миниатюрасы**» деген атпен белгілі. Бұл кезең Ұлы Моғолдар әулетінің шарықтаған кезеңі болады. Ақбар мұрагерлері Жаһангир(1605) мен Шах-Жаһанның(1628) тұсында бұл әулеттің саяси ықпалы мен мәдени дәрежесі де біршама төмендеп кетеді. Ақбар билеген кездегі көптеген құрылыстар олардан бұрынғы дәуірдегі ғимараттарға тән қаталдық пен ұстамдылықтан өзгеше, мейлінше жаңа стиль туындылары болып келеді. **Ұлы Моғолдар дәуіріндегі тамаша құрылыстардың бірі – Аграның Солтүстік батысындағы Сикандрада орналасқан Ақбар кесенесі** осы стиль үлгісі болып табылады. Бұл кесене Ақбар әмірімен оның тірі кезінде салына бастайды да, құрылыс жұмысы мұрагер ұлы билік жүргізіп тұрған кезде 1613 жылы аяқталады. Кесене ерекшелігі оның буддалық сәулет концепциясымен үндестігі. Құнды металл мен ақ және түрлі түсті мәрмәрдан қаланған бұл құрылыс көздің жауын алар көркемдікке бөленген. **Аграның солтүстік батысында Ақбардың әмірімен Фатхпур-Сикри қаласы** салынады. Қаланың әсемдігі осы уақытқа дейін келушілерді таңғалдырады. Осы қалаға қатарласып салынған **Маһали-Хааз ансамблі Сикри орталығын құрайды**. Үндістандағы көрікті құрылыстардың бірі саналатын **Фатхпур-Сикридегі үш күмбезді мешіт**. Моғолдардың ертеректегі кезеңіне жататын **Делидегі Хумаюн кесенесі**. Ол парсы үлгісімен салынған. Ақбар билігінің кезінде сәулет өнері үнділік стилі ықпалында болса, оның баласы Шах-Жаһан тұсында исламдық сәулет пішіндері дами бастайды. Сол кездегі **Делидегі ең үлкен Джами-Маджид мешіті Моғолдардың өзіндік мемлекеттік стилін жасауының бастамасы**. Бүгінде Үндістан сәулетінің аса үздік ескерткіші болып саналатын, **Шах-Жаһан өзінің сүйікті жары Мұмтаз-Маһал құрметіне XVII ғасырда салдырған Аградағы**

**Тәж-Маһал кесенесі.** Бұл кесене парсы үлгісінде салынған. Оның таңғажайып көрінісі Үндістанның басқа сәулеттік өнер ескерткіштерімен өз үйлесімін таба біліп, ортақ сипатқа ие болады.

Үнді кескіндемесінің ең жоғары даму дәрежесі **Моғолдар кезеңіне келеді.** Бұл өнердің гүлдене өркендеуі Ақбар кезінде басталып және оның көптеген аса үлгілі туындылары біздерге жетіп отыр. Үнді миниатюрасының жасалған уақыты қойылған көптеген туындылар бар. Солар арқылы басқа да туындылардың мерзімін анықтауға болады. Бұның өзі өнердің дұрыс хронологиялық және аймақтық жергілікті сипаттамасын жасауға мүмкіндік береді. Сол сияқты **Моғолдардың мемлекеттік мектебі** мен **Декан мектептерінде, Раджастхан** мен **Пахари мектептерінде** көптеген туындылардың суретшілерінің есімдері белгілі. Раджастхан миниатюрасы мен оның кейініректегі Пахари кескіндемесі моғол миниатюрасының тууы одан ертеректегі мұсылмандық кітап безендіру әсерінен туды деген пікір бар. **1427 жылмен белгіленген сексен бес миниатюрамен безендірілген «Шаһнаме» қолжазбасы ең көне мұсылман туындыларының бірі.** Қазіргі кезде ол Дели мұражайында сақталған. Ақбар билік құрған дәуірдің алғашқы кезеңіндегі бұл өнердің түп қазығы – Хамза туралы романның көркемделуі болып табылады. Ол кезде билеуші саясатының негізгі бағытына сәйкес үнді суретшілері мен кескіндемедегі үнді әуені ғана алғы планға шығарылып отырған. Моғолдардың ерте кезеңдегі көркем безендірулеріне үнді эпостарына **«Махабхарата»** мен **«Рамаяна»**, көне үнді ертегілерінің **«Панчатантра»** және **«Хитопадеша»** атты жинақтары аудармаларының қол жазбалары, сонымен бірге **«Тоты құс»** туралы кітапқа жасалған иллюстрациялары жатады. Үнді өнері тарихында алғаш рет портреттік кескіндеменің осы кезде үлкен роль атқарғаны, реалистік бейнелеудің жоғары дәрежеге жеткендігіне көз жеткізеді. Мәселен, осы кездегі **«Бабур-наме»**, **«Шаһ Жаһан-наме»**, **«Ақбар-наме»** тәрізді өмірбаяндық және тарихи шығармаларға жасалған безендірулер көркемдік шешімі жағынан ерекше қызықтырады.

## XIV тарау. ЕЖЕЛГІ ҚЫТАЙ ӨНЕРІНІҢ ТАРИХЫ



### Ежелгі Қытай өнері

Ежелгі Қытай мәдениеті ерте кезден қалыптасып, өркениеті дамыған елдердің бірі болып саналады. Көптеген соғыс, шапқыншылықтарды басынан өткізгеніне қарамастан өзіндік қолтаңбасын сақтап қалған. Қытай жерінде неолит дәуірінде (б.з.д. 5-3 м.ж.) пайда болған ежелгі мәдениет қытай көркем өнерінің ең бастапқы кезеңі болып саналады. Осы ерте кезеңде Қытай халқының рухани мәдениетінің ерекшеліктері қалыптасады. Қытай жерінде табылған неолит дәуірінің мәдениетіне жататын әшекейленген керамика ыдыстары мен 1954-1956 жылдары Сиань қаласының маңындағы Баньпо қонысында табылған үлкен ескі тұрғын-қоныс, сол кездегі неолит дәуірі мәдениетінің деңгейін анықтауға толық негіз береді. Янцзы, Хуанхэ өзендері бойын қоныстанған тайпалардың ауыл шаруашылығымен айналысқандықтарын аңғартады. Ұзақ тарихи құрылым барысында Қытай неолит керамикасының негізгі типтері қалыптасады. Олардың ішіндегі ең ерте пайда болған әшекейленген керамика (б.з.д 5-3 м.ж.) **Яншао** деп аталса, одан кейінгі кезеңнің керамикалық ыдыстары **Луншань** деп аталған. Яншао ыдыстары неолит өнерінің ең үздігі болып саналады. Шеберлер ғасырдан-ғасырға орындау шеберлігін дамытып отырған. Жоғары температурада күйдірілген қыш ыдыстар, төзімділік пен мықтылық қасиеттерімен ерекшеленеді. Қыш ыдыстар тек қана үй-тұрмыс жағдайына ғана қолданып қоймай, ондағы орындалған геометриялық, зооморфтық өрнектер мен тағы басқа өрнек түрлері оқылып, яғни рухани қарым-қатынас түрінде қолданылған. Бұның өзі композицияның құрылымын, өрнектер ырғақтарын, сурет ерекшеліктерін бағыттап, анықтап отырған. Осыған орай, Яншао қыш ыдыстарының әр тұрғын-

қоныстарда өзіндік нақыштары болған. Мысалы: **Баньпо** ыдыстарының әшекейлерінде бұғы мен балық бейнеленген болса, **Мяодигоу** жерінде кесіртке мен тасбақа бейнесі, **Хуасяньда** құстар бейнесі орындалған. Неолит кезеңіне тән шартты геометриялық белгілер, ежелгі қытай пиктографиялық шартты белгілеріне әсерін тигізеді. Сол сияқты әр түрлі зигзаг, толқын, үшбұрыш тәрізді геометриялық сызықтар, иероглиф тілімен аспан, жер, ай, тау, күн, су, найзағай сияқты табиғат күштері туралы хабар береді. Сондай-ақ Луншань қыш ыдыстарына келсек, түсі қара, жұмыр, жылтыр, әшекейсіз, қарапайым пішінді болып келген. Мұнда көбінесе орындаудың жоғары технологиясы мен пішіндеріне көңіл бөлген. Ондағы үш аяқты «**ли**», дөңгелек және мойны биік «**ху**», пішінді қыш ыдыстар – кейінгі көптеген ғасырларда сақталып келген.

Б.з.д. 2 мыңыншы жылдары Қытай өнері белсенділене және күрделене түседі. Бұл кезде Қытай жерінде І-ші **Шан (Инь)** құл иеленуші мемлекеті пайда болады. Олай аталу себебі: б.з.д. XVI-XII ғасырларда Хуанхэ өзенінің жағалауында қоныстанған тайпалар атауымен аталған. Бұл кезеңде қоғамда көптеген өзгерістер енгізіліп, адам сана-сезімі де өзгереді. Ендігі жерде бірінші қалалар пайда болып, жазба түрі дамытылып, қоладан құю техникасы жетілдіріліп, мифологиялық, дүниетанымдық көзқарастары күрделене түседі. Ерте Қытай қалалары геометриялық нақты жобаларымен ерекшеленеді. Оның ішіне басшылардың сарайлары, ғибадатханалар, қарапайым адамдардың тұрғын үйлері, шеберханалар кіреді. Чжэньчжоу астанасының қамал қабырғасының қалыңдығы 6 метр, ұзындығының езі 2 км құраған. Сол сияқты Ұлы Шан қаласының орталық алаңы 6 кв километрді құраған. Осының өзі ежелгі Қытай әлеуметтік және көркем өнерінің маңызды өзгерістерінің айғағы болып саналады. Шан патшалығының тұрғындары қоладан құю техникасын жетік меңгерген. Қоладан үлкен алып ыдыстар құйылған, олардың әшекейленуі геометриялық орнаменттерінің орындалуы күрделілігімен, графикалық жіңішкелілігімен, ырғақтық үндестігімен ерекшеленеді. Тайпа тотемдерін де осы алып ыдыстарда бейнелеген. Б.з.д. 2 мыңыншы жылдардың соңында Қытай жерінде бір-бірімен бақталасқан бірнеше жеке

мемлекеттер қалыптасады. Соның ішіндегі ең күшті мемлекет – **Чжоу** мемлекеті болады. Бұл ұзақ та, біртектес емес кезең б.з.д. XI-III ғасырларға созылып, өнер мен әдебиеттің қайта қалыптасуына көп әсерін тигізеді. Осы кезеңде бірінші **«Шицзин»** өлеңдер жинағы кітабы жарық көреді, оған 305 халық әні кіреді. **Чжоу-ли** сәулет өнерінің трактаты шығады, онда қаланың негізгі жобасы, сарайлар магистралінің 9 торабының жобасы кіреді.

Чжоу кезеңінің келуі Қытай қоғамының санасы мен дәстүріне көптеген өзгерістер әкеледі. Осы кезде аспан әлеміне табынушылық өз күшіне енеді. Осының алдындағы Шан кезеңінің діни көзқарастарын негіз ретінде алып және соларға сүйене отырып, енді чжоулық аспан тәңірі әлеміне табынушылық (**Тянь**) адамдардың сана сезімінің, әділеттіліктің, мейірімділіктің ең биік көрсеткіші ретінде қабылданады. Тянь аспан ұғымының тарихи тағдыры чжоулықтар өздерінің шан империясын жеңіп алуын аспан құдіретімен байланыстырады. Сонымен бірге өздерін көк аспан әлемі тәңірінің балаларымыз деп санады. Бұл діни көзқарастың дамуы қытай қоғамының төменгі сатысындағы жай қарапайым халықты асыраушы жер болғандықтан олар аспан әлемі тәңірімен қатар жерге табынушылықты бірге қояды. Осыдан барып дуалистік философиялық ұғым **Инь-Янь (Аспан, жер)** пайда болады. Чжоулықтардың **инь-янь** философиялық көзқарастарына негізделген **дуалистік** әлем бейнесі, ендігі жерде **усин** концепциясымен толықтырылады. Ол дүниедегі **ең алғашқы бес элементтің** бір-бірімен үзіліссіз тығыз байланыстылығын дәлелдейді. Бұл жерде **от, су, жер, металл, ағаш** тәрізді бес элементтер туралы айтылады. Инь-янь, усин философиясымен қатар, әлеуметтік-этикалық категория ретінде Дао концепциясы Конфуций ілімінде өзіндік үндестік тауып, жалпы бір концепцияға саяды. Ол **заң, ақиқат және әділеттілік**. Кейіннен Дао философиялық ұғымына өзгерістер енгізіледі. Ол ең биік Абсалюттік концепциясы, ертеүнділік Брахман ұғымына сай келеді. Ежелгі Қытай өнері мен сәулет өнері б.з.д. III ғасыр мен б.з. III ғасырында даму шыңына жеткен уақыт болып саналады. Осы кезеңде ұсақ патшалықтар бірігіп, үлкен державаға айналады. Бұл державаның басы Цинь династиясы (б.з.д. 221-207) болады,

одан кейін Хань династиясы (б.з.д. 206-б.з. 220) держава басына келеді. Б.з.д. II ғасыр Қытай мен Орта Азия араларында керуен байланысы нығая түсіп, әйгілі «Ұлы Жібек жолы» қалыптасады. Осы кезеңнің үлкен сәулет құрылысы б.з.д IV-III ғасырлардың соңында тұрғызылған Ұлы Қытай қамалы. Оның биіктігі 10 метр, қалыңдығы 5-8 метр болып келген, ерте кезеңде ұзындығы 750км болса, кейіннен 3000км-ге дейін жеткен. Сонымен қатар Цинь династиясының императоры бүкіл Қытайды өзінің билігінің қол астына енгізіп, жеңіп алған патшалықтарындағы сарай құрылыстарын қиратып, құрылыс материалдарының бәрін империя астанасы Саньянға әкеліп оны бастапқы қалпына келтіріп қайта құруға бұйрық береді. Сонымен астана сарайлық кешені, бұрынғы сарайлармен бірге 50 километрді құрайды. Сарай ғимараттары көтеріңкі платформаларға тұрғызылады, осыдан ежелгі қытай тілінен қалған «сарайға көтерілу» деген сөз қалады. Сол сияқты Цинь императоры Ши-хуанның өзіне салдырған үлкен мазарлық құрылыс сол кездің алып ғимарат құрылыстарының бірі болып саналады. Линтунь қаласына жақын маңдағы конус пішінді тау түріндегі бұл мазардың негізі 500м, биіктігі 90м деп айтылады. Құрылыс барысына 700 мың адам жұмылдырылып, мазар төбесі маржан тастардан аспан әлемі құдайлары бейнелерімен безендірілді. Мұнда да басқа елдер өркениетіндегідей адамның осы дүниедегі қажет еткен дүниесі, о дүние де керек етеді деген ұғым болған. Сондықтан, мұнда тек қана императорлар мазарлары ғана емес, сол сияқты сол кездегі бай атақты адамдар мазарлары табылған. Ондағы табылған бұйымдар көп нәрсені аңғаруға мүмкіндік береді. Айта кетсек, түрлі қыш құмыралар, көп қабатты үйлердің қыш материалынан жасалған үлгілері, мазарлық ғимараттардың қабырғасында орындалған рельефтік бейнелерде, айбынды батырлар, патшалық үшін күрестер, баланың ата-анаға деген құрметі, аспан мен жер тәңірлері туралы баяндалады. Сол сияқты ол ежелгі діни таныммен, айдаһар, тау, ағаш тәрізді табиғат күштеріне табыну рәсімдерімен байланыстырылады. Хань әулеті кезеңінде портреттік кескіндеме өнері дамиды. Лоянға жақын орналасқан хань қорымынан табылған фрескаларда суретші б.з.д. III ғасырдағы ішкі өзара шиеленіс, күрес драмалық

көріністерді бейнелейді. Ондағы ұрысқа қатысушылардың психо-эмоционалдық өзіндік ерекшеліктерін шеберлікпен көрсете білген.

### III-IV ғасырлардағы Қытай мәдениеті

Қытайдағы ерте орта ғасыр өнері тек қана соғыс кезеңі мен халықтардың ұлы жер аударуымен ғана байланысты емес, сонымен қатар шығармашылықтың дамыған кезеңі деп айтуға болады. Оңтүстік пен Солтүстік династиялар кезеңінде жаңа қалалар салу белсенді түрде жүргізіледі. III ғасырлар мен VI ғасырлар аралығында терт жүздей жаңа қалалар салынады. Алғаш рет қала құрылысына симметриялық жоба қолданылады. Онда Шығыс қалаларының ең көнелерінің бірі Лоян қаласы қайта қалпына келтіріледі. Қала оңтүстік бөлікпен, солтүстік бөліктерге нақтыланып бөлінген. Лоян қаласының Солтүстік бөлігінде үлкен дуал қабырғалармен қоршалған қара халыққа кіруге тыйым салынған императорлық қала тұрғызылады. Оңтүстік бөлігінде Академия мен басқа да қоғамдық ғимараттар салынады. III-VI ғасырлар буддизм дінінің кеңінен таралуына байланысты сәулет өнерінде монументалды құрылыстардың енуімен айқындалады. Бүкіл елде, әсіресе ірі қалалардың маңында жартастық буддалық ғибадатханалар мен буддалық қасиетті мұраларды сақтайтын мұнара-пагодалар салынады. Дәл осы мұнара-пагодалар будда дінінің ең жоғарғы символы ретінде қабылданады. Пагодалар құрылысына ағаш материалы мен бірге кірпіш материалы қолданылады. Осы кезеңнің бізге дейін жеткен сәулет өнерінің ескерткіші Хэнань провинциясындағы 520 жылдары тұрғызылған Суньюэсы пагодасы. Конус пішінді пагода 15 қабаттан тұрған. Сол сияқты осы ерте орта ғасыр кезеңіне жататын буддалық ғибадатханалар 452-494 жылдары Шанси провинциясының солтүстігінде Юньган тауларында тұрғызылған. Олар өздерінің алып көлемдерімен таңғалдырады. Юньган мүсіндерінің ең ертеректегілері V ғасырға сәйкес келеді. Олардың монументалдылығы мен статикалығы, түр-келбеттерінің тәсімділігі мен шарттылығы



шеберлердің буддалық канондық шеңберінде бейнелеуін айқын көрсетеді. Юньган жартастық ғибадатханалардың негізгі кеңістігін алып үлкен 17 метрлік Будда бейнелері алып тұрады. Олардың бет-бейнесінен рухани биік сұлулықты, осы дүние қызығын тәрк ету нышандары байқалады.

Алайда ғибадатхана қабырға рельефтері статикалық будда бейнелеріне кереғар өте нақты, ашық-айқын бейнеленген. Солтүстік Вэй билігі кезеңіне Лунмэндегі жартас ғибадатханалар кешені жатады. Бұл әйгілі буддалық ғибадатханалар орталығындағы мүсіндерде еркіндік пен бет-әлпет эмоцияларын көрсету нышандарын байқаймыз. Мұның өзі Үнді құдайлары образдарының негізінде жергілікті көзқарастар мен дәстүрлерге сүйенген образдар жасағандарын дәлелдейді.

Сол сияқты Майцзиншань жартастық ғибадатханалары статуялары өзінің өміршеңдігімен ерекшеленеді. Әсіресе, сазбалшықтан жасалған реалистік тұлғалар өздерінің дұрыс табылған пропорцияларымен, бет пішіндерінің жұмсақтығымен, сәл жымыған, архаикалық жымыс керіністері, орталықтан шалғай жердегі мүсіншілер сол кездегі қатаң діни талаптарды сақтамай, еркін шығармашылықпен айналысқандарын көрсетеді.

Мазарлық пластикада кездесетін рухтар, құдайлардың абстрактты бейнелерінен қанатты арыстандар мен химералар түріндегі «мазар қорғаушылары» тас статуяларын императорлар мен бекзадалар мазарлары жанынан көруге болады.

V-VI ғасырларда түрлі көркемдік бұйымдардың ішінде қыш өнері көрнекті орын алады. Осы кезеңнің қыш бұйымдары өзінің құрылымы жағынан фарфорға өте жақын болып келді.

Әсіресе, бұл уақытта қыш ыдыстарын ашық жасыл түспен және сарғыш зәйтүн майы тустес глазурьмен жалату кеңінен таралады.

III-VI ғасырларда Қытай кескіндемесінің дамуында буддизм діні маңызды роль атқарады. Ондағы ғибадатхана қабырғаларында орындалған кескіндемелер Будда Шакьямунидің рухани ерліктері туралы тақырыптарына арналған. Нақты осы кезеңде қытай кескіндемесіндегі келешек

қытай өнеріне әсерін тигізетін принцип кескіндеме өнері мен каллиграфияның қосылуы анықталып, ондағы образдардың астарлы мазмұны, эстетикалық мақсаттары және кескіндеме мүмкіндіктері теориясының ережелері белгіленіп, қалыптасады. IV-VI ғасырларда картиналар тік және көлденең орама қағаздар (свитоктар) пішіндеріне ие болады. Олар жібек маталарда тушьпен немесе минералды бояулармен орындалып, каллиграфиялық жазулармен бірге орындалып отырған. Бүгінгі күнге дейін сақталған жұмыстардың бірі суретші **Гу Кай-Чжидің** (344-406) орама қағаздары. Гу Кай-Чжи шығармалары адамзат нәзік сезімдеріне, яғни поэзияға арналады. Оның поэтикалық туындыларының бірі **«Ло өзенінің періштесі»** атты орама қағазы. Бұл жерде Қытай кескіндемесі тарихында алғаш рет, тұлғаның ландшафтпен өзара астасуын дәл беруімен бірге, Ло өзенінің періштесінің сүйіктісімен қоштасу сәтіндегі шынайы сезімін өте шеберлікпен бейнелеген.

VII-XIII ғасырларда Қытай Елінде кескіндеме өнері негізгі өнерлердің бірі ретінде қарастырылады. Біз кескіндеме өнері арқылы сол кездің өнерін, табиғат сұлулығын, оның поэтикалығын көз алдымызға елестете аламыз. Тан және Сун кезеңінің кескіндемесі өмірдің көп көріністерін айқындап көрсетіп бере алған. Кескіндеме өнерімен поэзия бір-бірімен үзіліссіз байланыста болады. Картинада өлеңдер жолы жазылып, өлеңдерде кескіндеме образдары суреттелген. Тан мен Сун дәуірлерінің суретшілері өздерінің талантын жан-жақты қолданған. Олар сарайлар мен ғибадатханалар қабырғаларын безендіруден қолжелдеткіштердегі миниатюралық композицияларға дейін орындаған. Ұзыншақ көлденең орама қағаздарда сарайлар мен қала өмірі, табиғат бейнесі, портреттер, аңыз сюжеттері бейнеленген. Орама қағаздар суретшінің өмірдегі алған тәжірибесі мен өз көзқарасын бейнелеген өзіндік кескіндемелік кітаптар қызметін атқарған. Тігінен қолданған орама қағаздарда табиғат бейнесін жазу қолайлы болған. Әсіресе кеңістікті, табиғаттың біртұтастығын көрсетудегі бірден-бір ыңғайлы тәсіл болып келген. Әр тарихи дәуірдің өзінің сүйікті түр-пішіндері болған. Мәселен, Тан кезеңінде көлденең орама қағаздар қолданса, Сун кезеңінде тік орама қағаздарды

қолданған. Тан кезеңінің кескіндеме өнері ашық-айқын, әрі салтанатты болып келген. Тан кезеңінде кескіндеме өнерінің жанрларға бөлінуі анықталады. Ондағы портрет пен тұрмыстық көріністер, гүлдер мен құстар бейнесі жеке өзіндік маңызға ие болады. Осы кезеңде **Ван Вэй** (699-759), **Ли Сы-сюнь** (651-716), **Ли Чжао-дао** (670-730) тәрізді атақты суретшілері болады. Олардың шығармашылықтары көбіне табиғат көріністеріне арналады. Суретшілердің туындыларындағы графикалық нақтылық пен линияларының нәзік мәнерлілігіне қарап «**гун би**» (**ыждаһатты қылқалам**) деген ат беріледі. Әсіресе **Ли Чжао-даоның Лоян сарайын бейнелеген** картинасында осы мәнер анық байқалады. Сол сияқты суретшінің «**Суға түскен Ян Гуй-фэй**», «**Го ойыны**» туындылары портреттік-тұрмыстық жанрда орындалғанын көреміз. Сун кезеңінде табиғат көрінісін бейнелеу өз шыңына жетеді. Поэзия мен кескіндеме өнеріндегі табиғат көрінісін бейнелеу нақты осы кезеңде бір-бірімен үзіліссіз байланыста болады. Оның дәлелі ретінде, біз осы кезеңнің суретшісі **Го Сидің** шығармашылығынан бірден көреміз. Го Си туындылары, әсіресе «**Күзгі тұман**» сериясында шексіз мүлгіген табиғат бейнесі, поэтикалық, лирикалық сезімге жетелейді. Суретші жұмыстарындағы қара тушьпен салынған табиғат көрінісінің графикалық сызықтарының жұмсақ кескіндемелік дақтармен байланысын көруге болады. Осы кезеңде әр картинаға поэтикалық ат беріліп, оны өлең жолдарымен толықтырып отырған. Оның рухани және саяси орталығын маңызды әкімшілік ғимараттары шоғырланған императорлық қаласы мен ертегі әлеміндегідей императордың салтанатты, жатын бөлмелі ғимараттары мен миуалы бақтары, көпірлі көлдері бар «тыйым салынған қала» тәрізді орасан зор сарайлық құрылыс кешендері құрайтын болған. Сарай қабырғаларынан тыс оңтүстікке қарай созылған қала бөлігі жүздеген шағын аудандарға бөлінеді.

Осы күнге сақталып қалған Чаньан сарайлары қалдықтарынан, біз сол кездегі сәулет құрылыстарының монументалды пішіндерге ие болғандығын байқаймыз. Айта кетсек, бір ғана салтанат павильоны Линьдэдянь стилобатының көлемі 130-75м, ондағы салмақты ағаш диңгектерінің саны екі жүздей болған. Қала сәулетінің тағы бір әсемдеуші көрінісі, ол

ғибадатхананың аса салтанатты келбетке ие болып, қаланың біршама кеңістігін қамтитын болған. Бұл уақыттағы ғибадатхана кешендері көлемді ғана болып қоймай, сонымен бірге жобаларының қатаң симметриялығымен ерекшеленеді. Ондағы орталық аллеядан бастап, будда құдайларының статуяларын орналастыру біркелкі қатаң симметриялық принциптерге бағынатын болған.

Буддалық ғибадатханалардың маңызды элементі және сәулет құрылыс ғимараттарының негізгісі пагода болып саналады.

Тан кезеңінің пагодалары, ертеректегі үлгілеріне қарағанда геометриялық салмақтылығымен, бөлшектерінің нақтылығымен айқындалады. Әсіресе, Тан кезеңіне тән табаны төртбұрышты көпқабатты мұнара-пагодалар, осы типке жататын пагода **Чаньяня «Даяньта»** (жабайы қаздар үлкен пагодасы 652-704) және **«Сяньта»** (жабайы қаздар кіші пагодасы 707-709) пагодалары. VII-VIII ғасырлар басындағы Қытай сәулет ескерткіштерінің классикалық үлгісі болып саналады. Мемлекеттің бірігуі, оның экономикалық және рухани өркендеуі, будда дінінің күшейуі Қытай пластикасының гүлденуіне ықпалын тигізді.

Мүсін өнер туындылары Қытай қоғамының барлық дерлік жақтарын қамти отырып, оған өз кезегінде жаңа бейнелер мен жаңа тақырыптар енгізеді.

Бұл кезеңдегі буддалық мүсін өнерінде тан мүсіншілерінің ескі заманнан келе жатқан канондық шарттылықтарды жеңу ұмтылыстары айқын көрінеді. Табиғат күштеріне, оның ішінде планеталар, Күн, жұлдыздарға табыну Қытай буддизмін жаңа бағыттағы көзқарастарға әкеледі.

**«Ұлы күн»** және **бодхисатва** - қорғаушы құдайларының ролі ерекшеленеді. Олар адамдар мен құдайлар арасында байланыс жасап, қамқоршы әрі құтқарушы ролін атқарады. Тан кезеңінде әсіресе **Гуаньмонь** мейірімділік әйел құдайына табыну кеңінен таралады.

Мүсіндік бейнелерде пішіндердің жұмсақтығы мен бейнелерде рухани өзгерістер пайда болады.

Жартастық ғибадатханалар пластикасы да біршама өзгерістерге ұшырайды. Мәселен, Лунмын жартастық ғиба-

датханасында 675 жылы орындалған 20 метрлік Будда Вайрочананың алып статуясы, космос құдайының тұлғасы Тан кезеңінің сұлулық идеалымен күштілігінің дәлелі іспеттес.

Тан кезеңінде мазарлық пластика да өзінің гүлдену шегіне жетеді.

Осы кезеңнің мемориалдық мүсін өнерінде қоршаған ортаның шынайылығын көрсету ұмтылыстары өте анық байқалады.

Ондағы әскери адамдардың, қызметшілердің, сұңғақ, әрі майысқан бишілердің бекзада әйелдердің, салт аттылардың, тұлпарлардың мәнерлік бейнелерінен көреміз.

Монументалды мүсін өнерінің елеулі ескерткіші император **Тай-Цзун** мазарындағы алты барельеф (636) император аттарының желіп, шауып келе жатқан, демалған, жаралы бейнелерің, яғни әртүрлі сәттегі көріністерін бейнелейді.

Бұл бейнелерден біз Тан кезеңінен пластикасы өзінің әдістерімен, көркемдік мүмкіндіктерімен қаншалықты алға шыққандығына көз жеткіземіз.



### Ерте кезеңінің өнері (б.з.д. 3 м.ж.)

Жапон елі территориясында кеңінен таралған көне неолиттік мәдениет б.з.д. VIII мыңжылдықта **Дземон** («баулы өрнек» әсіресе сол дәуірдің) атауымен белгілі қыш өнеріне тән.

Дземон неолиттік мәдениеті қалыптасуында Жапон аралдарына мезолит пен неолит кезеңдері аралығында жер аударып келген проайндық тайпалар маңызды роль атқарады.

Б.з.д. 1 мыңжылдықтардың екінші бөлігінде Жапон аралдарына материктен жаңа тайпалар жер аударып келе бастайды. Оларда өздерінің жаңа материалдық, рухани мәдениеттерін ала келеді. Архипелагтың мәдениет тарихына осы тайпалар ықпалымен біршама өзгерістер енеді. Осыдан барып қола ғасыры мәдениеті - **Яей** (б.з.д. III ғасырдан б.з. III ғасырға дейін) туындайды.

II-III ғасырлар аралығында Яей мәдениеті **Кофун** мәдениетіне ауысады. Осы кезеңге қабірлік қорғандар тән. Сонымен бірге бұл кезеңді алғаш Жапондық мемлекеттің бірігуімен байланысты **Ямато** деп атайды. Ямато мәдениеті бүкіл мемлекетке кеңінен таралып шын мәніндегі жалпы жапондық мәдениетке айналады. VI ғасырдың орта шенінен Жапония жаңа қоғамдық кезеңімен мәдениеттің даму жолына өтеді. Бұл кезең алғаш әдеби шығармаларымен, сәулет өнерімен, бейнелеу өнерінің жаңа түрлерінің пайда болуымен айқындалады. Мұндай өзгерістер Жапонияның континент елдерімен жақындасуымен, буддизм дінінің енуімен түсіндіріледі. Буддизм дінін қабылдау Жапон елі үшін жаңа діни-философиялық көзқарастарды әкеледі, сонымен бірге жергілікті көп дінге табынушылыққа жол бермей, жалпы бір дін – орталықтандырылған билік қалыптастыруына ықпалын тигізді.

**Дземон** кезеңінде Жапон жерінде қарапайым тұрғын үйлер салынады. Бұл жер төле үйлер болатын. Олардан тереңдігі 30-

100см. диаметрі 4-8м орындары қалған. Пішіндері әртүрлі болып келген: дөңгелек, сопақша, төртбұрышты тағы сол сияқты.

Яей кезеңінде ауыл шаруашылық жүргізу техникасы жетіле бастағанда, артық дөңді-дақылдарды сақтау мүмкіндігі туған кезде, құрылыстың басқа типі, **такаюки** пайда болды. Ондағы үйлердің едені бір қабат жоғары тұру керек болды.

Б.з.д. III ғасырда такаюки құрылыс типтері үлкен маңызға ие болады. Бұл құрылыстарды енді жиірек құдайларға табынатын ғибадатхана ретінде қолдана бастайды. **Такаюки** құрылыстың классикалық үлгісі – **Исэ** ғибадатханалық кешені болып саналады. Ол б.з. III ғасырда салынып осы күнге дейін жеткен.

Ғибадатханалық кешен екі маңызды бөлімнен тұрады: оның біреуі ішкі, ең негізгі синтоистік құдайы **Аматэрасуге** арналған. Ол – **Найку** деп аталса, екінші сыртқы бөлімі **Гэку** деп аталып, дөңді-дақылдар құдайы **Тоёкуге** арналады.

Мәдениет тарихында III ғасырдың басы мен VI ғасыр кезеңі **Кофун** (қорған) терминімен анықталады. Жапон елінде нақты осы кезеңде көптеген алып көлемді мазар-қорғандар салынады. V ғасырда салынған император **Нинтоку** мазары көлемі жағынан Мысырдағы Хеопс пирамидасынан да асып түседі. Нинтоку мазары үлкен биіктіктен қарағанда есік құлпы пішініне ұқсайды, ал жақыннан сумен қоршалған қарапайым төбені көреміз. Мысырлық пирамидалармен салыстырсақ, ондағы табиғат күшін жеңуге ұмтылысты көрсек, мұнда қайта табиғатпен бір әуенде болу ұмтылысын байқаймыз. Синтоистік концепцияның өзі табиғатты қадірлеу, оған табыну ұстанымын көздейді және осы концепция Жапон мәдениетінің дамуында өте маңызды роль атқарады.

Ежелгі адамның негізгі объектісі қоршаған табиғаттың, олардың күнделікті өмірімен, өлімімен байланысты түсіну болды. Табиғатты байқап, зерттей отырып, әлемді түсіну, көрген түйгенін біріктіріп, жүйелеу міндетін қойды. Осы үрдіс қыш бұйымдар эволюциясында өз көрінісін табады.

Пластикалық өнердің алғашқы туындылары Дземон мәдениеті кезеңіне жатады. Осы кезеңде алуан түрлі қыш бұйымдар мен саз балшықтан жасалған кішкене көлемді тұлғалар – **Догу** пайда болады. Догудың Жапон жеріндегі

алғашқы қауымдық қоғамнан келе жатқан діни-рәсімдік маңызы бар. Алғаш адам бейнесі оның магиялық күшіне сенімнен туындаған. Оларды үй ошағын қорғаушысы, құнарлылық символы ретінде, ана мен бала қорғаушысы ретіндегі тағы сол сияқты көптеген діни-магиялық маңызы болған. Тас, қола және темір қаруларын қолданған кезең Яей (б.з.д. 300- б.з. 300) деп аталады. Яей кезеңі пайда болғаннан бастап Кофун мәдениеті кезеңіне дейін Жапон елінің бірталай аудандарында қоладан жасалған – **дотаку** деп аталатын қоңыраулар жасалады. Дотакудың бірінші мен екінші түрлері ертеректе жасалып, көлемі жағынан аса үлкен болмайды және олар тек қана көлденеінен немесе тігінен орындалған сызықты өрнектермен әсемделеді. Қоңыраудың үшінші түрі биіктігі бір жарым метрге дейін жетіп, әртүрлі тақырыптағы сюжеттік рельефтер бейнеленеді. Кофун мәдениеті ханива мазарлық пластика түрін дамытады. **Ханива** – «Саз балшық шеңбер» деген сөзді білдіреді. Жапон еліне ханива дәстүрі ежелгі кездегі билеушілермен бірге оның қызметшілерін тірідей жерлеу рәсімінің орнына келген дәстүр деп те айтылады.

Ханива пластика тілінде тұлғалардың бет-пішінін, қимыл-қозғалысын, кейіпкерлердің өзіндік ерекшеліктерін нақты көрсету дәстүрі айқын көрінеді.

## **Хэйан кезеңінің өнері (IX-XII ғғ.)**

Жапон өнерінің бастауы б.з.д 4 мыңыншы жылдан басталады. Бірақ Жапон өнерінің әлем мәдениетіне негізгі елеулі үлес қосқан кезеңі орта ғасыр кезеңі. Б.з.д. VI-VIII ғасырларда басталған феодализм дәуірі Жапонияда б.з. XIX ғасырына дейін созылады. Феодалдық орта ғасырлық Жапония Қытай, Корей елдерімен экономикалық қарым-қатынаста болып және осы елдерде басты мемлекеттік дін синтоизм болғандықтан өнерде де көп ортақ көріністері болды. Сарайлар мен ғибадатханалар тартымдылығымен, өзгешелігімен қатар, өзінің еш артықсыз, минимализмімен ерекшеленеді. «Артық нәрсенің бәрі оғаш көрінеді» деген формула нақ осы Жапонияда шыққан. Б.з.д. VII-



VI ғасырларда Жапонияда буддалық ғибадатханалар салына бастайды. Олар Корей, Қытай пагодалары типтес болғанымен өзіндік ерекшеліктері болды, оған Нарадағы Хорюдзи буддалық кешені мысал бола алады. Сонымен қатар бес қабаттық пагода мен Кондо алтын залы өзіндік нақты графикалық сызықтарымен айқындалады. Ол өзінің өлшем жағынан Қытай Тан патшалығының ғибадатханаларынан әлдеқайда кішірек болып келген. Жапон феодалдық мемлекетінің ең бірінші астанасы- **Нара (Хэйдзе-ке) қаласы** болған. Жапон сәулет өнерінің бастауы **Хэйан** (794-1185) кезеңінен басталады. Жаңа астананың аты осыған байланысты **Хэйан-ке** деп аталады. Қазіргі кезде ол Киото қаласы. Осы VI ғасыр кезеңінен бастап салтанаттық залды бөлек көрсетуіне тән **синдэн стилі** пайда болады. XII-XVI ғасырлардағы Жапонияның дамыған феодализм кезеңінде, синдэн стилінен гөрі қарапайым ішкі көрініске көбірек көңіл бөлетін **сеин стиліне** ауысады. XI-XII ғасырларда декоративті бақтар салу «синдэн-дзукури» стилі сол кездегі Хэйан кезеңінің ғибадатханалық сәулет өнеріне өз әсерін тигізеді. Ол әсіресе IX-XII ғасырларда Амида буддаға табыну кеңінен таралған кезде көптеген ғибадатханалар салына бастайды. Хэйандық ақсүйектер енді ғибадатханалардың кішігірім түрлерін ойлап табады. Осы амидилік ғибадатханалардың ішіндегі көріктілерінің бірі Бедоин ғибадатханасы болып саналады. Оның **Хоодо (феникс)** ғибадатханасы ғана сақталған. Ол өзінің төбе шатырларының құстың қанатын еске түсіретіндігінен осындай атқа ие болады. Бұл ғибадатхананың ішінде алтынмен жалатылған **Амида будданың** ағаш статуясы орнатылған, ал қабырға безендірілуі аспан музыканттары композициясымен әсемделген. Осы кездегі буддалық эзотериялық секталардың кеңінен таралуы, олардың діни сопылық уағыздары ғибадатханаларды таулы аймақтарда тұрғызуына мүмкіндік береді, ғибадатханалар мен пагодалардың таулы жерге салынуы ежелгі табиғат күштерін қадірлеу рәсімімен байланыстырылады. Бұл жерде ғибадатханаларға таулы жолдармен көтерілу, тазару мен іштей құдаймен тілдесу деген ұғым қалыптасады. Осыған жататын **Тэндай** мен **Сингон** ғибадатханалары өздерінің қарапайымдылықтарымен ерек-

шеленеді. **Саитедегі Энракудзи** ғибадатханасы үш шағын құрылыстардан тұрады, кейіннен біріктіріліп бас ғибадатхана кешеніне айналады. Таулы жердегі ғибадатханалардың бірі, табиғатпен өз үйлесімін тапқан **Муродзи** ғибадатханасы, өзінің пропорция жеңілдігімен, қайқы шатырларының пішіндері жан-жақтағы ағаштар ырғағымен үндесіп тұрғандай көрінеді. Хэйан кезеңінің сәулеттік стилінің өзгеруі басқа да өнер түрлерінің өзгеруіне өз ықпалын тигізеді. Соның ішінде ең бірінші кезекте мүсін өнері. Сол кезде пайда болған **Тэндай, Сингон** секталары ғибадатханалық мүсіндерге өзіндік жаңа көзқарастар алып келеді. Табиғатпен тығыз байланыстағы ғибадатханалар енді буддалық кейіпкерлермен байланыстырылды. Көбіне мистикалық көзқарастары басым бұл секталар, енді табиғат күштерін, индуизм, буддизм, синтоизм діндерінің негізіндегі мүсіндерді сомдауды мақсат тұтты. Ендігі жерде мехрабтық (алтарьлық) композиция, қорғаушы аруақтар мүсіндерімен, көпқолды және көпбасты құдайлар бейнелерімен көркемделіп және олар береке-байлық әкеледі деген сенім болды. Оның мысалы, Осакадағы **Кансиндзи** ғибадатханасындағы **Каннон** мейірбандық құдайының мүсіні. Жапон өнеріндегі XIV-XV ғасырлардағы декоративтік бақтар, оларды әшекейлеу сәулет өнерімен тікелей тығыз байланыста болады. **Киотодағы Реандзи** ғибадатханасының бағы графикалық сызықтарының нақтылығымен өзіндік үндестігін тапқан. Сол сияқты XVI-XVII ғасырларда өзінің көптеген саябақ салу өнерімен тарихта қалады. Жапон пластикасының алғашқы үлгілері б.з.д. III-V ғасырларға келеді, оған патшалық қорғандардан табылған, әскери адамдардың, діни қызметкерлердің, үй қызметкерлерінің, жануарлардың табылған мүсіндері мысал бола алады. Б.з.д. VI-VII ғасырларда буддалық мүсіндер ғибадатханаларға арналады. Мысалға Хорюдзи-Кондо негізгі ғимаратындағы қола мүсіндік топ, мүсінші Торидің туындысы. Ол Будда құдайының лотос тағында отырған бейнесін жанында бодхи саттвалардың мүсінімен бейнелеген. Ол мейірімділік идеясын білдіреді. Геометриялық сызықтардың қарапайымдылығы мен қатаңдығы, симметриясымен, пропорцияларының ерекшелігі Қытай пластикасының Вэй кезеңіне ұқсас болып

келген. Кейінгі Хэйан кезеңінде кескіндеме өнері алдыңғы қатарға шығады. X ғасырда буддизм канондық ережелеріне байланысты буддалық басты құдайлардың бейнелері салына бастайды. Осы кезеңде «**Рекай мандала**», «**Фудо мео**» буддалық сериялары жазылады. Сонымен қатар діни бағыттағы картиналарда нирванаға енген адамдар бейнелері сомдалады. Ақсүйектер салған ғибадатханалардың ішінде алтынмен жалатылған **Амида Нерай** бейнесі сұлулық эталоны ретінде қарастырылады. Оның бейнесінен Хэйан дәуірінің идеалдарын көру мүмкіндігі бар. Хэйан кезеңінде, әсіресе XI-XII ғасырларда кескіндеме өнері ұлттық ерекшелікке ие болады. Мұнда кескіндеме өнері «**ямато-э**» (жапондық кескіндеме) деп аталады. Ямато-э – сулы бояумен орындалатын болған және ол көп түрлі функциялар атқарған. Мәселен, сол кездегі **бебу** деп аталатын шымылдықтар мен желпуіштерді безендірумен бірге, «**синдэн**» павильондарының ішкі безендіруі және көркем әдебиеттер иллюстрацияларын орындау тәрізді жұмыстар осы кескіндеме өнерінің үлесінде болған. Осы кезеңдегі ямато-э, яғни жапондық кескіндеме өнерінің екі негізгі түрін қарастырамыз, біріншісі, **какэмоно** – тігінен қолданылып, қағаз бен жібек матаға орындалған. Көбінде салтанат бөлмелерін безендіру функциясын атқарған. Екіншісі, **эмакимоно** – көлденеңінен қолданылатын орама қағаздар түріндегі атақты көркем әдебиеттерге жасалған иллюстрациялар. Онда уақыттың поэтикалық дүниетаным ерекшеліктерін, табиғат пен сұлулықты қастерлеу сол кездегі Хэйан зиялыларының рухани негізін құрағандығын көруге болады. Осы дәуірдің ең негізгі көркем шығармасы жазушы Мурасаки Сикибудың “Гэндзи моноготари” Гэндзи ханзадасы туралы әңгімесі. Бұл көркем шығармаға Такаеси Фудзивара өзінің иллюстрацияларын жүз жылдан кейін жасайды. “Гэндзи моноготари” сарай ақсүйектерінің өмірі туралы көптеген новеллалар мен әңгімелерден тұрады. Такаеси иллюстрацияларында романның негізгі желісі, көңіл-күйі шеберлікпен көрсетіледі. Сол сияқты, осы кезеңде әдет-ғұрыптардың күрделенуіне байланысты мүсіндік пішіндер де өзгеріп күрделене бастайды. Аса мәнерлілігімен, динамикалығымен ерекшеленген, қимыл-қозғалыс жүйесі қалыптасады. VII-XII ғасырларда мүсін

өнері театр маскалары мен тығыз байланыста болады. Ол **гигаку** және **бугаку** маскалары. Гигаку Асука мен Нара кезеңдерінде кеңінен таралған театралдық қойылымдардың бірі. Бұл маскалардың көп түрі болған, мысалға: адам кейпіне енген құдайлар мен құстардың, жануарлардың, адамдардың тағы басқа кептеген образдар. Осының бәрі театралдық көріністердегі басты кейіпкерлердің гротескілі бейнеленуін көрсетеді. Көлемі жағынан маскалар тек қана адамның бетін ғана жаппай, басының бір бөлігін жауып тұрған. Мұндай үлкейтілген көз, мұрын, құлақ пішіндерінің өлшемдері және қолданылған анық таза түстер көрерменнің алыстан көруіне арнайы есептелінген. Әдетте гигаку маскалары ағаштың қымбат түрлерінен жасалып, түрлі-түсті ашық-айқын түстермен боялатын болған. X-XII ғасырларда гигаку театралдық қойылымдардың орнына бугаку театралдық қойылымдар келеді. Бугаку маскалары көлемі мен салмағы жағынан гигаку маскаларынан кішірек, әрі жеңіл болып келген. Хэйан ақсүйектері қолданбалы-сәндік өнерінде де өз талғамдарын аша білді. Ағаштан жасалған жұмыр, лакпен сырланған бұйымдар: сандықтар, қобдишалар, ыдыстар, музыкалық аспаптар тағы сол сияқты бұйымдар жеңіл әрі ыңғайлы болды.

## Камакура кезеңінің өнері

XII ғасырдың соңында Жапон астанасын бұрынғы мәдениет ошақтары Хэйан мен Нара қалаларынан алшақ жерге көшіреді. Оның себебі Минамото Еритомо билік басына келіп, астананы өзі шыққан жер – Камакураға көшіріп, бірнеше ғасырларға мемлекеттік әскери жүйе – сегунат орнатады. Бұл кезең Камакура деп аталады. Бұрынғы Хэйан кезеңіндегі ақсүйектер мен зиялылар қауымының орнына билікке әскери самурайлар келеді. Ендігі жерде бұлар өз талғамдарын, сұлулыққа деген өз көз қарастарын алып келеді. Әскери самурайлар поэзия мен музыка өнерлеріне аса қызығушылық танытпайды. Олардың бағалауында ерлік, төзімділік, қарапайымдылық категориялары алға қойылады. Хэйан кезеңіндегі **танка** мен

романдар орнына, соғыс трагедияларын баяндайтын, ерлік эпопеялары – **гунка** келеді. Камакура кезеңінің өнері мен сәулет өнеріне сегунат қаталдығы мен қарапайымдылығы өз әсерін тигізеді. Сегундар Хэйан кезеңіндегідей ақсүйектік сәулет өнерінен гөрі Нара кезеңінің сәулет өнерін негізге алады. Сегундар кезінде Нара ғибадатханасы қайта жөндеуден өтеді. Нандаймон ғибадатханасының оңтүстік қақпасы қайта құрылып, бұрынғысынан да қатал пішінге ие болады. Бірақ Камакура сәулет өнеріндегі Дзэн сектасының ғибадатханаларын салу осы кезеңнің ерекшелігі болды. Ол Камакурада XIII ғасырда қарқынды жүрді. Айта кетсек, ол **Энгакудзи, Кантэдзи** тағы сол сияқты көптеген ғибадатханалар. Мұнда бұрынғыдай пагодалар салынбай, оның орнына жай ғана биік шатырлар тұрғызыла бастады. Мысал ретінде, біз оны Сяридэн ғибадатханасы үлгісінен көреміз. XII-XIII ғасырлардағы Камакура кезеңінің мүсін өнеріне келетін болсақ, мұнда да бұрынғы ақсүйектік декоративтік Хэйан пластикасымен Нара кезеңіндегі образдарға ұқсатуға ұмтылыс байқалады. Мүсінші Ункэяның басшылығымен үлкен мүсін шеберханаларында Нара кезеңінің статуяларын қайта қалпына келтіру жұмыстарын жүргізеді. Камакура әскери кезең болды десек, әскери басшыларды, будда шіркеуінің діни қызметкерлерін мадақтау заңдылық ретінде болды. Ол қай өнер түрі болмасын әдебиет, мүсін, кескіндеме өнерлерінде көптеп кездесіп жатты. Осыдан барып мүсін өнерін де портреттік пластиканың дамуына әкеледі. Мүсіншілер көптеген жаңа әдіс-тәсілдер ойлап табады, соның ішінде мүсін көздеріне бағалы тастар орнату, яғни инкрустация әдісін қолданады. Оған мысал бола алатын мүсінші Ункэяның будда сопысы Мутякудың портреті. Сондай-ақ Уэсуги Сигэфуси діни басшысының мүсінінен сабырлылық пен салтанаттылықтың үлгісін көреміз. XIII ғасырдың бас кезінде ғибадатхана қорғаушылары ретіндегі есік алды күзетшілері алып ағаш статуялары Нио жасалады. Олардың биіктігі 8,5 м жеткен. Ең үздік шыққан мүсін үлгілерін біз Тодайдзи ғибадатханасының Нандаймон қақпасының алдынан көреміз.

XIV-XV ғасырларда Жапонияда декоративті бақтармен бірге кескіндеме өнеріндегі пейзаж жанры бір кезеңде дамиды. XIV-XVI ғасырлардағы кескіндеме өнеріндегі монохромдық

стиль, бақтар стилімен бірге қалыптасады. Бақтар мен ішкі көрініс безендірушісі бір суретші болған. XIV-XV ғасырлардың соңында Жапонияда орама қағаздарда орындалған пейзаждық монохромдық кескіндеме түрі «суйбоку-га» дамиды. Ол тушьпен орындалатын болған. Бұл стиль хэйандық, камакурлық ямато-э орама қағаздарынан мүлдем өзгеше түрге ие болады. Мұндағы тұманды табиғат, шексіз таулар өзінің суықтығымен, қаталдығымен таңғалдырады және бұл жапон табиғатына аса ұқсамайтын еді. Жапондық пейзаж-табиғат көрінісін бірінші болып салған суретші, қылқалам мен тушь бояуы шебері аталған Сэссю (1420-1506). Оның пейзаждары сан алуандығымен көз тартады: бірінде жаздың жайсаң табиғаты болса, бірінде алуан түсті көркем күз пейзаждары бейнеленеді. Ол табиғат сұлулығы гимны іспеттес. Оны әсіресе «Қыс» атты туындысынан көруге болады. Муромати кезеңінің монохромдық пейзаждары жапон кескіндеме мектебінің мүмкіндіктерін кеңейте түседі. Ямато-э шеберлерге жаңа жол ашады. XVI ғасырдың басында сарай суретшілері **Кано** мектебінің қылқалам шеберлері, **дзэн** шеберлерінің жалғасын тауып, суйбоку-га стилінің жеңілдігімен, түрлі түсті декоративті ямато-э стилін біріктіріп өзіндік стиль ойлап табады.

## Момоямо кезеңінің өнері

XVI ғасырдың соңында Жапонияда билік басына жаңа басқарушылар – Ода Нобунага мен Тоетоми Хидеаси келеді. Олар сол кездегі XVI ғасырдың өн бойында болып отырған феодалдық тартыстарды тоқтатады. Сонымен, 1603 жылы мемлекеттің бірігуі аяқталып, Токуга Изясу өзін ұлы сегун атайды. Енді елде біраз көптеген уақытқа бейбітшілік орнайды. Шығыс пен Батыс елдерімен сауда-саттық жолға қойылып, соның арқасында қолөнер, тоқыма, декоративтік өнер түрлері дамытылады. Жаңа басшылар, көмек пен демеуді буддалық ғибадатханалардан іздемей, бай қалталы көпестерден іздейді. Олар сол кезде өз күштеріне енеді және біртіндеп солардың өнерге деген көзқарастарың, мәнерін енгізеді. Сондықтан XVI

ғасырдың соңындағы Жапон өнерінде алуан түрлі-түстілік, салтанаттылық, әсірелік басым түседі. Ендігі жерде сәулет өнерінде діни орындар мен ғибадатханалар басты роль атқармай қалады, оның орнына сегундар өздерінің билігімен күштілігін орнықтыру үшін осы Момояма (1573-1614) кезеңінде бүкіл елде биік мұнаралы мызғымас қамалдар сала бастайды. Бұл қамалдар құрылысында қытай, еуропа елдерінің құрылыс әдіс-тәсілдерін қолданады. Қамалдың ең биік бөлігі **тэнсю-мұнарасы** бірнеше қабаттан тұрады және өзінің әдемі қайқы пішінді шатырларымен ерекшеленеді. Осы қамалдардың ішіндегі ең бір көрнектісі Химедзидегі Хакуредзе қамалы. Ол көлемі жағынан өте үлкен, әрі күрделі құрылыс, ондағы лабиринттер, құпия жолдар кешенінен тұрады. Мұндағы көкке шарықтаған ақ түсті ғимаратқа **Хакуро** «ақ құтан» деген поэтикалық ат беріледі. Киотодағы сегундар резиденциялары **сеин** салтанаттық павильондар типімен салынады, бірақ ішкі көріністері одан да бай, салтанатты қылып әшекейленеді. Сарай монументалды сәулет өнерінің дамуымен бірге сарай суретшілерінің кескіндеме мектебі, Кано да өзінің дамуын ала бастайды. Олар қабырға кескіндемесімен бірге, жылжымалы қабырғаларды, жиналатын шымылдықтарды безендіретін болған. Осы кезде өзіндік мәнерімен көзге түскен қылқалам шебері Кано Эйтоку (1543-1590), және Хасэгава Тобаку (1539-1610) туындылары лирикалық сезімге толы. Момояма кезеңіндегі кескіндеме өнері гүлдену кезеңін басынан кешірсе, мүсін өнері бұл кезеңде құлдырау кезеңін бастан кешеді. Мүсін өнері сәулет өнерінің бір көрінісі элементі ретінде ғана қабылданады. Момояма кезеңіндегі қолөнер жапон қоғамының барлық дерлік талаптарына сай келеді. Сол кездегі әскери самурайлардың басты қару-жарағы қылыш болғандықтан қылыш жасау әдіс-тәсілдері даму шыңына жетеді. Қылыш жасау ұсталық-зергерлік дәстүрі мен шеберлік құпиялары ұрпақтан-ұрпаққа беріліп отырады. Қарулар алтын, күміс металдарымен өрнектеліп және өте жоғары көркемдік құндылығымен бағаланған. Сол сияқты дәулетті саудагерлер мен бай әскери-самурайлардың тапсырысымен лакпен сырланған бұйымдар үлкен сұранысқа ие болады. Әр түрлі пішіндегі үстелдар, ыдыстар, сандықшалар,

тағы сол сияқты көптеген бұйымдар кездеседі. Осы кезеңде де шай рәсімінің дамуымен байланысты қыш өнері де дамып отырады. Қыштан жасалған шай рәсіміне арналған ыдыстар **тяван, мидзусаси, ханаикэ** түрлеріне сұраныстар өте көп болды. Айтылған рәсімдік ыдыстардың әр түрлі типтері болған. Мысалы, **гига** типтес ыдыстың жасыл түсті глазурьленген пішіні ескі қола бұйымдарын еске түсіреді, **орибэ типі**, төртбұрышты пішінді, геометриялық өрнектермен безендірілген, **раку** типі өзінің жұмсақ, пластикалық пішінімен ерекшеленеді. Осы типтегі шай рәсімі ыдыстары қазіргі күнге дейін өзінің ролін жоғалтқан жоқ. Шай рәсімі осы күнге дейін жоғары деңгейдегі рухани қарым-қатынас, терең философиялық ойлар айтылу орны болып саналады.



# XVI тарау. ЕЖЕЛГІ ҚАЗАҚСТАН ӨНЕРІ



## Тас дәуірі

Көне замандағы адамдардың өмірі мен тіршілігін тарихшылар жазба деректер жоқ болғандықтан заттық деректер арқылы зерттейді. Заттық деректер басқаша айтқанда археологиялық ескерткіштер деп аталады. «Археология» термині гректің «архайос» (көне) және «логос» (сөз, ілім) деген екі сөзінен құралған, яғни адамзат тарихындағы көне кезеңдерді зерттейтін ғылым. Археология – тарих ғылымының бір тармағы. Қазақстандағы археологиялық қазба жұмыстары XIX ғасырдың соңынан басталып осы күнге дейін жалғасуда. Адамдардың тұрмыс-тіршілігін жан-жақты зерттеген объектілеріне байланысты алғашқы қауымдық құрылысқа өз кезеңдеулерін береді.

Археологтар алғашқы адамдардың еңбек құралдары мен тұрмыстық заттарының қандай материалдан жасалғандығын негізге алып, ежелгі адамзат тарихын тас, қола және темір дәуірлеріне бөледі:

### 1. Тас дәуірі:

Палеолит

Ежелгі палеолит – б.з.д. 2млн. – 140 мыңжылдықтар

Орта палеолит – б.з.д. 140-40 мыңжылдықтар

Кейінгі палеолит – б.з.д. 40-12 мыңжылдықтар

Мезолит – б.з.д. 12-5 мыңжылдықтар

Неолит – б.з.д. 5-3 мыңжылдықтар

### 2. Қола дәуірі – б.з.д. 3-1 мыңжылдықтар

### 3. Темір дәуірі – б.з.д. 1 мыңжылдықтан басталады

Археологтардың пайымдауынша, алғашқы адам оңтүстік Қазақстан жерінде бұдан 1 млн. жыл бұрын пайда болған. Қазба жұмыстардың нәтижесінде Қаратау өңірінен, Есіл, Сарысу және

Ертіс өзендерінің маңынан тастан жасалған еңбек құралдары табылды. Әзірге қазақ жерінен алғашқы адамдар қаңқа сүйектері табыла қойған жоқ. Қазақстанның ежелгі тұрғындары жабайы аңдарды аулап, өсімдіктермен қоректенген отты пайдалана білетін, питекантроп, синантроптармен тұстас тіршілік еткен. Жаңа тас ғасырында алғашқы адамдар өмір сүрген мекендер көбейе түседі. Ғалымдар республикамыздың солтүстік, батыс және орталық аймақтарынан тас дәуіріне жататын мекендердің 500-ден астамын тапты.

Археологтар алғашқы адамдардың өте ертедегі ежелгі палеолиттік мекендерін Оңтүстік Қазақстанның Қаратау өңірінде Бөріқазған, Темірқазған, Жаманайбат деген жерлерінен тапты. Бұл тұрақтарда аз-аздан тобырдан тұрған питекантроптар, синантроптар. Оларда сөйлеудің алғашқы бейімделу үлгілері болған және терімшілікпен, аңшылықпен айналысқан, қарапайым тас құрал-саймандар жасай білген.

Жоғарғы палеолит кезеңінде адамдардың ойлау жүйелері дамып, сонымен қатар тіршілік ету болмыстары таптық тайпаларға айнала бастады. Бұл кезеңде адам өліміне де нәміқұрайды қарамай, олардың тірі кезінде қолданған заттармен жерлеу рәсімін өз түсініктерінше жоғары сатыда жүргізген. Өйткені өмірден қайтқан жандар жер астында тіршілік етеді деген нанымда болған. Сонымен қатар, бұл дәуірде бейнелеу өнері дами бастады. Дәлірек айтқанда, көрген білгендерін (аңшылық кезіндегі көріністер, тайпалардың қалыптасқан әдет-ғұрыптары, жерлеу рәсімдері) тұрғын үңгірлерінің қабырғасына, жартастарға бейнелеген петроглифтер, мүсіндер және ежелгі кескіндеме өнері пайда болды. Жоғары палеолит кезеңінде алғашқы палеолиттегі тіршілік құрал саймандардың едәуір күрделі түрлері көбейді. Олар үлкенді-кішілі найзалар, шанышқылар, әртүрлі формадағы кескіш құралдар, қармақтар.

Орта тас дәуірі мезолит кезеңінде ауа райы күрт жылынып, мұздар ери бастады. Көптеген өзен-көлдердің пайда болуынан адамдар балық аулаумен жеке шаруашылық формасы ретінде айналыса бастады. Ірі жануарлар азайып, ал кішігірім аң-құстар көбейе бастады. Осыған байланысты адамдардың аң аулау тәсілдері де неғұрлым жетіліп отырды. Садақ пен жебенің

пайда болуы адамдар өміріндегі ірі жаңалық болып саналады. Қазақстанда мезолит дәуірінің ескерткіштері негізінен солтүстік және орталық аудандарында кездеседі.

Жаңа тас дәуірі – неолит кезеңінде еңбек құралдарын дайындауда ірі жаңалық – ол тас сыналар (микролиттер) жасау болды. Микролиттер жебе ұштары мен қыстырма құралдар жасауға жұмсалды. Сүйек немесе ағаш саптың ұзына бойындағы қуыстарына ондаған ұсақ микролиттер қыстырылды. Осындай өткір жүзді құралдар адамдарға көп қызмет етті. Адамдар өнді тасты кесіп, тесіп және жылтырата тегістеп, әдемілігіне көңіл бөлген.

Тас ғасырдың ескерткіштерін зерттей келіп, Қазақстан жері адамзат қоғамы қалыптасқан аймақтардың бірі болды деген тұжырымға келуге болады. Аңшылық, балық аулаумен айналысатындардың орнына мал және егін шаруашылықтарымен айналысатын тайпалар келді. Ірі-ірі мәдени-шаруашылық қауымдастықтардан археологиялық мәдениет құрала бастайды.

Қазақстан аймағындағы неолиттік қорымдар сыртқы нышандарымен және қорым құрылыстарымен ерекшеленбеген. Күнге табыну негізі осы кезеңнен басталып, осыдан әрі қарай Қазақстан аймағындағы мұсылман дініне дейінгі уақыттағы ең басты дін болып саналып, ескерткіштік сәулет өнеріне зор ықпал-әсерін тигізеді. Неолит кезеңінің өзінде-ақ қарапайым, бірақ, өте маңызды сәулеттік ой-идеялар мен композициялық және құрылымдық ұстанымдар пайда болады. Ол мынадан байқалады, біріншіден орталықтану – ошақтардың қоныстар мен үйлердің ортасында орналасуы мен төбе-жабындарының шатырлы пішіндері. Екіншіден, оның үш бөлімнен тұруы – дүниенің құрылымы туралы таным-түсінік: ол үйдің негізі, арқауы және төбесі. Үшіншісі, өлшемділік пен салмақ, негізгі құрылымдар – үйдің ауыр тас негізі, ағаш арқау қабырғалар, жеңіл шатыр төбелері. Атап өткен алғашқы қауым сәулет өнерінің жетістіктері қола және темір дәуірлерінде дамып жетіледі. Келер шақта қолданысқа металл еніп және оны кеңінен пайдалану үй құрылыстарының күрделену өзгерістеріне әкеледі.

Сол сияқты қыш өнері де неолит кезеңіндегі өнерлердің

ішіндегі ең негізгісі болып табылады. Осы кездегі қыш өнерінің ою-өрнектерінен белгілі бір космогониялық және мифологиялық дүниетанымдық көріністері анық байқалады. Қазақстан жерінен табылған қыш бұйымдарының бөліктері түрлі ыдыстар пішіндерін қайта қалпына келтіруге мүмкіндік береді. Әдетте ол ирек, толқынды өрнек түрінде орындалған жұмыр, дөңгелек пішінді қыш құмыралар. Неолит кезеңінде теңіз жәндігінің қабыршақтары мен жануарлардың азу тістерінен жасалған әшекей алқалар тағатын болған.

Бұл кезеңдегі өнер **геометриялық стиль** деп аталынып, көркем шығармашылыққа көптеген өзгерістер ене бастайды. Сол кездегі геометриялық өрнектер (ирек, үшбұрыш және толқынды элементтер), Күң су, жер, от тәрізді күрделі түсініктер мен образдарды айқындауға мүмкіндік береді. Ара-тұра кездесетін тәсімдік таңбалар киелілік және діни-рәсіми ұғымдармен байланыстырылады. Орындалған өрнектер мен таңбалардағы ырғақ, графикалық нақтылық, элементтердің пішін бойындағы ретімен орналасуы, ежелгі шеберлердің көркемдік қабілеттерінің дәлелі болып келеді.

Қазақстан жеріндегі алғашқы ескерткіштік (мемориалдық) ғимараттар мегалиттік сипатта болып келген. Қазақстан аймағындағы мегалит ғимараттарының келесі түрлері тұрғызылған, ол: менгир, кромлех, дольмендер-қотан тастар деп аталады, цисталар - ішкі кеңістігі бар (камералар) тастан қаланған қабырғалар және қорған тас тақталар. Мегалит тастардың ішіндегі ең көнесі - менгирлер. Бұл жеке-жеке тұрған алып тастардың бірнеше қатарын құрайтын, топтық тастардың өлшемдеріне байланысты әртүрлі атаулары болған, олар: **алып тас, дәу тас, бағана тас, сым тас, қорған тас, қанат тас** деп аталынған.

## Қола дәуірі

Б.з.д. 2-мыңжылдықта тіршілікте металды кең түрде қолдануына байланысты өндіргіш күштер қатарына орасан зор өзгерістер ене бастайды. Мыс пен қалайының қорытпасы адам алғаш игерген металға жатады. Қола таза мысқа

қарағанда, беріктігімен, балқу температурасының төмендігімен ерекшеленеді. Осындай қасиеттерге қарап, 2-мыңжылдықтың ортасына таман қола еңбек құрал-саймандарын жасаудың негізгі шикізаты болады.

Қола дәуірінің кезеңдері:

- 1) Ерте - б.з.д. XVIII – XV ғасырлар
- 2) Орта - б.з.д. XV – XIII ғасырлар
- 3) Кейінгі - б.з.д. XIII – VIII ғасырлар

## **Андронов мәдениеті**

Қола дәуірінде Қазақстан даласын, Оңтүстік Сібірді және Орал аймағын шығу тегі бір, өзіндік мәдениеті бар тайпалар мекендеді. Бұл мәдениеттің алғашқы ескерткіші табылған Ачинск қаласы жанындағы Андронов селосына байланысты Андронов мәдениеті деген атаумен аталады. Андронов мәдениеті: Петров, Алакөл, Федоров, Атасу мәдениеті болып бөлінеді. Андронов тайпалары Қазақстанның барлық аудандарын мекендеді. Әсіресе, негізгі қоныстанған ауданы – Орталық Қазақстан. Археологтар бұл жерден 30-дан астам елді мекен, 150-дей молаларды қазып алды. Сонымен қатар, Шығыс, Батыс, Солтүстік Қазақстан аудандарынан андроновтықтардың көптеген ескерткіштері табылды. Соңғы жылдары археологтар қола дәуірінде пайда болған алғашқы қалашық Арқайымға (Қостанай мен Челябинь облыстарының шекарасында) қазба жұмыстарын жүргізуде.

Қола дәуірі тайпаларының тілі үнді-иран тобына жатса, антропологиялық сипаты еуропалық ерекшеліктерді сақтады. Археологиялық қазба деректер қола дәуіріндегі Қазақстан жерін мекендеген адамдардың киім-кешегінен де хабар береді. Олар былғарыдан өкшесіз аяқ-киім, жүннен және теріден тігілген құлақшын, қызыл түсті матадан тігілген кейлектер киген.

Қола дәуірінде зергерлік өнер кең өріс ала бастады. Сәндік бұйымдар қоладан жасалды. Жиі кездесетіні – екі жағы бірігіп келген сақина тәріздес дөңгелек сырғалар, салпыншақ алқалар, білезіктер. Әшекей бұйымдарға, қыш ыдыстарға геометриялық

(үшбұрышты, толқынды, нүктелік) сызықтар түсірілген. Қола дәуірі тайпалары отқа табынады және олардың діни түсінігінде от өлген адамдарды жын-шайтаннан сақтайды деп ұқты. Сондықтан да елген адам мүрдесін өртеу салты кең тарады. Ошақ қатты құрметтеліп қасиетті орын деп саналды. Жаңа түскен келінді де ошақ отынан айналдырып отырған. Олар сонымен бірге Күнге, ал қола дәуірінің соңына қарай Айға және жұлдыздарға табынады.

Қола дәуірінде рулық қауым ыдырап, шағын отбасылардың ролі күшейіп, патриархалды-рулық қатынастарды сақтаған кершілес қауымдар өркендеді. Өндіргіш күштердің дамуына, экономикалық өмірдің өзгеруіне байланысты алғашқы қауымдық құрылыстағы әйелдердің жетекшілік ролі өзгерді. Мал шаруашылығының дамуына байланысты шаруашылық дамуында ер адамдардың орны ерекше болды. Ерте кезеңдегі патриархалдық-отбасылық қауым ер адамдар жағынан 4-5 ұрпаққа дейін туыстық қатынаста болды. Қола дәуірінің соңына қарай шағын отбасылардың өзіндік тіршілікке талпынуына байланысты отбасылық қауымдар бөлшектеліп, нәтижесінде алғашқы қауымдық құрылыс ыдырай бастады. Жалпы айтқанда, бұл адамның металл өндіруді игергең кетпенмен жер өңдеуден және бақташылық мал шаруашылығынан әлдеқайда озық түрдегі мал шаруашылығына көшкен, өндіргіш күштерінің қарыштап дамыған уақыты болатын. Бұл өзгерістер Қазақстанның ен даласын Жайық бойың, оңтүстік Сібірді және Алтайды қамтыды.

Қола дәуірінен Ешкіөлмес, Қаратау, Маймақ, Тарбағатай, Бөкентау жерлерінен табылған тастағы суреттер мәдениет дамуының ерекше түріне жатады.

Мысалы, Қаратаудағы жартастық суреттерде елу шақты арбаның бейнесі кездеседі.

Олардың діни нанымдарының бірі о дүниеге сену болды. Сондықтан қола дәуірінің тайпалары өлген адамды жерлегенде, о дүниеге негізгі керекті заттар ретінде өлікпен бірге тағам, киім, еңбек құрал-саймандары, қарау-жарақ, әшекей бұйымдарды бірге көмген. Олардың басына мола тұрғызылатын болған. Құрбандық шалу рәсімі де осы дәуірде туындайды. Әсіресе, үй тұрғызыған кезде берекелі ошаққа арнап құрбандық шалған.

Археологиялық жазба деректер бұдан үш мың жыл бұрын ғұмыр кешкен біздің ата-бабаларымыздың жоғары дәрежелі материалдық және рухани мәдениетінің кейінгі көшпенділер мәдениетін қалыптастыруға негіз болғандығының куәсі. Қола дәуіріндегі тайпалар алғашқы қауымдық құрылыс ыдырап, тап қоғамының табалдырығының қарсаңында тұрды.

Дегенмен де, Қазақстандағы алғашқы қауымдық құрылыс тайпаларының өзіндік даму ерекшеліктері бар:

- Басқа аймақтардағы өзімен тұтас тайпаларға қарағанда, Қазақстан тайпалары қола дәуіріндегі металл игеруді дамытуға елеулі үлес қосты. Орталық Қазақстан көне әлемнің металлургиялық орталықтарының бірі болды. Мұнда балқытылған металл Шығыс Еуропа, Орта Азия және Қытайға экспортқа шығарылды.

- Қазақ даласының табиғат жағдайы шаруашылық дамуына ықпал етті. Орталық Қазақстан тайпалары Еуропада алғаш болып экономикалық өмірдің озық түрі көшпелі мал шаруашылығына көшті. Көшпенді мал шаруашылығы, металды кең түрде пайдалану, зергерлік өнер, ұсталық өнер Қазақстан тайпаларын қоғам дамуының жоғары сатысына көтерілуін жед елдетті.

Кейінгі қола кезеңінің ең ірі ескерткіштік кешендерінің бірі Бегазы тас мазарлары, алып (циклоптық) қабырғаларының қалануымен сәулеттік жобаларының нақтылығымен ерекшеленеді. Мазар жобаларының негізгі типі жиі шаршы түрінде бейнеленеді. Қазақстанның оңтүстік өңірлерінде ескерткіштік ғимараттар күйдірілген қыш кірпіштерден тұрғызылады. Осындай қорымдардың бірі Қызылорда өңірінен табылған Тағыскен мазарлық кесенесі Қазақстан жеріндегі ең алғашқы жер үстінде салынған қорымдардың үлгісі болып табылады. Бұдан бұрынғы қорымдар жер асты қорғандық мазарлар болып келеді.

Оңтүстік және солтүстік екі топтан тұратын қорым жетпістен аса қорғандар мен кесенелер кешенін құрайды.

Ең алғашқы Тағыскен кесенелерінің пішіндері шеңбер тәріздес болып, қыш кірпіштер мен ағаш материалдарынан жасалып, б.з.д. IX-VIII ғасырларға жатады.

Құрылысының уақыты жағынан біртекті емес солтүстік топ

11 мазарлық ғимараттан тұрады. Оңтүстік топтың негізін б.з.д. VI-V ғасырларда сақ қорғандары құрайды.

Тағыскен кесенелері тек қана мазарлық ғимарат қызметін атқармай, сонымен қатар күнге табыну діни ұғымына арналған ғибадатханалық қызмет атқаруы мүмкіндігі жоққа шығарылмайды. Кесененің шығыс жаққа қаратылған кіреберіс есігі тікелей шамалап айтқанда, мәйітті өртеу бөлмесіне апарған делінеді.

Сонымен, қола дәуірі – сәулет өнерінің қалыптасуының маңызды кезеңі болып, ондағы алғашқы қалалардың орталықтанған жобасы, жертөле қоныстарының (үшбұрышты – сатылы шатыр пішіндері, қыштан тұрғызылған ескерткіштік құрылыстардың – шаршы ішіндегі шеңбер, шеңбер ішіндегі шаршы, күмбез пішіндері мен мегалиттік сәулет өнерінің көлемді-кеңістік құрылымы – тігінен тұрғызылған бағандар, сызықтық, ретті қатарлар жобалаудағы кене архетиптер мен киелілік белгі-рәміздерді материалдық түрде өмірге енгізу уақыты деп танылады.

Қола дәуірінің көркем туындылары, сол кездегі қолөнердің жоғары деңгейдегі дамығандығын көрсетеді.

Андронов тарихи-мәдени кезеңіне өзіндік ою-өрнек дәстүрі тән, зерттеушілер олардың семантикалық деңгейін жеке айқындайды. Онда ежелгі андроновтықтардың діни, дүниетанымдық көзқарастары бейнеленеді. Зерттеушілердің айтуынша, андроновтықтардың бірегей баяндау дүние болмысының мифопоэтикалық негізі түрлі таңбалар (таңбалы-коммуникативті) құралдармен беріледі. Ол бейнелеу және ою-өрнектік құралдар. Көптеген геометриялық таңбалар мен жүйелер мән-мағынасы бүгінгі күнге дейін ашылмаған.

Андрондық қыш ыдыстары қалып негіздерінде орындалып, пішіндері қарапайым, дөңгелек, жұмыр болып келеді. Көркемделуі жиектік ою-өрнек композициясымен орындалады. Ондағы ою-өрнектер түрлері үшбұрыштар, тең бүйірлі үшбұрыштар, меандрлық элементтер, толқынды сызықтар, тағы басқа көптеген геометриялық элементтерден тұрады.

Осындай қыш өнерінің айтарлық үлгілері Орталық Қазақстаннан табылған қыш ыдыстары Бегазы-Дөңдібай мәдениетіне жатады.



Көптеген зерттеушілердің көзқарасы бойынша, ежелгі кезеңде қыш ыдыстар әлемді жан-жақты түсіндіретін таңба қызметін атқарған деп айтылады. Қыш ыдыстың дөңгелек формасы өмір қозғалысы, табиғаттың қайта тууы рәсімімен байланыстырылады. Қыш бұйымдарындағы геометриялық ою-өрнектер әмбебап таңбалар кешені ретінде түсіндіріледі. Олар әлемді модельдеудің әдіс-тәсілдерінің бірі болып табылады. Қыш ыдыстарының символикалық таңбаларының қорғап, сақтау киелілік мәні болған. Археологиялық тәжірибиеде өрнектелмеген заттарды тұрмыста тіптен қолданбаған деген деректер бар.

Қазақстан территориясындағы зергерлік өнердің шығу тегін б.з.д. 2 мыңыншы жылдың екінші жартысына жатқызады. Зергерлік бұйымдар, шамасы, өмірде де, жерлеу рәсімдерінде де, белгілі бір маңызды орын алғандығын білдіреді. Осы кезге тән түрлі пішіндегі алқа, білезік, сырға, сақиналар, шолпы мен моншақтар тәрізді әшекейлердің эстетикалық қызметімен бірге діни-киелілік, таңбалық мән-мағыналары қатар жүрген.

Осы кездің табылған әшекей бұйымдары алтынмен жалатылған мыс металынан жасалады. Орталық Қазақстандағы Айбас-Дарасы Алакөл қабірінен табылған білезік өнердің бірегей туындысы болып табылады.

Білезіктің бір бөлігінде штрихталған үшбұрыш пішініндегі жиектік ою-өрнектер орындалған. Екінші бөлігі кішірек болып келіп және онда ою-өрнектер салынбайды. Зерттеушілер мұндай білезіктер кейінгі уақытқа тән алмалы-салмалы цилиндр пішіндес алқалардың прототипі (түп тұлғасы) деп есептейді.

Сол сияқты, шашқа тағатын шашбаулардың қызықты үлгілері б.з.д. XVIII-XVI ғасырларда Бестамақ, Тоқанай, Сатан, Лисаковск молаларынан табылған. Бұндай шашбауларды екі түрге бөледі. Бірінші түрі – екі астыңғы бөлігі қосылған қола моншақтар жапырақ түріндегі алқамен аяқталады.

Екінші түрі – екі немесе бірнеше моншақтар пластина мен құрсау түрінде немесе моншақ пен алқадан тұратын күрделі композициямен аяқталады. Мұндай шашқа тағатын әшекейлер әйелдің қоғамдағы әлеуметтік жағдайынан хабар берген. Қола дәуірі зергерлік бұйымдары негізінен жоғары сапалы қола материалынан соғу, батырма, құйма техникалық әдістерімен орындалған.

## Петроглифтер (жартастық бейнелер)

Қазақстан территориясында ең құнды да қасиетті жар тас бейнелердің бірі – петроглифтер. Атап айтсақ, олар Таңбалы, Ешкіөлмес, Қаратау, Маймақа, Тарбағатай, Бүкентау, Айтпай, Жасыбай, Өлеңті, Айтпақты, Теректі, Қараұңгір, Тесіктас, Бұғытас, Обалы, Арпаөзен, Ақсу-Жабағылы т.б. көптеген үңгір мен жартастардағы петроглифтер болып табылады. Негізінен петроглифтер тас дәуірінен бастап бейнеленеді. Сонау тас дәуірінен келе жатқан жартастардағы суреттер, адам еміріндегі өзгерістерді, аңшылық, құдайларға табыну билерін, белгілі құдайларына сыйыну мен табыну сәттерін, өлгендерді жерлеу рәсімдерін, жабайы аңдардың және үй жануарлардың бейнелерін, жылқыға, түйеге жеккен арбалардың, соғыс, некеге отыру сәттерінің көріністерін қашап бейнелеумен қатар, өгіздің үстінде тұрған күнбасты құдайдың бейнесін және сол сияқты құдай бейнелерін үлкен, биік жар тастарға әрдайым бейнелеп, көрсетіп отырған. Сонымен қатар, бұл аталған бейне көріністер әр кезеңдерде өзіндік ерекшеліктермен танылады. Алғашқы қола дәуірінен орта қола дәуіріндегі петроглифтер анық және әрбір бейнелердің тұлғалары шынайы нақты беріледі, ал кейінгі қола дәуіріндегі петроглифтерде алдыңғы кезеңдерден едәуір күрделірек тәсімдік бейнелердің пайда болғанын көреміз.

Қазақстан жерінде сақталған құнды жәдігерлердің ішінде Таңбалы археологиялық кешеніне нақты тоқталып өтсек, ол төрт кезеңді қамтиды, қола, ерте темір, орта ғасыр және жаңа заман. Онда қоныстар, қорымдар, құрбандық орындары және петроглифтер тәрізді жүзге тарта ескерткіш орындары сақталған. Онша үлкен емес территорияға шоғырланған олар көптеген көне және осы заманғы халықтардың үш мың жылдық тарихын қамтып жатқан археологиялық кешенді құрайды. Таңбалының көне тұрғындары болып Қазақстан жеріне б.з.д 2 мың жылдықта қоныстанған қола дәуірінің тайпалары саналады. Бұл тайпалардың шығу тегі әлі де болса даулы. Бірақ та олардың ең жақын туыстары бақташы және жүйрік атты әскери арбашы үнді-ирандықтар деп айтылады. Таңбалының алғашқы тұрғындары өздерін қоршаған табиғат әлеміне петроглифтеді, тұрғын

үйлер мен жерлеу құрылыстарын салып, ландшафтқа «**әлемді реттеу**» түсінігін енгізді. Таңбалы келесі ұрпақтар, яғни бірін-бірі алмастырған халықтар – сақтар мен үйсіндер, көне түріктер мен олардың жұрағаты қазақтар үшін бабалардан қалған мұра ретінде қабылданып сақталынды. Таңбалы жартастарында үш мыңға жуық петроглифтер бар болса, сол жердегі тау етегінің айналасына үлкен қорым шоғырланған. Ондағы ең көне жерлеу ғұрпы б.з.д. XIV-XIII ғасырларда жүзеге асырылса, тау алдындағы жазықтықта б.з.д. I мыңжылдығы мен б.з. I мыңжылдықтарындағы ерте көшпелілердің обалары топ-топ болып орналасқан. Солардың ішінде жұмбақ құрылыс «**мұртты оба**» бар. Барлық осы аймақты, петроглифтері бар жартастарды есептегенде сонау көне замандардан келе жатқан табыну аймағы болып саналған. Өйткені оның маңында адамдар тұрмаған, оған тек рәсіми, діни мақсаттарда ғана барған. Таңбалы ескерткіштерінің ішіндегі ең маңыздығылыми дерек болып петроглифтер саналады. Сонымен қатар, олар орасан зор көркем құндылыққа ие. Таңбалының алғашқы петроглифтерін салушылар қола ғасырларының суретшілері. Қола дәуірінің петроглифтері өзінің көлемділігімен ерекшеленеді. Олардың орташа өлшемдері 25-30 см, кейде 60-70 см-ден 1м-ге дейін жетеді. Ғибадатхана жартастарындағы кейбір топтамаларында көптеген петроглифтер салу техникасы мен мәнері жағынан бір-біріне жақын, яғни бір стильді ұстанған. Онда жабайы бұқалар, жылқылар мен құландар, қабандар мен қасқырлар тәрізді жануарлар бейнелерімен қатар дәуірдің негізгі персонажы болып фантастикалық антропоморфты бейнелер көрінеді. Олар: жануарлар терісін жамылған ілмек қолды құбыжықтар, шоқпар мен айбалта ұстаған батыл жауынгерлер, сондай-ақ бастарының айналасында сәулелері бар күн басты «жоғары» құдайлар.

Қола дәуірі тайпаларының табиғат құбылыстарына табынған **пантеон («барлық құдайлар ғибадатханасы»)** ғибадатхананың орталық бөлігінде ең биік жартастарда кескінделген. Олар белгілі бір тәртіпте және әрқайсысы өзінше бейнеленген 7 құдай персонажынан, олардың астында билеп жүрген 10 жауынгердің, рудың және адамдардың пірі дұға оқыл отырған әйелдердің бейнелерінен тұрады. Қола дәуіріндегі

адамдар әлем құрылымын осылай түсінуі мүмкін,яғни құдайлар мен бабалардың қатал иерархиясын пір тұтып,солар арқылы әлемдік тәртіпті реттеп отырса керек.Таңбалының қола дәуіріне жататын көптеген петроглифтері Орталық Азияның жартас өнерінде өзінің теңдесі жоқтығымен ерекшеленеді. Қазақстанның көп ғасырлық тарихында Таңбалының жоғары мәдени маңыздылығы мынадан көрінеді:қола дәуірінің суретшілері алғаш рет құдайлардың көрінетін образдарын жасап,оған антропоморфты келбет берген.Таңбалының әлемдік маңызы болып,адамдардың ашық аспан астында Күн ғибадатханасын құруы,ландшафты шығармашылықпен байланыстыра алуы саналады.

Ерте темір дәуірінің петроглифтері сан жағынан өте көп болып келген. Оларды ұлы қоныс аударулар мен жорықтар жолында бірін-бірі алмастырған жауынгер көшпелілер сақтар, үйсіндер,юечжейлер,ғұндар сияқты түрлі халықтар қалдырған. Жаулап алушы тайпалар өздерінің билігін,эстетикалық және идеологиясын бекіту үшін Жетісудың көне халықтарын бағындыруға талпынған. Сол тынышсыз және үрейлі уақыттарды олардың Таңбалы жартастарына салып кеткен суреттері куәландырады.

Сақ суретшілерінің әсем суреттері мен тұтас картиналары қола дәуірінің петроглифтерінің жанынан орын теуіп,кейде үстіне салынып,көне туындыны айрықша көрсетіп тұрғандай көрінеді. Жабайы жануарлады аулау,бұғылар мен ешкілерді жыртқыш аңдардың қуғындауы осы дәуірлік жартас өнерінің негізгі тақырыбына айналып.құдайлар мен перілердің мифтік образдары шошақ бөрікті аттылы және жаяу жауынгерлердің немесе мал бағушы бақташылардың бейнелерімен алмастырылған. Осы кезеңде алғаш рет ғибадатханада және қоныстың маңында ру керек-жарағы мен меншігінің белгісі – таңбалар пайда болды. Олардың кейбірі континенттің барлық далалық белдеулерінде кездеседі,Орталық Азия көне номадтарының тарихи жолын көрсетсді.

Бірінші түрік мемлекетінің қалыптасу дәуірінде, жазудың шығуы мен әлемдік діндердің таралуы кезеңінде жартас өнерінің мағынасы елеулі өзгеріске ұшырады. Таңбалының

жаңа тұрғындарына қола ғасырлары мен сақ дәуірінің петроглифтеріндегі көптеген образдар жат көрінді. Галереяның өз міндеті ұмыт бола бастағанымен, киелілігі сақталынып қалды. Көне суреттерді жаппай жаңарту негізінен **«күнбастылар»** бейнелері шоғырланған жартастарын қамтыған. Бұл жерлерде құдайлардың жаңа бейнелері пайда болды. Орта ғасырлық шеберлер осының алдындағы картиналарды толықтырып, олардың мағынасын өздерінің түсінігінше өзгертті. Батыр әрі жеңімпаз салт атты ту ұстаушы өнердегі негізгі персонажға айналса, ал жауынгердің жекпе-жектері дала халықтарының күнделікті тұрмысының мәнін көрсетеді. Үстінде адамы бар пілдің бейнесі ерсі көрінгенімен, Ұлы Жібек жолы дәуіріндегі мәдени байланыстың жарқын көрінісін білдіреді. XIII ғасырдан XVI ғасырға дейін созылған төрт жүз жыл Таңбалы тарихында **«қараңғы ғасырлар»** деп аталады. Себебі, моңғолдардың жаулап алулары, кейінгі соғыстар мен халықтардың араласуы салдарынан бұл жерден осы кезеңнің іздері айқын аңғарылмайды. XVII ғасырларда ғибадатхана жартасында буддалық діни жазу пайда болып, көне құдайлар бейнелері қайтадан жаңғырды. XVIII-XIX ғасырларда, аса шеберлікпен салынған қазақтың сурет-граффиттері кездескенімен петроглифтерді салу дәстүрі жойылуын жалғастырып келеді. Бірақ та, Таңбалының культтік (діни табынушылық) маңызы XX ғасырдың басына дейін сақталған.

## Сақтар өнері

Б.з.д. 1 мыңжылдықтан Қазақстан территориясын мекендеген көшпелі тайпалар **«сақ»** этнонимі арқылы белгілі. Жазба деректер олардың қазіргі Қазақстан территориясының барлық аудандарын қоныстануы және олардың үш топқа бөлінгендігі туралы хабарлайды: сақтар-тиграхаудтар (шошақ бөріктілер), сақтар-хаомаваргалар (хаома сусын дайындайтындар), сақтар-парадайлар (теңіздің арғы бетіндегілер). Сонымен қатар, оңтүстікте – масагеттер мен даилер, солтүстікте – аргипелер, шығыста – аримаспылар, орталық аудандарда – исседондар,

батыста – савроматтар, оңтүстік батыста – каспылар өмір сүрді. Бұл тайпалардың барлығы жақын этникалық мәдени бірлестік құрап, сақ тайпаларының одағының құрамына кірді. Тарих атасы – Геродот сақтарды «азиаттық скифтер», парсылар «құдіретті еркектер», Иран жазбалары «жүйрік атты турлар» деп атаған.

Темірдің шығуы және шаруашылықтың прогрессивті түріне көшуі сақтардың мәдениетінің дамуына әсерін тигізді. Олардың көшіп-қону тұрмысы, басқа мәдениеттермен ара-қатынасы барлық көшпелі тайпаларға ортақ ерекше мәдениеттің пайда болуына әкелді. Жазба және археологиялық сақтардың материалдық мәдениетінің кейбір элементтерін қайта құруға мүмкіндік туғызады. Олар киіз үйде (4 - 6 доңғалақта арбаларға орнатылған киіз үйлер) және тұрақты тұрғын үйлерде (саман, кірпіштен және бөренеден) тұрды. Бастарына төбесі шошақ бөрік, үстеріне құрама белбеуден болған мата көйлектер аяқтарына тар еңсіз шалбар мен саптама етік киді. Есік қорғанынан табылған «**Алтын адамның**» киімі ежелгі сақтардың шеберлігінің жоғарғы дәрежеде дамығандығын көрсетеді.

«**Есік**» көсемі сән-салтанатты киіммен жерленген. Оның үстіне кигені жұқа жібек көйлек, қысқа камзол, қызыл күдеріден тігілген шалбар, өкшесі жоқ ұзын қонышты етік. Камзолына фантастикалық бұғы мен бұлан басы тәрізді әшекей тігілген. Көсемнің басына кигені үш шабаталы шошақ бөрік (Персополь сатысындағы рельефте сақтардың ақсүйектері - «шошақ бөрікті сақтар» дәл осындай бас киіммен бейнеленген).

Ескерткіштің бүлінбей сақталғандығы көсемнің киімдері мен жасау-жабдығын бастапқа қалпынан айнытпай қайта жаңғыртуға мүмкіндік туғызды.

Сақ қоғамында діни нанымдары мен ғұрыптарының негізгі бағыты ата-баба аруағына сыйыну болды. Арнайы рулық зираттары болған, оған өлген адаммен қоса оның дүние мүлкін бірге жерлеген. Рулық зираттар қыстаулық жерге жеткізіледі. Өлікті сақтау үшін, әсіресе жаз күндері сақтар бальзамдау мен мумиялауды қолдана білген.

Археологиялық материалдар, ежелгі грек-рим және көне деректемелер сақтарда күнге, отқа табыну болғанын дәлелдейді. Сақ заманында түр жағынан барынша өзгерген және өңделген

күйде болса да, анимизм, тотемизм және магия сынды алғашқы діни ұғымдар сақталған.

Сақ өнерінің басты компоненті «аң стилі» деп аталған өзінше бір үлгідегі бейнелеу пішіні болды. Бұндай пішіндер б.з.д. VII-VI ғасырларда Орта Азия, Қазақстан, Сібір және Шығыс Еуропаның оңтүстігі тайпаларының арасында кеңінен таралған. Осыған байланысты, қозғалыста бейнеленген Есік жерінен табылған сақ ақинаяқ - қанжары «аң стилінде» шебер жасалған.

Сақтардың қолданбалы сәндік өнеріндегі маңызды элемент ою-өрнек болып табылып және ол «аң стилі» өнерімен өзара тығыз байланысты дамиды. Сонымен қатар, ою-өрнек өнерінің ескерткіштері тері, киіз, ағаш, жүн материалдарынан жасалады және бүгінгі күнге дейін сақталған жәдігерлерді кездестіруге болады.

Антропологтардың айтуынша, сақтардың кескін-кейпі еуропалық нәсілдік болған. Қазақстан территориясына моңғол тектес тайпалардың сіңісуіне байланысты кейбір морфологиялық өзгерістердің болғанын аңғаруға болады. Сақтар Шығыс пен Иран тілдерінде және диалектілерінде сөйлеген. Кейбір тарихшылар оларды түркітілдес тайпаларға жатқызады. Сақ мәдениеті жоғары дәрежеде дамығандығын, табылған жазба ескерткіштері де дәлелдейді. Бірақ бұл жазба ескерткіштердің әлі де болса ғалымдарға беймәлім жақтары көп.

Сонымен 1-мыңжылдықтың ортасында Қазақстанның кең-байтақ даласына, әлеуметтік-экономикалық қатынастардың дамуына және шаруашылықтың прогрессивті түріне көшуіне байланысты алғашқы қауымдық тайпаларының орнына, темір дәуіріндегі сақ қоғамы әлеуметтік экономикалық және мәдени дамуының ең жоғары сатысына көтерілді. Осының арқасында олар сол уақыттардағы дүниежүзілік оқиғаларға қатынасты және дүниежүзілік мәдениет тарихына айтарлықтай із қалдырды.

Б.з.д. III – б.з. IV ғасырларда Қазақстан территориясында көшпелі және жартылай көшпелі тайпаларының әуелгі таптық мемлекеттері пайда болды. Өндірістік қатынастардың дамуына байланысты сақ қоғамының орнына ірі әрі тұрақты әуелгі таптық бірлестіктер құрылды. Жетісуда – үйсін, Сырдарияның орта бойында – қаңлы, Орталық және Батыс Қазақстанда – ғұн

мемлекеттері пайда болды. Бұлар көршілес Азия елдерінің экономикалық өмірлеріне елеулі әсерін тигізді.

Қазақстан территориясында сақ кезеңінің қоныстарында тас, саз балшық, ағаш материалдарынан **дынг, ұйтас, шошала** типті үйлер салады. Қоныстардың шеңбер, сопақша, шаршы түріндегі түрлі жобалары болған. Қақпалары оңтүстікке немесе оңтүстік-шығысқа қаратылады. Бұндай қалашықтардың үлгісі Орталық Қазақстан аймағындағы Келес, Арыс өзендері бойында орналасқан Жар төбе, Қара төбе (Келес өзені), Жауын төбе, Майбалық, Қосқоңыр (Арыс өзені) қоныстары болып табылады.

Сақ қоныстарын бірнеше түрге бөледі. Ең ірі тұрақтар: Шелек, Түрген, Есік, Талғар, Сырдария, Талас, Шу өзендерінің бойындағы қоныстар және Селеті өзенінің бойындағы Ақтау күшейтілген қоныстары.

Сол сияқты, тайпалардың бірлігі күшейген кезеңде пайда болған, түрлі кеңестер өткізіліп, көршілес мемлекеттердің елшілерін қабылдайтын Битень, Ұлытау, Чигу қалалары басты роль атқарды.

Ежелгі грек тарихшылары оңтүстіктегі құрылыс мәдениетін Сырдария өзенінің бойында қонысталған сақ тайпалары мәдениетіне жатқызып, олардың ханшайымы Заринаны – қала тұрғызушысы деп атайды. Бұған мысал ретінде жиырма ескерткіштік кешеннен тұратын біріккен сақ тайпаларының бас ордасы болып табылатын ірі Жеті Асар қонысы болып табылады. Жеті-Асар мәдениетінің ірі қалашықтарының бірі Алтын Асарда қолбасшы бөкінісі орналасқан. Бөкініс қабырғалары көгілдір түспен көркемделіп, өрнектелген аркалармен безендіріледі.

Қалашық құрылысында «**Үлкен үй**» және «**Кіші үй**» тұрғын үй кешендері айқындалады.

Сол сияқты, скиф-сақ мәдениетінде монументалды мүсін өнері ерекше орын алады. Тас мүсіндер скиф-сақ мәдениеті тарихының өн бойында, яғни барлық кезеңдерінде кездеседі. Сонымен бірге, скиф өнерінде антропоморфтық нақыштардың жоғалып кеткен кездерінде де өзінің өміршеңдігін дәлелдейді. Бұның өзі бұл дәуірдің тас мүсіндерінің әлемді модельдеу әдісімен оның өзіндік ерекше сипатына арқау болады.



Археология ілімінде қабылданған жалпы пікір бойынша тас мүсін пішіндері менгирлер мен антропоморфтық **стелалардан** бастау алып, **бас бейнесіне көбірек көңіл бөлінетін жартылай тұлғалық** статуяларға ауысады. Скиф-сақ өнеріндегі тас мүсіндердің кейбір семантикалық анықтауларымен зерттеушілердің пікірлері сәйкес келмейді.

1) Қайтыс болған патшаның бейнесі (тас мүсіндердің скиф-сақ мифологиясындағы патшалардың шынайы киімдері мен жауынгерлік киімдерінің белгілеріне сәйкес келуі).

2) Тайпа қолбасшылары («ескерткіштік», мемориалдық түсініктеме)

3) Құдай санатындағы кейіпкер образы, скифтердің мифтік ата-бабалары (кейбір тас мүсіндердегі фаллос бейнесін айқындау).

Зерттеушілердің басым көпшілігі осы кезеңдегі мүсіндердің монументалды біртұтастығын алға тарта отырып, мифтік кейіпкер образы түсініктемесін жақтайды. Тас мүсіндердің көркемдік әдісі екі түрлі қызмет атқарады: антропоморфтық (адам тұлғасын бейнелеу), космогониялық (адам денесін үш бөлікке бөлу): бас, дене, аяқ бөліктері, әлем құрылымы: аспан, жер, жер асты (тозақ).

Соңғы айтылған қызмет түрі **«анатомиялық»**, немесе **«тұлғалық»** құралдармен айқындалған кеңістіктік, ғарыштық модельді анықтайды (әлемді адамның ғарыштық денесі ретінде тану). Скиф-сақ өнеріндегі тас бағандардың бұндай антропоморфтану әдісі, олардың өміршеңдігін түсіндіреді.

Скиф, сақ, юечжи, сармат, үйсін ғұн тайпалары ерте кезеңдегі көшпелілер тайпалары. Бұл дәуірдің ең басты олжасы б.з.д. 1-м.ж. басында темірдің пайда болуы. Темір өндіріс сипатына әсер етіп, тас пен қола материалдарын алмастырады.

Сақ этномәдениетінің ортақ ескерткіштеріне Орталық Қазақстандағы қорғандар тасмола мәдениеті, Жетісу жеріндегі Есік, Бесшатыр қорғандары, Шығыс Қазақстандағы Шілікті қорғандары, Оңтүстік Қазақстандағы Үйқарақ, Тағыскен қорғандарын жатқызады. Қазақстан территориясындағы сақ тайпалары андроновтардың тікелей генетикалық және мәдени мұрагерлері ретінде қабылданады. Сақтар мәдениеті б.з.д.

VIII-III ғасырлардағы Жетісу, Оңтүстік, Шығыс және Орталық Қазақстан өңірлеріне тән

Сақтар туралы ежелгі грек, рим Аристей, Геродот, Страбон, Лукиан т.б. тарихшы ғұламалардың жазған деректері қалған.

Скиф-сақ өнерінің ортақ стилі ол аңдық стиль (зооморфтық стиль) және кейбір көркемдік әдістер, мысалы, жануарлардың дене құрылымы, көз, құлақ, т.б. дене мүшелерін жазықтықты – тәсімдік түсініктеме арқылы беру формасы геометриялық тұлғалар мен дене құрылымын экспрессивті түрде бұзу әдістері. Бұндағы жиі қайталанатын стилистикалық әдіс, негізгі тақырыпқа қосалқы, жануарлардың бейнелерімен немесе олардың кейбір бөліктерін енгізу. Бұл әдіс археологияда «**зооморфтық ребус**» деген атқа ие болады.

Сол сияқты стильдің ерекшелігіне көшпелі тайпалар мен отырықшы халықтардың көркемдік дәстүрлерінің өзара ықпал-әсері жатады.

Сақ өнерінің дамуын негізгі үш кезеңге бөледі:

**1-кезең:** б.з.д. VIII-VI ғасырлар немесе археологиялық кезең деп аталады. Бұл кезеңнің өнеріне тән тұлғалардың сипаттамалық бейнесі, ол жануарлардың статикалық бейнелері. Көбінесе, тұрған жыртқыштың стилизацияланып, дөңгеленген күйдегі тау ешкісі, қабан, бұғылар бейнеленген көріністер кездеседі. Бұндай көріністерге байланысты Талдықорған, Бурабай, Шелек, Қызыл-тоған өңірлерінде табылған олжалар белгілі. Ерте сақ өнерінің өзіндік сипаты жануарлардың жамбасы мен жауырынын айқындап көрсету және стильденген «аяғының ұшымен» тұрған бұғылардың бейнесін және олардың оюланған мүйіздерін бейнелеу.

**2-кезең:** б.з.д. VI-IV ғасырларда Көркем туындылардың композициялары күрделеніп, құрылымдарында динамика (қозғалыс) пайда болады. Жыртқыш аңдардың шабуыл жасау көріністері. Тұлғалардың экспрессивтік қимыл-қозғалыстары S тәрізді пішіндерге қол жеткізіп, түрлі геометриялық элементтер қолданылады.

Әсіресе, Есік қорғанынан табылған археологиялық олжалардан бұндай көріністер көптеп кездеседі. Осы кезеңде рельефтік көріністер кеңінен таралады.

**3-кезең:** б.з.д. III-II ғасырлар. Бұл кезең аңдық стильдің

құлдырауы болып, өнерде ою-өрнектік нақыштар пайда болу кезеңі болып табылады.

Зерттеушілер Шығыс Қазақстан өнерінің дамуының негізгі үш кезеңі айқындайды: б.з.д. VII-VI ғасырларда – **майэмирлік**; б.з.д. V-IV ғасырларда – **берелдік**; б.з.д. III-I ғасырларда – **құлажорғалық**.

Сақкөркем туындыларындағы **образдардың символдануы**, ондағы заттың қызметтік маңызы мен мән-мағынасының біртұтас болуында (рәсімдік және утилитарлық).

Зерттеушілердің ойынша, ежелгілердің рәсімдеріндегі барлық дерлік негізгі шартты белгілер ғарыштық элементтермен теңестіріледі. Жануарлар образы әлемді сипаттап, космос күштері мен табиғат құбылыстарын бейнелей отырып, белгілі бір рәміздік жүйеге ие болады.

Сол кезеңнің қыш бұйымдары қолдан және қыш көзесінде орындалып, пеште қыздырылады. Сопақша пішінді болып келген қыш құмыралардың цилиндрлі мойны мен түбінің жайпақтығы б.з.д. VII-V ғасырлардағы Ұйқарақ және Тағыскен қыш бұйымдарына тән. Қыш құмыралардың ішінде қарапайым геометриялық ою-өрнектермен көркемделгендері де кездесіп жатады. Құмыралардың сырты қызыл түсті ангобпен жалатылады (сапалы саз балшықтың жіңішке еленген түрі).

Бетқайнар қыш бұйымдарында ашық түсті (Грек-Бактрия қыш бұйымдарына тән) ангоб қолданылады. Сол сияқты Берел қорғандарынан қыш бұйымдары табылғандығы белгілі. Ондағы қыш құмыралар биік, ұзын мойынды және жайпақ пішінді болып келеді. Берел қыш құмыраларында ангоб үстінен минералды бояулармен көркемделген түрлері кездеседі.

Сақ өнерінің ерте кезеңіне Тағыскен, Ұйқарақ қорғандарынан табылған қоладан құйылған зергерлік бұйымдарын жатқызамыз.

Сонымен бірге, қарасұқ ескерткіштері мен Луристан торовтикасы және Тағар мәдениеті ерте сақ өнері образдарымен тығыз байланыстырылады.

Б.з.д. VII-VI ғасырларда Шығыс Қазақстан өңіріндегі Шілікті қорғанынан табылған алтын қапсырмалар, адамдардың киімдері мен қару-жарақтарын көркемдеу элементі ретінде қолданылған. «Аяғының ұшымен» тұрғандеп аталатын грифон, қабан бейнелері

мен сүйір бүйірлі төртбұрышты қапсырмалардың көптеген жерде орындалуы композициядағы образдардың тұрақтылығы мен ондағы тастардың түстерін қолдануын көрсетеді.

Қапсырмалар **плакировка**, жалату техникасымен орындалады. Яғни, ағаштан ойып жасалған бұйымдар алтынмен жалатылып отырған. Б.з.д. VII-IV ғасырларда Жетісу өңіріндегі Кеген қонысында табылған киім әшекейі алтын бұғы бейнесі – бірін-бірі айнадағыдай қайталайтын симметриялық композиция түрінде бейнеленеді. Б.з.д. IV ғасырдағы Есік қорғанының зергерлік бұйымдары сақ өнерінің орта және соңғы кезіне таман кезеңдерін сипаттайды.

Жоғары бөлігіндегі барыс басының бейнесіндегі үш бөліктен тұратын ұзыншақ әшекей белгілі бір биліктің символы. Бұндай әшекейлер скиф әлемінде де, ахеменидтік Иранда да белгілі болған. Алқа тағу әдеті **алдыңғы Азияға** тән деп есептеледі. Алайда алқа тағу үлгісін Иран жеріне б.з.д. 1-мыңжылдықтарда скифтер әкелген деген деректер де бар. Кейіннен оң парсылар мен ирандықтар арасында кеңінен таралады.

Алқаларды әйелдер мен балалар, сонымен бірге атақты ақсүйек ер адамдар тағатын болған. Зерттеушілердің пайымдауынша, алқалар ежелгі адамдар үшін тұрақты зооморфтық бейнесі күшейтілген **«айнала қоршау»**, яғни қорғау киелілік қызметін атқарған.

Алтын адам бас киімі әшекейлерінде қолданылған көптеген алтыннан жасалған барыс түріндегі әшекейлер, мүйізді және қанатты аттар мүсіншелері, сол сияқты өмір ағашы мен таулар түріндегі пластиналар, үшжапырақ пен жолбарыс басы бейнеленген костюмдер төмен **бедерлеу** техникасында орындалып, бөлгілі бір ұғымды білдірген.

Бұғылардың басы мен еліктер түріндегі құйма техникасында орындалған қапсырмалар белбеулердің негізгі әшекейі болып табылады. Сақ тореуттері (металды көркемдеушілер) металды өңдеудің түрлі техникаларын қолданған. Ол: **соғу, дәнекерлеу, қалыптау, зерлеу** т.б. көптеген әдіс-тәсілдер. Осы кезде орындалған туындылардың бірі **«Көшпелілердің жол үстіндегі демалысы»** атты жанрлық композиция сақ көркем өнері деңгейінің биіктігін көрсетеді.

## Үйсіндер

Б.з.д. II ғасырдан Жетісу жерін орталық Азиядан келген түркітілдес үйсін тайпалары мекендейді. Үйсіндердің иеліктері Батысында - Шу және Талас өзендері мен, Шығысында - Тянь - Шань тау бөктеріне дейін, ал солтүстігінде - Балқаштан, оңтүстігінде - Ыстық көлге дейінгі өңірді алып жатты. Олардың ортасы Ыстық көлмен Іле өзенінің аралығында орналасқан - Чигучен (Қызыл аңғар) қаласы болды. Үйсін терминінің мағынасы осы кезге дейін анықталмай отыр. Қытай деректерінің мәліметтері бойынша: «Үйсіндердің жалпы саны 630 мың адам, 188 мыңдай әскері болған». Үйсін мемлекетінің билеушілерінің титулы «**гуньмо**» деп аталған. Үйсін мемлекеті үш бөлікке бөлінген сол жақ (шығыс), орталық, оң жақ (батыс). Олардың әрқайсысында 10 мыңнан жауынгері болған. Үйсін гуньмолары жайылымдық жерлер, сауда жолдары үшін қаңлылармен, ғұндармен әскери соғыстар жүргізіп отырған. Саяси тарихында Қытаймен тығыз қарым-қатынаста болды. Қытай әлеуметтік хроникаларында үйсіндермен саяси некелік байланыстардың болғандығы туралы көптеген мәліметтер бар.

Үйсін қоғамы біртекті болған жоқ. Жерге жеке меншік дамыды. Ең бай адамының 4 - 5 мың бас жылқысы болды. Олар жылқыларына өзінің меншігі екенін білдіру үшін таңба салып отырды. Әскер бастаушылары үлкен лауазымды адамдары алтын мен мыстан, ал ру басылары тастан және саздан мөр жасады. Үйсін қоғамында әлеуметтік теңсіздіктің болғанын археологиялық зерттеулер де дәлелдейді. Әсіресе оны үйсін қорғандарынан көруге болады. Қорғандар көлемі жағынан үшке бөлінеді:

1. Үлкен қорғандар - диаметрі 80м, биіктігі 15м дейін.
2. Орташа қорғандар - диаметрі 15м, биіктігі 4м.
3. Кішкене қорғандар - диаметрі 10м, биіктігі 1м.

Үлкен қорғандардан көптеген алтыннан жасалған бұйымдар, қару-жарақтар, ыдыстар табылады. Орташа қорғандардан бірнеше қыштан, ағаштан, қоладан жасалған бұйымдар, ал кішкене қорғандардан бір, екі қыш ыдыстар ғана табылады.

Үйсін зергерлік өнерінің жоғары деңгейде дамығандығының

айқын көрінісі – Қарғалы диадемасы (әйелдің басына киетін тәж тәрізді әшекейлі бас киім). Қарғалы тау шатқалында 2300м биіктікте табылған диадема ұзындығы 35см, ені 4,7см болып, бедерлі екі алтын тіліктен жасалған. Онда өсімдіктер, жануарлар мен адамдардың бейнелері суреттеліп және бағалы тастармен әшекейленеді. Диадема альмандиң қызыл және кегілдір ақық тастармен инкрустацияланып, оның композициялық шешімінде тіршіліктің үш бейнесін көрсету мақсаты қойылған. Ол: **жер асты – өмір ағашының тамыр жаю символы: жер – адамдар мен жануарлар тіршілігі, аспан – құдайлар мен құстар тіршілігінің бейнелері.**

Үйсіндер қолөнері дәстүрлі сақ қолданбалы-сәндік өнерінің мұрагері деп есептеледі. Үйсін мәдениетінің ескерткіштері үш кезеңге бөлінеді: Біріншісі - б.з.д. III-I ғасырлар, екіншісі - б.з. I-III ғасыры, үшіншісі б.з. III-V ғасыры.

Б.з.д. III-II ғасырларда скифтік аңдық стиль, инкрустациялық ойып зерлеу, тастармен әшекейлеу стиліне ауысады. Әшекей композицияларына ақық және түрлі түсті тастармен орындалған инкрустациялар енгізіледі.

Археологиялық олжалардың ішіндегі б.з.д. III-II ғасырларда Шығыс Қазақстандағы **Теңлік** қорғанынан табылған салт атты нақышындағы киім әшекейі мен лотос гүлі, үш жапырақты розеткалар мен раушан гүлдері түріндегі, жұқа металдан ойып жасалған қапсырмалар ерекше орын алады. Осындай өсімдіктекес **«Шырмауық гүлдер»** нақышы парфяндық, эллиндік, үнді-грек өнерлерінде де жиі кездеседі. Өзге нақыштар стиль жағынан Алтай қорғандары: Берел, Шібе, Қотанды ескерткіштерімен өзара байланысты болып келеді.

## Қаңлылар

Б.з.д. III ғасырдан Оңтүстік Қазақстан жерінде қаңлы мемлекеті өмір сүрді. Олар Қаратау жотасынан Сырдарияның орта ағысына дейінгі аралықты мекендеді. Қытай деректемелері бойынша: «Қаңлылардың климаты қоңыржай. Қарағай, шілік, бетеге көп өседі. Халқының саны 600 мың адам немесе 120 мың үй. Астанасы – Битянь қаласы».

Қаңлылар Қытай, Парфия, Рим және Кавказ елдерімен саяси, экономикалық және мәдени қатынастарын дамытты. Олар ғұндармен әскери одақ құрып, көрші үйсіндермен, Орта Азияда кейбір аудандарымен соғыстар жүргізді. Бұқара Хорезмді басып алды, қаңлылар өз жерінде Ұлы Жібек жолын өз бақылауында ұстауға тырысты. Қаңлылар негізі мал шарушылығымен және егіншілікпен айналысты.

Қаңлылардың ата-баба аруағына, табиғат күштеріне сену діни ұғымдары болды. Оларға арнап үй жануарларын құрбандыққа шалып отырды. Сонымен қатар олар Күнге, Айға, жұлдызға табынып, аспан әлемі жыл санаудың негізі болып және жұлдыздар арқылы жайылымға, егін егуге уақыттарын белгілеп отырған. Б.з.д. 1-ғасырлардан бастап үйсіндер мен қаңлылар арасындағы қырқыстар екі мемлекеттің ыдырап, Түрік қағанатының құрамына енуіне әкеледі.

Қаңлыларда мынандай мәдениет түрлері айқындалған: **Қауыншы** – Сырдария өзенінің орта шенінде. Отырар мен **Қаратау** – Қаңлылар жерлерінің солтүстік бөлігі мен **Жетіасар** – Сырдария өзенінің төменгі шені және олардың дамуын негізгі үш кезеңге бөледі: **біріншісі - б.з.д. I ғасыр мен II ғасыр, екіншісі - III-IV ғасырлар, үшіншісі - VI-VII ғасырлар.**

Соның ішіндегі ең көнесі, дәстүрлі Жетіасар мәдениеті болып табылады. Жетіасар мәдениетінің ескерткіштері Ұлы Жібек жолының солтүстік тармағында орналасқан. Қаңлылар қалалары мен қоныстары дамыған қолөнер орталықтары болып танылған.

Қауыншы, Отырар - Қаратау және Жетіасар мәдениеттерінің қыш өнеріне өзіндік пропорциялар мен пішіндер және ою-өрнектік әдіс-тәсілдер тән. Бірінші кезеңдегі қауыншы және отырар-қаратау мәдениеттерінің қыш құмыраларына жайпақ табанды, ұстайтын қолдарының өрнекті пішіндері тән болып келеді. Қауыншы қыш бұйымдарындағы ас үй ыдыстарының ақшыл түсті ангоб бояу түсінің үстіне ашық қызыл түсті ангоб қолданып, ондағы еркін жағысты бояулардың өзара қызықты араласуы қыш құмыраның көркемдігіне қайталанбас өзіндік ерекшелік береді. Бұл кездегі Жетіасар қыш бұйымдарында көршілес мәдениеттерге тән көріністер көптеп кездеседі.

Екінші кезеңдегі қауыншы және отырар қыш бұйымдарында жаңа пішіндер мен ою-өрнектер түрі пайда бола бастады. Мәселен, құмыралар қақпақтары үшкір пішінді болып келіп және оларға геометриялық ою-өрнектер орындалып, мүйіздері бар бұқа басты сауыттар жасалады. Сөйтіп, Жетіасар қыш өнерінде пішіндер мен ою-өрнектер күрделене бастайды.

Үшінші кезеңде қауыншы, отырар-қаратау қыш өнеріне соғды қыш өнерінің ықпал-әсері тиеді. **Жетіасар** қыш бұйымдары алдыңғы кезеңдердегі негізгі ерекшеліктерді сақтап қалады.

Қаңлы мәдениетіндегі зергерлік бұйымдар, түрлі түсті тастармен әшекейленген алқа, сырға, шолпылар өнердің аса құнды туындылары болып табылады. Ерте полихромдық бұйымдар Алтын-Асар өнеріндегі зергерлік бұйымдармен айқындалады. Мазарлардың бірінде адам бейнесіндегі қола қапсырмалар табылады. Сол сияқты, фаянс, шыны, тас, янтарь, гагат, перламутр, металл тәрізді материалдардан жасалған түрлі моншақ, әшекейлер сауда-саттық бұйымдары ретінде шет елдерге жіберіліп отырған.

## Ғұндар

Ғұн тайпасы Қазақстан территориясына Орта Азиядан б.з.д. ғасырлардың соңы мен біздің заманымыздың бірінші ғасырында орын тепті. Бұл тайпалардың жер аударуына себеп болған Рим империясының құлауы еді. Біздің заманымызға дейінгі III ғасырда ғұн тайпасының билеушісі Модэ атты шаньюй болды. Б.з.д. 55-ші жылдары ғұн мемлекеті оңтүстік және солтүстік болып екіге бөлінді. Ғұндар тайпасы өздерінің жауынгершілік, қатыгез мінез-құлықтарымен «варварлар» деп атанған. Шаньюй тайпасымен одақтасқан Түркістанның батыс пен шығысынан Хуанхэ өзенінің ортаңғы жеріне дейін алып жатты.

Ғұндар тіршілігінде мал шаруашылығы үлкен роль атқарды. Басқа тайпалар сынды ғұндар көшпелі және отырықшы өмір сүрді. Сонымен қатар олар аңшылықпен де айналысты. Бұл тайпаларда қолөнер өте жақсы дамыған, өйткені олар кешпенді тайпалар болғандықтан киіз үйде тұрды. Киіз үй ішінде жерге



төселген және қабырғаларға ілінген бұйымдары текемет пен кілемдер болған. Сондай-ақ ғұндарда зергерлік, тері илеу, ағаш ұсталық, саз балшықтан, қоладан ыдыс-аяқтар жасау, кесте, тоқыма өнері дамып, қалыптасты.

Ғұндар мәдениеті **Оңтүстік Қазақстандағы Жамантоғай** және **Солтүстік Моңғолиядағы Ноин-Ула** қорғандарының археологиялық зерттеу жұмыстары арқасында ашылды және сол сияқты, ғұндардың қолданбалы-сәндік өнері Батыс Сібір және Алтай өңірі өнерімен байланыстылығы белгілі болады. Қыш бұйымдары қолдан жасалған өте қарапайым пішінді болып келіп, ою-өрнектері көбінесе толқынды және төртбұрышты тор түрінде орындалады.

Ғұндар зергерлік өнерінің белгісі ретінде Ноин-Ула қорғанынан табылған қанатты ат бейнеленген алтын пластина мен зооморфтық нақыштағы қапсырмалар белгілі. Сол сияқты, ежелгі руналық төрт сөзден тұратын медальон осы кездегі ғұндар өнеріне жатады.

Сонымен бірге, Ноин-Уладан табылған цилиндрлік ою-өрнекті кішкене көлемдегі бұқаның басы мен түрлі түсті тастармен әшекейленген жартылай шеңберлі алтыннан жасалған бұйымдар да ғұн өнеріне қатысты деген деректемелер бар. Ғұндар әшекейлерінің басым көпшілігі полихромдық стильде орындалып және осы стильдің қалыптасуына үлкен үлес қосады.

## Сарматтар

Біздің заманымызға дейінгі III ғасырда скифтердің территориясын басып алған Сармат тайпасы да өте ірі одақтардың бірі болды. Қазақстанның батыс аймағында мекендеген сарматтар да көшпелі және отырықшы тайпа болды. Олар мал өсіру және егіншілік шаруашылығымен айналысты. Хронологиялық сармат мәдениеті негізгі үш кезеңге бөлінеді. Олар: **ерте сарматтар мәдениеті, орта сарматтар мәдениеті және кейінгі сарматтар мәдениеті.**

Сарматтар зергерлік әшекейлерін қоладан, алтыннан, күмістен

жасайтын болған. Олардың күмістен және қоладан өңдеген әшекейлерінің алтын жалатылған түрлерін археологиялық қазбалардан көре аламыз. Сонымен қатар, темірден, қоладан жасалған соғысқа арналған барлық қару-жарақ түрлері мен тұрмысқа қажетті бұйымдар өңделіп отырған. Сарматтар қолөнерінде саз балшықтан өндірген әртүрлі формадағы құмыралар өрнектермен әсемделіп отырған. Сондай-ақ мал жүнінен маталар өндіріп, киім-кешектер тағы басқа тұрмысқа қажетті бұйымдарды жасаған.

Б.з.д. V ғасырда Батыс Қазақстан аймағын қоныстанған сарматтар мәдениеті түбегейлі зерттелмеген. Зерттеушілердің пайымдауынша, сарматтық қолданбалы-сәндік өнері скифтік, ежелгі сібірлік зооморфтық стилімен алдыңғы Азия өнерімен ортақ нақыштары өте көп кездеседі. Ол **сақ-массагеттік этномәдениет** өңіріне жатады. Сарматтық көркем туындыларға ерекше стильдік әдіс-тәсілдер тән. Ондағы негізгі ерекшеліктер, пішіндерінің шарттылығы мен түрлі жануарлардың синтезінен біртұтас синкреттік образ жасауымен композиция желістерінің динамикалығынан көрінеді.

Табандары дөңгелек пішінді, ойып салынған ою-өрнектері бар қыш құмыралар мен хош иіс шығаратын аспаптар о дүниелік, яғни мазарлық дүниелерге тән.

Кейінгі сарматтық қыш өнеріне **Лебедев** қорымынан табылған ұзынша мойынды, жануар пішіндес қыш құмыралар жатады.

Алайда осы тектес қыш құмыраларды хорезмдік қыш өнерінің ықпал-әсерінен пайда болған деген деректер бар. Сол сияқты, Лебедев қорымынан табылған зергерлік бұйымдар өздерінің қайталанбас пішіндерімен белгілі. Соның ішіндегі алтыннан жасалған түрлі тусті тастармен әшекейленген айшықты сырғалар мен қызыл ақық тасымен әшекейленген зерлі жүзік, сарматтар зергерлік өнерінің биік деңгейін көрсетеді. Зергерлік бұйымдардың бұндай түрлерінде византиялық және ирандық сасанидтік зергерлік өнер әдіс-тәсілдері де байқалады.

## Қазақстан сәулет өнері (XV-XII ғғ.)

Әуелгі ортағасырлық Қазақстанда қала мәдениетінің кең өріс алуы сәулет өнерінің де дамуына да әсер етеді. Осы кезеңдегі қалаларды көріктендіру жоғары деңгейде болды. Тұрғын үйлерін жылыту мен канализация жүйесі болып, қалалар толық су құбырларымен қамтамасыз етілді. Арнайы жер астынан өтпелі жолдар салынып, оған қыш құбырлар төселеді. Осындай құбырлар Отырар қаласын қазып алғанда көптеп табылды. Олардың сапалылығы мен беріктігі өте жоғары болғанын осы қазбалардан байқалады. Тараз қаласын сумен қамтамасыз ету үшін, су қала ортасына еңкіш етіп төселген құбыр желісімен келіп, әрбір үйге тартылып және Талас өзенінің бойында салынған биік мұнаралы су қоймасы да қаланы сумен қамтамасыз етті. Қала құрылысындағы сәулет өнерінің айқын көрінісі – **қоғамдық моншалар**. Археологтар сол кезеңнің сәулет өнерінің жоғары деңгейімен салынған **Тараз, Отырар, Баласағұн** қалаларынан монша ғимараттарын табады. Тараз қаласының моншасының жалпы көлемі 152 шаршы шақырымды қамтыған. Монша күйдірілген кірпіштерден салынып, еденіне кірпіш тақталар төселген. Моншаны қыздыру үшін еденнің астына жылу өткізгіш каналдар жүйесі салынған. Оның қабырғалары түрлі түсті геометриялық өсімдік тектес ернектермен әшекейленген. Монша ішінде шешінетін орын ыстық және салқын жуынатын орындар, массаж жасайтын зал демалыс бөлмелері болған. Монша төбесі күмбезделген және оған орнатылған шыны дискілері арқылы ішке сәуле түскен.

IX - XI ғасырларда мұсылман дәрігерлері моншаға салынған өрнектерге де үлкен мән берген. Мысалы, Мұхаммед ибн Закария ар-Рази (864-925): «Моншалар емдік мақсатта адамның көңіл күйінің, денсаулығының жақсаруына әсер ететін арнайы суреттермен безендірілуі керек», – деп жазса, Ибн Сина (980-1037): «Монша қабырғаларына асқан шеберлікпен жасалған суреттерді ілу керек», – деп жазған.

Қала құрылысының келесі көрнекті сәулет ескерткіштері – **сарайлар** VIII-IX ғасырлардағы **Жамукет** пен **Кедер** қалаларындағы сарайлар мысал бола алады. Бұл – салтанатты

залдары, тұрғын және шаруашылық жайлары бар құрылыстар. Жамукет салтанат сарайы түрлі-түсті геометриялық өрнектермен әшекейленген. Діни залдың қабырғаларына өрнектермен әшекейленген қыш тақтайшалар жапсырылған және едені жартылай көтеріңкі – сәкі етіп жасалған, онда қасиетті от жағатын орындары болған.

**Суяб пен Науакетте** екі будда ғибадатханалары қазылып зерттелді. Бұл ғибадатханалардың орталық залдарында қасиетті жәдігерлер сақталған, айналмалы дәліздері, аулалары діни қызметшілеріне арналған тұрғын жайлары бар. Ғибадатхана қабырғаларына арнайы қуыстар мен тұғырлар жасалып, оған будданың бейнелері қойылған. Ғибадатхана қабырғаларын діни өрнектермен әшекейлеу, ғибадатханаларды көріктендіруге кеңінен қолданылады.

## Діни құрылыс сәулет өнері

Сәулет өнерінің айқын ескерткіштері – **кесенелер**. Осы уақытта салынған кесенелердің біразы сақталып, біздің заманымызға жетті. Діни құрылыстардың жоғары деңгейде дамығандығын дәлелдейді. Мысал ретінде, Тараз маңындағы діни құрылыстар тобына жеке сипаттама берейік.

Халық аса қадірлейтін сәулет ескерткіштердің бірі **Баба әже** кесенесі. Кесене Тараз қаласынан 18 шақырым жерде орналасқан. Бұл өзінің жанындағы Айша бибі күмбезіне қарағанда өте өзгеше сырт қаптауы бай болмаса да, құрылысы жағынан аса қызықты. Кесене пішіні текшеге ұқсастау, тік бұрышты көлемі 6,9x9,5 м қабырғасы шомбал қалыңдығы 1,23 м, бірыңғай қызыл кірпіштен қаланған. Маңдай беті мен екі жақ қасбетінің құрылысы бірдей, артқы қабырғасы тегіс. Күмбез шатыр тәрізді және 16 қырлы қабырғаларының барлық әшекейлері кірпішті мәнерлеп қалау әдісімен жасалынған. Маңдайшадағы текшеде: «Бұл мазар Бабаджа хатун деп аталады құрылысшысы Мұхамед баласы» деген арабша жазу бар. Қазір құрылысшы есімі жазуының бір бөлігі мүжіліп кеткен. Төрт қыры төрт жаққа қараған күмбез қалауы бетінде қырынан қисайта қойылған кірпіштөн қалған

ара тісті тілім бар. Құрылыстың келесі жақ қабырғасы (солтүстік және оңтүстік) да осындай, текшеде онша биік емес терезе ойығы бар. Мазарға сырттай көз салғанда құрылысшылардың шатыр немесе күймелі арбаның пішінін беруге тырысқаны байқалады. Мазар XI ғасырда кетерілген. Кейбір зерттеушілердің пікірінше мұнда армян сәулетшілерінің құрылыс өнері тәсілдері мен жергілікті көшпелі малшылардың дәстүрі ұштастырылған.

**Айша бибі кесенесі** – XI-XII ғасырларда салынған сәулет ескерткіші, Тараз қаласынан 18 шақырым жерде орналасқан. Кесенені кім салғаны жайлы атадан балаға қалған аңыз болмаса, тарихи нақты дерек жоқ. Күмбез бізге жартылай бұзылған қалпында жеткен. Құрылыстың бастапқы жобасы мұндай жалпы ауданы 7,23м, диаметрі 86см колонналары бар. Сыртқы беті тұтас оюланған. Әшекейлі қабырғаларының қалыңдығы 80см. Бұл ескерткіш қазақ халқының атадан балаға мұра болып келе жатқан ою-өрнек пен әшекейі бар кірпіштерден өріліп жасалған, оның күмбезі құйма оюмен алмастырылған. Сонымен бірге бұрыштарындағы жұмыр тіректер мен сүйір тіректер арқылы тұрғызу оны салушы шеберлердің Иран архитектурасымен таныс екендігін керсетеді. Айша бибі күмбезінің құрылыс жүйесіндегі қабырғасының бір өзгешелігі – ішкі беті кірпіштен, сыртқы беті күйдірілген құйма балшықтан қаланған, кірпіш пен күйдірген құйма тастардың арасын әк қосылған балшық пен жымдастырып, аша ағашымен ұстатқан. Ағаштар жер сілкінгенде қабырғаларын құлатпай ұстап тұруға арналған. Аңыздардың айтуынша, кірпіштердің беріктігін құмға жылқы қылын араластырып ешкі сүтімен илеп, дайындаған. Оюдың ішкі түрлері де қазақтың ежелгі бай тәжірибелерінен туған. Бізге жеткен қазіргі жұрнағында оюдың 20 түрі ғана сақталған. Қашаумен үңгіп жасалған оюлар ерекше архитектуралық сипатымен, өзара байланыс тапқан.

**Қарахан кесенесі** XI ғасырдың ескерткіші «Ежелгі Тараз ескерткіштері» қорық-мұражайы қорғалатын аймағының аумағында орналасқан. Авторы беймәлім.

Порталды-күмбезді ғимарат, төрт бұрышты. Орталық зал мен бұрыштағы шағын үш бөлмеден тұрады, кесененің төртінші бұрышында ғимарат төбесіне жататын баспалдақ бар. Кесене

қабырғаларының сыртынан қазіргі кірпіштер қаланған да, терезе ойықтары бітер жердегі ішінен күмбез бен арқа қуысы қарахандық кезеңдегі кірпіштен өріліпті. Кесененің маңдай алды оңтүстікке қараған, кеңерлері жағалай мұнаралармен жиектелген. Кіретін есік қақпаның қақ ортасында, оның екі жағында тікбұрышты және ойық түрінде үш-үштен қуыс бар. 1906 жылы кесене қайта салынды.

## Мүсін өнері

Монументалды мүсін өнерінің тууына өзіндік әсерін тигізген ежелгі менгирлер, дольмендер мен кромлехтер тәрізді алып тастар әртүрлі кезеңдерде, түрлі нұсқалар мен Қазақстан даласында, сол сияқты Моңғолияда, Батыс Еуропада, Оңтүстік Сібір т.б. көптеген аймақтарда кездеседі. Антропоморфтық көріністері бар баған түріндегі менгирлер төрт қырлы болып келген. Ежелгі адамдардың космогониялық тұжырымдамасы бойынша төрт бұрыш, әлемнің киелі төрт бағыты ұғымынан туындаған.

Шеңбер тәрізді, шаршы пішіні де құрылым негізін сақтаушы қызметін атқарады.

Сонымен ежелгі ескерткіштердің өзінде-ақ әлемнің кеңістікті-пластикалық және бейнелеу түріндегі образы пайда болып және ондағы адам өзін әлемнің ажырамас бөлігі ретінде қабылдайды.

Қазақстан жеріндегі ежелгі тайпалардың діни көзқарастары құрбандық жануарлары мүсіндерінің құрылымдары мен биік менгирлер құрылымдарындағы діни-табыну пішіндерінен анық байқалады. Осындай пішіндегі **қойтас**, **түйетас** деп аталатын төрт қырлы бағандар Бетпақ-су, Желтау, Қойшоқы, Бұғылы, Қанат-тас жерлерінде көптеп кездеседі.

Сол сияқты отқа, ата-бабалар рухына табыну ретіндегі зәулім мазарлық ескерткіштері мен ата-бабалар мазары жанындағы құрбандық шалу орындары сол кездегі адамның дүниетанымынан біраз мағлұмат береді. Бұндай ескерткіштер Бегазы, Бұғылы, Айбас-Дарасы жерлерінде табылған.

Қазақстан территориясында мүсіндердің екі түрі кездеседі.

Олар жануарлар мен адамдар бейнесі. Ондағы адамдар мен жануарлардың әсіресе, бас пішіндері үшбұрышты геометриялық шартты түрдегі стилизацияланған пішінде бейнеленеді.

Бұл кезеңнің мүсін өнері қарапайым пішіндерден күрделі пішіндерге дейін өзінің ағымымен біртіндеп дамиды. Мүсіндердің сол кездегі діни және әлеуметтік атқарған қызметтері анық байқалады.

Түркі дәуіріндегі бейнелеу өнерінің ескерткіштері – тас мүсіндер. Осы ескерткіштер Қазақстанның барлық аудандарында кеңінен тараған. Қалалардан мүсінші, тас қашаушылардың шеберханалары табылған. Мүсін жасау үшін ұзынша тастар (0,5м - 3м) алынып, терең ойықтар салу арқылы өңделген. Ірі мүсіндер сирек кездеседі. Оларды балбал тастар деп те атайды. Көбінесе адам бейнеленген. Ер адамдарды бейнелегенде сакал мұрты бар, белін белдікпен буынған, беліне қару іліп, бас киім сирек көрсетіледі, кейде шашы бейнеленеді. Тас мүсіндерінің көбінің қолына тостаған ұстатып бейнеленген. Тас мүсіндерде атақты адамдар бейнеленіп көбінесе оны зират басына, шығысқа қаратып орнатады. Кейбір мүсіндер зират сыртында қойылды. Түркі тайпалары тас мүсіндерді табынатын құдайларында бейнелеген. Мысалы, Умай әйел құдайын бейнелеген. Сонымен қатар, далаларда тас мүсіндер жол жүрушіге бағыт-бағдар беру үшін орнатылған. Қазақстанда ислам дінінің таралуы адам бейнесін жасау дәстүріне тыйым салды. Бірақ Қазақстанның кейбір аудандарында көпке дейін тас мүсіндер сақталып келеді.

## VI-IX ғасырлардағы сәулет өнері

Соңғы жылдары жүргізілген археологиялық жұмыстар қола дәуірінде Орталық Қазақстанда халық жиі орналасқандығын көрсетеді. Өзара ұқсас тұрғылықты жерлер 10-40 түтіннен тұрады. Ауданы 2-3,5 га болатын жерлерде 80-ге дейін құрылыстар болды. Қола дәуіріндегі ауылдар ықшамдылығымен ерекшеленеді. Тұрғындардың жалпы саны 300-500 адам болды. Ауыл сыртындағы төбелерде мемориалдық және мәдени құ-

рылыстар ру ақсақалдарының тастан қаланған зираттарының қалдықтары болып табылады. Арал маңындағы бізге дейінгі IX-VIII ғасырлардан сақталып жеткен мазарлар, сол дәуірдің ең белгілі ескерткіштері. Тараз, Қызылорда, Құйрықтөбе, Баба-Ата, Қостөбе қалаларына жүргізілген археологиялық қазба жұмыстары нәтижесінде бұл жерлерден іргетасы ғана сақталған еңселі тұрғын үйлердің архитектуралық құрылыс жүйелері табылды. Тараз қаласының шығысында орналасқан бізге дейінгі VII-VIII ғасырлар арасында басталып, бітпей қалған Ақыртас ғимаратын Тасақыр деп те атайды. Оның Ақыртас аталу себебі, құрылыс материалына пайдаланылған тас блоктардың бір жағы ақыр сияқты ойылған. Блоктардың көлемі - 140 x 70 x 70 (80) см. Ірге тасының ұзындығы - 160 м, ені 140 м болып келеді. Ақыртас ғимараты тұрғын үйге арналған. Құрылыс жүйесі негізінен үш бөліктен тұрады. 1. Оңтүстік бөлігі – Ақыртастың иесі мен қонақтар тұратын үй-жай. 2. Солтүстік бөлігі – күзетшілер мен қызметшілер тұратын үй және мініс ат-көліктердің қора-жайы. 3. Орталық алаң – мұнда ойын-сауық, той-думан, діни рәсім өткізілетін орын болған. Ақыртастың бітпей қалғандығына қарамастан, бұл ғимаратты салушы – сәулетшінің ой-өрісі кең әрі батыл шешімді адам болғандығы аңғарылады.

Архитектуралық құрылыс жобасы жағынан Ақыртастан кішілеу сәулет енері туындыларының бірі – Білеулі ғимараты. Ол Қазақстан мен Қарақалпақстан шекарасы арасында орналасқан. Қазақстанда керуен жолдарының бойында және көші-қон бағыттарында жолаушылар мен малшылардың су тапшылығын көрмеуі үшін қазылған құдықтардың үстіне салынған. Мұндай құрылысты парсы тілінде «Сардоба» деп атайды. Ол құдық үстіне салынған құрылыс дегенді білдіреді. VI-IX ғасырларда салынған белгілі екі сардоба бар. Олар: 1. Бір күмбезді және көп күмбезді Мырзарабат сардобасы. 2. Якка сардоба ғимараты. Якка сардоба ғимаратының күмбездері бір-біріне жалғастырып жасалған. Екеуі де Мырзашөл керуен жолының бойына салынған. Мырзарабат сардобасы малшылардың тұрақты мекен-жайларының жанына салынған. Сондықтан да, архитектуралық құрылыстың бұл түрі шаруашылық қамы үшін арнайы салынған азаматтық ғимараттар қатарына жатады. Сардобалар



тебелерінің күмбезделіп жасалуы қазақ даласында күмбез құрылыс жүйесінің кең етек жаюына әсерін тигізген. Осындай ғимараттар қазақ даласында көп кездеседі. Олардың барлығы да Ұлы Жібек жолының бойына орналасқан (Исфиджаб - Сайрама, Талас, Атлах, Хамукент, Құлан). Мысал ретінде, сауда-кәсіптік қалалар (Құмкент, Созақ, Алмалық, Қорғас, Сығын), жекелеген бекініс қамалдар (Тас-Ақыр, Баба-Ата, Ақ-сүмбе), қала-орда (Шығыс үйсін ханының орталығы, суяб-түрік қағандарының астанасы, Қойлық-қарлық хандығының орталығы) және көшпенді далаларда пайда болған тұрғылықты мекендер туралы айтуға болады (Бекен-ата, Жұбан-ата). Оңтүстік Қазақстан қалалары цитадель, шахристан, рабад атты үш негізгі бөліктерден тұрады. Баба-ата қаласы VIII-IX ғасырларда қайта салынып, цитадельге айналған. Ол жерде сарай типтес ғимарат жасалып, оның айналасында шахристан құрылысы пайда болған. IX-X ғасырларда цитадель мен шахристан сазды дуалмен қоршалып, бір мезгілде сауда-кәсіптік құрылыс (рабад) басталады. Қарахан кезеңінде сауда-кәсіптік бөліктерін кеңейту есебімен қалаларда қарқынды түрде дамып өсті. Бұл Қазақстанға исламның енді күшейген кезі еді. Мешіт, медресе, мазар, моншалар пайда бола бастады. Құрылыс мәдениетінің жеткілікті дәрежеде жоғары болғандығын Отырар, Тараз, Тоқабкент, Баба-Ата қалаларында су құбырлары үшін жер асты тоннельдерін қыштан жасалған трубаларды салды. X-XII ғасырларда Қазақстандағы құрылыс мәдениеті тек оңтүстік-шығыста ғана емес, басқа аудандарда да кеңінен дамыды. Мұның дәлелі ретінде, Торғай, Жыланшық, Кенгір, Жезді, Сарысу өзендерінің бассейндерінен табылған қалашықтардың қалдық орындарын айтуға болады. Олардың ішіндегі ірісі – Орда, Басхамыр. Қараханиттер кезіндегі архитектураның гүлденгенін сол кезеңнің көрнекті ескерткіштері – Бабажан-Хатун (XI ғ.), Қарахан (XI ғ.), Айша-бibi (XI-XII ғғ.), Жұбан-ана (XI-XII ғғ.) білдіреді. Зерттеушілердің айтуы бойынша, X ғасыр батыс елдері үшін тоқырау кезеңі болса, Таяу Шығыс үшін ғылыми білім мен мәдениеттің даму дәуірі болған. Шығыс ренессансы саудамен байланысты болды. Жоғарыда айтылған қалалар көшпенді және отырықшы халықтар арасындағы сауда орталықтарының қызметін атқарды.

XIII ғасырдың екінші онжылдығында татар-моңғол шапқыншылығы Қазақстанның экономикалық және мәдени дамуын баяулатты. Шапқыншылықтың кесірінен мәдени мұра мен материалдық байлық зардап шекті. Қалалар жердің бетінен жойылды. XIV ғасырдың аяғына қарай жекелеген жерлердегі қалалар қалпына келтірілді. Ал Батыс Қазақстанда ірі қала орталығы Орал өзенінің жағасындағы Сарайшық қаласы болатын. Алтын Орданың басқа да қалалары сияқты оның да гүлденуі ұзаққа созылмады. Осы кезеңде Жошыхан мазары (1228-1230) Кенгір өзенінің бойы, Орталық қазақстанда Алаша-хан (XIII), Сырлы-Там (1279) Іңкәр-дария, Дауытбек (XIII-XIV ғғ.) және Жамбыл қаласындағы Тек-тұрмас мазарлары, айрықша архитектура ескерткіштері Қожа Ахмет Яссауи мешіт-мазары (XIV ғ. аяғы мен XV ғ. басы Түркістан қаласы) болған. Бүгінгі таңда, Отырар қаласында қазба жұмыстары жүргізілуде. XV ғасырда мұнда моңғолдарға дейінгі уақыттың қамал тамы бой көтерген. Қаланың негізгі орталығы ауданы 20га болатын бұрынғы шахристан мен цитадельдердің жоспарын сақтап қалған. Жекелеген иеліктердің жерлері бұрынғы рабадтың территориясында орналасқан. Тұрғын үйлер шоғырланған жерлерді үлкен көшелер кесіп өтіп оңтүстік және солтүстік қақпаларды біріктіреді. Тағы бір көше қақпадан батыс қамалға алып барады. Қазақстанның оңтүстігіндегі басқа да қалалардың жобасы шамамен осындай. Бұл қалаларда тұрғын үйлер бір-біріне жалғастырылып салынған. Есіктері қораға, ішке қарай ашылады. Кварталдар 6-15 үйден тұрады, онда 50-70 адам тұрады. Шамамен Отырар қаласында 5-7 мың адам өмір сүрген.

XVI-XVII ғасырларда Сығанақ (қазіргі Төмен-арық темір жол станциясының маңы). Жұбан-ана (Кенгір өзенінің жағалауы) сауда және мәдени орталықтар болған. Қаратау оазисінде Құмкент, Саудақент, Созақ және тағы басқа көптеген ірі қалалар болған. XV-XVII ғасырларда монументалдық сәулетте мазардың порталдық-күмбездік түрі кең тараған. Бұл түрге Көк-кесене мазары (XV ғ.), Қожа-Ахмет Ясауи мазарының алдындағы Рабиға сұлтан бегім және Сүйініш-Қошаған мазары (XV ғ.), Оқшы-Ата және Жүніс-Ата (XV-XVI ғғ.), шатырлы күмбезді

мазарлар: Қара-батыр (XVI ғ.), Төре-Там, Шік-Нияз, Қармақшы-Ата кесенелері (XVI ғ. 2-жартысы) жатады. Сонымен бірге, бір мезгілде орталықтық-күмбезді мазарлар да кең тарады. Мысал ретінде, Қызыл-Орда облысындағы Айқожа мазарын (XVII ғ.) айтуға болады. Осылардың арасында Сауран мен Бегім мұнарасы назар аударарлықтай.

VI-IX ғасырлар арасында Қазақстанда дами бастаған архитектуралық құрылыстың бір сипаты діни сенімге байланысты болды. Ислам дініне дейінгі қазақ жеріндегі сәулет құрылысының бір түрі – құрылыс жүйесі киіз үйге ұқсас Дың ескерткіштері еді. Оның қабырғасы берік тастан қаланған. Ғимараттың бұл түрі VIII ғасырдағы Қимақ хандығы мен Қарлұқ қағанаты кезінде басым болған. Құрылыстың бұл түрі Орталық Қазақстан, Жетісу, Тарбағатай, Маңғыстау өңірлерінде көп сақталған. Дың қаза болған адамды жерлеген жерге тұрғызылған. Ол жерлерге қазба жұмысы жүргізілгенде, мәйіт жанына қойылған мал сүйектері және о дүниеде қажет болады деп бірге көмілген құрал-саймаң, қару-жарақтар табылған. Ақбешім, Суяб сияқты қалалардан будда ғибадатханаларының орындары табылған. Олар да VII ғасырдың аяғы мен VIII ғасырдың басында салынған. Ақбешім ғибадатханасының көлемі 76x22 м, қабырғалары сурет өрнектермен әшекейленген. Мінәжат ететін орындар келушілерге өте қолайлы жасалған. Қабырғаларында будда құдайлары мүсінін қоятын арнаулы ойықтар бар. Бұған дәлел ғибадатханадан екі мүсіннің сынығы табылған. Басы мен денесінің жалпы тұрқы бойынша есептегенде олардың биіктігі шамамен 2,5-3 метрдей болатыны анықталған. Бұл көріністен мінәжат ететін орындарға қойылған будда құдайларының мүсіндеріне табынудың ерекше болғандығы байқалады.

Басқа да діни наным-сенімдерге арналған ғибадатханалар Тараз қаласынан да табылған. Мұндай әр түрлі діни нанымдағы архитектуралық құрылыс жүйелерінің бұл өңірден жиі кездесуі Ұлы Жібек жолының өтуіне де байланысты болуы ықтимал. Археологиялық зерттеулерге қарағанда, IX ғасырдың екінші жартысынан бастап Ислам дінінің архитектуралық құрылыс жүйелері салына бастағандығы аңғарылады. Оған дәлел ежелгі Баба-Ата қаласы орнын қазғанда мешіт қалдығының табылуы

еді. Баба-Ата мешітінің сыртқы көрінісі жартылай сфера тәрізді бес күмбезден тұрады. Ғимараттың сырты тізілген кірпіштерден көркемдеп қаланған. Құрылыс жобасы жағынан болсын, әшекейленуі жағынан болсын, басқа діни архитектуралық ескерткіштерге қарағанда ерекше салынған.

Сол дәуірдің еншісіне Қазақстан мен Хорезмнің солтүстік аудандарында кең тараған мазарлар тобын жатқызамыз. Олардың пирамидалы күмбезі болуына байланысты «Шатырлы түрі» деп аталған. Мұндай ескерткіштер қазіргі Атырау облысында және Оралда, әсіресе Үстіртте көп кездеседі. Олар Сырдария жағалауының, Оңтүстік және Орталық Қазақстанның құрылыстарына ұқсас келетін сары саздан жасалған мазарлар еді. Ең бағалысы – Тағыскен зиратының солтүстік тобы (б.з. дейінгі IX-VIII ғасырлар) және Баланды-2 мазары (б.з. дейінгі IV ғасыр). Тағыскен зираттары - жер бетіндегі мазарлар. Ірі шикі кірпіштерден (34x28x10 см) қаланып, ағаш бағандар тұрғызылып үстінен ағаш пирамидалық шатырмен жабылған цилиндр тәрізді биік камера сәйкестендірілген мазарлар. Төрт жүз жылдықтай уақыт өткен соң Тағыскен мазарларынан кейін Баланды-2 мазарының күмбездері пайда болды.

Ескерткіш тілігі дөңгелек, диаметрі шашамен 16м жердің қазіргі деңгейінен 4,5м көтерілген құрылыс. Ғимараттың орталық бөлігі болып дөңгелек, жалған күмбез бен көмкерілген камера саналады. Жалған күмбез Тағыскен мазарларының архитектуралық идеяларын орта ғасырлық құрылыс тәсілдерімен біріктірді. Далалықтардың үрдісі бойынша, пір тұтқан адамдардың мазарларын уақыт өткен сайын қалпына келтіріп, қайта салып отырған.

Белгілі дәрежеде бастапқы келбетін сақтай отырып, бізге жеткен ескерткіштер туралы ғалымдар жазып, сызып алып отырған. Сондай ескерткіштің бірі – Қызылорда облысына қарасты Қармақшы ауданының маңында, Сырдария өзенінің жағасындағы Қорқыт-Ата мазары. Бұл шикі кірпіштен қаланған, тілігі дөңгелек, алты қырлы пирамидалы күмбезді, іші киіз үй тәріздес ескерткіш. Уақыт өте келе асау дарияның толқыны жағада тұрған мазарды ағызып кетеді.

Оғыз-қыпшақ кезеңіне (б.з.д. VIII-IX ғғ.) жататын Ұйтас,

Қосұйтас, Домбаул мазарларының көлемдік композициялары осыған ұқсас, алғашқыда олардың конус тәріздес күмбезі болған. Мәңгілік махаббаттың белгісіндей «Қозы-Көрпеш–Баян-сұлу» бейіті біздің заманымызға жеткенше көптеген өзгерістерге ұшырады. Мазарға кіреберісте 4 мүсін орнатылған болатын. Халық аңызы бойынша бұлар Қозы-Көрпештің, Баянның, оның сіңлісі мен жеңгесінің бейнесі делінеді. 1856 жылы олардың суретін Ш.Уалиханов салып алады. Ежелгі Жанкент қаласының маңындағы Бегім-Ана мен Сарамон-Қоса мазарлары салыстырмалы түрде жақсы сақталған. Олар шикі кірпіштен салынып, сырты күйдірілген кірпіштен қапталған.

Маңғыстаудың Бейнеуіндегі Бекет-Ата зираты мен мешіті аса құнды мұралардың бірі. Бекет-Ата жерасты мешіті шатқалды массивте шауып жасалған. Оңтүстік-батысқа бағытталған мешіттің кіреберісінің алдына Бекет атаның ұрпағы Мыңжасар Бектілеуов құдық қазған. Мешіттің бас бөлмесінің тілігі дөңгелек (диаметрі шамамен 4,5 м), төбесі жалпақ күмбез пішінді. Оның ішкі көрінісі киіз үйді елестетеді. Батыс жағынан оған жартылай дөңгелек бөлме жалғасады. Бұл демалуға арналған арнайы бөлме болса керек. Солтүстік жағынан кең ауыз бөлме арқылы кеңдігі 1-ші залдай 2-ші бөлмеге өтуге болады. Бұл бөлменің неге арналғаны белгісіз. Шығыс жағындағы бөлменің қабырғалары мен төбесі бұзылған, онда ескерткіштердің сынықтары табылды. Барлық бөлмелердің қабырғалары тегіс етіп қашалған және ешқандай декоративтік безендірудің ізі көрінбейді, тек шамдарға арналған ойықтар бар.

Халық ішінде тараған аңыздарға қарағанда, Бекет-ата XVIII ғасырдың екінші жартысында өмір сүрген. Жас кезінде Хиуа медресесінде оқыған, қырық жасқа келгенде сопы болып балаларды мұсылмандық білімге тартқан. Сондай-ақ, Бекет-ата батыр адам болған, қалмақтармен шайқаста талай ерлік жасап, түркімендермен болған таласты мәселелерді шешуде екі жақты келісімге келтіріп, әділ шешім жасап даналық танытқан. Ол шамамен 1815 жылы қайтыс болған. Денесі өзі салған мешітінің жанына қойылған. Бұл күні Бекет-атаны пірлердің пірі деп санап, адамдар басына түнел, мінәжат етеді.

Осы уақыттың еншісіне жататын Шақпақ-ата зираты мен

мешіті де өзінің ерекшелігімен көңіл аударады. Мешіттің тілігі латынның крест формасы тәріздес, шатқалды шауып жасалған. Кресттің батыстан шығысқа созылған ұшында мешіттің екі есігі орналасқан. Есіктен кіргеннен кейін шағын ауыз үй арқылы кең залға (4,5x3,22 м) өтуге болады. Оның едені мен төбесі кірер есікке қарай еңіс келеді.

Интерьердің орталығы – кресттің ортаңғы формасы бойынша, квадратқа жақын (4,5x5 м) жартылай сфералық күмбезбен көмкерілген. Оның басында диаметрі 1,2м, биіктігі 5м жарық түсіретін люк жасалған. Люктің үстіне жауын-шашыннан сақтау үшін квадратты лапас және мұнара-минарет салынған. Көлденең залдар кең, орталық залдан дәліз арқылы бөлініп тұрады. Мешіттің ішінде ешқандай безендіру жоқ (орталық залдағы бағандар мен аркаларды айтпағанда). Қабырғаларда ат, өгіз, алақанның суреті, әр түрлі уақыттарда жазылған жазулар бейнеленген. Осы көне құрылыстар мен Ембі өзенінің жағалауында, Үстіртте, Маңғыстауда сақталып қалған ескерткіштер жергілікті ұлутастан, ал Орал және Ақтөбе облыстарында құмдауыт тастан жасалған.

Ұлутас Үстірт пен Маңғыстаудың барлық жерінде кездеседі. Олар ездерінің құрылымы жағынан ірі, ұсақ дәнді және ақшыл-сары, сарғыш-ақ, кейде қызғыл түсті болып келеді. Ескерткіштің көпшілігі салынған ұсақ дәнді ұлутастың механикалық беріктігі жоғары, жауын-шашын аз болған жағдайда су сіңіргіштігі 16-20% болады. Ол қол арамен, пышақпен оңай кесіліп, қашалынады. Олардан көбінесе қабырғалық блоктар мен плиталар дайындалады. Регион ескерткіштерінің көпшілігінің фундаменти мен цоколі жоқ, кейінірек салынған мазарларда профильденген цокольдер пайда болды. Фимарат астындағы негіздің дайындалу тәсілі былай: ең алдымен өсімдіктерден тазартылады, сосын құрылыс алаңының шұқыры ағаш тегістегіш аспаптармен тығыздалады. Мұндай негізге сыртқы қабырғалардың бүкіл периметрі бойымен тас плиталардың бір қатары қойылады. Блоктар арасындағы кеңістік құрылыс материалының қалдығымен толтырылады. Қабырғаның түзуленген үшқабатты сылағы құрылымның көлденең беріктігін қамтамасыз ететін горизонталь плиталармен жабылады. Биіктігі 60-70 см ірі

блоктар мен кеңдігі 12-13 см ұзын тасты плиталарды бірінен кейін бірін кезектестіріп орналастыру қабырғаның вертикаль және горизонталь жіктелуінің анық жүйесін құрайды. Бұл әдіс ғимараттардың қасбетін архитектуралық өңдеудің дәстүрлі әдісіне айналған. Сөйтіп, солтүстік Қара теңіз жағалауындағы скифтерге, ежелгі римдіктерге, орта ғасырларда Арменияға, XI ғасырдың Владимир-Суздаль Архитектурасына белгілі болған бұл әдіс Батыс Қазақстанда өзіндік шешімін тапқан. Құрылыстық-безендіру артықшылықтарымен қоса, бұл қалау әдісі сырттан әкелінетін бағалы материалды үнемдеуге және құрылыс жұмыстарының қарқынын жылдамдатуға мүмкіндік береді. Бұл әдіспен алғаш рет Үстірттегі Қосмол мазарының сегіз қырлы бөлігі қаланған (XIV ғасырдың 1-жартысы), Бестұран, Ақшора, Үштам мазарларында (XIV-XVI ғғ.) ол жетілдіріле түскен, кейінірек салынған кейбір құрылыстарда ол құрылымдық функциясынан айырылып, таза декоративтік әдіске айналған. Ертедегі ескерткіштердің 1,3 метрден аспайтын есік, терезелердің шағын ойықтары бүтін блокты горизонталь қою арқылы немесе қалыпты етіп өңделген тас блок арқылы көмкерілген.

Кейін салынған ескерткіштерде есіктер жер деңгейінен 70-80 см-ге көтерілген және жуан тас плиталармен немесе шымылдық тәрізді аркалармен көмкерілген. Қосмол мазары кең әрі 3 м есігіне үшбұрышты-үстемелі перспективті арка салынған. Үштам және Долю-ана мазарларындағы садақ тәрізді аркалардың декоративтік маңызы бар. Зерттелген мазарлардың көпшілігінің тілігі шаршы немесе тік бұрышты. Сирек кездесетін алты не сегіз қырлы ескерткіштер ерте немесе соңғы кезеңдерге жатады.

Шаршылы ішкі сфералық күмбездің негізіне өту балкалы-сатылы желкен салу жолымен жүзеге асады. Оның үстіне жекелеген блоктар мен плиталарды ізбесті ертінді арқылы сақиналы жолмен қалайды. Ең басына шағын дөңгелек плафон қойылады. Бұл бұрыштық балкалар мен олардың үстіне салынған тікбұрышты ойықтардан тұратын қарапайым күмбез асты құрылым төртбұрыштылықтан күмбезге баяу, кедір-бұдырсыз өтуді қамтамасыз етеді. Құрылыс жұмыстарының барлық түрлерін, карьерлерде тас өндіру мен бұйымдардың

қажетті мөлшерін өңдеуден бастап, ғимаратты безендіруге дейін тәжірибелі шеберлердің басшылығымен кәсіпкер құрылысшы артельдері салды. ХІХ ғасыр мен ХХ ғасырдың соңғы ширегіндегі ескерткіштердің көпшілігін салған сол артельдердің мүшелерінің арасында Назар Өміров, Әлмен Бердиев және Шаншар Инсиевтің көздері тірі еді. Олар колхоз құрылысшыларының бригадирлері болып жұмыс істеген.

Егер тас карьерлері мен құрылыс орны едәуір алшақ болса, онда алдын-ала дайындалған стандартты қабырғалық блоктар, плиталар мен архитектуралық (блоктар) детальдарды қыстыгүні шаналармен тасылған. Күн жылысымен құрылыс басталып, 2-3 айда аяқталған. Ұсталар тасты өңдеу үшін ара, балға, күрекше, пышақ секілді қарапайым құралдарды қолданған.

XVIII-XIX ғасырлардағы шикі сазды регион мазарлары Сырдария жағалауының ежелгі дәстүрлерін сақтай отырып, шатырлы композицияның екі түрін көрсетті. Бірінші нұсқа бойынша, күмбездің жалғызілікті қабығы еден деңгейінен басталып, біртіндеп жіңішке келе, конус тәрізді кеңістік түзеді. Екінші нұсқада көлемдік құрылған төртбұрыштылық және пирамидалық немесе конус тәрізді жабындының түрліше биіктігінен тұрады, төртбұрыштылықтың күмбез негізіне өтуі бұрыштың сатылы-аркалы тромптардың көмегімен жүзеге асады. Регионның шикі сазды мазарларында, басқа да тас ескерткіштер сияқты күмбез асты конструкциялардың орта ғасырдан белгілі архайкалық түрлері басым. Осынау ұлы далада күн шығыстан батысқа дейін тарыдай шашылып жатқан сәулет өнерімен бірге мүсін өнері де жақсы дамыған. Оның дәлелі ретінде, балбалтас яғни мүсінтастарды атауға болады. Көне түркі жазуында тас мүсіндерді «блбл», орхон жазуында «балбық» деп жазады. Соңғы кезде «Кемпіртас» немесе «Таскеліншектер» деп аталып жүр. Шындығына келгенде, бұл тас мүсіндердің тарихи маңызы зор. Олардың түрік дәуірінде ерекше бір идеялық мәні болған. Ол әлі зерттеуді қажет ететін тақырып. Сондықтан сол кездегі көне түрік жазуындағы «блбл»-дың балбал тас, яғни мүсінтас деп алынғаны дұрыс. Мұндай балбал тастар Орталық Қазақстанда, Жетісуда өте көп кездеседі. Ол қаза болған қолбасшы, атақты адамның басына қойылған. Ал орхон жазуындағы «балбық»



тасы – сол қолбасшыны жерлеу құрметіне қатысқандардың қойған белгісі. Ол туралы «Күлтегін» жазуының авторы Иолыгтегін әкесі Білге қағанға ескерткіш орнатқанда «Әкем Қағанға балбық тіктім» деп жазған. Бұдан мүсін жасау өнерінің еуропалық елдерге қарағанда Қазақстанда ерте пайда болғаны байқалады. Жетісу аймағында қалалардан табылған буддалардың мүсіндері балшықтан жасалып, үстінен лай қабаты жағылып, бет-әлпеті қызыл сырмен боялған. Көзі мен қасы қарамен сызылған. Жалпы безендіру өнерінің өркендеуі шебердің ішкі жан-дүниесіне, ойқиял ұшқырлығына тікелей байланысты болған.

## Қазақстанның қолданбалы өнері

Табиғатпен етене араласып, бар сұлулығын бойына сіңірген далалықтардың қолданбалы өнері де жақсы дамып отырған. Оларды Миясар қариялар немесе халық шебері деп өз атымен атаған. Халық шеберлерінің қолынан жасалған кез келген бұйым философиялық ойға құрылған, мәні болған. Мысалы, қобыздың дыбыс шығатын ойығында айна орналастырған. Осы айнаны бұрынғы бақсылар екі өмірдің көпірі десе, түйенің терісі тартылған шанағын көктөбе деген. Ал мойны мен құлағы орналасқан жерді бәйтерек, ондағы тағылған сылдырмақтар жапырақты бейнелеген.

Әрбір дүние халқымыздың ой-арманын белгі ретінде, жұмбақтап айтып отырған. Сондай-ақ, олардағы оюларды геометриялық мәнге бөліп сөйлете білген. Шеберлердің қолынан шыққан заттар алып жүруге, қолдануға өте ыңғайлы болған. Сонымен қатар, оның көркемдігіне аса мән берген. Халық шеберлерінің тарихы тереңде жатқандығын өзіміздің орталық ұлттық мұражайдан бастап, әлемнің түкпір-түкпіріндегі мұражайларда сақталып келе жатқан, көздің жауын алатын жәдігерлерден тануға болады. Сол жәдігерлердің жасалу тәсілі мен еш халықта кездеспейтін ерекше өнер үрдісі (стили) болған. Осынау қасиетті де, құпиясы мол мұраны халық шеберлері ұрпақтан ұрпаққа өздерінің шәкірттері арқылы жалғастырып келеді. Бұл жерде еліміздің түкпір-түкпіріндегі ұстаханаларда

аянбай тер төгіп, біздің көзімізден ғана емес, тіпті, ой-санамыздан бірте-бірте алыстап, жоғалып бара жатқан халық қолөнерінің ежелгі дәстүрін қолға алып, қайта жаңғыртып, жоғалғанын түгендеп жүрген хас шеберлердің еңбегі зор. Солардың арасынан осы өнерге бар өмірін арнаған, халқының аяулы ұлы Дәркенбай Шоқпарұлын ерекше атауға болады. Қазақстан Республикасына Еңбегі сіңген өнер қайраткері Дәркенбай Шоқпарұлы Алматы облысы Ақши ауылында 1946 жылы 23 мамырда дүниеге келген. 1971 жылы Н.В.Гоголь атындағы Алматы көркемсурет училищесін бітіреді. 1977 жылы Абай атындағы ҚазПИ-ді тәмамдайды. Аяулы азамат 2007 жылдың сәуір айында дүниеден озады. Шебердің әрбір жасаған затында халықтың өнеріндегі тұтастығы мен табиғилығы төгіліп тұратын. Сондықтан да Дәркенбай Шоқпарұлы халқымыздың ежелгі дәуірде тұтынған музыкалық аспаптарын жасауға барынша білімі мен күш жігерін жұмсады. Мысалы: жезқобыз, нарқобыз, әмбебап домбыра, шартылдауық секілді аспаптарды жасап қайта өмірге әкелді. Киелі өнерді ата-бабасынан мұра етіп бойына қаршадайынан сіңірген халқымыздың аяулы азаматы Дәркенбай Шоқпарұлы өмірінің соңына дейін өз ісінен бір сәт қол үзген емес. Шебердің қолынан шыққан әрбір мұра бұл күнде еліміздің құнды жәдігеріне айналды. Сол жәдігерлерді аялап ұстау келер ұрпақтың міндеті.

Теміршілік қол өнерінің құпиясын ашып, зерттеп, өздері сол жәдігерлерді қаз-қалпында қайта жасап, халқына ұсынып жүрген ағайынды үш ұста – Құлментегі Тұрсынжан, Махмұт, Айтберген Жетенұлдарының қазақ өнерінде алатын орындары ерекше. Бұл ағайынды үш азамат ел ішінде «Ағайынды үш ұста» деген атпен кеңінен танымал.

Кешпелі түркілер мен қазақ бабаларымыздың әскери жорықтарға қолданған қару-жарақ, сауыт-сайман үлгілерін қалпына келтіру жолында ағайынды Құлментегілер орасан еңбек етіп келеді. Ағайынды үш ұстаның темірден түйін түйген ісмерлігі – тарихи-этнографиялық зор маңызы бар үлкен сала. Олардың қолдарынан шыққан өнер туындылары бұл күндері – Қазақстанға ғана емес, шетелдерде де жақсы танымал.

Сондай-ақ, олар қазақтың көне ұлттық музыкалық аспаптары

мен бұрынғы тұрмыстық бұйымдардың үлгілерін де түбегейлі жасап шықты. Олар Қазақстан мұражайларын қалпына келтіріп, фольклорлық «Отырар сазы», «Мұрагер», «Сазген», «Адырна» сияқты ансамбльдерге ұлттық музыка аспаптарын жасады. Республикалық «Көк бөрі» қолөнер шебөрханасын ұйымдастырды. Исатай Тайманұлының, Есег батырдың, Райымбек батырдың мұражайларына, «Баян батыр» көркем фильміне арнап қару-жарақтар, ұлттық өнер бұйымдарын дайындады. Ежелгі көшпелілерден жалғасын тауып келе жатқан ұсталықтың әдіс-тәсілін пайдаланып, ұмытылып бара жатқан дәстүрлі өнерді қайта жаңғыртып, ерен батырларымыз ұстаған қару-жарағың киген сауыт-сайманын қайта қалпына келтіріп, ел игілігіне қайтарды. Сонымен бірге, бұл азаматтар ұсталық өнер мен көне жәдігерлердің тарихы жөнінде мағұлматтар жинап, оны бір жүйеге түсіріп, ғылыми мақалалар да жазды.

Ағайынды үш ұстаның арқасында еліміздің түкпір-түкпірінде тарыдай шашылып жатқан көне көз ұста қариялар жайында таптырмайтын құнды мағлұматтар табылды. Ежелгі ата дәстүрімізге сай баталарын алған сол дана қарттардың аты-жөндерін ел аралап жинағаны, олардың өз істері мен халқына деген үлкен махаббаттарының көрінісі.

# XVII тарау. КЕҢЕС ҮКІМЕТІ КЕЗІНДЕГІ ҚАЗАҚСТАН БЕЙНЕЛЕУ ӨНЕРІ



## Социалистік реализм (1930-1950 жылдар)

Қазақстандағы кәсіби кескіндеме өнерінің тарихы Қазан төңкерісінен кейін басталады. Бұл жетпіс жыл кескіндеме мектебінің қалыптасуы үшін аз уақыт болған жоқ. Сондықтан да еліміздің көркемөнерінің қазіргі жағдайы мен тарихы жөнінде байсалды әрі жан-жақты пікір айтуға болады. Бір уақыттарда діни ұғымдар мен аумалы-төкпелі қиын замандарда үзіліп қалған кескіндеме дәстүрінің аз уақыт ішінде тез қалпына келіп, жоғарғы деңгейге жете қоюы мүмкін емес еді. Дегенмен де, 30-50 жылдардан бастап Қазақстанның көркемөнері уақыт өткен сайын қалпына келе бастады. Керші елдерден, Мәскеу мен Ленинградтан келген суретшілер Қазақстандағы кескіндеме өнеріне көп көмегін тигізді. Әрине ол кезде әлеуметтік жағдай да мәз емес еді. Шығармашылық күштер әр-түрлі көзқараста, жеке дара болатын. Сонда да 1933 жылы Қазақстан суретшілер одағының ұйымдастыру бөлімі құрылып, оның құрамына В.Сладков, Ә.Исмайлов, Ф.Болкоевтар кірді. 1940 жылы Қазақстан суретшілерінің бірінші съезі өтті. Еліміздегі көркемөнердің дамуындағы екінші кезеңге 50-60 жылдарды жатқызуға болады. Осы кезең совет көркемөнерінің жалпы дамуымен тығыз байланысты болды. Сондай-ақ, ол шығармашылық күштердің қалыптасуына да өз ықпалын тигізді. Осы кезеңдегі еліміздің суретшілерінің шығармашылығында табиғатқа, болмысқа, заттың өзіне көбірек зер салып бейнелеу олардың негізгі тақырыбына айналды. 60-жылдарда бейнелеу көсем сөзіне бой ұру, «қатаң стильді» ұлттық тұрғыдан игерудің кезеңіне айналды. Ал 70-жылдардағы көркемөнер өзгеше көзқарастағы күрделі кезең болды. Бұл кезеңнің ерекшелігі –

дараланған трактовкалардың, мәнер мен жаңа үрдістің дүниеге келуі еді. Сонымен бірге, заманымыздың көкейкесті ащы шындықтарын әр қилы көрсететін талантты шығармашылық тұлғалардың көптігіне де байланысты болды.

**Әбілхан Қастеев (1904-1973)** – Қазақ ССР халық суретшісі, Ш.Уәлиханов атындағы Мемлекеттік сыйлықтың иегері. Ол өзін қоршаған табиғаттың сұлулығын, дүниенің бұлжымас қасиеті деп танып, оны мүмкіндігінше дәлме-дәл бейнеленуі тиіс деп есептеді. 1929 жылы жазылған суретшінің «Киіз үйдің ішкі көрінісі» еңбегінде асқан ыждағаттылықпен, бала кезінен көзі үйренген ортаны ынталана бейнелегенін көруге болады. Суретші киіз үйдің бұйымдарын бірін қалдырмай, сүйіспеншілікпен бейнелеу арқылы байырғы қалпында көз алдыға алып келеді. Суретші бұл жерде айшықты түстермен көмкерілген тұрмыстық бұйымдарды көз тұндыратын сан алуан түстермен көрсетіп қана қоймай, халық тұрмысының оптимистік өміршеңдігін де бейнелейді.

Ә.Қастеев – көсілте жазуға бейім суретші. Оның суреттерінің ширақ контурлары берік, әр тұстың өз бояуы бар, формалары мейлінше жинақталған, композициялық өрімі бір орталықтан өрби жайылатын, кескіндеуден суреттеуі, эпикалық лирикалық жағы басым шығып жатады. Күмән жоқ бұл қасиет оның бойына халықтың қолданбалы өнер шығармаларымен жақсы таныстығының тәлімі. Бірде «Бұл өнерді қайдан, кімнен үйрендің» деген сауалға Ә.Қастеев:

*Таудың бұлағынан,*

*Қойдың құлағынан.*

*Анамның киізінен,*

*Ешкінің мүйізінен,* – деп жауап береді.

Қазақстан бейнелеу өнерінде артына мол мұра қалдырған халқымыздың аяулы суретшісі Ә.Қастеев өзінен кейінгі суретшілерге өнерде сара жол қалдырған көшбасшы десек болады.

1920 жылдары Қазақстанға қыл-қалам шеберлері Н.Кручильников, Ф.Болпоев, В.Каптерев, А.Пономарев, М.Гайдукевичтер келеді. Еліміздің көркемсурет өнерінің

қалыптасуына бұлардың әрқайсысы белгілі бір деңгейде үлестерін қосты.

**В.Капчеревтің** қарапайым заттармен қоршаған ортаны бірегей бірлікте бейнелеген әдемі этюдтері күнделікті тіршіліктің көріністерін суреттеудегі сырлы да сезімтал ырғағының нәзіктігімен тартымды. **М.Гайдукевичтің** акварельмен, тушьпен салған литографиялық еңбектерінің жаңашылдығында күмән жоқ. Суретшінің 1929 жылы жазылған «Балқаш балығы» шығармасынан сол уақыттағы адамдардың жан дүниесін, тұрмыс тіршілігін асқан шеберлікпен сомдауына қарап, оның назарына іліккен әлемге жәй қарамайтын байқағыштығын көруге болады. Ал 30-жылдары суретшілердің шығармашылық ізденісі ерекше даму үстінде болды. Сол жағынан ол кезде олар сонша аз болса да, кейінгі буындағы тума таланттар өсіп жетілді. Олардың кейбіреулері орталықтағы көркемөнер оқу орындарында бастауыш білімдерін алды. Солардың бірі **Ә.Исмайловтың** 1932 жылы жазған «Қарағанды. Забойда» деген шығармасындағы графикалық ширақтықпен батыл композициялық шешімдер және де ондағы қатты тондар өмірдің шындығын дөп басқандай. Осы кезде РХУТЕМАС-та екі жыл оқыған **Қ.Қожықовтың** суреттері езінің ерекшелігімен көпшілікке әсерін қалдырды. Суретшінің су бояумен жазған «Астық бастыру» (1937), «Сиыр сауу» (1937) шығармалары сол уақыттың тыныс тіршілігін романтикалық шабытпен бейнелеген. Ондағы елдің тіршілігі, кеңіл күйі буырқанған бояулар арқылы үнсіз көрсетілген.

Алматыға сол кезде қыл-қалам шеберлері Л.Гербановский, А.Заковряшин, А.Риттих, О.Кужеленко, сценографтар В.Теляковский, И.Бальхозин, С.Калмыков мүсінші И.Иткиндтер келеді. Бұлардың қай-қайсысының болсын бейнелеу өнерінде қалыптасқан өздерінің машығы мен бет-бейнесі болатын. Мюнхенде көркемдік білім алған **А.Риттих** натюрморттардағы және су бояумен жазылған табиғат керіністеріндегі заттардың формаларын неміске тән ыждағаттылықпен аса дәлдікпен бейнелейді. 1940 жылдарда жазған «Алмұрт» натюрморттындағы орындалу тәсілі соның айғағы.

Бұл кездегі суретшілер әлі біртұтас мектеп құрай алған жоқ

болатын. Ондай мектептің қалыптасып, бет бейнесін анықтауына әлі көп уақыт керек еді. Олардың әрқайсысы көркемдік тәрбиесінің шеңбері мен талантының шама-шарқынша еңбек етті. Алайда, оларды біріктіретін бір нәрсе бар еді. Ол – өздеріне жаңа өмір сыйға тартқан құбылысты еліге зерттеу болатын. Сонымен бірге, өздерін қоршаған орта мен халықтың тұрмыс салтын, адамдардың мінезі мен бет әлпеттерінің өзгешеліктерін қапысыз аңғару арқылы, өздерінің әсер сезімдерін неғұрлым дәл бейнелеу сол кездегі суретшілерге тән басты қасиет еді.

Сонымен бірге, олар төңкеріске байланысты және замана сюжеттеріне құрылған тақырыптық картиналар салуға да аса көңіл бөлді. Бұл суреттердің «Амангелді шабуылы» (Ә.Қастеев), «Чапаев Уральск түбінде» (Г.Симкин), «Киров Қазақстанда егін орағы кезінде» (Ф.Болкоев), «1920 жылы Верный қаласында болған бүлікшілердің жиынында Фурмановтың сөз сөйлеуі» (А.Бортников) деген аттарынан-ақ оны анық аңғаруға болады.

Ол кезде көбірек табысқа жеткен Бортниковтың картинасы болды. Мұның себебі оның тек фактіні көрсетіп қана қоймай, сонымен бірге қару-жарақсыз Фурмановтың сөзін бүлікшілердің қалай тыңдап, қандай пиғылда екенін де бейнелеуге тырысқанында болса керек. Бірақ суретші ойлаған мақсатына толық жете алды деуге болмайды: картинада адам мінезін сомдаудан гөрі опынуды, мысқылды немесе ұнатпауды, зер салуды, берілгендікті білдіретін шартты бет әлпеттер көбірек. Дегенмен, тақырыптық картиналардың пайда болуы республика суретшілерін ендігі жерде табиғат әсерлерін, оның сұлулығын көрсетумен, адамның бет-жүзін бейнелеумен қанағаттана алмайтының олардың жалпы маңызы зор оқиғалар туралы толғанып, соларды өзінше бағамдағысы келетіндігін көрсеткен еді.

Ұлы Отан соғысы жылдарында республикаға елдің әр түрлі аудандарынан көптеген суретшілер кешіп келді. Олардың ішінен кейбіреулері өз тағдырын Қазақстанмен түпкілікті байланыстырды. Бұл жылдарда суретшілердің творчестволық күш-жігері өнердің үгіт-бұқаралық түрлеріне жұмылдырылды, суретшілер көркемдеген ҚазТаГ хабарлары, плакаттар шығарылды. Алайда, форма мен мазмұндық міндет атқаратын

күрделі шығармалар да назардан тыс қалған жоқ. Бұл тағдырдың тәлкегіне қарамастан, адамның әрқашан мойымай, рухын түсірмей, сұлулықты сергіштік қабілетін сақтай алатындығының айқын дәлелі ретінде сол кезде Алматыға келген жас суретші **А.Черкасскийдің** еңбектерінен көруге болады. («Күзгі алтын», 1944), («Әйел кеудесі», 1944). Суретші талай жылдар бойы Алматы көркемсурет училищесінде мұғалім болып еңбек етеді. Осы кезде көптеген болашақ суретшілер одан білім алады. Шеберлік мектебінен өтеді.

**Сергей Иванович Калмыков** 1891 жылы 6 қазанда Самарқанда дүниеге келеді. Көп ұзамай ата-анасы Орынборға көшіп келіп осында гимназияда оқиды. 1909-1910 жылдары Мәскеуде тұрады. 1910 жылы Петербургке қоныс аударып, онда төрт жыл Е.Н.Званцеваның көркем сурет мектебінде К.С.Петров-Водкин мен М.В.Добужинскийден сабақ алады. Суретшінің қалыптасуына Петербургтегі көркем орта мен оқытушылар айрықша ықпал жасады. 1935 жылы С.Калмыков Қазақстанда жаңа ашылған музыкалы театрға жұмысқа шақырылады (қазіргі Абай атындағы Қазақ мемлекеттік академиялық опера және балет театрына). Суретші 1967 жылы 27 сәуірде Алматы қаласында дүние салады. Алғаш келгенде суретші Алматының әсем көрінісін көп бейнелейді. Бүгінгі таңда Калмыковтың мыңнан астам кескіндеме және графикалық шығармалары Ә.Қастеев атындағы Қазақ ССР-інің Мемлекеттік көркемөнер музейіндегі қорда сақтаулы. 1943 жылы Алматыға, Ленинградтағы П.Филоновтың мектебінен өткен **П.Зальцман** келеді. Ол республиканың көркемдік өміріне мүлде жаңа леп алып келді. Кең тыныстылық, кәсіби шеберлік пен философиялық ойдың жоғарғы көрінісін енгізді. Зальцман өзінің акварельмен және тушьпен салынған күрделі шығармаларында бұл әдістердің құдіреті тек өмір шындығының жеке сәттерін ғана емес, сонымен бірге жеке адам мен тағдырдың күрделі драматургиясын бейнелеуге де жететіндігін дәлелдейді.

Соғыс жылдары туған жерге, табиғатқа, адамға деген айрықша көзқарас туғызды. Соғысқа дейін тура немесе қырынан салынған портреттерге қимыл-әрекеттің жоқтығы тән болса, енді модельді суреттеудің жандылығы, кеңістікте





Ә Қастеев. Жайлаудағы отарлар. 1947 ж.



Ә Қастеев. Түркісіб. 1969 ж.



*А.Галымбаева. Апорт натюрморты. 1966 ж.*



*А.Риттих. Натюрморт алмамен*



*А.Галымбаева. Суретші. Бейбітшілік триптихы. 1975 ж.*



*А. Ғалымбаева. Өнер зерттеуші Гүлсара Сарықұлованың портреті. 1974-1975 жж.*



*М. Кенбаев. Құрық салу. 1961 ж.*



*Г.Исмаилова. Күләш  
Байсейитованың Қыз-Жібек  
рәліндегі бейнесі. 1962 ж.*



*Г.Исмаилова. Қазақтың бас киімі. 1967 ж.*



*С.Роман. Отан аспанының аясында. 1970 ж.*



Қ.Телжанов. Базарал адамдары. 1972ж.



М.Қалымов. Теміржолшы. 1965ж.



С.Мәмбеев. Менің қаламда. 1960 ж.



*С.Калмыков. Автопортрет. 1915 ж.*



*Ү.Әжиев. Ә.Қастеев портреті.  
1969 ж.*



*А.Черкасский. Дина мен Жамбыл 1946 ж.*



Маңғышлақ молалары. XVIII-XIX ғғ.



Қойтас. Батыс Қазақстан. XVIII-XIX ғғ.



Умай ана бейнесі. Жамбыл облысы



Балбал тастар



*Арыстанбаб кесенесі. Оңтүстік Қазақстан. XII ғ.  
Қайта қалыпқа келтіру. XX ғ.*



*Ахмет Яссауи кесенесі.  
Оңтүстік қасбеті. XIV-XV ғғ.*







Тараз қаласындағы Айша бибі кесенесі.  
XII ғ.



Айша бибі кесенесінің  
фрагменті



Амантұрлы-Қожалақ кесенесі.  
XIX ғ. аяғы



Тәжіке кесенесі. XX ғ. басы



Қылышұлы кесенесі. 1900 ж.  
Батыс Қазақстан



Үстірттегі Иманбай мазары



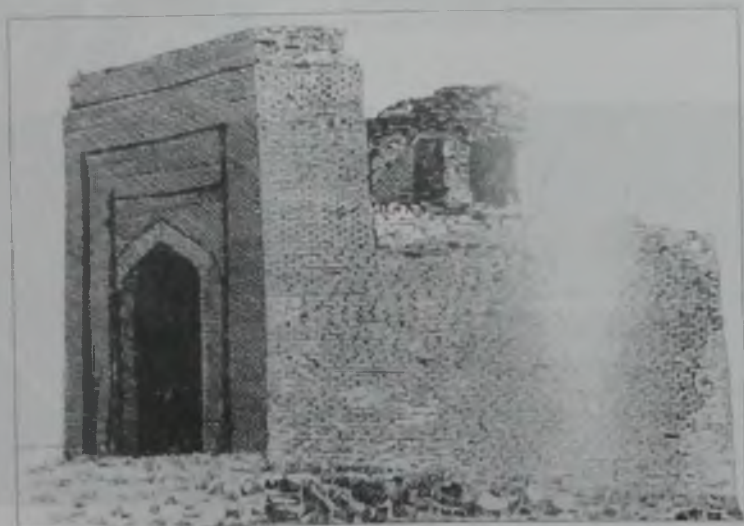
Омар және Тұр кесенесі. 1897 ж.  
Батыс Қазақстан



*Ераали мазары. 1874 ж.*



*Қозы көрпеш-Баян сұлу мазары.  
X-XI ғ.*



*Жошхан мазары. XIII ғ.*



*Ағайынды үш ұста – Құлмөңтегі Тұрсынжан, Махмұт,  
Айтберген Жетенұлдары және анасы Нұрымхан*



*Жақ, садаққап, қорамсақ  
жебелерімен*



*Күрзі, ер, қайқы қылыш,  
бесаспап айбалта*



*Томагал*



*Айбалта түрлері*



*Қобыз*

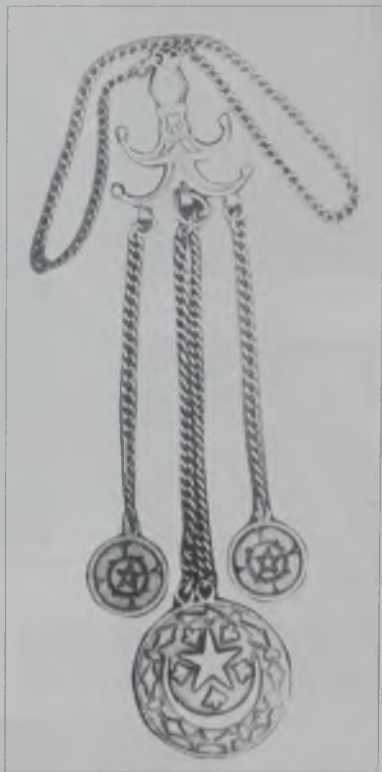


*Ағайынды үш ұста жұмыс үстінде*



Дөркембай Шоқпарұлы,  
халық шебері

Сыреалар



кескін-келбетті төрттен үшке бұрыңқырап бейнелеу сипат алды. Портреті салынатын адамның қызмет саласын аңғартатын бұйымдарға назар аударыла бастайды. Мысалы, Б.Урманче салған «Т.Бигельдиновтің портретінде» (1946) образдың мәнін оның кеудесіндегі ордендері мен медальдары толықтырса, О.Кужеленко салған «М.Төлебаевтың портретінде» пианиноның клавиатурасы мен қолындағы жазуы бар қағаз, Л.Леонтьев салған «С.Калмыковтың портретінде» (1946) қолтығындағы сурет салынған папка мен шеберханадағы ахуалды аңғартатан эскиздер толықтыра түседі. Ал А.Черкасскидің «Жамбыл Жабаев пен Дина Нүрпейісова» (1946) атты іргелі полотносында да суретші жанрлық жанасуды пайдаланады. Мұнда музыка екі өнер адамының қарым-қатынас құралы болып табылады. еңбектеріне көз жіберейік. Суретші **М.Лизогубтың** «Ертегі» (1957) шығармасында бояу нақышының жылылығы әжесі мен немересінің арасындағы жан тебіренісін дәл көрсеткен. Ал мүсінші **Х.Наурызбаев** болса мәдениет қайраткерлері портреттерінің галереясын жасауға кіріседі. («Құрманғазының портреті», 1957). 1950 жылдардың ортасында еліміздің көркем өнеріне Ресейдің жоғарғы оқу орындарынан көркемдік білім алған талантты қазақ жастарының келуі жаңаша дүмпу әкелді. Рас бұл кезеңде бейнелеу тілі жүйесін жасаудан гөрі, ұлттық тақырыпқа көбірек күш-жігер салынды. Бірақ, қалай болған күнде де, қазақ суретшісінің оның орыс, украин немесе өзбек ағайыннан өзгешелейтін өзіне тән әдіс-тәсілді ойлап табуға әрекет жасалғандығы күмәнсіз.

1953 жылы Ленинградтан С.Мәмбеев, Қ.Телжанов, Н.Нұрмұхаммедов, 1956 жылы К.Шаяхметов, Москвадан М.Кенбаевтар келді. Көп ұзамай осы келген жас кескіндемешілер Қазақстанның алдыңғы қатардағы жетекші суретшілер қатарына қосылды. Туған жерге көп жылдардан кейін оралған суретшілер үшін оның әр қамысы мен топырағы ыстық еді. Олардың өскен ортаға, ата мекенге арнаған картиналары ыстық ілтипатпен жазылды. **К.Шаяхметовтің** «Туған ауылда» (1957) деген картинасында қаладан келген жас жігіттерді туған-туысқандарының қандай жылы шыраймен қарсы алуын бейнелейді. Шығармадағының бәрі жүрекке жылы тиеді. Қымыз

құйып отырған әйелдің аппақ кимешегі, кешке қарай алыстан мұнартқан тау, жағалай тігілген киіз үйлер бәрі-бәрі тартымды. Суретші «Тал-түс» (1959), «Жаңа піскен нан» (1961), «Қойшылар тойында» (1962), «Қазақ ССР халық суретшісі А. Ғалымбаеваның портреті» (1977), «Анасының портреті» (1979), «Профессор Қ. Жұбановтың портреті» (1980) еңбектерінің авторы. Ол тақырыптық шығармада, портрет, пейзаж жанрына көптеп қалам тартқан қылқалам шебері.

Қ. Телжановтың суретшілік дарыны 1950 жылдардың ортасында жазылған «Тұңғыш рет» (1954), «Жамал», «Әжесі мен немересі» атты шағын жанрлық шығармаларында айқын көрінді. Бұл суреттердің барлығына ортақ қасиеттер қарапайымдылығы, шешімнің жеңілдігі, сыршылдығы мен поэтикалығы. Кейін суретші өзінің шығармашылығында халықтың ерлік образын сомдау міндетін алдыға қояды. Оның үлкен полотноларының түп негізінде тың жерлерді игеру, ұлттық ойындар төңкерістік оқиғалар секілді әр түрлі сюжеттер орын алды. Бұл ретте Телжанов әрқашан ұқсас сюжеттерге көңіл бөлген орыс суретшілерінің тәжірибесіне сүйенеді. Суретшінің картиналары «Бабалар жерінде» (1958), «Көкпар» (1960), «Бастау» (1966) Қазақстанның кескіндеме өнерінде ұлттық қаһарманның қалыптасуына айрықша ықпал етіп, маңызды роль атқарды десек артық айтпаған болар едік. Суретші Н. Нұрмұхаммедов көбінесе ерлік тақырыптарына аса назар аударды. Ол өзінің «М. В. Фрунзенің 1920 жылы Самарқан халық еріктілері алдында сөз сөйлеуі» (1953) атты диплом жұмысында көп пішінді академиялық композицияға еліктесе, кейін өзінің палитрасы мен форманы сомдау мәнерін күрт өзгертеді. Мұның себебі, ол ұлттық қаһарманды тарихи картинаға әкеліп қана қойған жоқ, сонымен қатар өзінің әдісін жасауға, айрықша бейнелеудің психологиялық жағынан қанықтығы мен бояу шешімінің әсем нәшін біріктірудің аса қиын міндетін іске асыруға тырысып, ұдайы осы екеуінің арасында толғаныста болғандықтан оның шеңберден біржола шыға алмағанмен, кейіпкерлердің бір-бірімен үйреншікті байланыстарын көзбен пайымдатады. Суретші кеңістікті ұтымды пайдаланып, бояусыз тұтас көрініске лайықтайды, пішіндердің жинақталғандығы мен



қарымдылығын, силуэттілігін батыл айқындайды. Осынау таза әсемдік тәсілдерге қарамастан, ол табиғат бояуының көптігі мен адам сезімінің қалтарыс қатпарларын әсте ұмытпайды. Әлемдік мәдениет аясына тартылған адам ретінде, Мәмбеев көптеген суретшілер қастерлейтін дәстүрлі тұрмыстың патриархалдық тазалығы өзінше бір романтикалық арман, табиғи тіршіліктің даналығымен және ізгілігімен қызықтыратын қиял екендігін түсінеді. Халықтың мәдениеттен нәр алып оған жақын жүру, өмірдің адамгершілік негіздері жайында ойланып-толғану көптеген суретшілердің шығармашылық қызметтеріне игілікті ықпалын тигізді. Театр мен киноның талантты суретшілері А.Фалымбаева мен Г.Исмайлова ұлттық киімдердің, әсемдік бұйымдарының, тұрмыс заттарының, әдет-ғұрыптың ерекшеліктерін ұдайы зерттеудің нәтижесінде өздерінің көптеген полотноларын ұлттық тұрмыс заттарын бейнелеуге арнады. А.Фалымбаева 1917 жылы 29 желтоқсанда Ыссық қаласында туған. 1951 жылдан ҚРСО-ның мүшесі. Қазақстан Республикасының халық суретшісі, Қазақстан Республикасы Ш.Уалиханов атындағы Мемлекеттік сыйлықтың лауреаты, «Құрмет белгісі», «Еңбек Қызыл Ту» орденінің иегері. Фалымбаеваның қылқаламынан ежелгі керамиканың сұлулығы («Қазақтың ежелгі керамикасы», 1966) оянса, Исмайлова («Қымыз», 1966) натюрмортында халық тұрмысының асқақ әсем мәдениетін көрсетеді.

**Исмайлова Гүлфайруз Мансұрқызы** – Қазақстан Республикасының Халық суретшісі, Қазақстан Республикасына еңбегі сіңген өнер қайраткері. Алматы қаласында 1929 жылы 15 желтоқсанда туған. 1949 жылы И.В.Гоголь атындағы Алматы көркемсурет училищесін бітіреді. 1956 жылы Санкт-Петербургтегі И.Е.Репин атындағы ИЖСА-ны бітірген. 1957 жылдан ҚР СО-ның мүшесі. Сонымен бірге екі суретші де қазақ әйелінің сұлулығын сомдауға көп еңбек еткен жандар. Фалымбаева бұл сұлулықты өмірдің адамгершілік, эстетикалық нормаларынан іздейді. «Дәмді шай» (1966) атты поэтикалық суретінде данагөй кейуананың бейнесі еріксіз сабырлыққа шақырады. Оны төзім мен парасаттылықтың белгісіндей монументтік шығарма десек те болады. Осы екі аяулы суретші қазақ қызы, өзінен кейінгі бейнелеу өнеріндегі сіңлілеріне сара жол салып берді. Олардан

кейін қаншама суретші қазақ қыздары бейнелеу өнерінде еңбек етіп келеді. Осы кезеңде **М.Кенбаевтың** сіңірген еңбегін басқа қырынан көруге болады. Ол күнделікті дәстүрлі дүниенің сұлулығын көріп, соны бейнеледі. «Шопан әнінде» (1955) кәдімгі дағдылы көрініс табиғатпен үйлесімді бірлікте тіршілік ететін жер иесінің даңқын асырған ғажайып гимнге айналады. «Құрық тастау» (1957) адамның еркін өмірін, оның күші мен ептілігін паш етеді.

Кенбаев тіпті тарихи сюжеттерге ден қойғанда да, ең бірыңғай, бейбіт шешімдерді таңдайды. «Жангелдиннің отряды» картинасындағы демалыс сәті осыған мысал бола алады. Қазақ ССР-інің еңбек сіңірген өнер қайраткері М.С.Кенбаевтың қолынан шыққан өнер туындылары Ә.Қастеев атындағы мұражайдан бастап әлемнің түкпір-түкпіріндегі мұражайларында сақтаулы. Суретшінің «Құрық салу» (1961, кенеп, майлы бояу, 102x202), шығармасы қазіргі таңда Мәскеудегі мемлекеттік Третьяков галереясында сақтаулы. **Мамбеев Сабыр Әбдірасылұлы** – Қазақстан Республикасының халық суретшісі, Қазақстан Республикасына еңбегі сіңген өнер қайраткері, «Құрмет белгісі», «Еңбек Қызыл Ту» орденінің иегері. Суретші 1928 жылы 1 мамырда Шымкент облысының Абай ауылында дүниеге келеді. 1953 жылы Санкт-Петербургтегі И.Е.Репин атындағы ИЖСАН-ны бітірген. 1956 жылдан ҚР СО-ның мүшесі. Суретші Мамбеев «дәстүрді жасап, оны халық тұрмысының адамгершілік негізі ретінде сақтайтын адамның өзі» деп біледі. Шопандардың тұрмысы, ұлттық дәстүр, солардың тіршілік қаракеті мен өмірінің қаймағы бұзылмай сақталатындықтан С.Мамбеев шығармашылығының біріне айналды. Бірақ суретшіні қызықтыратын нәрсе – жай тұрмыс салты емес, сол әдет-ғұрыптың сақталуы, дәлірек айтсақ, соның сақталу себептері, түпкі тамыры.

Суретшіні адамдардың қарым-қатынасы мен халықтық мінез-құлықтың уақыт пен кеңістік ықпалынан тәуелсіз сұлулығы тебіренетеді. Сондықтан суретшіге жанрлық шеңбер тарлық етеді. «Киіз үй алдында» (1958) картинасында ол осы жанрлық меймандостық ниетті көз алдына әкеледі. «Бір кесе қымызда» (1967) рухы жанған бет-жүздің сұлулығы бірі кәрі, бірі жас екі

әйелдің арасындағы шынайы сыйластық қарым-қатынастың адамгершілік жарастылығынан ажырағысыз.

Суретшінің негізгі жұмыстары: «Тауда» (1957), «Қара кимоне» (1957), «Киіз үйде» (1958), «Терезе алдындағы қыз» (1958), «Менің қаламда» (1960), «Қара киімдегі қыз» (1964), «М.Әуезовтің портреті» (1967), «Шопан қызы» (1971). Осы кезеңде баспа графикасында да қызықты еңбектер өмірге келіп жатты. Көптеген суретшілер бұл жылдарда өз заманының, халық өміріндегі өзгерістердің шежіресі қызметін атқарды. Мысалы, Ш.Кенжебаев «Менің аулымның адамдары» (1960) линогравюра сериясын сүйіспеншілік сезіммен жазады.

**А.Дячкин** «Тың жерде» (1956) және «Достық жолы трассасында» (1957) серияларындағы лирикалық образдарды жасау үшін одгорттың бейнелік қасиеттерін пайдаланады. Қазақ фольклорына, әсіресе, оның жайдары мінезді, мойымас, тапқыр, зейінді кейіпкерлеріне көбірек назар аударыла бастайды.

**Романов Сахи** Қазақстан Республикасының суретшісі, Қазақстан Республикасына еңбек сіңірген өнер қайраткері, «Парасат» орденінің иегері. Суретші 1926 жылы 1 тамызда Қызылорда облысы Қазалы қаласында дүниеге келеді. 1955 жылы Мәскеудегі БМКИ-тің бітіреді. 1958 жылдан ҚР СО-ның мүшесі. Ол көптеген қазақ киноларының нобайларының авторы. Негізгі шығармасы «Бұғаудан босану» (1970, кенеп, майлы бояу, 150x200).

Суретші С.Романов халық аңызы «Қырық өтірік» (1955) ертегісі тақырыбына қалам тартады. Суретшінің жұмыстары дүние жүзіндегі мұражайлар қорымен және көптеген елдердегі жеке жинақшылардың иелігінде сақтаулы.

**Сидоркин Е.М. (1930-1982)** – Қазақ ССР-нің еңбек сіңірген өнер қайраткері. Е.М.Сидоркин («Қуақыларға», 1959) жалтылдаған юморға толы суреттер салып, адам мінезінің көптеген типтерін тапқырлықпен бейнелейді.

1960-шы жылға дейінгі бұл суретшілер Қазақстан бейнелеу өнерінің қалыптасуына және де өздерінің жүрек көзінің елегінен өткізген ел өмірін бейнелеу арқылы құнды шежіре қалдырды. Өнердің құндылығы – суреткер өз тұсындағы өмір деректерінен кейінгі ұрпаққа тарихи мағұлмат қалдыруында.

## «Қатаң стиль» өкілдері (60-жылғылар)

Қазақстан бейнелеу өнеріндегі 50-ші жылдың соңы мен 60-жылдың басындағы суретшілерінің өнер тарихындағы алар орны ерекше. Өйткені бұл кезеңде Мәскеуден бастап бүкіл одақтас елдердің бәріндегі суретшілер кеңес үкіметінің қолшоқпарына айналған социалистік реализмдегі рамкіден шыға алмайтын еді. Осынау қатаң жүйені бұзып жаңаша ырғақ, үрдіс (стиль) жасау қай халықтың өкілі үшін де оңай шаруа емес. Осы уақыттың қиындығына қарамастан Қазақстан суретшілері асқан қайсарлықпен өздеріне тән мінездегі, жаңа ырғақтағы үрдіспен (стиль) социалистік реализмге басқаша көзқарас алып келді. Қазіргі таңда өнертанушылардың сараптауы бойынша оларды «қатаң стильді», «алпысыншы жылғылар» деп атайды.

Осы уақыттың еншісіне жататын бұл суретшілердің шығармаларын 1874 жылы сәуір айында Ариждегі Капуцин бульварінде ресми емес көрме ұйымдастырған импрессионист суретшілердің шығармаларына күдікпен, шошына қараған Еуропаның көрермендері сияқты, біздің көрермендеріміз де шошына қарады. Өйткені сол кезде бас хатшының авангардшыл суретшілердің Мәскеу Манежіндегі көрмесін қатты сынап қарсы сөйлегенін еске алсақ, кеңес өкіметінің тұсында саяси еркіндіктің жылы да, жеңіл лебін сезіну үшін әлі ерте еді. Оларды туған жерге және өздері жақсы көретін өнерге деген махаббат таусылмайтын күшке ие етті. Бұл суретшілер бір-біріне ұқсамайтын, әрқайсы өмірдегі өз жолы мен жазу мәнерін қалдырған қас шеберлер. Осы буынның ішінде елі мен өнер кеңістігінде кеңінен танымал болған көптеген суретшілерден, өздерінің шығармашылық қызметтерінен бір сәт қол үзбей ХХІ ғасырды санаулы ғана суретшілер қарсы алды. Әрине қай заманда болмасын шындық пен әділдік жолында шырылдаған өнер адамдары үшін оңай болмаған. Осы жерде ХХ ғасырдың көрнекті Испан суретшісі Пабло Пикассоның «Суретші дегеніміз – өзі жауап беруге тиіс дәуір талаптарымен үнемі қатар жүретін саясат адамы...» деген ойлары еріксіз еске оралады. Өнерді жасау үшін барлық азабына шыдап, өнердің құлақ-кесті құлы болуыңды қажет

етеді. Ал бізде қаншама өнер адамы өнерге өмірін арнады. Оны зерттеу болашақ ұрпақтың еншісінде. Өйткені өнер адамдары уақыттың алдында жүретін халқының көзі мен ақыл ойы. Осы жерде голландық Винсент Ван-Гогтың – «Суретшілер жер қойнында жатып та кейінгі ұрпақпен тілдесе алады...» деген ойы немесе ұлы орыс суретшісі Петров-Водкиннің «Өсер халықтың қанаты – оның өнері... Өнерде адам жан дүниесінің құпияларын зерделей танудан және оны жаратылыс құпияларына салыстыра қараудан асар биік міндет жоқ» – деген ойлары еріксіз ойға оралады. Еліміздің егемендігін алғанына міне 17 жылдай болды. Осынау ұлы даланы ат үстінде жүріп қорғаған бабаларымыздың арманына жетіп, оңымыз бен солымызды тани бастаған кезде өнер тарихындағы саңлақтарымызды танып білу келер ұрпақтың еншісі. Қалай айтсақ та, «алпысыншы жылғылар» қатарына жататын бұл суретшілерді біріктірген негізгі күш, ол қазақ халқына тән қазақи бейнелеу өнері мектебін қалыптастыру қажет деген ой болды. Сондай-ақ, еліміздің асыл армандары мен шынайы өмірін бейнелейтін қазақи мінездегі жазу үрдісін, тәсілін қалыптастырып, оны жалпы адамзаттың мәдени құндылықтар жүйесіне енгізу еді.

1966 жылы Қазақстан Суретшілер одағы жас суретшілердің республикалық бірінші көрмесін өткізді. Осы көрмедегі көпшілікті елең еткізген өзектісі С.Айтбаевтың «Бақыт» атты шығармасы болды. Туындының шартты-эпикалық стилистикасының айналадағы өмірге үйлеспейтіні соншалық, алғашында суретшінің айтар ойын, оның мақсаты мен міндетін тұжырымдау қиынға түсті. Картинада әлдебір арандату сезілді, бірақ оның неде екені сол кез үшін түсініксіз болды. Сондықтан да оны әпсәтте-ақ 60-жылдар өнеріне тән қатаң стильдің ұлттық көрінісіне жатқызды да көңіл жайланды. Ал шынтауайтына келгенде, осы полотнода 80-жылдар басына дейін көшбасшы болған он екі суретшінің бейнелеу өнерінің даму бағдарламасының негізі салынды. Осыдан екі жылдан соң, 1968 жылы республикалық көрмеге Т.Тоғысбаев «Дала әндер нақыштары» жұмысын қойды. Ол Айтбаевтың «Бақыты» сияқты соншалықты әбігер тудырған жоқ. Алайда, Мемлекеттік Ә.Қастеев атындағы өнер мұражайының тұрақты экспозициясында тұрған осы туынды

бүгінгі таңда қазақстандық бейнелеу өнерінің кескіндеме-пластикалық бейнелілігінің соңғы сөзіндей қабылданады.

Ш.Сариевтің 1962 жылғы «Тұрардың портреті» жұмысы – өз кезіндегі және болашақтағы өнермен еш байланысы жоқ, бояулық шешімдер тұрғысынан батыл эксперимент ретінде ғана қарастырылды. Ал іс жүзінде Айтбаев пен Сариевтің картиналары суретшілердің – ХХ ғасыр әлемдік өнерінің озық бағыттарына, ал Тоғысбаев жұмысында – халық өнерінің, оның ұлттық дәстүрінің табиғи бұлақ бастауына зер салуының көрінісі еді. Алғашқысы да, екіншісі де бүкіл шығармашылық топтың көркемдік ізденістерінің басты тақырыбына айналды. Осы екі полотноның жазылуы Қазақстан бейнелеу өнерінің дамуындағы жаңа процестердің қалыптаса бастағанының белгісі болды. Ол ең алдымен жас буынның белгілі өлшемдер мен социалистік реализм әдісі болсын, классикалық академизм канондары болсын, бағдарламаның аясында жұмыс істегісі келмегеніне байланысты еді. Бұл мәселені шешудің бірден бір жолы – пішіндік те, мазмұндық та жағынан көркемдік танымның ұлттық құралдарын жасап шығару ғана еді. Мұндай міндет осы суретшілер үшін шығармашылық ізденістерінің бағдарламасына айналды. Алпысыншы жылдардың соңғы жылдары, суретшілердің бір-бірің, өз замандастарының ішіндегі ақын, жазушы, тарихшы, ғалымдарды, сондай-ақ өз жолдарын шығармашылықтан көргендерді ерекше іздеген кез болды. Алматы арықтарының жағасындағы түнгі отырыстардағы пікірталастар, өзара келіспеушіліктердің себептерін анықтау – осының бәрі олардың бір-бірінен ажыратуға келмейтін өмірінің де, шығармашылық ізденістерінің де құрамдас бөлігі болды. Осы пікірталастарда кейін көзге көрінер формаларға айналатын идеялар шыңдалатын. Ривера, Ороско, Сикейростардың монументальды фрескаларының стилистикасы, форманың ап-айқындығы мен ықшамдығы, түс-бояудың сан мыңдаған нәзік реңінің және жарық-ауалық ортаның жоқтығы, қарапайым адамдардың айқын бейнелері жақын да түсінікті еді. Мұның бәрі қазақтың көркемдік көруіне сай келгені соншалықты, мексикандықтар мен қазақтардың тамыры сонау көз жетпес көне замандарға кететін қан-қазыналық (гендік) туыстық

мүмкіндігі туралы мәселелер еріктен тыс туындайтын. Пікірталастар кезінде көбіне үндемей жымыып қана отыратын Сариев мексикандықтардың шығармашылығын, әсіресе олардың композициялық әдістерін өз бетінше зерттеп үйренді. Олардың шығармашылығына тән тұйықтыққа ұмтыла дөңгелектенген сызықтар, ірі модуль, жазылыңқы дақтар мен бояулардың өзіндік шекарасынан тысқа жайылмауы сияқты ерекшеліктерінен ол халық өнерінің ою өрнек құрылымы және бейнелілік қатарымен эстетикалық жақындықты көрді. Мексикандықтар өнерімен таныса келе ол ұлттық «фрескалар» – оюлы киіздердің монументальды мағыналылығы туралы тұжырымға келді де олардың кескіндемелік композицияларын қайта зерделей бастады. Жұмыс кезінде ол кенепті мольберттен жиі алып, еденге тастайтын да, оюлы өрнек сырмағына өз негізімен дұрыс салынып жатыр ма екен деп, үңілетін шебердей, ұзақ қарап тұратын. Мексикандық суретшілердің Айтбаев үшін кескіндемелік манифест сынды болуы – оның буынының көркемдік-пластикалық идеялары мен патриоттық көңіл-күйі жеткізілген «Бақыт» туындысын жазуға итермелеген күш болды. Осы шығармашылық-зерттеушілік процесте жасап шығарылған форма мен бояу айқындығы, жазықтың, ірі ауқымдылық, еуропа кескіндеме өнеріне тән детальға мән беруден, жарық-ауалық орта мен түрлік өзгешеліктен бойды алыс салу – сол буынның көптеген суретшілерінің негізгі әдісі болды. Ұлттық мектеп жасаймыз деп жүрген бұл суретшілердің алдынан, жаһандану мен компьютерлену деген мәселелер шықты. Ұлттық құндылықтар мен өздері айналысып жүрген істеріндегі стильдерді жетілдіріп сақтаймыз деп жүргенде жаңа уақыттың ағымына көптеген суретшілер қарсы тұра алмады. Мүмкін «алпысыншы жылғылар», өздерінің алдына қойған мақсат-міндеттерін толық орындай алмаса да, өздері сүйген істерінде адал еңбек етіп, өнерге берілу арқылы ең бастысына қол жеткізді. Олар Қазақстан бейнелеу өнерінің негізінде еуропалық көркемдік мектеп, ұлттық дәстүрлер және XX ғасырда жаңа интеграцияның стратегиялық қуаты болған ақпараттық процестер біріккен жаңа концептін жасады. Сол кезде олар Қазақстан үшін жаңа мәдениеттанушылық үлгі, идеясы 90-

жылдар ортасында ғана тұжырымдалған еуразиялықты жасау жолымен қозғалғанын білген жоқ. «Алпысыншы жылғылар» өз ізденістерінде ымыраға келмейтін, олардың көбісінің өмірден ерте кетулері, осы келіспеушіліктің әсерінен болды. Алайда, олардың жолдастары – Сыдыханов, Мөргеновтер өнерді болмыстық драматургияның үздіксіз дамып отыратын феномені ретінде зерделеуді жалғастырып келеді. Күні бүгінде осы азаматтардың еңбектері Қазақстаннан тыс жерлерде көрмелерге қойылып, жақсы пікірлер мен мақтауларға бөленіп жүр. Ал өнер дегеніміз – халық пен халықтардың арасын жалғастыратын алтын көпір. Өнердің құдыреті ол барлық халыққа түсініктілігінде.

**Сариев Шаймардан Тілемісұлы** – 1937 жылы 25 желтоқсанда Атырау облысының Исатай ауданындағы Забурун ауылында дүниеге келді. 1954 жылы Новобогат ауылындағы Амангелді атындағы орта мектепті бітірісімен Қарағандыда «Ленинуголь» тресінде шахтада комсомолдың жолдамасымен жұмыс істейді. 1956-1959 жылдары Ригада Кеңес Армиясында әскери борышын атқарады. Осы уақыт ішінде Прибалтиканың әскери бөліміне қарасты бейнелеу өнері үйірмесіне қатысады. Осы кезден бастап суретші, өнердің тылсым күшін бойына сіңіре бастайды. 1959 жылы Харьковтегі суретшілер институтына оқуға қабылданады. Оқып жүріп токарлық жұмыс істейді. Суретші институттың екінші курсынан өзінің өтінішімен оқудан шығады. Өзі қалағандай басқа институтқа ауысып, оқу жағдайын дұрыстамақ болады. Суретшінің ойлаған ол арманы орындалмай 1962 жылы Алматыға келіп, суретшілердің «Өнер» комбинатына суретші болып жұмысқа тұрады. Осы жерде суретші шығармашылық жұмысын шырдай түседі. 1967 жылы КСРО суретшілер одағының мүшелігіне қабылданады. Сонымен қоса, қоғамдық жұмыстар атқарады. Қазақстанның ЛКЖО ОК-нің дипломымен, БЛКЖО ОК-нің дипломдарымен марапатталады. 1971 жылы Суретшілер Одағынан шығарылады. 1971-1975 жылдары Қазақстанның Көркемөнер қорының тізімінде болады. 1975 жылы Алматыға ауысып «Жалын», «Жазушы» баспаларында кітап көркемдеуші болады. 1982 жылы «Өнер» баспасынан «У природы в гостях - Табиғат аясында» атты балаларға арналған кітабын шығарады. Шығармашылық еңбектері Қазақстан, Прибалтика, Өзбекстан,



Ресейде, Украинада көрмелерге қойылады. 1988 жылдың 16 қазанында КСРО Суретшілер Одағына қайтадан қабылданады. Тіршіліктің ұлы кеңістігінде маңдайына жазылған талантты, жүрегін шымырлатып, жан дүниесін өксіткен мұңды еншілеп, өзінің әнтек, өлшемге симайтын мінезімен, пішім қалпымен ғұмыр кешкен суретші өмірді, өмірдің шыншыл шырайын, тынысын тылсымы бөлек бояулардан тапты. Бұл – шын мәнінде суретшінің шарқ ұрып іздеп, кедергі, тосқауылдардан тайсақтамай өтіп, өмірден, өнерден өзін-өзі табуы еді. Сондықтан да болар, жылдар бойы сезім зердесінде оянып, қиялын тербеп, көңіл сарайында жинақталған ой ұшқындарының топтамасына – «Сурет туралы толғаныстарына» ол ұлы Пикассоның: «Мен іздеймін, табамын!» деген әйгілі сөзін эпиграф етіп алған суретші Шаймардан Сариев 1988 жылдың 22 қазанында туған жері Атырау облысының Аққыстау ауылында ауыр науқастан қайтыс болады. Қазақстан бейнелеу өнерінің тарихында мәңгілік өшпестей ізін қалдырған қыл-қалам шеберіне туған жерінің халқы 2005 жылы Атырау қаласынан облыстық өнер мұражайын ашты. Суретшінің шығармалары арасынан ең бір көрнекті де, ауқымды орын алатын тақырып – портрет жанры болды. Атап айтсақ, «Лебіз ұлының портреті» (1987), «Құлпытас портреті» (1986), «Шопанның әйелі» (1980), «Тұрардың портреті» (1967), «Әйелдің портреті» (1968), «Автопортрет» (1986) тағы сол сияқты әр қырынан алынған жеке бейнелердің образы арқылы адамның жан дүниелік құбылысын мейлінше шыншылдықпен дәл де нәзік тап баса білген суретшінің басты құралы тағы да сол – бояу, қарама-қарсы түстердің, бірін-бірі толықтырып үндесіп жатқан түстердің тұтас бір әлемі. Осы әлемде ол емін-еркін кесіле шалқып, ешкімге ұқсамайтын даралығын танытады. Сариевтің қай портреттеріне кез салмаңыз, олардың барлығынан да бүкпесіз көрінетін бір айқындық – өзі бейнелеп отырған кейіпкеріне деген суретшінің кіршіксіз жақсы көру сезімінің аңғарылуы. Ал суретші үшін өзі жақсы көрген қоршаған орта мен туған жердің әр қурайы ыстық. Сариевтің портреттеріндегі монументалдық тұтастық, суретшінің еш өлшемге сыймайтын далалықтарға тән мінезін айтып тұрғандай.

**Жүсіпов Әли (1928-1976)** – 1928 жылдың 16-қыркүйегінде Жамбыл қаласында дүниеге келді. 4 жасында жетім қалған ол балалар үйінде тәрбиеленді. Фрунзе (қазіргі Бішкек) қаласындағы Көркемсурет училищесін (1953) және И.Репин атындағы кескіндеме, мүсін және сәулет институтын (И.А.Серебрянов шеберханасы, 1959) бітірді. 1956 жылдан бастап көрмелерге қатысады. 1959 жылдан ҚСРО Суретшілер одағының мүшесі. Жұмыстары Мемлекеттік Ә.Қастеев атындағы Өнер мұражайында, Қазақстан Республикасы Мәдениет министрлігінің көркемөнер көрмелерінің дирекциясында сақтаулы. Жүсіпов шығармашылығы жас суретшілердің ізденістеріне әсер еткендігі сөзсіз шындық. Оның шығармашылығы реализм аясынан шыққан жоқ, алайда ол реализмін өзінен кейін – «Жаңа көркемдік форма іздеудің келесі адымы қандай болуы керек?» деген өткір сауал тудыратын шарттылық деңгейіне алып келді. Негізгі шығармалары: «Ана бақыты» (1958), «Алғашқы оқу» (1960), «Алатау. Алматы маңында» (1961), «Ағайындылар» (1960), «Менің Отанымның арулары» (1967), «Р.Сәрсенбин портреті» (1964), «К.Моисеевтің отбасылық портреті» (1965), «Таулар» (1969), «Неке сақинасы» (1967), «Күйші» (1970), «Ақсақал» (1972), «Жайлаудағы кеш» (1975), «Киіз үйлер» (1975), «Ақын ойшыл» (1974-1975), «Автопортрет» (1974).

**Айтбаев Салахитдин Әбдісадықұлы (1938-1994)** – кескіндемеші, Қазақ КСР еңбек сіңірген өнер қайраткері, Қазақстан Ленин комсомолы сыйлығының иегері.

Ол 1938 жылдың 15-ақпанында Қызылорда қаласында дүниеге келген. Н.В. Гоголь атындағы Алматы Көркемсурет училищесін бітірген (1961). Училищені бітірген соң көркем-өнер көрмелеріне қатысты. 1973 жылы А.Медоев және Ғ.Шалахметовпен бірігіп Маңғыстауға мәдени ескерткіштерді зерттеу экспедициясына қатысады. Жұмыстары Мемлекеттік Ә.Қастеев атындағы өнер мұражайында, Қазақстан Республикасы Мәдениет министрлігі Көркемөнер көрмелерінің дирекциясында, Суретшілер одағы, Халықаралық конфедерация қорларында (Мәскеу), Қазақстан және шетелдерде жеке жинақтамаларда тұр.

Айтбаевтың шығармашылығында портрет маңызды орын алды. Портреттерді салу кезінде ол өз-өзімен бетпе-бет еркін болатын тақырыптық композицияда әйтеуір бір қырынан қосарлана жүретін идеологиялық міндеттен құтылатын. Ол өзі портретін салып жатқан адамының тартымдылығына еріксіз әсерленетін де осы әсерін кенеп бетіне түсіруге, кескіндеменің түр-түс жасау құрылымына шығаруға ұмтылатын. Мысалы, «Терезе алдындағы қыз» (1968) – импрессионистік шабытпен, «Айгүл» (1968) ойлылықпен жазылған еңбектер. Форма шығармашылығы Айтбаевтың портреттерінде дүниеге келді. Өйткені ол модельдің, заттың немесе құбылыстың ішкі мәні дүние жасайтын құрылымдардың анық көрінуін талап етеді деген тұжырымды ұстанды. Ол суретші шындықты көлегейлемей, күнделікті өмір шындығын беруге ұмтылған жағдайда дүниеге келеді. Ішкі мән-мазмұн сыртқа барынша ашылып шығуға ұмтылса, формалық табиғи қабығын жарып жібере алады деп түсінді. «Кітаптар» (1964) натюрморті, «Бақыт» (1966), «Жас қазақтар» (1967), «Ә.Әлімжановтың портреті» (1970), «Бригада жиналысы. Дала қосындағы түскі ас» (1972), «Сәулетші Сүлейменовтің портреті» (1973), «Терезе алдындағы қыз» (1968), «Ана портреті» (1972), «Әке портреті» (1970), «Суретші шеберханасында» (1977-1978), «Шопанның отбасы» (1977), «Құмыралар мен мүсін» (1988), «Ана» (1982-1983), «Абай портреті» (1994), «М.Әуезов портреті» (1977) суретшінің негізгі шығармалары болып табылады.

**Қисамединов Мақым Мұстахұлы (1939-1984)** – графикшы, Қазақстан Ленин комсомолы сыйлығының иегері.

Суретші 1939 жылдың 10-ақпанында Волгоград облысының Воскресенское ауылында туды. Н.В.Гоголь атындағы Алматы Көркемсурет училищесін (1960) және Мәскеу мемлекеттік В.И.Суриков атындағы институтының графика факультеті, кітап шеберханасын (1967) бітіріп шықты. 1961 жылдан көрмелерге қатысты. Сол жылы сайысудан КСРО спорт шебері атанды. 1967 жылдан КСРО Суретшілер одағы мүшесі. 1972 жылы Махамбет поэзиясына арналған графикалық жұмыстар циклы үшін Қазақстан Ленин комсомолы сыйлығы берілді. 1983 жылы Гетенің қазақ тілінде алғаш рет шыққан «Фауст» кітабын

(«Жазушы» баспасы) көркемдегені үшін КСРО суретшілер одағының Бүкілодақтық 1 дәрежелі дипломын алды. Оның жұмыстары Ә.Қастеев атындағы Мемлекеттік өнер мұражайында, Қазақстан Республикасы Мәдениет министрлігінің Көркемөнер көрмелерінің дирекциясында сақталулы.

Мақым Қисамединов шындықты бүркелемей, өмірдің ащы тұстарын көрсетудегі терең ойларын оқу жылдарында, мәскеулік көркемөнер ортадан алған білімімен бекіте түскен. Суретші республикалық көрмелердің біріне «Сонда Күн шығады» (1968) линогравюралар сериясынан 4 бет ұсынды. Алайда ол көрмеден бұл серия экспозициядан алынып тасталды. Авторь формализмге, «іріп-шіріген Батысқа», нақты айтқанда Пикассоға еліктеген деп кінәланды. Осылайша серия аяқталмай, кептеген жылдар бойы көрерменнен көз таса қалды. Қисамединов жұмыстарында жазғырарлықтай ештеңе жоқ еді. Ән салған бақташы, ғашықтар, көкжиекке көз салып немересімен қырда отырған әже, киіз үй жанында сүт құйып тұрған әйел бейнеленген. «Биік комиссияның» қабылдамау себебі, бейнелердің формалды шешілгендігі болды. Онда мерекелердегі суреттердей жарқырап-жалтырап тұрған ештеңе жоқ. Керісінше, өткір де ширығысты, қара мен ақ түстері күрт үйлестіріп, үшкір бұрыштармен, шартты ғана сызылған сұлбалар мен бет-бейнелер боямасыз берілді. Осы оқиғадан соң, екі жыл өткенде Қисамединов бірнеше жаңа серия, оның ішінде линогравюра мүмкіндіктерін шебер пайдалана отырып ұлттық салт-тұрмыс сахналарын кеңінен көрсететін «Жыл мезгілдерін» жазды. Суретші қысқа өмірінде артына мол мұра қалдырды. «Махамбет» сериясы. «Махамбет» (1972), «Күн шығады» сериясы. «Екеу» (1968), «Талтүс. Асан-Қайғы жыры» (1968), «Жыл мезгілдері» сериясы. «Жаз» (1970), «Абай» (1970), «Қыс» (1970), «Жасампаздық» (1970), «Көктем» (1970), «Махамбет» сериясы. «Петроглифтер» (1972), «Бір өмірдің бейнелері» сериясы. «Ләйләнің портреті» (1973), «Ана» (1973), «Махмұттың портреті» (1973), «Гетенің Фаустына үш иллюстрация» сериясы. «Иллюстрация» (1976), «Жер мен адамдар» сериясы. «Күту» (1979), «Қозғалыс» сериясы. «Аңыз» (1978), «Ертегі» (1978) жұмыстары суретшінің негізгі еңбектері.

**Тоғысбаев Тоқболат Төлепбайұлы (1940-1996)** – кескіндемеші, Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген өнер қайраткері.

Суретші 1940 жылдың 5 қазанында Шымкент облысы (қазіргі Оңтүстік Қазақстан облысы) Ленгір ауданы «Ленин жолы» колхозында дүниеге келді. Алматыдағы Н.В.Гоголь атындағы Көркемсурет училищесін (1965), М.Кенбаев шеберханасын бітірді. Көрмелерге 1966 жылдан қатысты. 1967 жылдан КСРО Суретшілер одағына мүше болды. 1990 жылы «Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген өнер қайраткері» атағы берілді.

Жұмыстары Мемлекеттік Ә.Қастеев атындағы өнер мұражайында, Қазақстан Республикасы Мәдениет министрлігі Көркемөнер көрмелерінің дирекциясында, елдегі және шетелдердегі жеке жинақтамаларда бар. Суретшінің картиналары даланың қош иісін, ұлттық дүние-сезім ерекшелігін сезінуге мүмкіндік береді. Сонымен қатар, жалпы адамзаттық, ұлттық мәселелерді ойлауға жетелейді. Негізгі шығармалары: «Абай-ойшыл» (1971), «Айша Ғалымбаеваның портреті» (1976), «Асанәлі Әшімовтің портреті» (1976), «Дала әндері нақыштары» (1968), «Ән күндер» (1987), «Сонлақтың шуақты күндері» (1990), «Киіз үйде» (1990), «Ас үй» (1972), «Қарбызбен натюрморт» (1974), «Туған ауылда» (1984), «Жайлылық-1» (1988), «Кешір» (1988), «Ұя» (1987), «Даланың жаралуы» (1980), «Ана мен бала» (1996).

**Нұржұмаев Оралбек (1938-1996)** – кескіндемеші, Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген өнер қайраткері.

Ол 1938 жылдың 21-мамырында Алматы облысы Іле ауданы «Қызыл Ту» колхозында дүниеге келеді. 1961 жылы Н.В.Гоголь атындағы Алматы Көркемсурет училищесін бітірді, М.Кенбаев пен А.Дьячкин шеберханасынан дәріс алды. Көрмелерге 1962 жылдан бастап қатысады. 1967 жылдан КСРО суретшілер одағының мүшесі болды. 1992 жылы «Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген өнер қайраткері» атағын алды. Жұмыстары Мемлекеттік Ә.Қастеев атындағы көркемөнер мұражайында, Қазақстан Республикасы Мәдениет

Министрлігі Көркемөнер көрмелөрі дирекциясында, еліміздегі және шетелдердегі жеке жинақтамаларда бар. Суретшінің картинасындағы күрделі бояулардың үні, бейнебір тереңнен тартқан күй секілді.

Суретші кейінгі ұрпаққа мол мұра қалдырды. «Төсек-Тас жайлауы» (1988), «Дәрігер Байзақовтың портреті» (1977), «Базарбаев Қайымның портреті» (1969), «Айлы түн» (1990), «Қаракәстек жайлауында» (Қара қыстау) (1987), «Пейзаж» (1993), «Жамбыл» (1994), «Әжеме барғанда» (1964), «Әуен» (1971), «1941-1945 жылдардағы Қазақстан» (1981), «Жайлаудағы ымырт» (1987), «Ұлттық мейрам» (эскиз) (1992), «Тау-Түргенге жол» (1993), «Абай-Ибрагим Құнанбайұлы» (1995), «Ақсақалдар» (1995) еңбектері суретшінің негізгі шығармалары.

**Рахманов Әділ Сәбденұлы (1942-1997)** – графикші, Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген өнер қайраткері.

1942 жылы 27 ақпанда Жамбылда (қазіргі Тараз) дүниеге келді. Алматының Н.В.Гоголь атындағы Көркемсурет училищесін (1961) және Мәскеу Полиграфиялық институтын (1965) бітірді. А.О.Гончаров пен П.Г.Захарова шеберханасында оқыды. 1966 жылдан суретші көркемдеуші болып жұмыс істеді. Көрмелерге 1965 жылдан қатысты. «Шекспир сонеттері» кітабын көркемдегені үшін 1978 жылы «Кітап өнері» атты халықаралық кітап көрмесінің (Мәскеу) сыйлығымен марапатталды. 1991 жылы «Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген өнер қайраткері» атағы беріледі. Суретші шығармаларының тасқа қашап салғандай тұтастығы, оның дүние жүзінің өнерімен жақсы таныстығы және де жан дүниесінің ұлттық бояуға қанықтығында.

Суретшінің негізгі жұмыстары: «Біздің ұрпағымыздың анасы» сериясы. «Оқу» (1967), «Дүниеге келу» (1967), «Күнделікті тыныс-тіршілік» сериясы. «Таң» (1975), «Біздің ұрпағымыздың анасы» сериясы. «Майданға шығарып салу» (1967), «Күнделікті тыныс-тіршілік» сериясы. «Талтүс» (1975). «Батырлар жыры эпосы» сериясы. «Ер Тарғын» (1984). «Отбасы» сериясы. «Этюд» (1979). «Дала» сериясы. «Дүниеге келу» (1987). «Адамдар мен манакендер» (1987), «20-жылдар» (1986). «Соғыс» (1986).



*Тұзды жел. 1996 ж.*



*Табиев Бақтияр  
Хасанұлы (1940-1999),  
кескіндемеші*



*Шығыс базары. 1971 ж.*



*Кездесу. 1987 ж.*



*Рахманов Әділ Сәбденұлы  
(1942-1997), графикшы*



*Оқу. 1967 ж.*



*Дүниеге келу. 1987 ж.*





*Майданға шыгарып салу. 1967 ж.*



*Е. Мергенов. Махамбет. 1973 ж.*



*Т. Досмағамбетов. О. Сүлейменовтің портреті. 1983 ж.*



Исабаев Исатай  
Нұрышұлы (1936-2007),  
графикшы



С.Айтбаев портреті. 1986 ж.



Батырдың дүниеге келуі. 1987 ж.



М Әуезов. 1967 ж.



Қысамейимов Мақым  
Мұстахұлы (1939-1994),  
графикашы



Ана. 1973 ж.



Махамбет. 1972 ж.



Екту.  
1968 ж.



Жүсіпов Әли (1928-1976),  
көскіндемеші



Автопортрет. 1974 ж.



Ана бақыты. 1958 ж.



Менің Отанымның арулары. 1967 ж.



Нуржумаев Оралбек  
(1938-1996), кескіндемеші



Түн. 1971 ж.



1941-1945 жылдардағы Қазақстан. 1981 ж.



Айлы түн. 1990 ж.



*Досмағамбетов Төлеген  
Сәбитұлы (1940-2001),  
мүсінші*



*Б. Төлегенованың портреті. 1980 ж.*



*Ш. Уәлиханов ескерткіші. 1970 ж.*



*Ақан сері. 1993 ж.*





*Мергенов Еркін Тілекұлы  
(1940), мүсінші*



*Екеу, Қозы-Көрпеш-Баян  
сұлу. 1985 ж.*



*XX ғасыр. 1985 ж.*



*Абай-ойшыл. 1971 ж.*



*Тоғысбаев Тоқболат  
Төлелбайұлы (1940-1996),  
кескіндемеші*



*Жайлылық-1. 1988 ж.*



*Дала өндері  
нақыштары. 1968 ж.*

**Исабаев Исатай Нұрышұлы (1936-2007)** – графикшы, Қазақ КСР еңбек сіңірген өнер қайраткері.

Суретші 1936 жылдың 18 ақпанында Талдықорған облысы Көкөзек ауылында дүниеге келді. Кеңес Армиясы қатарында қызмет еткеннен кейін (1955-1958) бір жыл Алматы Полиграфиялық комбинатында жұмыс істейді. 1959-1966 жылдары оқи жүріп, Қазақ мемлекеттік әдебиет баспасында аға көркемдеуші редактор болып жұмыс істеді. Мәскеу Полиграфиялық институтының көркемөнер бөлімін бітірді (1965). 1966 жылдан 1975 жылға дейін Сәулет-құрылыс институтының аға оқытушысы болып қызмет атқарған (Алматы). 1973 жылдан шығармашылық жұмыспен айналысады. 1987 жылы «Қазақ КСР еңбек сіңірген өнер қайраткері» атағы берілді.

Жұмыстары Мемлекеттік Ә.Қастеев атындағы өнер мұражайында, Қазақстан Республикасы Мәдениет министрлігі Көркемөнер көрмелері дирекциясында, шетелдердегі жеке жинақтамаларда сақтаулы.

Суретшінің негізгі жұмыстары: «Мұхтар Әуезов» (1967), «Қазақтардың әндері» сериясы. Триптих. «Ат бұғаулау» (оңт. б.) (1973). «Отбасы» (1973). «Абай» сериясы. «Алтыбақан» (1976), «Күз» (1976), «Жаз» (1976). «Көмір туралы аңыз» сериясы. «Екібастұз туралы декрет» (1981). «І.Жансүгіров шығармаларына иллюстрация» сериясы. «Домбыра» (1984). «Қазақтың халық ертегілері» сериясы. «Қу бала» (1981). «Қазақ эпосы» сериясы. «Батырдың дүниеге келуі» (1987), «Жекпе-жек» (1987). «С.Айтбаев портреті» (1986).

**Досмағамбетов Төлеген Сәбитұлы (1940-2001)** – мүсінші, Қазақ КСР еңбек сіңірген өнер қайраткері, Қазақ КСР Мемлекеттік сыйлығының лауреаты.

1940 жылы 27 шілдеде Семей облысы Мақаншы ауданы Бақты ауылында дүниеге келді. Алматыдағы Н.В.Гоголь атындағы Көркемсурет училищесін (1959) және И.Репин атындағы кескіндеме, мүсін және сәулет институтын (КСРО халық суретшісі, академик И.Пинчуктің шеберханасын. 1965) бітіреді. Көрмелерге 1960 жылдан қатысады. 1966 жылдан КСРО Суретшілер одағы мүшесі. 1974 жылы «Қазақ КСР

еңбек сіңірген өнер қайраткері» атағы берілді. 1976 жылы Ә.Жанкелдиннің Алматыдағы ескерткіші үшін О.Прокопьева екеуі Қазақ КСР Мемлекеттік сыйлығына лайық деп табылды. Жұмыстары Мемлекеттік Ә.Қастеев атындағы өнер мұражайында, Қазақстан Республикасы Мәдениет министрлігі Көркемөнер көрмелері дирекциясында, Қазақстан қалаларының көптеген алаңдарында тұр. Суретшінің негізгі еңбектері: «Шоқан Уәлиханов ескерткіші» (1970), «Ш.Уәлиханов портреті» (1968), «Роза» (1964), «Амангелді портреті» (1966), «Әнуар Әлімжанов ескерткіші» (1985), «Б.Төлегенова портреті» (1986), «Хабаршы» (1980), «Д.А.Қонаев ескерткіші. Республика жоспарлары» (1983), «О.Сүлейменовтің портреті» (1983), «Бауыржан Момышұлы» (1985), «Кеңестер Одағының батыры Қошқарбаев ескерткіші» (1985), «Халық әртісі К.Кенжетаев ескерткіші» (1985), «Қ.Сатпаев ескерткіші» (1999), «Ғани Мұратбаев ескерткіші» (1983), «Ахмет Байтұрсынов» (2000), «Біржан Сал Қожағұлұлы ескерткіші» (1991), «Ақан сері» (1993).

**Табиев Бақтияр Хасанұлы (1940-1999)** – кескіндемеші, Қазақ КСР еңбек сіңірген өнер қайраткері.

1940 жылдың 14 мамырында ҚХР, Құлжада дүниеге келеді. 1955 жылы отбасымен Кеңестер одағына оралады. Фрунзе (қазіргі Бішкек) қаласындағы Көркемсурет училищесін (1959) және Мәскеудің В.И.Суриков атындағы Көркемсурет институтын (1967) академик М.Грицай шеберханасынан бітіреді. Д.Д.Жилинский мен С.Н.Шильниковтен дәріс алады. 1970 жылдан КСРО Суретшілер одағының мүшесі. 1988 жылы «Қазақ КСР өнеріне еңбек сіңірген қайраткері» атағын алды.

«Кескіндеме – 89» бүкілодақтық көркем көрме байқауының дипломанты. 1990 жылы Қазақстандағы татарлар мәдени орталықтары ассоциациясы президиумының мүшесі болып сайланды. «Арал және теңіз жағалауы» кескіндемелік жұмыстар сериясы үшін 1991 жылы КСРО Көркемөнер академиясының дипломымен марапатталды. 1998 жылы Париждегі Өнер халықаралық орталығында жұмыс істеді. Мемлекеттік Ә.Қастеев атындағы өнер мұражайында (2000) және Қазанда (Дала әуені, 2003) өзі өмірден өткеннен кейін жеке көрмелері

болды. Жұмыстары мемлекеттік Ә.Қастеев атындағы өнер мұражайында, Мемлекеттік Третьяков галереясында, Шығыс халықтары Мемлекеттік мұражайында (Мәскеу), Қырғыз Республикасы Мемлекеттік өнер мұражайында, Австралия, Болгария, Германия, АҚШ, Түркия, Франциядағы жеке жинақтамаларда сақтаулы.

Суретшінің негізгі жұмыстары: «Кездесу» (1987), «Шығыс базары» (1971), «Қуандария ауылында» (1985), «Кеген әуендері» (1986), «Елегізу» (1990), «Арал жағалауы. Құмдағы ауыл» (1987-1988), «Қозы мен бала көтерген әйел» (1990), «Бауырсақтар» (1994), «Тұзды жел» (1996), «Күту» (1990), «Мына тікенекті-ай!» (1993), «Ашық есік» (1997), «Аула» (1997), «Бұлақ басында» (1998-1999), «Мойнақ шетінде» (1990).

**Сыдыханов Әбдрашит Аронұлы** – кескіндемеші, Қазақ КСР еңбек сіңірген өнер қайраткері, Мемлекеттік Ш.Уәлиханов атындағы сыйлықтың иегері, «Құрмет» орденімен марапатталған.

Суретші 1937 жылдың 12 тамызында Гурьев (қазіргі Атырау) облысының Кулагино ауылында дүниеге келеді. Алматы қаласындағы Н.В.Гоголь атындағы Көркемсурет училищесін (1956) бітіреді. Н.И.Кручильников, М.Кенбаев, А.Фалымбаева, А.Гвоздевтерден дәріс алады. Көрмелерге 1965 жылдан қатысады. 1967 жылы КСРО Суретшілер одағының мүшесі болып қабылданады. 1965 жылдан бастап 25 жыл бойы «Қазақфильм» киностудиясында қоюшы-суретші болып жұмыс істейді. 1986 жылы «Шоқан Уәлиханов» көркем фильміндегі бас қоюшы-суретшілік жұмысы үшін Мемлекеттік Ш.Уәлиханов атындағы сыйлықтың иегері атанды. 1990 жылы «Қазақ КСР еңбек сіңірген өнері қайраткері» атағын иеленді. 1996 жылы «Құрмет» орденімен марапатталады. 2000 жылы Өнерге қосқан үлесі үшін номинациясында тәуелсіз «Тарлан» сыйлығын алды.

1989 жылы Ә.Қастеев атындағы өнер мұражайында Ә.Сыдыхановтың «Таңбалық кескіндеме» атты, 2000 жылы «Белгісіз Сыдыханов» және 2002 жылы «Мен тағы да баламын!» атты жеке көрмелері өтеді.

Ә.Сыдыханов шығармалары Ә.Қастеев атындағы

Мемлекеттік Өнер мұражайы қорында (Алматы), Шығыс Қазақстан бейнелеу өнері мұражайында (Өскемен), облыстық қазіргі заман өнері мұражайында (Атырау), Қарағанды, Петропавловск мұражайларында Мемлекеттік Третьяков галереясында (Мәскеу), Шығыс халықтары мемлекеттік мұражайында (Мәскеу), Хут Катовице (Польша), Зиммерли (АҚШ) мұражайларында, Қазақстан, Англия, АҚШ, БАӘ, Германия, Лихтенштейн, Канада, Түркия, Грекия, Ресей галереялары мен жеке жинақтамаларында сақтаулы. Ә.Сыдыханов 80-жылдардың соңына қарай қазақ руының тарихи-көркем бейнесін оның рулық таңбасының кескіндемелік пластикалық өзгеруі арқылы жасай отырып, уақыттан тыстық идеясын абсолюттендірді. Сонымен қатар, көшпелілер мәдениетін көркемдік зерттеуді тарихи-тұрмыстықтан философиялық-рухани және адамгершілік аспектіге, оған ұлттық дәлде ғана өмір кеше алатын рәміз мағынасын бере отырып, біржолата шығарды.

Суретшінің негізгі шығармалары: «Түркі халықтарының рәміздері» (1997), «Көтерілісшілер» (1969), «Шопандар қыстауы» (1969), «Тоғызыншы мөлтекаудан» (1973), «Темекі төрімінде. Темекі жинау» (1972), «Қарғалар бақташысы» (1987), «Бозторғай әні» (1982), «Қызыл інгенді сауу» (1986-1987), «Тұранның қаншық қасқыры» (1990), «Ұзақ жол» (1992), «Махамбет - күрескер ақын» (2003-2004), «Қыпшақ таңбасы. Ұраны Айбас» (1998), «Хан балық» (2002), «Үзілмейтін әуен» (1997).

**Мергенов Еркін Тілекұлы** – мүсінші, Қазақ КСР өнеріне еңбек сіңірген қайраткері, Қазақстан Республикасының халық суретшісі, профессор.

Еркін Тілекұлы 1940 жылдың 6 наурызында Алматы қаласында дүниеге келген. Алматыдағы Н.В.Гоголь атындағы Көркемөнер училищесін (1962) және В.Суриков атындағы Көркемөнер институтын Л.Кербель шеберханасынан (1973) бітірді. Көрмелерге 1959 жылдан қатысады. 1962 жылдан 1963 жылға дейін Алматыдағы Оқушылар сарайының мүсін үйірмесіне жетекшілік етті. 1966-1969 жылдары Кеңес Әскері қатарында қызмет етеді. КСРО Суретшілер одағына 1974 жылы

мүше болып қабылданады. 1973-1974 жылдар аралығында Абай атындағы ҚазПИ-дің көркемсурет-графика факультетінің оқытушысы болады. Қазақстан Республикасы Суретшілер одағының төрағасы қызметін атқарған.

Жеке көрмелері Фрунзе (1980), Рига (1981), Алматы (1988), Мәскеу мен Киев (1989) қалаларында, Қазақстанның Достастық елдері Суретшілер одағы Халықаралық конференциясының Мәскеудегі мерейтойлық көрмесінде және Санкт-Петербургтың 300 жылдық мерейтойы күндерінде ашылған кескіндеме және мүсін көрмесімен бірге (2002-2003) өтті. 1981 жылы «ҚазКСР еңбек сіңірген өнер қайраткері» атағы берілді. 1990 жылы КСРО Білім беру жөніндегі Мемлекеттік комитетінің шешімі негізінде «мүсін кафедрасы бойынша профессор» атағын алды. Сол жылы Будапешттегі халықаралық мүсін триеналлесінің дипломымен марапатталды. 1992 жылы «Қазақстан Республикасының халық суретшісі» құрметті атағы берілді. 2000 жылы тәуелсіз «Тарлан» сыйлығының иегері болды. Қазіргі заман өнерінің дамуына қосқан үлесі үшін 2003 жылы А.С.Пушкин атындағы алтын медальмен (Ресей) марапатталды. 1987 жылдан 1994 жылға дейін Қазақстан Суретшілер одағы Басқармасының төрағасы, 1989 жылы КСРО Суретшілер одағының хатшысы және КСРО халық депутаты, 1990 жылы КСРО Жоғарғы Кеңесінің мүшесі болып сайланды. 1988 жылы Қазақстан Республикасы Суретшілер одағының XIV съезінде Қазақстан Республикасы Суретшілер одағы Басқармасының төрағасы болып сайланды. Жұмыстары Мемлекеттік Ә.Қастеев атындағы өнер мұражайында (Алматы), Мемлекеттік Третьяков галереясында (Мәскеу), Қырғыз Мемлекеттік мұражайында (Бішкек), Украинадағы орыс мұражайында (Киев) сақтаулы. Мүсіншінің жеке көрмелерінде Қазақстанның жартастық өнеріндегі бейнелері суреттелген графикалық планшеттерден бейне қатар болады. Бұл салыстыру ертедегі және қазіргі заман суретшісі графикасындағы сұлбалық сызықтарының арасындағы белгілі бір ұқсастықтарды көрсетеді. Материямен еркін жұмыс істеу Мергеновтің көркемдік қолтаңбасының мойындалған сипаты. Мұның өзі мүсіншінің кеңістікті рухтың шексіз еркіндігінің рәмізіндей көретін қазыналық, яғни ата-

баба танымына байланысты болуы керек. Мергенов ешқашан да керемет бір тақырыптарды іздемейді, керісінше, өмірдің драмалық қарама-қайшылықтарының трагикалық мәнін ашуға тырысады. Оның соңғы «XXI ғасыр. Курос» атты жұмысынан адамзат өркениетінің барлық кеселдерін жинап алған «біздің заман қаһарманының» ирониялық бейнесін көреміз. Оның шығармашылығында рәміз бен нақты өмір астасып кетеді.

«Автопортрет» (1971), «Шеңбер» (1968), «Махамбет» (1973), «Ертек» (1987), «Жаңғырық» (Диктатура триумфы) (1983), «Рот-фронт» (1978), «Реквием» (1974), «Талтүс» (сағым) (1975), «Құс» (1978), «Әл-Фараби» (1977), Композиция. «Үш жүз» (Балалар жылы) (1979), «Қобыз» (1977), «Нике» (1979), «Екеу» (Қозы-Көрпеш - Баян сұлу) (1985), «Альтернатива» (Күту) (1986), «XX ғасыр» (1985), «Кездесу» (1986), «XXI ғасыр сериясы. Алдын-ала сезу. XX-30» (2001), «XXI ғасыр сериясы. Курос. XX-30» (1998-2000) жұмыстары суретшінің негізгі еңбектері болып табылады.



## Пайдаланылған әдебиеттер:

1. Абдакимов А. История Казахстана: с древнейших времен до наших дней - Алматы: РИК, 1994.
2. Агапов П, Кадырбаев М, Сокровища древнего Казахстана: Памятники материальной культуры. - Алма - Ата, 1979.
3. Акишев К.А., Кушаев Г.А. Древняя культура саков и усуней в долине реки Или. - Алма - Ата, 1963.
4. Археологические исследования древнего и средневекового Казахстана. Алма - Ата: Наука, 1989.
5. Античное искусство. Ф.М. Штительман. Киев, 1977
6. Байпаков К.М., Комеков Б.Е., Пищулина К.А. Ортағасырлардағы Қазақстан тарихы. Алматы: Рауан, 1995.
7. Байпаков К.М. По следам древних городов Казахстана, Алматы, 1990.
8. Байжігітов Б. Бейнелеу өнерінің теориялық мәселелері. - Ақтөбе: «А-Полиграфия» ЖШС. 2003 ж. - 240 б.
9. Батыс Европа өнері. Л.Д. Любимов. Алматы, 1982
10. Батыс Европа өнері. Л.Д. Любимов. Алматы, 1982
11. Бүгінгі Қазақстан республика суретшілерінің шығармаларында. Алматы, «Өнер», 1983. 160 б.
12. Всеобщая история архитектуры Т.2.Греция и Рим М;1973
13. Всеобщая история искусств Т. 1-2 - М., 1956 - 1957
14. Всеобщая история искусств Алпатов М.В. Т. 1-3. - М. Л., 1948-1955.
15. Введение в искусствоведение Т.В.Ильина М; «Астрель»2003г.
16. Галимжанова А.С.Глаудинова, М.Б.Кишкашбаев, Т.А.Шкляева, С.А.Муратаев К.К.Елеукунова, Г.Ш.Барманкулова, Б.К.История искусств Казахстана. Учебник- Алматы: Издат.Маркет, 2006г.
17. Джанибеков У.Д. Д40. ЭХО... По следам легенды о золотой домбре. - Алма-Ата: Өнер, 1991. 304 с.,ил
18. Закономерности в развитии средневековой архитектуры. Л., Наука 1985
19. Ежелгі Дүние өнері Л.Д.Любимов Алматы 1980ж.
20. Ежелгі Греция мифтері мен аңыздары. Алматы Мектеп 1977
21. Ежелгі Дүние өнері. Л.Д.Любимов Алматы: өнер1980,
22. Ежелгі Дүние өнері Л.Д.Любимов Алматы 1980ж.
23. Ежелгі Дүние өнері Л.Д.Любимов Алматы «Өнер» 1980
24. История зарубежного искусства М, «Изобразительное искусство» 1990г.
25. Искусство. «Просвещение» 1987г.
26. Искусство «Просвещение» М; 1987г.переизд.
27. История зарубежного искусства М, «Изобразительное искусство»1990
28. Искусство Древнего мира Н.А. Дмитриева Н.А. Виноградова М;1989г.
29. Искусство Древнего Египта-М 1977
30. Искусство Древнего Египта М.Э. Матье Л.-М 1961

31. Искусство Древнего Египта Б.И. Ривкин М;1967
32. Искусство Древнего мира Н.А.Дмитриева Н.А.Виноградова М;1989
33. Искусство «Просвещение» М; 1987г.переизд.
34. История зарубежного искусства М; «Изобразительное искусство»1990
35. Искусство Древнего мира Н.А.Дмитриева Н.А.Виноградова М;1989г.
36. Искусство Древней Греции.Виппер Б.Р.М; «Искусство»1972
37. Искусство энциклопедия. Н.А.Платонова «Росмэн»2006
38. История зарубежного искусства М; «Изобр-ое искусство»1990
39. История зарубежного искусства М; «Изобр-ое искусство» 1990
40. Искусство энциклопедия «Росмэн» 2006
41. Искусство. В трех частях - Ч.1.: Древний мир. Средние века. Эпоха Возрождения. Сост. М.В. Алпатов и др. - М.: Просвещение, 1987
42. История зарубежного искусства. М. «Изобразительное искусство» 1980
43. Искусство западноевропейского средневековья //Очерки истории искусства. Под ред. Г.Г. Поспелова М., 1987
44. Искусство средних веков в Западной и Центральной Европе. М., Искусство, 1981
45. История зарубежного искусства М; «Изобр-ое искусство»1990
46. Искусство энциклопедия. Н.А.Платонова «Росмэн»2006
47. Искусство «Просвещение» М; 1987г.переизд.
48. История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала XX века. Искусство раннего Возрождения. Италия. Нидерланды. Германия. - М.: Искусство, 1980
49. Искусство народного Китая (живопись, скульптура, графика, прикладное искусство). Глухарева О.Н. - М., 1958
50. Искусство средневекового Востока. Виноградова Н.А. - М., 1989.
51. Искусство Японии. - М., 1965.
52. История искусств зарубежных стран: первобытное общество, древний Восток, Античность: Уч. Под ред. А.П. Чубовой - М; 1979.
53. Касиманов С., Қазақ халқының қолөнері. - Алматы, 1995
54. Кусаинова М., Қазақстан тарихы, Алматы, 2001
55. Краткая история искусств.Н.А.Дмитриева М; «Искусство»1991г
56. Қарғабекова Р., Жұбаниязова Г., Бейнелеу өнерінің тарихы, Алматы, 2004
57. Маргулан А.Х., Казахское прикладное искусство Т.1. - Алма - Ата, 1986
58. Малая история искусств. Искусство XX века 1901-1945. В.М.Полевой. Москва. Искусство. 1991. 303-б.
59. Медоев А.Г. Гравюры на скалах. - Алма - Ата, 1979.
60. Н.А.Сидорова М;Искусство 1975
61. Очерки истории искусства. Г.Г. Поспелова. М. - 1987
62. Очерки истории архитектурных стилей. Уч. пособие - М., 1983
63. Оңтүстік және Оңтүстік Шығыс Азия өнері - Алматы.: Өнер. 1990

64. Өнердің ықшам тарихы. В.Б. Мириманов Алматы «Өнер» 1989ж.
65. Өнердің ықшам тарихы. В.Б. Мириманов Алматы «Өнер» 1989ж.
66. Өнердің ықшам тарихы..Антик өнері. Алматы 1988
67. Өнердің ықшам тарихы. Антик өнері. Алматы, 1988
68. Өнердің ықшам тарихы. Моде Х. Алматы: Өнер, 1991.
69. Римский скульптурный портрет. М.Н. Бритова., Н.И. Лосева.
70. Рычкова Ю.В. Р93. Энциклопедия модернизма. - М.: изд-во ЭКСМО-пресс, 2007. 224-с.
71. Сергей Калмыков: Альбом /текст. авт. және құраст. В.С.Бучинская. Алматы, «Өнер», 1991. 160 б.
72. Советтік Қазақстанның бейнелеу өнері. Алматы, «Өнер». 1990 ж.
73. Соны сүрлеу. Альбом живописи. - Алматы: ИД «Казахстаника», 2004. 272-с.
74. Қ74.Т.Құлментегі, М.Құлментегі, А.Құлментегі. Темірші ұсталар. Альбом. - Алматы: «Өнер», 2006. 160-б.
75. Учебный рисунок Н.Н.Ростовцев М; «Просвещение» 1986г.

**I тарау. Бейнелеу өнері**  
(А. Асылбекова)

Бейнелеу өнерінің табиғаты.....	8
Бейнелеу өнерінің түрлері.....	8
Сәулет өнері.....	9
Мүсін өнері.....	10
Кескіндеме өнері.....	12
Графика өнері.....	14
Қолданбалы-сәндік өнері.....	15
Жанрлар.....	15
Стильдер.....	16

**II тарау. Алғашқы қауымдық  
бейнелеу өнері**  
(А. Асылбекова)

Алғашқы қауымдық кезеңіндегі бейнелеу өнері.....	17
Палеолит кезеңі.....	18
Неолит кезеңі.....	21

**III тарау. Мысыр өнері**  
(А. Асылбекова)

Ежелгі Мысыр өнері.....	22
Ерте патшалық (б.з.д. 4 м.ж.).....	24
Ежелгі патшалық (б.з.д. 3200-2400 жж.).....	25
Орта патшалық (б.з.д. 21-19ғ-ң басы).....	27
Жаңа патшалық (б.з.д. 16-12 ғғ.).....	28

**IV тарау. Оңтүстік және  
Оңтүстік-Шығыс Азия өнері**  
(А. Асылбекова)

Қосөзен мәдениеті.....	30
Ежелгі Шумер-Аккад мемлекеті б.з.д. 4-3 мыңжылдық.....	31
Алдыңғы Азия өнері б.з.д. 2 мыңжылдық.....	33

**V тарау. Антик өнері**  
(А. Асылбекова)

Антикалық өнер. Греция өнері.....	36
Эгей мәдениеті. Крит-микен өнері.....	37
Гомер кезеңі (б.з.д. 11-8 ғғ.).....	41
Архаикалық кезең (б.д.б 7-6 ғғ.).....	41
Грек классикалық кезеңінің өнері (б.з.д. 5-4 ғғ.).....	44
Эллинизм өнері. (б.з.д. 4ғ.).....	51

**VI тарау. Рим өнері**  
(А. Асылбекова)

Рим өнерінің тарихы.....	53
Римдік мүсін өнері.....	56
Рим кескіндеме өнері.....	57

**VII тарау. Византия өнері**  
(А. Асылбекова)

Византия өнерінің тарихы.....	59
Византия кескіндеме өнері.....	60

**VIII тарау. Орта ғасырдағы  
Батыс Еуропа өнері**  
(А. Асылбекова)

Роман өнері.....	62
Готика өнері.....	64

**IX тарау. Қайта өрлеу дәуірі**  
(А. Асылбекова)

Қайта Өрлеу өнері (XIII-XVI ғғ.) .....	66
Жоғары Қайта Өрлеу (XI-XV ғғ.) .....	69
Маньеризм бағыты.....	81
Кейінгі Қайта Өрлеу өнері. Венеция мектебі.....	81
Солтүстік Қайта Өрлеу өнері. Нидерланды мектебі.....	84
Германия Қайта Өрлеу өнері (XV-XVI ғғ.).....	86
Франция Қайта Өрлеу өнері.....	90

**X тарау. XVII-XVIII ғасырлардағы  
Батыс Еуропа өнері**  
(А. Асылбекова)

Италия өнері. Барокко классицизм өнерлері.....	96
Испания өнері.....	103
Фландрия өнері.....	115
Голландия өнері.....	122
Франция өнері.....	132
Ағылшын кескіндеме өнері.....	149

**XI тарау. Франция өнері**  
(М. Қайдаров)

XIX ғасырдың аяғы мен XX ғасырдың басындағы Франция бейнелеу өнері.....	154
Кубизм. П.Р.Пикассо.....	156
Неоимпрессионизм. К.Моне.....	159
Импрессионизм.....	160

Фовизм.....	165
М. А. Бенуа.....	165
М. Амедео.....	168
Ж. Брак.....	171
Р. Р. Фальк.....	173
И. И. Машков.....	174

**XII тарау. XX ғасырдың екінші  
жартысындағы Ресей өнері**  
(М. Қайдаров)

Көшпелі серіктестік ұйымы.....	175
В. Г. Перов.....	176
И. Н. Крамской.....	177
А. К. Саврасов.....	178
Н. Н. Ге.....	179
В. М. Васнецов.....	180
А. И. Куинджи.....	181
И. И. Левитан.....	183
И. Е. Репин.....	185
В. И. Суриков.....	186
И. И. Шишкин.....	188
В. А. Серов.....	189
В. Д. Поленов.....	190

**XIII тарау. Шығыс өнері**  
(А. Асылбекова)

Үнді өнері.....	191
Хараппа мәдениеті.....	192
Буддизм өнері.....	194
Гупттар кезеңінің классикалық өнері.....	197
Үнді орта ғасыр өнері.....	199
Ерте ислам өнері.....	200
Ұлы Моғолдар кезеңінің өнері.....	201

**XIV тарау. Ежелгі Қытай өнерінің тарихы**  
(А. Асылбекова)

Ежелгі Қытай өнері.....	204
III-IV ғасырлардағы Қытай мәдениеті.....	208

**XV тарау. Ежелгі Жапон өнері**  
(А. Асылбекова)

Ерте кезеңінің өнері (б.з.д. 3-м.ж.).....	214
Хэйан кезеңінің өнері (IX - XII ғғ.) .....	216
Камакура кезеңінің өнері.....	220
Момоямо кезеңінің өнері.....	222

**XVI тарау. Ежелгі Қазақстан өнері**  
(М. Қайдаров)

Тас дәуірі.....	225
Қола дәуірі.....	228
Андронов мәдениеті.....	229
Петроглифтер (жартастық бейнелер).....	234
Сақтар өнері.....	237
Үйсіндер.....	245
Қаңлылар.....	246
Ғұндар.....	248
Сарматтар.....	249
Қазақстан сәулет өнері (XV-XII ғғ.).....	251
Діни құрылыс сәулет өнері.....	252
Мүсін өнері.....	254
VI-IX ғасырлардағы сәулет өнері.....	255
Қазақстанның қолданбалы өнері.....	265

**XVII тарау. Кеңес үкіметі кезіндегі**  
**Қазақстан бейнелеу өнері**  
(М. Қайдаров)

Социалистік реализм (1930-1950 жылдар).....	268
«Қатаң стиль» өкілдері (60-жылғылар).....	278
Пайдаланылған әдебиеттер.....	295



**Кітапта кездесетін бейнелеу өнері саласындағы  
терминдердің баламасы:**

Бейне – образ

Бекзаттық – аристократичность

Дерексіз кескіндеме – абстракция

Дөңгелек немесе жұмыр – круглая скульптура

Жағыс – мазок

Жылт – блик

Кереғар – контраст

Кескіндеме – живопись

Кеңістік – пространство

Қатаң – строгий

Монументалды – монументальный

Монументалдылық – монументальность

Нақыш, әуен – мотивы

Нобай – набросок

Сәндік өнер – декоративное искусство

Сызық – линия

Сулба – силуэт

Түстік түзілім – колорит, гамма

Тәсім – схема

Тұлға – фигура

Топтық мүсін, мүсіндік топ – групповая скульптура

Ырғақ – ритм