



МРНТИ 18.31.51

М. Ф. Муканов¹, Б.Т. Досжанов¹,
М.Ш. Сулейменов¹

^{1,1,1} Казахская национальная академия
искусств им. Т. К. Жургенова

ХУДОЖЕС- ТВЕННЫЕ ОБРАЗЫ АРХЕТИПОВ МОДЕЛЕЙ ТЮРКСКОГО МИРОЗДАНИЯ В ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕН- НОГО КАЗАХСКОГО ГОБЕЛЕНА

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОБРАЗЫ АРХЕТИПОВ МОДЕЛЕЙ ТЮРКСКОГО МИРОЗДАНИЯ В ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСКОГО ГОБЕЛЕНА

Аннотация

Задача данной статьи состоит в искусствоведческом анализе произведений казахских художников по гобелену, которые, опираясь на обширное мифологическое наследие кочевых народов, отражают в своем творчестве художественные образы архетипов моделей тюркского мироздания, таких как: Мировая гора, Древо жизни, Ана-Жер, Жеруйык и другие. Отринув в своем творчестве безобразное (ударение на втором слове) бытописание, современные казахские мастера искусства гобелена с помощью композиционно-изобразительных средств заменяют его универсальным языком «иконических знаков», и, подчиняя различные пласты и грани бытия, смыкая пространственные и временные категории, уравнивают индивидуальные и национальные масштабы, выходя к утверждению идеи цельности и гармонии мира, человека, Вселенной.

Так же в статье рассматриваются аспекты зарождения архетипических символов и первообразов окружающего мира в сознании древнего человека. Выявляется связь между познанием мира индивидом и отождествлением его устройства в архаико-мифологических моделях мироздания.

Ключевые слова: современное изобразительное искусство Казахстана, казахский гобелен, архетипы моделей тюркского мироздания, мифология кочевых тюркских народов.

Аннотация

Задача данной статьи состоит
в искусствоведческом анализе

произведений казахских художников
по гобелену, которые, опираясь на
обширное мифологическое наследие

кочевых народов, отражают в своем творчестве художественные образы архетипов моделей тюркского мироздания, таких как: Мировая гора, Древо жизни, Ана-Жер, Жеруйык и другие. Отринув в своем творчестве безобразное (ударение на втором слоге) бытописание, современные казахские мастера искусства гобелена с помощью композиционно-изобразительных средств заменяют его универсальным языком «иконических знаков», и, подчиняя различные пласты и грани бытия, смыкая пространственные и временные категории, уравнивают индивидуальные и национальные масштабы, выходя к утверждению идеи цельности и гармонии мира, человека, Вселенной.

Так же в статье рассматриваются аспекты зарождения архетипических символов и первообразов окружающего мира в сознании древнего человека. Выявляется связь между познанием мира индивидом и отождествлением его устройства в архаико-мифологических моделях мироздания.

Ключевые слова: современное изобразительное искусство Казахстана, казахский гобелен, архетипы моделей тюркского мироздания, мифология кочевых тюркских народов.

Введение

На рубеже XX–XXI веков казахские мастера художественного текстиля в сюжетах и композициях своих произведений стали все чаще обращаться к теме отражения архетипических образов моделей тюркского мироздания. Опираясь в своем творчестве на обширное мифологическое наследие кочевых тюркских народов, воплотивших и зашифровавших в символике образов

Мировой горы, Древа жизни, Ана-Жер и множестве других, современные художники не только находятся в непрерывном процессе этнической самоидентификации, но и в поиске национальной идеи и изобразительных эквивалентов ее архетипического воплощения.

Тема архетипа, архетипического образа в искусстве стала чрезвычайно востребованной к концу прошлого века. Само слово с древнегреческого означает «первичный образ», оригинал, первообраз, древнейшие общечеловеческие символы, прообразы, лежащие в основе мифов, сказок и сказаний.

С поразительной точностью и пронизательностью этот феномен рассмотрен группой ученых советского периода Э. Львовой, И. Октябрьской, А. Салагаевой и М. Усмановой на основе этнографического и лингвистического материала реконструировавших тюркскую модель мира в ее пространственно-временном и вещном аспектах: «... каждое общество обслуживается той суммой архетипических символов, которая им необходима. С развитием общества потребность в одних символах исчезала, другие переосмысливались и сохранялись в силу традиции. Естественно, мировоззрение на любом этапе своей эволюции неоднородно: одни представления только оформляются, другие – устоявшиеся – составляют ядро мировоззрения, и именно с их помощью каждое поколение интерпретирует картину мира ...» [1, с. 10].

Познание мира во все времена составляло основное содержание жизни человека. Природа, ее бесконечно меняющийся и разнообразный лик,

ее тайны внушали первочеловеку благоговейный страх, удивление, восторг. Все оттенки этой богатой живой эмоции должны были получить выход, и он получал его в тех или иных видах творческой деятельности индивида. Воображение первохудожника, надо полагать, мало чем отличалось от нашего современника, поскольку свойства души и сердца, темперамент, как показатель физиологии человеческого организма в своих основных параметрах остались неизменными. Изменилось качество мышления, уровень обобщений, символично-метафорический язык в передаче особо ярко пережитых впечатлений. Дух свободного выражения в творчестве, всегда пытливый, неуемный, вездесущий и насущный, одинаково активный в любую эпоху, и сегодня требует своевременного выхода, воплощения, и тогда, эстетически отобранный, осмысленный и упорядоченный, по-новому оформленный художественный вымысел выливается в конкретную уникальную реальность – художественное произведение, которое «... дает особые преимущества для исследования и преобразования мира. Ибо в нем художник – это живая призма, ограниченная народной жизнью, – вновь обращается на эту же народную жизнь и космос, в котором она протекает, и строит из этого второй мир. Художником национальный космос познается и он творит национальный космос. Художественное произведение – это как бы национальное устройство мира в удвоении» [2, с. 52 – 53].

Следовательно, наши глубокие корни – наше мифологическое прошлое – есть главный и неиссякаемый источник творчества. Оттуда художник черпает и темы, и даже форму выражения

своих идей, но с обязательным условием, что она дается в контексте нового времени и его осмысления, по-новому использованных художественных средств выражения. Это путь не простой, поскольку требует огромного как интеллектуального, так и эмоционального напряжения творимой личности, его полной самоотдачи и вовлеченности в предмет художественного исследования, иными словами, в феномен природы человека, который и представляет собой главное содержание искусства.

Методы

Настоящее исследование представляет собой попытку анализа и интерпретации художественных образов моделей тюркского мироздания в искусстве гобелена современного Казахстана на основе применения герменевтической методологии.

Фактологической базой исследования являются оригиналы, фотографии и репродукции произведений казахстанских художников, а также исторические и искусствоведческие публикации, изданные в Казахстане, России, Франции, Венгрии и других странах мира.

Результаты

Изучение проблемы поиска и воплощения художественных образов моделей мира тюркского мироздания в искусстве гобелена современного Казахстана имеет важную практическую ценность как искусствоведческо-теоретическую, так и учебно-методическую.

Научная постановка вопроса, наблюдения и выводы могут быть использованы и продолжены не только в историко-теоретических

трудах искусствоведов, культурологов, но и в исследовательских и учебно-методических работах, при создании курсов по истории и теории изобразительного и прикладного искусств, научных проектах профессорско-преподавательского состава, студентов, магистрантов и докторантов, а также в художественной практике и творческой деятельности художников по гобелену.

Дискуссия

Разные этапы подобного художественного исследования показывают неустанную борьбу духа и материи человеческого бытия, и чем глубже удастся проникнуть в их смыслы, тем очевиднее становится, что человеческий мир держится на строгом порядке и гармонии бытия. Искусство, как лакмусовая бумага безошибочно отражает состояние мира. В периоды безвременья (катаклизмы века) творчество затихает с усилением категории бессюжетной подачи материала и безобразного его содержания. В периоды расцвета – душа и тело человеческие притягивают к себе самое пристальное внимание современников.

Равновесие в сочетании с дисгармонией, их постоянное взаимодействие, можно сказать, скрытая «игра», оказываются тем условием при котором формируется и совершенствуется мастерство древнего художника. А далее – поиск смыслов и значений для видимого мира, их обобщение и символическое обозначение, заключение в художественную форму. И как результат, удивительные мифы и сказания, притчи и песни, изобразительное искусство.

Считается, что мир древних мифов

и свойственных им форм видеть мир целостно, сегодня утрачен. Их вытеснил научно-логический тип мышления. Иначе говоря, левое полушарие мозга взяло на себя всю немыслимую напряженную умственную деятельность человека. Так ли это? Естественно, нет, поскольку только равноценная, гармоничная работа обоих полушарий есть залог развития, и мы не склонны считать, что жизнь стоит на месте.

Хотя миф, в общих чертах, как принято его понимать, действительно ушел из нашей жизни. Но сказки продолжают сочиняться, песни поются, картины создаются, и художники, как и прежде, пребывают в постоянном строгом и напряженном состоянии по поиску изначального, цельного образа мира, нового мифа.

В мифологических текстах тюркских народов сотворенный мир – это мир гармонии, света, спокойствия, тепла, и наконец, – Жизни. Это мир для человека. Единство мировоззрения сочетается с конструктивизмом его содержания: Вселенная всегда представлена отдельными мирами, сторонами света, слоями неба и земли, что делало мир принципиально познаваемым. В целом, картина мира соответствует «... сюжетной схеме, в которой движение осуществляется в следующих направлениях: от прошлого к настоящему, от божественного к человеческому, от космического и природного к культурному и социальному, от стихий к артефактам (вещам и соответствующим институциям), т. е. от внешнего и далекого к внутреннему и близкому» [3, с. 6].

Мифология древности разных народов донесла до нашего времени некие единые по своей структуре и

содержанию образы-архетипы. Согласно К. Юнгу архетипы представляют собой структурные элементы человеческой психики – коллективное бессознательное, общее для всего человечества. Оно наследуется подобно тому, как наследуется человеческое тело, и всплывают в сознании при пробуждении творческой активности индивида.

Отсюда следует, что архетип – это присутствие прошлого в настоящем, всеобщее основание образов, переходящих из поколения в поколение. В тюркской мифологии такими образами являются – Тенгри, Умай, Мировая Гора, Древо Жизни, Темир Казык, Ана-Жер, Жер-Уйык и еще множество прекрасных древних образов, востребованных в искусстве нашего времени, как никогда. Чтобы достаточно веско объяснить притягательность архетипических образов в современном искусстве Казахстана, и в частности в творчестве художников по гобелену, рассмотрим один из них – «Древо жизни» или «Мировое древо».

Это характерный для мифопоэтического сознания художественный образ, воплощающий в себе универсальную концепцию мира. Образ Мирового древа зафиксирован повсеместно в традиционной культуре народов мира в различных вариантах и транскрипциях – «древо жизни», «древо плодородия», «древо центра», «древо восхождения», «небесное древо», «шаманское древо». В казахской мифологической и традиционной прикладной культуре оно известно, как «Байтерек».

Мировое древо является одним из наиболее распространенных воплощений универсального комплекса архетипических образов

древних тюркских народов о структуре мироздания, и выражается в так называемой тернарной модели, или триаграмме. Оно, как космический корень, произрастая из пуповины планеты, пронизывает все три мира от основания до верха, до небес. Могучие ствол, корни и ветви этого чудесного мифологического дерева композиционно объединяют все три мира – Верхний, Срединный, Нижний, превращая его в единую структуру. Для архаического-сказочного сознания древних народов был закономерен образ великого древа, чьи корни уходят в глубь земли, а вершина достигает высоких небес. У большинства народов мира в легендах и мифах существует описание такого величественного Древа жизни, как и имеются многочисленные его изображения: «Почти в каждом историческом периоде кочевых народов, в том числе и у казахов, мы обнаруживаем различные изображения или стилизации Мирового Древа (Древа). Например, среди находок у Иссыкского кургана, принадлежащего сакскому периоду казахской истории, на золотых бляшках изображено Мировое Древо с птицей на самой его макушке, а среди золотых вещей, найденных на Алтае, Мировое Древо изображено с двумя вершинами и с двумя симметрично расположенными драконами, головы которых выглядывают из под земли. Изображение Мирового Древа, заключенного в казахские бытовые орнаменты, мы находим повсеместно ...» [4, с. 42].

В философско-культурном значении образ Мирового древа аллегорическим контекстом (т. е. в образном сопоставлении) связан с темой абсолютного совершенства

и, вообще, любого динамического процесса, предполагающего возникновение, развитие и завершение. Также существует так называемая концепция «порядка среди хаоса». В этом варианте образ Мирового дерева становится самодостаточной и завершенной моделью культуры в целом – макрокосмоса, своего рода «Древом цивилизации» среди природного хаоса.

Так же, концепция Мирового дерева нашла свое отражение в языке и разного рода словесных текстах, в поэтических образах, в изобразительном искусстве и архитектуре. А в наши дни в социальных и экономических структурах, где рассматриваются процессы «ветвления» из некоего единого «центра». Как, например, в изображениях схем управления, подчинения и зависимости структур власти, социальных отношений, состава частей, образующих государства или корпорацию. Все они восходят к схеме Мирового дерева.

Но, пожалуй, самой известной и распространенной в наши дни транскрипцией образа Мирового дерева является «генеалогическое древо», одновременно символизирующее и схематизирующее родословную линию как конкретного человека, так и его рода в целом.

В 2001 году Алибай и Сауле Бапановы создают гобелен под названием «Священное дерево» («Киелі ағаш»). В нем они обращаются к художественному образу Мирового дерева, которое интерпретируется через изображение священного для всех прототюрских народов дерева – «киелі ағаш» (Рисунок 1). На ветвях таких деревьев люди завязывали разноцветные полоски тканей, обращаясь за благославлением к духам природы и своих предков.

Монументальность гобелена Бапановых предопределяется достаточно простой композиционной схемой, когда главный изобразительный акцент в виде узорного силуэта дерева располагается художниками по центру произведения. Местами сливающимися с черно-синим фоном гобелена, усыпанные распустившимися бутонами цветов, стилизованными силуэтами листьев и завязанных разноцветных ленточек, многочисленные ажурные ветви причудливо переплетаются между собой. Они подобно ручьям, образно олицетворяющими весеннее пробуждение и ненасытную жажду жизни, стекаются с левой и правой сторон композиции, сливаясь в единое русло – ствол дерева, тем самым акцентируя внимание зрителя на нем. Его уверенная вертикаль, рассекающее произведение надвое и заканчивающееся небольшой фигуркой священной птицы Самрук, сидящей на самой макушке, символизирует незыблемую ось Мирового дерева. Согласно мифам и легендам древнетюрско-тенгрианской культуры ствол Мирового дерева является стержнем, соединяющим в единое неразрывное целое три уровня мироздания – верхний, срединный и нижний миры. В гобелене этот мифический трехрусный мир заселен фигурками людей и животных, живущих своей, ведомой только им самим, таинственной жизнью и в полной гармонии и равновесии с окружающей их природой. «Эта умоглядная пространственная Ойкумена – набор пространственных праформ имеет ярко выраженную вертикальную ориентацию. В обывательском сознании этот мир присутствует в виде издавна сформировавшихся пространственных

представлений, самым известным из которых является триада «Рай – Мир людей – Ад» [5, с. 17] – читаем в обширном коллективном труде исследователей Казахстана.(1-рисунок)

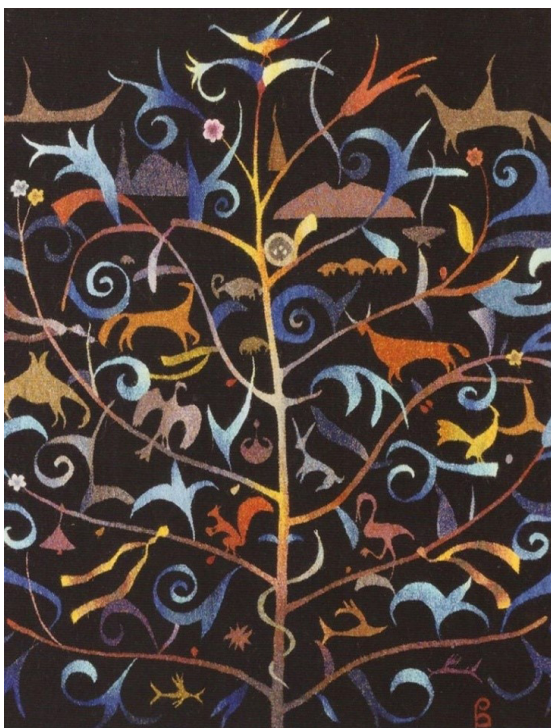


Рисунок 1 – Алибай и Сауле Бапановы. Священное дерево. 2001.

Монументально-поэтическому образу гармонии первозданного мира в произведении также в немалой степени способствует противоборство холодных синих и теплых красно-коричневых цветовых тонов, то там, то здесь вспыхивающих на ветвях деревьев, фигурах людей и животных.

При созерцании «Священного дерева» возникает чувство соприкосновения с чем-то архаично-первородным, представляющим собой замкнутую сложную систему, что-то вроде высокоорганизованного хаоса, имеющего свои неписанные законы. Гармоничное сосуществование малых персонажей сюжета тканого полотна со Священным деревом и окружающим пространством создает картину

тенгрианского Космоса, в которой экзистенциализм номадического бытия определяется категорией «подобия времени» и мудром равновесии светлого и темного начал. «Подобие времен в тенгрианстве порождает подобие миров и их обитателей. Казахская демонология на фоне других культур не богата, и не поражает особыми отличиями обитателей разных миров. Это особенность самого тенгрианства и следствие его взаимоотношений с другими религиями. Тенгрианство никогда не вступало с ними в борьбу, не ставило задач ниспровержения или дискредитации их богов, превращая их в демонов, бесов, и т. д., столь обогативших демонологию до христианства. Спокойно позволяя существовать различным религиозным системам рядом с собой, заимствуя порой отдельные их элементы, тенгрианство не изменяло своей сущности, изначальная основа которой - гармония времен, гармония миров» [6, с. 41].

В 2007 году свою трактовку художественного образа Мирового древа представили художники Малик Муканов (один из авторов данного исследования) и Айдар Жамхан, создав гобелен под названием «Степная арабеска», размер 140 x 140 см. (Рисунок 2)



Рисунок 2 – Малик Муканов, Айдар Жамхан. Степная арабеска. 2007. 140 x 140 см.

В отличие от рассмотренного ранее произведения Бапановых «Священное дерево» с торжествующе эпической цветовой гаммой противостоящих холодных и теплых оттенков, колористический ряд «Степной арабески» подчеркнута лаконичен и выстроен на сдержанных и мягких сочетаниях кремовых, бирюзово-оливковых и охристых цветов. Другое принципиальное отличие выражается в том, что в композиции гобелена «Степная арабеска» присутствует не одно, а два абсолютно симметричных дерева. Произрастая из одного корня, они растут и сосуществуют рядом. И только при внимательном рассмотрении можно понять, что их разница заключается лишь в окрасе больших лепестков цветка, своеобразной короной венчающих каждое дерево. У одного из них они имеют белый цвет, а у другого – черный. Этим цвето-композиционным решением через сопоставление авторы пытались выразить дуализм (двойственность) противостояния и одновременной неразрывности многих философских и физических аспектов бытия человека – жизнь и смерть, добро и зло, день

и ночь, мужчина и женщина, солнце и луна, огонь и вода, небо и земля и т.д.

В гобелене ветви дерева причудливо изгибаются, создавая впечатление арабесковой вязи, напоминающей переплетения букв в искусстве исламской каллиграфии. Это обстоятельство стало решающим при выборе авторами названия для своего произведения. Муканов и Жамхан не скрывают, что изобразительный стиль деревьев с богатой и разветвленной структурой ветвей, закручивающихся в спирали, они позаимствовали из творческого наследия австрийского художника-модерниста Гюстава Климта (1862 - 1918 гг.). В 1904 – 1910 гг. прошлого века он создал монументальное панно для интерьера столовой дворца Стокле в городе Брюссель (Бельгия) по заказу хозяина – банкира Адольфа Стокле, в котором присутствует стилизованное изображение дерева [7, с. 91]. Именно его изобразительный мотив послужил для молодых художников источником вдохновения при работе над «Степной арабеской».

Обращаясь к художественному образу Мирового дерева и используя схематически-конструктивные особенности его изображения с фигуративными элементами казахской кочевой культуры, художники создают аллегорию макрокосмоса древней первозданной культуры, превращая ее в современный художественно-образный знак – символ. При этом, из арсенала композиционных приемов совершенно отвергаются какая-либо повествовательность или сюжетная линия. Это обстоятельство полностью компенсируется философской глубиной содержания произведения и метафорическим характером образной

структуры, возникающей тогда, когда художник воплощает свой замысел в многозначной, иносказательной манере. В таком специфическом подходе сказался характер образования художников-монументалистов, ведь органичный и целенаправленный переход от конкретной изобразительной структуры к чувственно-эмоциональному поэтическому образу составляет характерное свойство монументальных видов искусств.

В мифологии тюркских кочевых культур не менее важное место, чем Мировое древо, занимает монументальный образ Мировой горы. Он напрямую связан с сакрализованными представлениями древних народов о структуре мироздания, где мировая гора является Центром мира (Мировой осью) – космогонической точкой пересечения пространства и времени, в которой свершился первоначальный акт творения. В другом значении, например, у древних кочевых цивилизаций саков и уйсуней, Мировая гора представлялась в качестве своеобразного канала «... космической связи людей с верховными богами, обитавшими на вершинах гор, соединявшихся с Верхним миром. И правы исследователи, которые подчеркивают, что сама окружающая природа и ландшафт Семиречья с белоснежными вершинами «золотых гор мира», – реалии жизни, определяющие кочевание из степи к подножию гор и их вершинам, от зимовок к летовкам, которые способствовали сложению мифологических традиций, представлявших Вселенную в виде грандиозной горы или камня. «Твердь небесная» мыслилась каменной, горы – состоящими из материала небесного свода» [8, с. 403].

Одной из самых известных работ в искусстве современного казахского художественного текстиля, отражающей образ Мировой горы, представляется гобелен Алибая и Сауле Бапановых под названием «Мировая гора – II», созданного ими в 2007 году.

Во многих смыслах это произведение является эпохальным для развития всей национальной школы казахского гобелена. Запоминающимся сюжетно-изобразительным решением авторы сумели превратить интерпретируемый ими образ Мировой горы в «иконический знак» – своеобразный высокохудожественный изобразительный эталон, который служит ориентиром для других казахских художников по гобелену.

Еще один очень дорогой и сокровенный символ для каждого казахского художника – это образ родной земли – Ана-Жер. Композиции подобных произведений воспевают красоту природных просторов и космичность мышления кочевника, сосуществующего в гармонии и равновесии с окружающей его средой. И в этом смысле, «... степь – основание, на котором, как на фундаменте, стоит архитектурное чудо природы, гармоничное и необъяснимое, математически точное Небо. Космизм мышления, широта мировоззрения, распаханность и доброта души степного номада-казаха генетически заложена в него огромными масштабами степной земли и неба. Космогоничность и астрономичность мышления человека обусловлены образом жизни в степи, постоянными передвижениями в пространстве и во времени. В сознании кочевника Небо над землей, и сама Земля – Степь – равны между собой!» [9, с. 3].

Космическое равновесие духовных, материальных и природных компонентов бытия в культуре тюркских народов позволяло выстраивать в сознании кочевника картину мироздания, совершенного в абсолюте своего содержания. Поэтому, в понимании номада «Земля обетованная – Жеруйык» не существует где-то, в реальности мира, куда он и его душа должны стремиться, а окружает его всегда, в какой бы точке пересечения пространства и времени он не находился. Этот принцип кочевой жизни, основанный на самодостаточности и эколого-философскому отношению к действительности бытия, отражается в произведениях художников, когда они обращаются к теме раскрытия художественного образа Ана-Жер.

Одним из первых мастеров художественного текстиля, обратившихся в своем творчестве к мифопоэтическому образу родной земли, является Курасбек Тыныбеков. В 1974 году он представляет на суд зрителей работу под названием «Степная баллада», 200 x 300 см.

(Рисунок 3)

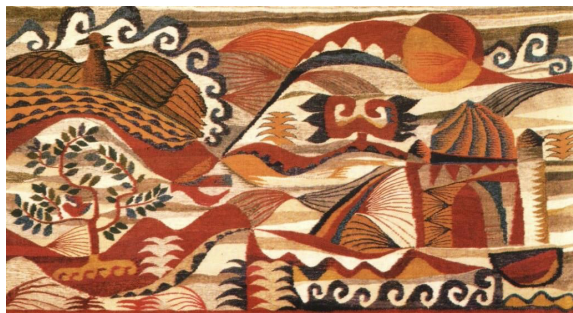


Рисунок 3 – Курасбек Тыныбеков. Степная баллада. 1974. 200 x 300 см.

Самой сильной стороной этого произведения следует назвать его живописно-цветовые качества, напористую экспрессию цветовой гаммы, яркую выразительность индивидуальной манеры ткачества. Здесь, в подчеркнутую декоративность и

локальность цветовой палитры художник местами вводит легкую растушевку, тем самым несколько смягчая графичность строгих цветовых сочетаний, что в свою очередь усиливает ощущение поэтичности.

Композиционно это работа подана совершенно не по «тыныбековски» – в ней отсутствуют человеческие и зооморфные персонажи, и только с едва угадываемым силуэтом присутствует мифическая птица Каракус, раскинутые крылья которой воспринимаются как продолжение красновато-бурой холмистой земли, да еще пара птиц на дереве, вся остальная часть тканой плоскости выстроена на вещных и природных деталях.

Особенность гобелена, пожалуй, ярче всего выражена в его обобщающе-торжественных ритмах, наполненных поэтикой казахской традиционной культуры. Именно через них можно увидеть то общее, что роднит современный гобелен со средневековыми шпалерами. Поскольку любой художественный прием или способ подчиняются единому универсальному закону – дать цельное, зримое представление рассматриваемой теме, то за художником остается право свободы сделать выбор, каким способом или приемом раскрыть содержание будущей своей работы. В этом и заключается подлинный синтез всех слагаемых произведений искусства.

От этой работы веет гармонией и завершенностью – чистые соотношения белого, темно-красного, терракотово-красного, оранжевого, коричневого и густо-коричневого с минимумом промежуточных оттенков и небольшой синевой, создают простоту и созвучность, схожую с народной

песней. Об этом говорит единый, пронизывающий всю композицию ритм движения, тонкое соотношение цветowych пятен. В гобелене «Степная баллада» как и в средневековых шпалерах «...все художественные формы подчиняются некому универсальному единству ради возвышения целого. В этом подлинно синтетическое понимание искусства» [10, с. 157].

Художник опускает все случайные детали, чтобы четко выявить ведущий ритм песенного повествования. Как и должно быть в жанре баллады в ней действует ограниченное количество элементов: это цветущее дерево (жизнь) и мазар (ее логический конец), строго фронтально расположенные на левой и правой половине гобелена. А между ними и рядом проходит человеческая жизнь, сокрытая от глаз вздыбленными холмами и энергией ветра, и только огромное разноцветное солнце, как мячик несущееся по полю картины, красноречиво сообщает, что на самом деле, конца нет, что жизнь продолжается...

В 2003 году казахстанский художник-монументалист Газиз Ешкенов обращается к искусству гобелена и создает первое произведение – «Жеруйык» («Земля обетованная»), размер 150 x 240 см. Впоследствии эта работа была приобретена в выставочные фонды Государственного музея искусств Казахстана им. А. Кастеева и на данный момент украшает экспозицию, посвященную искусству современного казахстанского гобелена.

«Жеруйык» состоит из двух частей (прямоугольник в прямоугольнике), уравновешенных между собой как по объему занимаемой плоскости, так и по цветовому соотношению. (Рисунок 4)



Рисунок 4 – Газиз Ешкенов. Жеруйык. 2003. 150 x 240 см. Из личного архива автора – Ешкенова Г. А.

С художественно-стилистической точки зрения это произведение нельзя соотносить ни к бапановской эстетике минимализма, ни к тыныбековскому стилю. Гобелен является гибридом – стилистическим «метисом», несущим в себе изобразительные качества обоих направлений. Тыныбековское, безусловно, проявляется присутствием в гобелене богато орнаментированной каймы и ярком, локальном цветовом колорите. А бапановскому принадлежит строгая, чувственно-логическая линейность рисунка, стилизованные силуэты фигур и изометричность перспективы, создающей одновременную многоплановость и многоярусность пространства изображаемого художником мира.

Центральная часть, назовем ее – «основное содержание», представляет собой композицию на тему из кочевой жизни скотовода. А обрамляющая наподобие цветочной каймы часть – это явное цитирование традиционного казахского ковра, исполняемого тамбурным швом. Однако в отличие от последнего здесь нет четкой разделяющей линии, так что обе части как бы взаимопроникают, поддерживают и уравниваются друг с другом.

Основная часть повествует о спокойном размеренном ритме повседневной жизни. На заднем плане с помощью одних только линий

дается рисунок холмистого пейзажа, прямо посередине возле очага сидит женщина, рядом возлежит мужчина. Они также выполнены линейно, так что поверх их фигур читается часть степного пейзажа. Тут же возле них растет дерево (возможно, Байтерек), где-то вдали виднеется одинокая фигура всадника, пасутся овцы, кони, на переднем плане различаются фигуры верблюда и пастуха... Весь этот вещный мир дается с помощью хоть и прерывистых, но уверенных линий, а местами – локальных цветовых пятен.

Ясная, пронизанная светом центральная часть читается как День, а густо насыщенная холодно синими, красными и зелеными цветами «рама» представляет собой Ночь, а вместе взятые читаются как мир, схваченный единым духом гармонии и покоя.

Высокую оценку этой работе дает казахстанский искусствовед С. Шкляева: «...плотные свободные «мазки», создающие импровизированные фигуры людей, животных центрального поля и элементов орнамента бордюра говорят о смелых поисках художника новейшего времени» [11, с.125].

В 2010 году свою интерпретацию «Земли обетованной», как художественного прообраза кочевой модели мира, в которой правят гармония, мудрое спокойствие и созерцательность предлагает авторский тандем Малика Муканова и Айдара Жамхана в виде гобелена «Степная мозаика», размер 130 х 210 см. (Рисунок 5).



Рисунок 5 – Малик Муканов, Айдар Жамхан. Степная мозаика. 2010. 130 х 210 см.

Как признаются художники, идею сюжетно-изобразительной концепции своей работы они почерпнули из творчества Курасбека Тыныбекова. А точнее, источником их вдохновения является одно из самых известных произведений основоположника казахской национальной школы гобелена под названием «Степная баллада».

Космогоничность и ментальность сознания кочевника в его отношении к окружающему миру в гобелене художники выражают через временную категорию «всегда», наполняя тем самым произведение философским содержанием и саркальными подтекстами. «В отличие от западного принципа «здесь» и «сейчас», Восток, в жизни и в искусстве, отдает предпочтение, более тотальному способу мышления, обобщающему протяженные связи. В летучем мгновении ценится принадлежность к вечности ... Пространство конкретного ландшафта дорого связью с населяющим его человеком и протяженностью в бесконечность мироздания. Жизнь озадачена идеей продолжения, потребностью бессмертия, причем не в личном контексте скорее западных поисков, а в расширенном смысле национального, человеческого, природного бессмертия» [12, с. 120].

Композиционная структура «Степной

мозаики» решена в монументальном стиле и наполнена множеством разномасштабных супрематических элементов, стилизованных под изображения лошадей, верблюдов, юрт, фигур людей, деревьев и гор, с холмистыми предгорьями. Подчиняясь авторскому замыслу, они складываются в одну общую панораму наподобие мозаичного панно, в котором каждая деталь участвует в создании единой и завершенной картины тюркской кочевой модели мироздания. Визуальному эффекту мозаичности так же способствует привлечение различных приемов гладкого ткачества, когда, некоторые тканые переходы незаметны для восприятия, а другие, наоборот, акцентировано грубы. Не применяя искусствоведческих определений художественной стилистики изображения, композицию гобелена можно назвать «организованным изобразительным хаосом». Это был умышленный подход, своего рода эксперимент – попытка нарушения законов композиции, ради того, чтобы «создать» порядок среди хаоса.

Заключение

Завершая наш обзор в рамках искусствоведческой статьи, можно выделить следующие аспекты: опираясь на обширное мифологическое наследие кочевых народов, современные мастера художественного текстиля XXI века стали чаще обращаться к теме отражения архетипических образов моделей тюркского мироздания, таких как Мировая гора, Древо жизни, Жер-Ана, Жеруйык и множество других. Подобная художественная тенденция обуславливается общим процессом перехода «от эпического к метафизическому» (Р. Ергалиева),

характерному для казахстанского изобразительного искусства на рубеже XX–XXI веков. В искусстве художественного текстиля он выразился как в смене сюжетно-изобразительной эстетики, так и в достижении нового уровня профессионального мастерства художников по гобелену.

Казахские мастера искусства гобелена, отринув в своем творчестве безобразное (ударение на втором слоге) бытописание, с помощью композиционно-изобразительных средств заменяют его универсальным языком «иконических знаков», и, подчиняя различные пласты и грани бытия, смыкая пространственные и временные категории, уравнивают индивидуальные и национальные масштабы, выходя к утверждению идеи цельности и гармонии мира, человека, Вселенной.

«Изобразительное искусство Казахстана XX века вошло в 3-е тысячелетие интеллектуально и духовно зрелым, – делает вывод искусствовед Р. Ергалиева, – ...в нем осмыслены и интерпретированы древнейшие корни казахской кочевой культуры. Заложенные в ней общечеловеческие ценности раскрываются художниками в диалоге с традициями и новациями мирового искусства, новейшими явлениями философии и культуры XX века. Постигание основ национальной культуры рождает в искусстве Казахстана новые творческие концепции. В итоге современное казахское искусство, возникшее на почве инноваций меньше века назад, смогло не только не растерять собственную духовную самобытность, но и создать адекватный ей неповторимый образный язык» [13, с. 172]. И хотя в приведенной цитате говорится об изобразительном

искусстве нашей республики в целом, мнение одного из авторитетнейших мастеров своего дела, воодушевляет и нас, художников гобелена. Мы знаем, что в основу столь высокой оценки легло беспристрастное, многолетнее,

кропотливое исследование множества процессов, происшедших за столетие в живом, думающем, ищущем и активно действующем организме, каковым является изобразительное искусство со всеми его разделами.

М. Ф. Мұқанов, Б.Т. Досжанов, М.Ш. Сулейменов

*Т.Қ.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы
(Алматы, Қазақстан)*

ЗАМАНАУИ ҚАЗАҚСТАН ГОБЕЛЕН ӨНЕРІНДЕГІ ТҮРКІ ДҮНИЕ ЖАРАСТЫЛЫСЫ КӨРКЕМ МОДЕЛІ БЕЙНЕСІНІҢ АРХЕТИПТЕРІ

Аңдатпа

Аталмыш мақаланың міндеті өз шығармашылығында Әлемдік тауы, Тіршілік ағашы, Ана-Жер, Жерұйықжәне т.б. тәрізді түркі дүниесі өрнектері архетиптерінің көркем бейнелерін көрсететін, көшпелі халықтардың ауқымды мифологиялық мұраларына сүйене отырып түс кілем бойынша қазақ суретшілерінің туындыларына жасалынған өнертану талдауында болып отыр. Өз шығармашылықтарында бейнесіз тұрмыс-тіршілікті кеңінен сипаттай отырып, заманауи қазақтың түс кілем өнері шеберлері, оны композициялық-бейнелеу құралдарының «иконалық белгілердің» әмбебап тілімен алмастырады және тұрмыстың әр алуан қыртыстары мен қырларына бағындыра отырып, кеңістік және уақыттық ауқымдарды қабыстырып, әлемнің, адамның, Жер жүзінің тұтастығы мен үндестігі идеясын бекітуге келе отырып, жеке және ұлттық ауқымдарды теңестіреді. Мақалада сонымен қатар, ежелгі адамның сана-сезіміндегі қоршаған дүниенің архетиптік символдары мен алғашқы бейнелерінің пайда болуы аспектілері қарастырылады. Жеке тұлғаның әлемді тану мен оның құрылымын дүниенің архаикалық-мифологиялық өрнектеріне теңеу арасындағы байланыс анықталады.

Трек сөздер: Қазақстанның заманауи бейнелеу өнері, қазақ түс кілемі, түркі дүниесі бейнелері архетипі, көшпелі түркі халықтары мифологиясы.

M. Ph. Mukanov, B.T. Doszhanov, M.Sh. Suleymenov

*T.K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts
Almaty, Kazakhstan*

ARTISTIC IMAGES OF ARCHETYPES OF MODELS OF THE TURKIC UNIVERSES IN THE ART OF MODERN KAZAKH TAPESTRY

Abstract

The goal of this article is to analyse the works of Kazakh tapestry painters which are being supported by extensive mythological heritage of the nomadic people; express in their creativity Artistic images of Turkic universe models archetypes, such as: World Mountain, Tree of Life, Ana-Zher, Zheruyik and others. Having rejected lack of chronicles forms in their creativity, modern Kazakh tapestry masters by means of compositional and graphic means replace it with common language of "iconic signs", subordinating various aspects and outlines of life, putting together spatial and time categories, making equal both individual and national scales, and finding out an idea of integrity and harmony of the world, the person, as well as the universe.

Also in article, the aspects of archetypic symbols origin and prototypes of the world around us in mentality of the ancient person are considered as well as affiliation between Understanding the World by human and identifying it into archaic -mythological models of the universe creation.

Keywords: modern fine arts of Kazakhstan, Kazakh tapestry, Turkic universe models archetypes, mythology of the nomadic Turkic people.

Список литературы:

1. Львова Э. Л., Октябрьская И. В., Салагаев А. М., Усманова М.С. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Пространство и время. Вещный мир. – Новосибирск: Наука, 1988. – С. 10.
2. Гачев Г. Национальные образы мира. – М.: Советский писатель, 1988. – С. 52 – 53.
3. Топоров В. Н. Модель мира // В кн.: Мифы народов мира. – М.: Советская энциклопедия. – Т. 2, 1982. – С. 6.
4. Жанайдаров О. К. Религия и мифология древних тюрков. – Кокшетау: Кокшетауский университет, 2004. – С. 42.
5. Сабитов А. Р., Бахмутов Ю. И., Буткеева Е. В., Турганбаева Л. Р. Мнимые архитектурные пространства. – Алматы: Комплекс, 2000. – С. 17.
6. Мухамбетова А. С. Тенгрианский календарь как основа кочевой цивилизации // В кн.: Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – С. 41.
7. John Collins. Klimt: Modernism in The Making. – London: Harry N. Abrams, 2001. – P. 91.
8. Байпаков К. Великий Шелковый путь (на территории Казахстана). – Алматы: Адамар, 2007. – С. 403.
9. Жанайдаров О. К. Религия и мифология древних тюрков. – Кокшетау: Кокшетауский университет, 2004. – С. 3.
10. Базазьянц С. Б. Художник, пространство, среда. – М.: Советский художник, 1983. – С. 157.
11. Шкляева С. А. История искусств Казахстана. – Алматы: Онер, 2011. – С.125.
12. Ергалиева Р. А. Этническое и эпическое в искусстве Казахстана. – Алматы: Жибек жолы, 2011. – С. 120.
13. Ергалиева Р. А. Этнокультурные традиции в современном искусстве Казахстана. – Алматы: Гылым, 2002. – С. 172.

Сведения об авторах:

Муканов Малик Флоберович., доктор PhD искусствоведения, старший преподаватель кафедры «Живопись» КазНАИ им. Т. Жургенова.
e-mail: malik_flober@mail.ru

Досжанов Бауыржан Таттибекович, докторант 1 года обучения, преподаватель кафедры «Декоративно-прикладное искусство» КазНАИ им. Т. Жургенова.

e-mail: Dos_baur@mail.ru

Сулейменов Мухаммеджан Шыдыханович, доцент кафедры «Живопись» КазНАИ им. Т. Жургенова.

e-mail: smukhamedzhan@mail.ru

Автор туралы мәлімет:

Муканов Малик Флоберович., өнертану PhD докторы, Т.Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының «Кескіндеме» кафедрасының аға оқытушысы КазНАИ им. Т. Жургенова.

e-mail: malik_flober@mail.ru

Досжанов Бауыржан Таттибекович, 1 жыл оқу докторанты, Т.Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының «сәндік-қолданбалы өнер» кафедрасының оқытушысы

e-mail: Dos_baur@mail.ru

Сулейменов Мухаммеджан Шыдыханович, Т.К. Жүргенов атындағы
Қазақ ұлттық өнер академиясының «Кескіндеме» кафедрасының
доценты
e-mail: smukhamedzhan@mail.ru

Author's data:

Malik Mukanov, PhD, Senior Lecturer of the “Painting” Department at the
T.K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts, Almaty, Kazakhstan.
e-mail: malik_flober@mail.ru

Doszhanov Bauyrzhan, doctoral student, , teacher of the Department of
Decorative and Applied Arts, T.K. Zhurgenov Kazakh National Academy of
Arts, Almaty, Kazakhstan.
e-mail: Dos_baur@mail.ru

Suleimenov Mukhammedzhan, associate professor of the “Painting”
Department at the T.K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts,
Almaty, Kazakhstan.
e-mail: smukhamedzhan@mail.ru