

Республиканское государственное учреждение
«Казахская национальная академия искусств имени Т. К. Жургенова»
Комитета культуры Министерства культуры и спорта Республики Казахстан



«Өнердегі ұлттық пен жоғары ұлттық: саналылық, төлтумалылық және даралылық» атты халықаралық қатысуымен республикалық ғылыми конференция материалдарының жинағы

Сборник материалов республиканской научной конференции с международным участием **«Национальное и наднациональное в искусстве: самосознание, самобытность и индивидуальность»**

Proceedings of the republican scientific conference with international participation **«National and Supranational in Art: Self-Consciousness, Originality and Individuality»**

*Алматы қ., Қазақстан / Алматы, Казахстан / Almaty, Kazakhstan
13 сәуір / 13 апреля / 3 April / 2022*

УДК 703

ББК 85

«Өнердегі ұлттық пен жоғары ұлттық: саналылық, төлтумалылық және даралылық» атты халықаралық қатысуымен республикалық ғылыми конференция материалдарының жинағы. 13 сәуір 2022 жыл. Алматы: Т. Қ. Жүргенов атындағы ҚазҰӨА, 2022. 90 б. = **«Национальное и наднациональное в искусстве: самосознание, самобытность и индивидуальность» : сборник материалов международной научно-практической конференции. 13 апреля 2022 год. Алматы: КазНАИ имени Т. К. Жургенова, 2022. 90 с.** = Proceedings of the republican scientific conference with international participation "National and Supranational in Art: Self-Consciousness, Originality and Individuality". 13 April 2022. Almaty: T. K. Zhurgenov KazNAA, 2022. 90 p.

Аңдатпа. Жинақта «Өнердегі ұлттық пен жоғары ұлттық: саналылық, төлтумалылық және даралылық» атты халықаралық қатысуымен республикалық ғылыми конференция материалдары ұсынылған. Авторлардың арасында-Қазақстан, Ресей, Өзбекстан елдерінің зерттеушілері мен практиктері бар.

Аннотация. В сборнике представлены материалы республиканской научной конференции с международным участием «Национальное и наднациональное в искусстве: самосознание, самобытность и индивидуальность». Среди авторов – исследователи и практики из Казахстана, России, Узбекистана.

Abstract. The collection contains proceedings of the republican scientific conference with international participation "National and Supranational in Art: Self-Consciousness, Originality and Individuality". Among the authors are researchers and practitioners from Kazakhstan, Russia, and Uzbekistan.

Баспаға материалдар дайындаған: Д. Д. Уразымбетов, И. К. Жолдасова

Беттеген: Д. Д. Уразымбетов

Подготовка материалов к печати: Д. Д. Уразымбетов, И. К. Жолдасова

Верстка: Д. Д. Уразымбетов

Preparation of materials for publication: D. D. Urazymbetov, I. K. Zholdasova

Layout: D. D. Urazymbetov

© Авторы статей, 2022

© Научно-редакционный отдел Казахской национальной академии искусств имени Т. К. Жургенова, 2022

МАЗМҰНЫ / СОДЕРЖАНИЕ / CONTENTS

ФИО	Название статьи	Стр.
<i>Абикеева Г. О.</i>	Развитие героя в фильмах Дарезжана Омирбаева как этапы становления независимости Казахстана	4–10
<i>Әбиділда М. Б., Бердібай А.Р.</i>	Сыр бойы эпикалық дәстүрінің қазіргі заман өкілі – Демеубай Жолымбетов	11–18
<i>Кан Л. А., Муканов М. Ф.</i>	Особенности привлечения трансперсонального метода при искусствоведческом исследовании творчества современных художников Казахстана	19–28
<i>Морозова Т. Е.</i>	Песенно-танцевальные традиции религиозных праздников в контексте непальского национального менталитета	29–34
<i>Найзабеков А. С., Уразбаева Ш. Н.</i>	Изучение значения законодательных актов в современной киноиндустрии Казахстана	35–43
<i>Нуриддинұлы Б., Күзеубай А. Ұ.</i>	Майлықожа Сұлтанқожаұлының өмірі мен шығармашылығы	44–50
<i>Омарова Г. Н.</i>	Национальная музыка как культурно-исторический феномен (к вопросу о национальном и наднациональном)	51–57
<i>Хайдарова А.А., Оразкулова Қ. С.</i>	Қазақстан кескіндеме өнеріндегі – Абай тұлғасын бейнелеу процесстеріндегі қаһарман архетипі құрылымдарының көрінісі	58–66
<i>Саитов В. Р., Муканов М. Ф.</i>	Этнотренд» в искусстве живописи и творчестве американского художника Рокуэлла Кента	67–74
<i>Степанова Д. Г., Сапанжа О. С.</i>	От сталинского ампира к хрущевской оттепели: декоративное и промышленное искусство Ленинграда как маркер изменений культурного кода	75–83
<i>Усманова М. М., Толстая Н. М.</i>	Фольклорные мотивы в узбекском танце	84–89

Гульнара Ойратовна Абикеева,
доктор искусствоведения, профессор AlmaU (Алматы, Казахстан)
email: gabikeyev@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-0704-1476

Развитие героя в фильмах Дарезжана Омирбаева как этапы становления независимости Казахстана

Аннотация. Фильмы Дарезжана Омирбаева, созданные за 30 лет нашей независимости, дают точный срез времени, анализ нашей казахстанской действительности за этот промежуток времени. Мы видим развитие героя от ребенка до взрослого человека: как растет, взрослеет, приезжает из аула в город и адаптируется в нем. Здесь есть наблюдение, социальная критика, и, главное, художественный взгляд на то, как преобразуется наше государство.

Ключевые слова: независимость, герой, аул, город, трансформация, самоидентификация, нациостроительство.

Гульнара Ойратовна Абикеева,
Өнертану докторы, AlmaU профессоры (Алматы, Қазақстан)
email: gabikeyev@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-0704-1476

Дәрежан Өмірбаевтың фильмдеріндегі кейіпкердің дамуы Қазақстан тәуелсіздігінің қалыптасу кезеңдері ретінде

Аңдатпа. Дәрежан Өмірбаевтың Тәуелсіздігіміздің 30 жылында дүниеге келген фильмдері осы уақыт аралығындағы қазақстандық болмысымызға нақты уақыт үзіндісін, талдауды береді. Батырдың баладан үлкенге дейінгі дамуын: оның қалай өсіп, жетіліп, ауылдан қалаға келіп, соған бейімделуін көреміз. Байқау, әлеуметтік сын, ең бастысы, мемлекетіміздің қалай өзгеріп жатқанына көркем көзқарас бар.

Тірек сөздер: тәуелсіздік, батыр, ауыл, қала, түрлендіру, өзін-өзі анықтау, мемлекет құру.

Gulnara Abikeyeva,
Doctor of Art History, Professor AlmaU (Almaty, Kazakhstan)
email: gabikeyev@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-0704-1476

Development of the Hero in the Films of Darezhan Omirbaev as the Stages of Formation of Independence of Kazakhstan

Abstract. Darezhan Omirbayev's films, created over 30 years of our independence, give an accurate slice of time, an analysis of our Kazakhstani reality during this period of time. We see the development of the hero from a child to an adult: how he grows, matures, comes from the village to the city and adapts in it. There is observation, social criticism, and, most importantly, an artistic view of how our state is being transformed.

Keywords: independence, hero, aul, city, transformation, self-identification, nation-building.

Введение

Художник, в нашем случае режиссер кино, тонко реагирует на изменения в обществе, фактически фиксируют на художественном уровне все то, что происходит в государстве. К таким казахстанским режиссерам можно отнести, на мой взгляд, Серика Апрымова и Дарезана Омирбаева. Апрымов в своих фильмах показывает процесс нациостроительства через семью. Через картины Омирбаева мы в большей степени видим трансформацию героя – от маленького мальчика в фильме «Шильде», к подростку в «Кардиограмме», к юноше, впервые приехавшему в город поступать в институт в «Кайрате», и далее к молодому мужчине, который создал свою семью в картине «Киллер». Далее герой как бы раздваивается в «Шуге» - на бедного и богатого, влюбленных в одну девушку, показывая стратификацию современного казахстанского общества.

Методы

Методы художественного-психологического анализа, избранные автором, применяются на протяжении всего исследования, что позволяет выявить основные художественно-эстетические принципы режиссера и его вклад в отечественное киноискусство.

Результаты

Рассмотрим, как происходит трансформация героя в фильмах Дарезана Омирбаева, и как это связано с изменениями в обществе независимого Казахстана.

Короткометражка **«Шильде»** (1988) – повествует о жизни семи-восьмилетнего мальчика на степном железнодорожном полустанке. И, хотя, кажется, что режиссер показывает локальный поселок с его летним бездельем, изнуряющей жарой, в фильме присутствует напряжение взаимоотношений двух миров: большого – через железнодорожное полотно и малого – через жизнь ребенка на полустанке. Поэтому, наверное, картина начинается со сцен в поезде, где едут русская женщина с ребенком и военный – это «чужие», которые не только проезжают мимо этой земли, но и большими массами были перемещены в Казахстан. А что происходит на полустанке? Да, в общем, ничего. Собака лежит в тени, воды в колонке нет, и только мальчишки ездят на велосипеде. Вечером они ходят на индийские фильмы, а днем пытаются торговать дынями для пассажиров с поезда. А еще спят – в дневную жару. И в один из таких моментов главному герою снится сон, что он в их местном клубе выступает в роли известного пианиста. Но весь пафос сбивает лошадь, появляющаяся на сцене.

Сны в фильмах Омирбаева – всегда работа подсознания, отражающего внутренние конфликты героя. Хотя сюжетный конфликт фильма происходит вроде в конце короткометражки, когда военный с поезда, купивший у мальчишек дыни, так и не отдает им деньги – совершается обман, понимаешь, что главный конфликт шире – он между малым и большим миром, иллюзорным обещанием будущего и ежеминутным желанием мальчика вырваться уехать из этого поселка.

Не потому ли, первый кадр в следующей картине режиссера – **«Кайрат»** (1991) - начинается с эпизода, когда мальчишка с полустанка бросает камень в мимо

проезжающий поезд, окно разбивается, и он падает рядом с главным героем – парнем восемнадцати лет, который едет в город, чтобы поступать в институт. Городская среда враждебна и непонятна, люди в своем большинстве говорят по-русски. Его выгоняют с экзаменов за шпаргалку, и он идет в шоферскую школу, чтобы устроиться работать водителем общественного транспорта. Напряжение и страх выражаются только во снах героя. Это, порой, сюрреалистические сны, где он по-прежнему тоскуют по матери и думает о своих похоронах.

Интервью режиссера, опубликованное в журнале «Азия-кино» в 1993 году во многом объясняет истоки замысла картины: «Есть много способов придумывания фильмов. Кто-то исходит из готовой истории, кто-то отталкивается от картины или звука... Я могу поделиться лишь тем, что было у меня с моим первым полнометражным фильмом «Кайрат»: «Как-то я зашел в пустое заброшенное здание и испугался огромного количества одновременно вылетевших птиц. Эта сцена была настолько кинематографической, что я там же твердо решил использовать ее в фильме. Итак, одна сцена была готова. Потом перечитывая Кафку, я наткнулся на новеллу «Стук в ворота», которая является записанным сном. Писателю приснилось, что он шел со своей сестрой Отсой по незнакомой улице, и сестра по глупости постучала в ворота одного из домов. Наказание не заставило ждать - их поймали и засудили. С мной произошло нечто-то похожее, когда в 1975-м году я с компанией абитуриентов, впервые попавших в Алматы, шли по улице, и кто-то из них сорвал вишню из сада горожанина. Невинная шалость чуть было не закончилась плачевно. В обоих случаях была атмосфера внезапно появившейся опасности, что и составляет, если вдуматься, суть жизни» [1]. Режиссер этот эпизод решил включить в фильм. Далее он говорит о том, что ему вспомнилась драма Георга Бюхнера «Войцек», в которой показан один из способов, каким жизнь добывает аутсайдера, - измена. Герою-неудачнику, не поступившему в институт, еще и изменяет его девушка. При, казалось бы, простом течении истории жизни провинциального паренька в большом городе, изображение в фильме передает его внутренний дискомфорт, страхи, напряжение. И сны являются квинтэссенцией его переживаний. В одном из них он видит себя умершим, а девушка и его мама решают, кто его будет хоронить. Герой вырвался из своего мирка, показанного в «Шильде», но не стал великим музыкантом, даже толком свою жизнь наладить не смог, и скорее хочет умереть, чем жить дальше.

«Кайрат» был удостоен «Серебряного леопарда» в Локарно в 1992 году и с тех пор к каждому новому фильму режиссера было приковано внимание отборщиков фестивалей класса «А».

Третья картина режиссера, которая хронологически могла быть второй - **«Кардиограмма»** (1995). Мальчик из «Шильде» подросток, теперь ему лет двенадцать, и мама впервые отправляет его за пределы родного аула – в санаторий под Алматы, чтобы там он мог поправить свое здоровье. Мало того, что он вошел пубертатный период, когда наступает время первой влюбленности и сексуальных влечений, он попадает в совершенно чуждый мир, прежде всего, по языку – в санатории все говорят по-русски и по среде – городской, в отличие казахоязычной и аульной, где он живет. Сам режиссер не раз говорил о том, что первоначально хотел назвать свой фильм «Вуайер», тем самым подчеркнуть, что все, что мы видим на экране – это, прежде всего, наблюдательный, цепкий взгляд мальчика. Действительно, он не столько действует, сколько смотрит и замечает многие детали – в поведении людей, в их взаимоотношениях.

О чем картина «Кардиограмма»? Можно ответить совсем коротко: о нелегком взрослении мальчика. Подробнее ответ дает сам режиссер – о том важном периоде в жизни подростка, когда он вступает во взрослую жизнь. Ответ этот звучит в фильме в виде цитаты из «Игры в бисер» Германа Гессе: «Да и стремиться надо тебе, друг мой, ни к какому-нибудь совершенному учению, а к совершенствованию себя самого. Божество в тебе, а не в понятиях и книгах. Истиной живут, ее не преподают. И готовься к битвам, Иозеф Кнехт, я вижу, они уже начались». История пребывания Жасулана в санатории – и история выживания в чужеродной среде, и рассказ о первой влюбленности, и школа обретения себя. Казалось бы, таких историй в кинематографе много, но Дарежан Омирбаев смог рассказать свою, неповторимую, историю взросления казахского подростка.

Жасулан влюбляется в медсестру, которая намного старше его, но эта влюбленность не имеет никакой другой цели, кроме как любоваться ею, и по возможности почаще находиться рядом с ней. Попав впервые в медпункт на перевязку, он буквально как звереныш вдыхает ее незнакомый запах, а потом с маниакальностью охотника подглядывает за ней через дырку в стене душевой. Ее обнаженное тело он лицезреет с тем же интересом, что и картину Веласкеза «Венера перед зеркалом». Ни ей, ни другим мальчишкам он не рассказывает о своей влюбленности. Он – молчун. Но молчание с лихвой компенсируется тем рвением, с которым он следует за ней: то без причины забегаю к ней в кабинет, то ночью, перелезая через балкон. Хотя ему хватает и других забот – противостоять мальчишкам, которые демонстрируя свое превосходство, придумывают каждый раз новые шутки или издевательства. Но он – борец, пусть тихий и молчаливый, но борец. Он доказывает свое превосходство взрослому мужчине – ухажеру медсестры, переиграв его в футбол, встает на сторону слабых, когда их донимают все те же пацаны. Хотя душой и сердцем он стремится домой, к маме, о чем свидетельствуют его сны. В те края, где в степи все телеграфные столбы стоят чуть наклонно, согнутые постоянным ветром.

Не случайно американский кинокритик Кент Джонс назвал статью о режиссере «Искусство видеть своими глазами» Он пишет: «Гастон Башляр восторгался бы тем, насколько Омирбаев ценит каждую секунду переживаний, насколько он предан точной передаче восприятия, той приверженностью форме, достигающей вертикальности и не терпящей обыкновенного времени... Этот скромный, но полный достоинства художник дает нам предостережение, которое могло бы стать правилом для всех режиссеров «Стоит вам отвести взгляд от мира – и вы потеряете душу» [2].

«Кардиограмма» - первая казахстанская лента, попавшая в главный конкурс Венецианского кинофестиваля и удостоенная там приза ЮНЕСКО.

Следующая картина – **«Киллер»** (1998). Действие происходит в городе, а герой все тот же, даже визуально актер похож на «Кайрата». Теперь его зовут Марат, он работает таксистом, у него семья, и вот недавно у них родился ребенок.

Время действия 1997-1998 годы - самая низкая точка, характеризующая период «великой депрессии» первого десятилетия независимости Казахстана, представлена именно в этой картине Омирбаева. Начало фильма - планы барахолок и базарчиков, плутание по коридорам радиостанции - рассказывают о том времени и людях гораздо больше, чем пространственные аналитические статьи. Это картина о времени, которое «вышло из пазов»: зыбкость, неопределенность, тотальная незащищенность и как следствие всего этого, - потеря веры в себя, в возможность самореализации и нормальной жизни.

И вот случись в этом разбалансированном мире какая-то неприятность, вся жизнь идет прахом, как это и происходит с героем фильма.

Марат, забирая жену и ребенка из роддома, совершает незначительную аварию, в результате он должен отдать приличную сумму хозяину «Мерседеса», который он слегка помял. Чтобы расплатиться с долгом, ему надо занять деньги, а помочь ему никто особенно не может: родственники сами еле перебиваются, шеф-директор покончил с собой из-за того, что институт закрылся, друзья обещают найти кого-нибудь, кто мог бы занять деньги под проценты. И здесь начинается другой тип взаимоотношений, когда ты можешь рассчитывать только на себя, другое ощущение времени – «счетчик пошел...» Цена прощенного долга – человеческая жизнь. Герой становится убийцей, но и сам же становится жертвой своих нанимателей.

Так же как в «Кардиограмме», один из второстепенных персонажей вслух читает отрывок из книги, в данном случае из «Процесса» Франца Кафки. Этот отрывок и есть в сжатом виде суть того, о чем фильм «Киллер»:

«Если поглядеть на нас просто, по-житейски, мы находимся в положении пассажиров, попавших в крушение в длинном железнодорожном тоннеле. И при том в таком месте, что уже не видно света начала. А свет конца настолько слаб, что взгляд то и дело ищет его и снова теряет. И даже в существовании начала и конца нельзя быть уверенным. А вокруг себя, то ли от смятения чувств, то ли от их обострения, мы видим одних только чудищ, да еще, в зависимости от настроения и от раны, захватывающую или утомительную игру, точно в калейдоскопе. «Что мне делать?» и «Зачем мне это делать?» – не спрашивают в этих местах».

Когда смотришь фильм «Киллер», кожей ощущаешь это чувство загнанного зверя, когда все усилия напрасны. Финал, конечно же, предопределен - переступая нравственный порог, герой и сам погибает. Воистину, «Не дай Бог жить в эпоху перемен» - гласит китайская мудрость - эпиграф к фильму. Мытарства главного героя в реалиях тех дней сахожи со скитаниями по лабиринту, не имеющему выхода. Все, что он ни предпринимает, ведет к неминуемой гибели. А на извечные вопросы: «Что делать?» и «Кто виноват?» режиссер отвечает анекдотом, рассказанным в самом начале картины:

«Президент страны собрал своих приближенных и спрашивает: «Где все золоторукие?» Ему отвечают: «Уехали». Тогда он вопрошает: «А где все златоголовые?» «Уехали» - отвечают ему. «Что же будем делать, златозубые вы мои?»

Картина «Киллер» является своеобразным апофеозом тому времени, через которое прошел не только Казахстан, но и Россия и все страны постсоветского пространства. Время нравственных и человеческих испытаний. Время, когда страну покинуло более двух из девятнадцати миллионов человек. Фильм «Киллер» был удостоен Гран-при Каннского кинофестиваля 1998 года в программе «Особый взгляд».

В данной статье мы не будем касаться его последующих двух фильмов – «Жол» (2001) и «Шуга» (2007), поскольку в первой рассказывается история кинорежиссера, едущего на похороны своей матери, и в ней в большей степени отрефлексирована «Казахская новая волна», а «Шуга» - свободная экранизация «Анны Карениной» Л. Толстого, и, естественно, сконцентрирована на женском образе. Перейдем к последней на сегодняшний день картине режиссера – **«Студент»** (2012), которая также является экранизацией, теперь уже Ф. Достоевского «Преступление и наказание».

По сюжету он схож с «Киллером», но очевидно, что время изменилось. Разрыв между бедными и богатыми стал больше. Начинается фильм со сцены, когда, девушка,

снимающаяся в кино, вызывает охранников своего мужа, который работает в банке, и те избивают парня, который случайно пролил на нее чашку с чаем. И никто не может остановить этот беспредел. Второй эпизод насилия повторится уже во сне главного героя по имени Али, продолжающего линию приезжих героев режиссера - Кайрата, Жасулана, Марата. Во сне он увидит, как старик с ослом помогает вытащить из лужи «ландровер», а в благодарность хозяин крутой тачки насмерть забивает осла. Насилие и социальная несправедливость, а также беспросветная бедность студента-философа толкают его на ограбление местного магазинчика - он не может простить продавцу то, что тот отказал старушке продать бутылку подсолнечного масла из-за того, что ей не хватило всего 20 тенге, которые она обещает занести на следующий день.

Так уж устроен режиссер-математик Дарежан Омирбаев, что все проблемно-философские вопросы в его фильмах вербально сформулированы. Но сила его кинокартин в большей степени в том, что они трансформированы на подсознательном уровне, в снах героев, тем самым достигая большей образности и выразительности. Али совершает двойное преступление – убивает продавца магазина и случайно вошедшую туда девушку. Он не может с этим жить и, в конце концов, сдается в полицию. Показателен сон героя, когда в одной машине едут его мать, сестра, возлюбленная и убитая девушка. Его арестовывают, и он отсидживает срок. Как тут не вспомнить сон из «Кайрата», когда мать героя и его девушка решают, кто будет его хоронить. В «Киллере» героя убивают.

Дискуссия

О фильмах Дарежана Омирбаева очень много пишут, как в отечественной, так и зарубежной кинолитературе. Так, американский кинокритик Кент Джонс посвятил творчеству нашего режиссера несколько статей, одна из которых - «Одинокие волки на дороге истории» - [3] – довольно подробно анализирует творчество режиссера. О творчестве Омирбаева писали казахстанские исследователи Бауржан Ногербек [4], Инна Смаилова [5], Динара Ембергенова [6]. Свою магистерскую диссертацию о творчестве режиссера посвятила Камилла Габдрашитова [7] и другие.

Заключение

Фильмы Дарежана Омирбаева – отражение нашей жизни, где всегда главный герой претерпевает сложности и в них, как ни в каких других казахстанских картинах, мы видим изменения реалий нашего времени. Мальчик из «Шильде» (1988) родился еще в советскую эпоху и мечтает вырваться из аула в город. Будучи подростком в картине «Кардиограмма» (1995), он впервые попадает в санаторий – еще не город, но уже в другую, русско-язычную среду, где не столько лечится, сколько отстаивает свое достоинство, борется за свою любовь, но в целом проигрывает, сбежав на машине киномеханика, домой. Став юношей в картине «Кайрат» (1991) он приезжает в город, но проваливает экзамен в институт не из-за отсутствия знаний, а из-за того, что хотел кому-то помочь, а наказали его. Начинает работать водителем и сталкивается с холодом городских взаимоотношений, предательством девушки и хочет скорее умереть, чем жить. Ведь это самое начало эпохи независимости. В «Киллере» (1998) как бы продолжается история того же персонажа – он обзавелся семьей и у него родился ребенок, но на этом счастье заканчивается: из-за небольшой аварии он попадает в финансовую кабалу. Единственный способ из нее выбрать – совершить убийство и за это

же быть убитым, потому что во дворе – криминальные девяностые. «Студент» (2012) – все тот же герой, не состарившийся, и не победивший в социальной борьбе. На этот раз его преступление приводит его к скамье подсудимых, а снаружи мир разбогатевших богатых и обедневших бедных. «Студент» в большей степени застрял в нищете и несправедливости, нежели «Кайрат», хотя прошло двадцать лет с момента установления независимости, и его социальная борьба безуспешна. У Кайрата была надежда, перспектива, более открытый взгляд, больше физической силы и веры в себя. «Студент», как герой романа Достоевского, обречен, он уже не в состоянии изменить мир, он несет тяжесть этого мира.

Список литературы:

1. Омирбаев Д. «Кafka, Бюхнер, Бунюэль», журнал «Азия-кино», Алматы. – 1993, №1.
2. Джонс К. «Искусство видеть своими глазами», цит. по журналу «Территория кино». – 2009, №9-10, стр. 72.
3. Kent Jones. Lone Wolves at the Door of History. Central Asian Cinema. Film Comment Magazine. <https://www.filmcomment.com/article/lone-wolves-at-the-door-of-history-central-asian-cinema/>
4. Ногербек Б. Экранно-фольклорные традиции в казахском игровом кино, Алматы, «RUAN», 2008.
5. Смаилова И. Спор киноритика с киновединой. Астана, 2013.
6. Ембергенова Д. Пространственные переходы в мире Дарежана Омирбаева. Сборник материалов научной конференции КазГАСА «Развития и интергарция образования, науки и производства в эпоху глобализации», Алматы, 2019Б с. 46-50.
7. Габдрашитова К. Магистерская диссертация.

References

1. Абикеева Г. Нациостроительство в Казахстане и других странах Центральной Азии, и как этот процесс отразился в кинематографе. Алматы, 2006, - 308 с.
2. Ногербек Б. Экранно-фольклорные традиции в казахском игровом кино, Алматы, «RUAN», 2008.
3. Rollberg P. The Cinema of Soviet Kazakhstan 1925 – 1991
4. An Uneasy Legacy. USA, Lexington Books, 2021, 466 p.

Әбиділда Мәртебе Бауыржанқызы

Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы, «Музыкатану және композиция» кафедрасының «Музыкатану» мамандығының 1-ші курс магистранты

Email: martebe_97@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-7956-4316

Ғылыми жетекшісі:

Бердібай Айжан Рахманқұлқызы

Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы, «Музыкатану және композиция» кафедрасының доценті, философия (PhD) докторы

**СЫР БОЙЫ ЭПИКАЛЫҚ ДӘСТҮРІНІҢ ҚАЗІРГІ ЗАМАН ӨКІЛІ – ДЕМЕУБАЙ
ЖОЛЫМБЕТОВ**

Аңдатпа. Баяндама 2021 жылы 10-11-ші қарашасында Ақтөбе қаласында жүргізілген фольклорлық экспедиция материалдары негізінде дайындалды. Аталған өңірге барған магистрант М.Әбиділда Сыр өңірінің белгілі жыршысы Д.Жолымбетовпен кездесіп, одан қазақтың дәстүрлі музыкалық-поэзиялық өнер түрлеріне жататын 20-данан аса терме мен толғаулар жазып әкелді. Экспедиция барысында жиналған материалдар 1990-2010-шы ж.ж. өз еңбектерінде жыршы шығармашылығына тоқтаған белгілі зерттеушілер – Б.Жүсіпов, Т.Тоқжанов. Э.Жаңаберженовалардың мәліметтерін толықтырады.

Эпикалық дәстүр ғасырлар бойы ұстаздан шәкіртке өту жолымен жалғасқаны белгілі. Экспедиция барысында Д.Жолымбетовтың шығармашылық жолында белгілі бір жол көрсетуші, ұзақ уақыт қасында жүріп, жүйелі түрде жыр дәстүрін үйренген ұстазы болмағаны белгілі болды. Репертуарындағы терме-толғаулардың көбін жыршы кітаптан жаттап, аудиокассеталардан үйреніп меңгерді. Бұл Д.Жолымбетовтың Сыр аймағы ішіндегі және басқа өңірлік стильдерді қатар меңгеріп орындағанын түсіндіреді. Сонымен қатар, терме-толғаулар шығармағанынан, тұлға өзін жырау емес, жыршымын деп санайды.

Ұсынылып отырған баяндама Д.Жолымбетов өмірі мен шығармашылығына арналған этномузыкатанушылық зерттеудің басы болып табылады.

Тірек сөздер: жыршы, жырау, жыр, терме, толғау, экспедиция, репертуар, дәстүр

Абидилда Мартебе Бауыржанқызы

магистрант 1-го курса специальности

«Музыковедение» кафедрасы «Музыковедение и композиция»

Казахской национальной консерватории им.Курмангазы

email: martebe_97@mail.ru

<https://orcid.org/0000-0001-7956-4316>

Научный руководитель:
Бердибай Айжан Рахманкулкызы,
доцент кафедры «Музыковедение и композиция»
Казахской национальной консерватории им.Курмангазы, доктор философии (PhD)

**ПРЕДСТАВИТЕЛЬ СОВРЕМЕННОЙ СЫРДАРЬИНСКОЙ ЭПИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ –
ДЕМЕУБАЙ ЖОЛЫМБЕТОВ**

Аннотация. Содержание доклада основано на материалах фольклорной экспедиции в г. Актобе, которая была осуществлена 10-11 ноября 2021 года. В процессе прошла встреча с известным жырышы Сырдарьинского региона Д. Жолымбетовым, от которого были записаны более двадцати образцов казахского традиционного музыкально-поэтического творчества – терме и толгау. Сведения, полученные в ходе интервью с носителем эпической традиции дополняют факты, ранее опубликованные в трудах таких авторов как Б. Жусупов, Т. Токжанов и Э.Жанабергенова.

По сведениям, собранным в экспедиции, у Д.Жолымбетова не было определенного учителя-наставника, у которого он учился традиции. Свой репертуар он восполнял, слушая известных жырау, по аудиозаписям и по книгам. Это определило то, что в его стиле присутствуют особенности разных локальных традиций Сырдарьи и других регионов. Также, в виду отсутствия собственных сочинений, Демеу Жолымбетов считает себя не жырау, а жырышы.

Доклад представляет собой начало этномузыковедческого изучения жизненного и творческого пути жырышы Д. Жолымбетова.

Ключевые слова: жырышы, жырау, жыр, терме, толгау, экспедиция, репертуар, традиция

Martebe Abidilda

*masters' student of the 1st year of the speciality "Musicology" of the department
"Musicology and composition" at Kurmangazy Kazakh National Conservatory
email: martebe_97@mail.ru
<https://orcid.org/0000-0001-7956-4316>*

Academic adviser:

Aizhan Berdibay

*Associate Professor of the Department of Musicology and Composition
Kurmangazy Kazakh National Conservatory, PhD*

**REPRESENTATIVE OF THE MODERN SYRDARYA EPIC TRADITION - DEMEUBAY
ZHOLYMBETOV**

Abstract. The paper is based on the materials of the folklore expedition in Aktobe, which was carried out on November 10-11, 2021. A meeting was held with the famous zhyrshy of the Syrdarya region D. Zholymbetov, from whom more than twenty samples of Kazakh traditional musical and poetic creativity – *terme* and *tolghau* were recorded. The information obtained during the interview with the bearer of the epic tradition supplements

the facts previously published in the works of such authors as B. Zhusupov, T. Tokzhanov and E. Zhanabergenova.

According to the information collected during the expedition, D. Zholymbetov did not have a specific teacher-mentor from whom he learned the tradition. Therefore, he replenished his repertoire by listening to well-known zhyrau, using audio recordings and books. It determined that there are features of different local traditions of the Syr Darya and other regions in his style. Also, because of the absence of his own compositions, Demeu Zholymbetov considers himself not a *zhyrau* (story composer) but a *zhyrshy* (storyteller).

The report represents the beginning of the ethnomusicological study of the life and creative path of zhyrshy D. Zholymbetov.

Keywords: zhyrshy, zhyrau, zhyr, terme, tolghau, expedition, repertoire, tradition.

Тақырыптың өзектілігі. Рухани мұраға бай Қызылорда облысы (Сыр бойы) өңірі қазақтың дәстүрлі музыкасы, оның ішінде, әсіресе, жыр мен күйдің кең тараған аймағы екені белгілі. Аталған дәстүрлерге өткен және үстіміздегі ғасырда қазақ ғалымдары – Ә. Марғұлан, Ә. Қоңыратбаев, М.Байділдаев, А. Құнанбаева, Б. Жүсіпов, Т.Тоқжанов, Г. Исакова, т.б ғалымдар көңіл аударып, зерттеу еңбектерін жазды. Алайда аталған өңір эпикалық дәстүрінің жеке тұлғалары этномузыкатанушылардың арнайы зерттеу нысанына айналмаған. Баяндама тақырыбы ретінде алынып отырған белгілі жыршы Д.Жолымбетов шығармашылығы ғылымдағы осы саланы толықтыруға бағытталған. Яғни, ұсынылып отырған еңбек тақырыбының өзектілігі бұл мәселенің бұрын жеткіліксіз дәрежеде зерттелуімен түсіндіріледі.

Мақала мақсаты: Сыр бойы эпикалық дәстүрінің қазіргі заман өкілі Д.Жолымбетовтың шығармашылық келбетін көрсету болып табылады.

Мақала міндеттері:

1) Д.Жолымбетов өмірі мен шығармашылығы деректерін жаңа ақпараттармен толықтыру.

2) Д.Жолымбетовтың қазіргі репертуары туралы мәліметтер келтіру.

Мақала жаңалығы: Автор 2021 жылғы экспедициялық материалдар негізінде Сыр бойы эпикалық дәстүрінің көрнекті өкілі – Д.Жолымбетовтың шығармашылық келбетін этномузыкатанушылық тұрғыдан алғаш рет қарастырған.

Баяндамада дискриптивті, жүйелі және респонденттен сұхбат алу секілді **зерттеу әдістері** қолданылды.

Сыр өңірі – еліміздің ежелден рухани қазынаға бай аймағы екені белгілі. Жергілікті өлкентанушы авторлар пікірі бойынша, жыраулық және айтыскерлік өнер Қазалы – Арал өңірінде XVIII-XIX ғ.ғ. өмір сүрген Төремұрат пен Мысабай жыраудан басталады. Жанқожа батырдың ақылшы серігі әрі жыршысы Төремұрат суырып салма ақын болған. Оның Кенесары ханның ақыны – Доғалақпен айтысы тарихтан белгілі. Жоғарыда аты аталған ақындармен қатар, айтыс өнерінде шығармалары кең тарағандары – Қарасақал Ерімбет. Ерімбеттің Шораяқтың Омарымен айлап-жылдап жазбаша айтысқаны әдебиет тарихынан белгілі. «Бертін келе, бұлардың ізін Кәрібоз бен Жәмет, Ержан мен Жалғасбайлар жалғастырды. Ал, Жаппарберді, Дәріғұл, Жаңабержендер – Арал мен Қазалыға ортақ жыраулар. Одан кейінгі жыршы – термешілер: Әмитжан Бөрқұлақов, Болатбек Ердаулетов пен Сардарек Қожағұловты дүлей жыршылардың жалғасы деуге болады» [1,82-83 б.б.] .

Арал өңірі қазіргі заман эпикалық дәстүрінің көрнекті өкілі – Нұртуған Кенжеғұлұлы мектебінің соңғы буын жеткізушілерінің белді шәкірттерінің бірі – Демеубай Жолымбетов.



Д.Жолымбетов. Фольклорлық экспедицияда түсірілген фото.

Осы уақытқа дейін музыкалық этнограф Т.Тоқжановтың жинақтарында Д.Жолымбетов орындауында бірнеше дастан мен термелер нотаға түсірілді. Оның ішінде, атап айтқанда, «Сырлы сарын» жинағында тоғыз терме жарияланып, «Даланың даналық дәстүрі» кітабында он тоғыз мақамнан тұратын Тілеумағанбет Аманжолұлының «Асау Барақ» дастаны, және бес түрлі мақамнан құралған Замаддин Ибадуллаевтың «Хазіреті Әлінің бір күні» хикаясы жарық көрді.

Магистрант М.Әбиділданың 2021 жылы 10-11 қарашасында Ақтөбе қаласына жасалған фольклорлық экспедициясында Демеу Жолымбетовтен видеотаспаға түсірілген сұхбат алынып, 21 терме – толғаулар мен жыр бастаулар жазылып алынды. Эпикалық өнер өкілінің өмірлік- шығармашылық жолы осы күнге дейінгі дереккөздерде өте қысқа жазылғандығынан [2,129 б.; 3,9-10 б.; 4,148 б; 5,64 б.], өнерінің өзіндік дара келбеті бар тұлғаның қалыптасу тарихына арнайы тоқтап өткен орынды.

Демеубай 1958 жылы Қызылорда облысы, Ақбасты елді мекенінде дүниеге келген. Шыққан тегі – Кіші жүз, руы Әлім. Шежірені одан бері жалғастырғанда, (Жаманақ – Шыңғыс – Жақайым – Көгіс – Торжымбай – Көшімбет – Мәмбетқұл – Сүйіндік – Шыбынтай – Байтық – Батыр – Жолымбет – Құрмаш – Демеубай) Д. Жолымбетов Әлім тармағының он төртінші ұрпағы.

Демеу Жолымбетов өз сұхбатында өмірлік-шығармашылық жолын толықтырғанда: «Туылған жерім – Ақбасты деген ауыл. «Талдыбике» деген сол жерде су алатын құдықтың басы. Бұрын жазылған одан басқа ақпараттар дұрыс. Әкемнің аты Құрмаш – Жолымбет баласы. Анам Қанзада Дабылқызы 12 құрсақ көтерген . Олардың алтауы ғана тірі қалған. Дәлапруз нағашы апам Демеу болып жүрсін деген ниетпен қойған екен атымды. Қазір 4 апам –Сейпіл апа, Күйләйім, Жаңылған, Күнімжан және Кірлетпесін деген бір ағам бар», – деді [6,1 б.]. Жыршының кейін берген деректері көрсеткендей, бұл отбасындағы балалардан музыкалық өнерге бейімделіп өскендері –Кірлетпесін мен Демеубай болды.

Одан кейінгі әңгімесінде Д.Жолымбетов ол туылған кезде 1902 жылы дүниеге келген әкесі 56 жаста болғанын; ол кісінің ауыл молдасынан білім алған, оқыған, ескіше сауатты және көне өлеңдерді көп білетін жан екенін айтты. Әкесін жыршы: «Бірге шөп шабуға баратынбыз. Ол түйеге мінеді, мен де артынан ілесіп келе жатамын. Әкем ұзақ жол бойы Құран сүрелерін, дұғаларды айтып, жырларды айтып келетін», – деп есіне алды [6, 1-2 б.б.].

Сыр бойы Жыр мақамдарын нотаға түсіруші Т.Тоқжанов жас Демеуге алғаш рет домбыра тартуды үйреткен – ағасы Кірлетпесін, ал көнелікке үйір қылып аңыз – әңгімеге, терме-жырларды бір сарында жаттатқан – әкесі Құрмаш екенін жазды [3,9-10б.]. Автор: «Зейнетке шығысымен бірді-екілі малын алып, өзі қатарлас шалдармен далалықта жайлау – қыстауларда болатын. Демеубайдың демалыс-каникулдағы барлық уақыты сол шалдардың ортасында құлақ жеу, ет асау, әңгіме тыңдаулармен өтетін. Көненің көзін көріп, таңды таңға асыра жырлайтын жырауларды тыңдап тәлім алған Демеубай қазір өзі де дәстүр ізін жалғауда», – дей келе, жыршының өнердегі ұстазы – Әбдіқұл Әбиев деген кісі екенін жазған [3,9-10 б. б]. Маман әрі қарай ойын жалғастыра, Д.Жолымбетовтың: «Әбдіқұлда көп мақам саз жоқ еді. Төрт, бес түрлі мақамды түрлі құбылтып салатын еді. Бірде мақамды төгіп айтса, енді бірде сол мақамды кере созып нақпа-нақтап айтатын. Біржан, Естай, Ақан, Кенен әндерін және халық әндерін өзінше бөлек пошыммен шебер орындайтын. Мен сол Әбдіқұл ағама бардым. Үйіне барып тыңдадым, үйге шақырып тыңдадым. Бір отырысқа Әбекең барады дегенді естісем, іздеп барып тыңдадым. Ақыры 24 жасымда Нұртуған ақынның «Қарасай Қазии» дастанын жаттап алып айтатын болдым», – деген өзінің сөзін келтіреді [3,9-10б.б.].

Арал өңірі жыр өнерінің көрнекті өкіліне сипаттама берген өнертану кандидаты, жырау Э.Жаңабергенова келтірген деректері бойынша, бұл өнерпаз : ... Автоклуб меңгерушісі болып ел аралаған жылдары еркін көсілетін жыршы деңгейіне көтеріледі. Репертуарында нақыл – өсиет, терме – толғаулармен қатар, Арал өңірі мен Сыр бойына белгілі Сәрсенбай жыраудың «Мұңсыз хан», Нұрхан Ахметбековтың «Қарға» сынды дастандарын білген [5,64б.].

Эпикалық дәстүр туралы сөз қозғалғанда, оның жасаушылары мен жалғастырушылары болып табылатын жырау және жыршы типтеріне қысқаша түсініктеме келтіріп өткен абзал. Ғалым Е.Тұрсынов монографиясындағы жыраулар туралы : «Хан мен халыққа өсиет айтқан, жөн нұсқаған, хан мен ру, тайпалар арасындағы қатынастарды реттейтін билер кеңесінің мүшесі болған, батыр, қолбасшылардың кеңесінде ханмен қатар басшылық міндетін атқарған, жорық кезінде хан мен әскербасыларымен бірге болған, жаумен қиян-кескі ұрыс басталар алдында жауынгерлердің рухын көтеріп жыр төккен жыраулық шығрмаларына өсиет және жорық сарындары тән» екенін [7, 159 б], сонымен қатар, В.Жирмунский мен Х. Зарифовтың жырауды ақын, шайыр типінің ең көне түрі деп танығанын жазды [7,155 б.] Бұл пікірді эпикалық мұраны нотаға түсіруші Т.Тоқжанов: «...Жырау – асқан күйші, сөзіне мақамды өзі шығаратын сазгер және әніне сөз шығаратын суырып салма ақын», – деп толықтырады [4, 27б.].

Эпикалық дәстүр өкілдері туралы белгілі фольклортанушы-ғалым Н.Смирнованың пікіріне сүйенген Э.Жаңабергенова Д.Жолымбетовты жыр-толғауларды орындаушы, жеткізуші екенін айтқан. Әрі қарай, сөзін нақтылаған автор: « Жыршы – ақын емес, жыр, дастандарды жаттап, айтушы, – деп жазады [5, 14 б.]. Бұл ойды магистрант М.Әбиділданың экспедиция материалдары да дәлелдейді. Д.Жолымбетов жырау емес,

жыршы екені оның осы өнерге келгелі бері өз жанынан жыр, терме шығармағанынан білуге болады. Қазіргі кезге дейін оның бір ғана жыр бастауы белгілі.

Эпикалық дәстүрдің атадан балаға мирас болып, ұстаздан шәкіртке беріліп жалғасатыны туралы отандық ғылыми еңбектерде құнды деректер келтірілген [8,7-8 б.б]. Алайда, өз интервьюінде эпикалық дәстүрі дамыған аймақтан шыққан Д. Жолымбетов шығармашылық жолында белгілі бір жол көрсетуші, ұзақ уақыт қасында жүріп, жүйелі түрде жыр дәстүрін үйренген ұстазы болмағанын айтты [6, 6-7б.б]. Сұхбатында жыршы репертуарындағы жырлардың көбінің сөзін кітаптан жаттап, аудиокассеталардан тыңдап үйренгенін жеткізді.

1997 ж. Демеубай жыршы Аралдан Қандағашқа, одан кейін 2006 ж. Ақтөбе көшіп, содан бері осы қалада орнығып, мұнайшы мамандығы бойынша жұмыс істеді. 1996 жылдан бастап, Д.Жолымбетов елімізде өткен көптеген ірі өнер сайыстарына қатысып, жүлделі орындарға ие болды. 2002 жылы Франция және Испания елдеріне гастрольдік сапармен барды. «Ұлы даланың жеті қыры» мемлекеттік бағдарламасы бойынша 2020 ж. Ақтөбе қаласында жүзеге асқан «Ер Едіге» жобасына қатысты.

Д.Жолымбетов өз шығармашылық жолында бірқатар облыстық, республикалық байқаулардың Бас жүлде иегері болып, халықаралық фестивальдерде өнер көрсетіп, сертификат және алғыс хаттармен марапатталды.

Сыр өңірінде жыраулық дәстүр бірнеше сублокальді және жеке тұлғалық мектептерге бөлінетіні белгілі. Баяндама тақырыбына шығармашылығы өзек болған Д. Жолымбетовтың туылған өңірі – Арал өлкесі болғанымен, Сыр өңіріндегі Қармақшы және еліміздің басқа да аймақтарының жыршылық және әншілік дәстүрлерін меңгергені белгілі болды. Бұл ақпаратты экспедиция нәтижесінде алынған сұхбатта жыршының өзі растады [6, 9-10 б.б.]. Д.Жолымбетов қазіргі репертуарында 30 - дан аса дастан белгілі. Олардың ішінде: Сыр бойы эпикалық дәстүріне қарасты: «Байқазақ батыр», «Ерназар Бекет», «Сартай Батыр» (Нұрмағамбет), «Жанқожа батыр» (Сардарбек Қожағұлов), «Ер Едіге», «Қарасай Қазы» (Нұртуған Кенжеғұлұлы), «Бегім ана» (Талғат Тілеулес), «Мақпал – Сегіз» (Базар жырау), «Бір мысал» (Байназар Өтепов), «Ана махаббаты» (Құттықов); Маңғыстау жыршылық дәстүрінен Жеткізген Сейітовтың: «Ант» (тарихи дастан), «Көлденең көк атты», «Арлан бөрі» (мысал өлең) атты үш дастаны; Торғай өлкесінен – «Қарға» (Нұрхан Ахметбек), Арқадан «Ескендір» (Абай), т.б. бар. Д.Жолымбетовтың репертуары, өзінің айтуынша, 7 түн жырлауға жетеді. Жыршы орындауында, сондай-ақ, халық әндері «Дариға», «Жан сәулем», «Аққұм», Біржан салдың «Жалғыз арша», «Ғазиздің әні», Ахан серінің «Құлагер», «Торыны таң асырып мінген қандай» әндері де бар.

Жыршы Д.Жолымбетов жыр-терме, күй үйренуде дәстүрлі құйма құлақ және сандық жүйемен үйренген, академиялық ноталық білім алмаған. Бірақ экспедиция барысында байқалған жағдай – жыршының оң қол, сол қол қойылымы кәсіби домбырашылардың қол қойылымынан кем емес болуы. Жыршы шығармашылығын бақылай келе, репертуарында тек қана жыр-терме емес, бірнеше күйлер бар екені белгілі болды. Олар: төкпе стиліндегі «Қыз Ақжелең», «Сәнау», «Жеңіс», «Әсем қоңыр», «Кіші Қаратөс» және Сыдық Мұхамеджановтың «Шаттық отаны» поэмасы.

2021 жылы 10-11 қарашада жүргізілген экспедиция барысында жыршыдан әртүрлі мақаммен айтылатын: «Нақыл сөз» (Қарасақал Ерімбет), «Мәжілісін қыздыр алқаның» (Базар жырау), ел арасында «Сыр сүлейлері» атымен кең таралған (Арал-Қазалы және Кетелердің мақамымен) – Қарасақал Ерімбет пен Шораяқтың Омарының жазба айтысы, «Не жан жоқ жер мен көктің арасында» (Базар жырау термесі), «Тегі Алтын Бағланның

нақыл өсиеті (Бағлан), «Қырық кеп» (Қарасақал Ерімбеттің 200 жолдан тұратын эпикалық шығамасынан үзінді), «Нақыл терме» (Нұртуған) , «Ән туралы» (Нұртуған) сынды терме-толғаулар видеотаспаға жазылып алынды.

Жыр орындағанда экспедицияның бірінші күні Демеубай жыршы толғау-термелерін жіктеп, сөзін атақты жыраулардың нақыл өсиетімен бастап, одан кейін өзінің жыр бастауымен жалғастырып, соңын Нұртуған шайырдың «Жыр бастауы», Адай Ұзақбайдың «Жыр бастауы», Нұртуған Кенжеғұлұлының «Шайырлар хақында термесімен» аяқтады.

Экспедицияның екінші күнінде жыршы репертуары «арнау» жанрындағы: «Нұртуған, жалғыз жүрмін сен жатқан соң» (Нұртуған ақынға Сұлтан ағасының арнауы), «Жазғытұры» (Нұртуған), «Сәлем де Жаманақтың балдарына» (Нұртуған) термелерімен жалғасты. Сонымен қатар, Д.Жолымбетовтан «Нұрмағамбеттің термесі» (Нұрмағамбет), «Нақыл өлең» (Арал өлкесінің ақыны Әбілхан Маханов) секілді термелер жазылып алынды.

Сұхбат барысында Д.Жолымбетов әрбір жыр мен термеге тоқталып, оларға қатысты өзі білетін деректермен бөлісті. Жыршы өз орындауында: «Таразы келіннің атасын жоқтауы»(Таразы), «Ертілеудің назы» (Ертілеу) секілді қазақ халқының ғұрыптық фольклорында кездесетін «жоқтау» жанрындағы термелерді де айтты.

Респонденттің жыр-термелерді орындауында Арал-Қазалы өңірінің жыршылық дәстүріне тән мақамдармен қатар, Қармақшыда Сәрсенбай жыраудың, Қарақалпақстандағы Наурызбектің мақамдары кеңінен қолданылды.

Баяндама авторының экспедициясында жинаған деректері Арал өңірі эпикалық дәстүрін болашақта әлі де көптеген зерттеулерді қажет ететінін байқатты. Тақырып аясында қарастырған мәселелер бойынша төмендегідей қорытынды жасауға болады:

1. Сыр бой қазіргі заман эпикалық өнерінің көрнекті өкілі Демеубай Жолымбетов шығармашылығының қалыптасуына, бірінші кезекте, туып өскен ортасының ықпалы көп болды. Әкесінің діни мәтіндерді мақамдап айтуы болашақ өнерпаздың жеке стиліне әсер етті. Жыршының жас кезінде мәтіндерді көп жаттауының да кейін көлемді эпикалық шығармаларды тез меңгеруіне пайдасы тиді;

2. Д.Жолымбетов айтып жүрген жырларының көбін кітаптан жаттап үйренген. Яғни, оның өнер тұлғасы ретіндегі қалыптасу жолы ғасырдан ғасырға ұласып келе жатқан рухани мұраны құйма құлақ, тыңдап отырып жаттаған көптеген жыраулар жолынан өзгеше. Ол жыр-термелерді негізінен атақты ұстаз-жыраудан емес, өзінің ізденімпаздығының нәтижесінде аудиотаспалардан тыңдап үйренді.

3. Д.Жолымбетов өз жанынан толғау-термелер шығармаған. Сондықтан ол – эпикалық дәстүрді жалғастырушы – жыршы болып табылады.

4. Жыршы ретіндегі өнері Арал өңірінің терме-толғауларынан басталған Демеубай Құрмашұлы соңғы ширек ғасыр ішінде басқа да өңірлердің эпикалық және ән репертуарын орындайды;

5. Д.Жолымбетов репертуарында домбыраға арналған төкпе стиліндегі бірқатар күйлер бар.

Әдебиеттер тізімі

1. Мұсабаев Н., Мұсабаева А. Ортаймаған қазаны – Қасиетті Қазалы. – Алматы, 1998. – 198 б.
2. Жүсіпов Б. Мырзастағы жыр мектебі. – Алматы: Рауан – Демеу, 1992. – 136 б.
3. Тоқжан Т. Даланың даналық дәстүрі: Оқу құралы – Алматы, 2005. – 208 б.
4. Тоқжан Т. Сырлы сарын: Музыкалық – этнографиялық жинақ. – Алматы: Фонд Сорос – Қазақстан, 2002. – 264 б.
5. Жаңабергенова Э.М. Арал өңірінің жыраулық дәстүрі. Өнертану кандидаты ғылыми дәрежесін алу үшін дайындалған кандидаттық диссертациясы. – Алматы, 2010. – 226 б.
6. Магистрант М.Әбиділданың жыршы Д.Жолымбетовпен сұхбаты. Қолжазба – Ақтөбе, 10-11 қараша, 2021. – 14 б.
7. Тұрсынов Е.Д., Қазақ ауыз әдебиетін жасаушылардың байырғы өкілдері.– Алматы: Ғылым, 1976. – 200 б.
8. Кунанбаева А.Б., Проблема казахской эпической традиции (на музыкальном материале 1960-1980 – х годов). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – Ленинград, 1984. – 21 с.

Кан Лада Анатольевна,
магистрант 1-го курса кафедры изящных искусств,
Казахская национальная академия искусств имени Т. К. Жургенова (Алматы, Казахстан)
pineapple.non@mail.ru

Муканов Малик Флоберович,
доктор философии (PhD), доцент кафедры изящных искусств, Казахская национальная
академия искусств имени Т. К. Жургенова (Алматы, Казахстан)
malik_flober@mail.ru

Особенности привлечения трансперсонального метода при искусствоведческом исследовании творчества современных художников Казахстана

Аннотация. В данной статье изучаются особенности привлечения трансперсонального метода при искусствоведческом исследовании творчества современных художников Казахстана. Трансперсональный метод проистекает из научных основ психологии и через призму личностных духовных переживаний творческого человека изучает его взаимосвязи с окружающим миром. Привлечение данного метода исследования при психологическом анализе личности художника и ее отражении в авторских произведениях может принести как новые методологические подходы, так и искусствоведческие результаты в изучении перспектив развития современного изобразительного искусства Казахстана.

Термин «трансперсональное» (от лат. trans - «сквозь, через» + persona - «личность») в современную искусствоведческую науку пришел из трансперсональной психологии – течения, отделившегося от гуманистической психологии в 60-х годах XX века. Основоположником этого направления является Абрахам Маслоу – американский психолог, президент Американской психологической ассоциации. В научных тезисах А. Маслоу под «трансперсональным» понимаются личностные переживания, религиозный и мистический опыт, «возвышенные» состояния души, достигаемые духовными практиками или иными способами стимуляции сознания человека, в том числе, когда глубокие интенсивные переживания творческого индивидуума отражаются в интерпретациях окружающего его мира.

Ключевые слова: трансперсональное, трансперсональный метод, актуальность трансперсонального метода, трансперсональный метод в искусствоведении, трансперсональный метод и творческий опыт.

Кан Лада Анатольевна,
Бейнелеу өнері кафедрасының 1 курс магистранты,
Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы
0000-0002-0068-2422
pineapple.non@mail.ru

Мұқанов Мәлік Флоберұлы,
философия докторы (PhD), ҚазҰӨА доценті. Т. Жүргенов

Панфилов Көшесі 127, Алматы 050000
malik_flober@mail.ru

Кан Лада Анатольевна, магистрант КазНАИ имени Т. К. Жургенова (Алматы, Казахстан)
Улица Панфилова 127, Алматы 050000
0000-0002-0068-2422
pineapple.non@mail.ru

Қазақстанның қазіргі заманғы суретшілерінің шығармашылығын өнертанушылық зерттеуде трансперсоналды әдісті тарту ерекшеліктері.

Аңдатпа. Бұл мақалада Қазақстанның қазіргі заманғы суретшілерінің шығармашылығын өнертанушылық зерттеуде трансперсоналды әдісті тарту ерекшеліктері қарастырылады. Трансперсоналды әдіс психологияның ғылыми негіздерінен туындайды және шығармашылық адамның жеке рухани тәжірибесінің призмасы арқылы оның сыртқы әлеммен байланысын зерттейді. Зерттеудің бұл әдісін суретшінің жеке басын психологиялық талдауға және оны авторлық шығармаларда көрсетуге тарту Қазақстанның қазіргі заманғы бейнелеу өнерінің даму перспективаларын зерделеуде жаңа әдіснамалық тәсілдер мен өнертану нәтижелерін әкелуі мүмкін.

"Трансперсоналды" термині (лат. trans - "арқылы, арқылы" + persona – "тұлға") қазіргі өнертану ғылымына трансперсоналды психологиядан-XX ғасырдың 60-жылдарында гуманистік психологиядан бөлінген ағымнан келді. Бұл бағыттың негізін қалаушы – американдық психолог, американдық психологиялық қауымдастығының президенті Абрахам Маслоу. Ғылыми тезистерінде А. Маслоу "трансперсоналды" деп жеке тәжірибе, діни және мистикалық тәжірибе, рухани тәжірибелер немесе адамның санасын ынталандырудың басқа тәсілдері арқылы қол жеткізілетін жанның "жоғары" күйлері, соның ішінде шығармашылық адамның терең қарқынды тәжірибелері оның айналасындағы әлемді түсіндіруде көрініс тапқан кезде түсініледі.

Тірек сөздер: трансперсоналды, трансперсоналды әдіс, трансперсоналды әдістің өзектілігі, өнер тарихындағы трансперсоналды әдіс, трансперсоналды әдіс және шығармашылық тәжірибе.

Lada A. Kan,
1st year master student, Department of Fine Arts, T. K. Zhurgenov KazNAA (Almaty, Kazakhstan)
0000-0002-0068-2422
Email: pineapple.non@mail.ru

Malik F. Mukanov,
Doctor of Philosophy (PhD), Associate Professor, Department of Fine Arts,
T. K. Zhurgenov KazNAA (Almaty, Kazakhstan)
Email: malik_flober@mail.ru

Peculiarities of Engaging the Transpersonal Method in the Study of Art History of Contemporary Artists of Kazakhstan.

Abstract. In this article the peculiarities of the involvement of the transpersonal method in the art history study of the work of contemporary artists of Kazakhstan are studied. The transpersonal method derives from the scientific foundations of psychology and through the prism of personal spiritual experiences of the creative person studies his interrelations with the surrounding world. Attracting this method of research in the psychological analysis of the artist's personality and its reflection in the authors' works could bring new methodological approaches and art history results in exploring the prospects of modern visual arts in Kazakhstan.

The term "transpersonal" (from Latin trans - "through, through" + persona - "personality") came to modern art history science from transpersonal psychology, a movement that separated from humanistic psychology in the 1960s. The founder of this trend is Abraham Maslow, an American psychologist and president of the American Psychological Association. In A. Maslow's scientific theses "transpersonal" refers to personal experiences, religious and mystical experiences, "sublime" states of mind achieved by spiritual practices or other ways of stimulating human consciousness, including when deep intense experiences of a creative individual are reflected in interpretations of the world around him.

Keywords: transpersonal, transpersonal method, relevance of transpersonal method, transpersonal method in art history, transpersonal method and creative experience.

Трансперсональная психология как научное направление, хотя и официально не признанное международными ассоциациями психологов, изучает нетипичные состояния сознания во время ярких переживаний сильных чувств и эмоций, осмысления накопленного религиозного и мистического опыта, осознания экзистенциальные ценностей и высшего духовного развития человека. Зачастую трансперсональная психология совмещает современные психологические концепции, их методы и теории с восточными традиционными духовными практиками. Иными словами, для нее важен потенциал в развитии человеческого сознания, самосовершенствование личности и психологическом здоровье индивида.

В 1902 году американский философ и психолог Уильям Джеймс впервые рассматривает трансперсональные переживания в своих лекциях «Многообразии религиозного опыта» [1]. Под трансперсональными переживаниями он полагал зависимость объекта от восприятия индивидуумом религиозного опыта.

Понятие «трансперсональное» [2], в альтернативном названии «надличностное» - это термин из психологии, впервые предложенный для создания нового направления в 1968 году Станиславом Грофом - чешско-американским психологом и психиатром, одним из основателей трансперсональной психологии. Наряду с ним у основ данного направления психологии стояли американский психолог Абрахам Маслоу и независимый психотерапевт Энтони Сутич. А. Маслоу является основателем гуманистической психологии, на основе которой развилось ее трансперсональное направление. В силу ряда причин в конце 1960-х годов трансперсональная психология отделяется от гуманистической и над ее дальнейшим продвижением работает Станислав Гроф.

Станислав Гроф являлся ведущим авторитетным исследователем трансперсональной психологии, внесшим неоспоримый вклад в то, чтобы данное направление обрело более четкие формы и методы. Так, с его подачи,

психосоматические и психотические болезни обретают причинно-следственные связи. Так же им была пересмотрена так называемая «картография сознания» - путеводитель в измененных состояниях сознания при применении различных методик трансперсональной психотерапии [3]. Для исследования особенностей человеческого сознания с помощью трансперсонального подхода Гроф привлекал различные экспериментальные методики, связанные с постановкой техники дыхания - холотропное погружение и ребефинг, погружением в сознание - перинатальные матрицы. В большинстве методик немаловажное значение имела музыка. Теперь вкратце рассмотрим данные методики, чтобы понять их основные механизмы влияния на сознание человека.

Человеческая личность на протяжении всей жизни вольно или невольно сталкивается с состояниями измененного сознания: стресс, сон, изменение сознания под влиянием алкоголя или наркотических веществ, от духовных практик и медитаций, мистического и сексуального опыта. Также это могут быть моменты высшего вдохновения или душевного катарсиса, выхода в «астрал», переживание эстетически-возвышенных эмоций или интуитивного проникновения в суть творческих процессов во время соиздания картин, музыки, танца. И все же, несмотря на непризнанность трансперсонального метода в современной психологии, человеческое сообщество накопило достаточно теоретического и практического опыта, показывающего, что с помощью его методик возможно заниматься самоисследованием, самоисцелением, а так же творческой реализацией.

Во время трансперсональных практик в сознании человека могут возникать различные образы и ассоциации, глубинная суть которых неизменна. Кто-то будет наблюдать религиозно окрашенные образы, у кого-то проявятся «воспоминания» о прошлых жизнях или его путешествие в глубины психики будет укладываться в рамки перинатальных матриц – погружение в состояние человеческого зародыша в утробе матери. А, например, во время холотропного погружения человек может выйти за пределы собственного тела и ассоциировать себя как с растением и животным, или, вообще другим человеком.

Холотропное дыхание - это метод в трансперсональной психологии, который заключается в гипервентиляции легких с помощью учащенного дыхания. Термин «холотропный» означает «движение в сторону целостности», или «ориентация на целостность» (от греч. holos - «целое» и trepein - двигаться в направлении чего-либо) [4].

С точки зрения физиологии это кислородное голодание организма и снижение концентрации углекислого газа в крови и тканях, что приводит к сужению сосудов – асфиксии [5], в результате чего наблюдается торможение в коре головного мозга. При асфиксии, в результате торможения коры, в активность приходит подкорка головного мозга, из-за чего возникают состояния, близкие к потере сознания, переходу в сонное состояние, так же наблюдается исчезновение способности к ассоциативному мышлению. Отсюда и возникает чувство эйфории, галлюцинации, измененное состояние сознания. Согласно мнению сторонников данного метода, все человеческие переживания, которые были вытеснены из сознания, находят выход и высвобождаются. В этот момент практикующий видит галлюцинации, которые имеют целительный и трансформативный эффект – эффект очищения разума от негативного опыта и его преобразование [6]. Данный результат холотропного погружения дает возможность человеку «закрыть Гештальт», то есть, пережить и отпустить, освободиться от беспокоящего влияния

негативных эмоций и опыта. Состояния сознания, достигаемые методиками холотропного дыхания позволяют нам развернуть наше психоразвитие в сторону целостности и гармоничности с целью воссоединиться с тем настоящим, чем мы есть.

Свой первый опыт трансперсонального метода Станислав Гроф получил в первой ЛСД-сессии 1956 года на психоделическом сеансе своего первого наставника, доцента отделения психиатрии в Медицинской школе Карлового университета - доктора Джорджа Рубичека. Этот опыт стал для Грофа началом глубокого интереса и пожизненной приверженности исследованию необычных состояний сознания [7]. «Мои переживания, – вспоминает Гроф, – были очень близки тем, о которых я читал в великих мистических писаниях всего мира. И хотя мой ум находился под сильным действием препарата, я был способен видеть всю иронию и парадокс ситуации. Божественное проявилось и овладело мной в современной научной лаборатории во время эксперимента, проводимого в коммунистической стране с веществом, произведенным химиком двадцатого века» [8]. В ходе последующих экспериментов с ЛСД Гроф обнаружил, что переживания, выходящие за пределы биографического опыта, доступны всем и их нельзя объяснить только состоянием наркотического опьянения.

Еще одним важным событием в жизни ученого на пути к формированию его позиции стала встреча с будущей женой - Кристиной Ливингстон Валье в 1975 году. Кристина увлекалась хатха-йогой и активно занималась изучением мистицизма, психоза и в целом различными духовными практиками, что во многих аспектах перекликалось с интересами Грофа. Впоследствии Кристина активно помогала мужу и, когда вышел официальный запрет на применение ЛСД в 1973 году, супруги Гроф изобрели метод холотропного дыхания, имеющий тот же эффект, что и ЛСД-терапия.

Существует аналогичная, но без профессионально обоснованного подхода, техника дыхания Леонардо Орра – ребефинг (англ. rebirthing - возрождение, второе рождение). Ее суть в том, что дыша определенным образом, можно пережить состояние рождения и освободиться от родовой травмы. Этот метод имеет много общего с разработками самого Грофа с той лишь разницей, что у последнего серьезная теоретическая база в области психологии и медицины.

Согласно Грофу осознание самих себя людьми происходит с помощью «модусов» (способов): «хилотропического сознания» - знания о себе как о физическом объекте с четкими границами во времени, сознании и теле, и «холотропического сознания» - осознания отсутствия границ, расширения сознания, бесконечное познания и безграничности накапливаемого опыта.

В результате проведенных исследований Гроф пришел к тому, что между переходами от хилотропического сознания к холотропическому существует 4 уровня: сенсорный барьер - уровень, на котором происходит интенсивное переживание физических ощущений (слуховые и зрительные образы или эмоциональные переживания) для перехода к бессознательной сфере; индивидуальное бессознательное - биографический опыт, в том числе события, имеющие эмоциональную окраску, душевные или психологические потрясения; уровень рождения и смерти - перинатальные матрицы и трансперсональная область.

Если на биографическом уровне переживания индивидуального бессознательного вопрос смерти относится к тем, кто пережил такой опыт, то на уровне перинатальных матриц этот вопрос универсален, потому что при рождении каждый индивидуум находится на грани смерти в какой-то момент.

В теоретической модели Грофа, перинатальные матрицы (лат. *peri* – около, лат. *natalis* – относящийся к рождению, лат. *matrix* – первопричина) - это глубинные структуры бессознательной психики, в которых содержится информация об эмоциональном и физическом опыте периода зачатия, развития и рождения. Впервые, в психологии как науке, идея о влиянии родовой травмы на подсознание личности была упомянута в книге «Травма рождения» Отто Ранка в 1924 году [9].

Перинатальные матрицы формируют фундаментальное отношение человека к существованию, его эмоционально-психологическую устойчивость, отношение к себе и другим людям, а так же определяют стратегию жизни и умение решать жизненные ситуации. Они находят свое отражение в качестве жизни: здоровье, психике, поведении, характере, стиле жизни. Также они могут быть причиной таких состояний как депрессия и других психологических и психических отклонений. Выделяют 4 части перинатальных матриц, которые соответствуют этапам биологической беременности и родам - их называют «базовыми перинатальными матрицами» (БПМ).

Последний уровень из исследований Станислава Грофа относится к трансперсональной области – области космоса, связи человека с космосом, с Вселенной. С помощью многолетних эмпирических исследований С. Гроф доказал, что у сознания нет границ, оно не имеет пределов и каких-либо ограничений. По мнению психолога, трансперсональные явления указывают на связь человека с космосом. Человеческая психика, согласно убеждению Грофа, соразмерна Вселенной и всему в ней существующему. Каждая личность в перспективе является одновременно как космической сетью – неотъемлемой частью от общего, так и ее малой частицей - отдельной и незначительной биологической сущностью. То есть, человек может ощущать себя одновременно материальным биологическим объектом, и в тоже время, его сознание и психика безграничны в своих возможностях и способны выйти за границы тривиального, соизмериться со Вселенной, получая от нее трансперсональную информацию.

Иными словами, во время переживания эмпирического опыта человеческое сознание может путешествовать по всей Вселенной, и преодолевая ограничения во времени и пространстве, проникать в параллельные измерения. В данной трансперсональной теории абсолютно каждый связан с космосом и, соответственно, имеет информацию обо всем и всегда. Наличие таких вселенских взаимосвязей делает мироздание, и его понимание гармоничным. А гармоничная творческая личность способна достичь равновесия, одухотворенности и ее разум и душа открыты к созиданию, что делает интерпретацию окружающего мира цельным и сбалансированным.

Согласно иерархии потребностей индивидуума Абрахама Маслоу о теории мотивации, духовное в человеке формируется лишь при условии, когда сыто физическое. Как отмечал американский психолог: «Человек не в состоянии испытывать потребности более высокого уровня, такие как компетентность, знания, эстетика, культура, если не удовлетворены его потребности в более примитивных вещах, таких как сытость - во всех смыслах, обеспеченность предметами повседневного быта и принадлежности к какой-либо социальной группе, обеспечивающей безопасность» [10]. Только по мере удовлетворения более низких по иерархии потребностей, появляется необходимость в более высоких. И подобная мотивация заставляет человека двигаться дальше и в конечном итоге приводит к наивысшей потребности - потребности в саморазвитии.

В результате возникшей естественной потребности в саморазвитии, в поиске себя, смысла, счастья, внутреннего покоя и гармонии, люди тянутся «...к более простой и осмысленной жизни. Жизни, наполненной красотой и природой, пронизанной энергией повседневного благополучия и построенной на том, что по-настоящему важно» [11].

Раскрытие внутреннего духовно-творческого потенциала - это всегда процесс активного обмена информации между внутренним миром - самоощущением и внешними факторами. Это сложный процесс рефлексии, который требует действия, а оно, в свою очередь, проявляется в творчестве. Так поиск себя, своих возможностей находит путь в самовыражении через творческие процессы, а самовыражение как своеобразный отклик это чувственно-логическая абсорбация внешнего мира, ее переосмысление сквозь субъективную призму личностного восприятия и дальнейшая интерпретация в образах и символах, проецируемых извне наружу.

Известный советский и российский философ Н. А. Бердяев считал, что творчество – единственный вид деятельности, который делает человека человеком [12]. Высшая духовная жизнь человека заключена в творчестве, в создании произведений искусства, интеллектуального труда. При этом, творчество не следует воспринимать как что-то особенное для исключительных лиц, ведь оно проявляется в самой жизни и доступно каждому. Даже в самые тяжелые и темные времена у человека все равно возникала потребность в интерпретации окружающего мира, как попытка объяснить себе его науку или выразить свое отношение к нему.

Человек, создающий творческий продукт, является своеобразным медиумом - он, словно зеркало, отражает в себе парадигму актуального времени, поскольку происходящие события всегда, так или иначе, затрагивают чувственную часть его натуры. Творческая личность способна находиться в измененном состоянии сознания под влиянием острых и интенсивных эстетических ощущений, чувственного восприятия, перинатальных и трансперсональных переживаний. Эти эстетические переживания являются чувствами возвышенного, прекрасного, трагикомического, ужасающего и формируются, когда внутренний мир человека пребывает в измененном состоянии от эмоциональных переживаний.

Взгляд на творческий процесс сквозь призму трансперсонального позволяет выявить ценности и выстроить эстетические ориентиры в творческом пространстве, которое представляет собой многообразный поток, состоящий из символических и физических объектов, отражающих многообразие психоэмоционального состояния автора. В свою очередь, психоаналитическая эстетика, как наука, создала теорию художественного творчества, в которой проводится исследование детства художника, анализ восприятия и роли искусства в жизни человека, а также психоаналитическую интерпретацию создаваемых художественных произведений. С привлечением трансперсональных методов возникает возможность проследить возникновение эстетических категорий как из первичных переживаний - протосостояний, возникающих в бессознательном человека, так и его глубокие психоэмоциональные переживания мистического, трансцендентного характера, способствующие процессам духовного роста, позитивным личностным изменениям, инсайтам - внелогическим прозрениям в отношении экзистенциальной проблематики, смысла жизни и обретения состояния гармонии. Познание духовно-эстетических категорий помогают в кардинальной трансформации взглядов на собственное «Я», окружающий мир, жизнь и смерть,

повышению творческой активности, расширению духовного горизонта, гармонизации взаимоотношений человека с окружающим его миром и другими людьми [13].

Михаил Арнаудов - фольклорист и болгарский ученый в области истории литературы, отмечает, что многие творческие люди, художники, выделяли особую роль бессознательного в творческом процессе. К примеру, можно привести такое высказывания гения эпохи Возрождения Микеланджело: «Если мой тяжелый молот придает твердым скалам то один, то другой вид, то его приводит в движение рука, которая держит его, направляет и руководит им: он действует под давлением посторонней силы» [14].

В моменты творческой активности возникающие образы и ассоциации не зависят от осмысленного ряда действий, они возникают спонтанно, произвольно, в зависимости от переживаний. Их зарождение также беспорядочно, как и исчезание, поэтому закрепляются только яркие и эмоционально сильные, вытесняя слабые и блеклые. Таким образом, в момент созидания сознание и разум подобны затемненному экрану, на который проецируются образы и переживания бессознательного, а человек становится лишь наблюдателем, так как не способен управлять этим потоком. Российский доктор психологических наук, специалист в области когнитивной психологии, психологии творчества и одаренности, Дмитрий Викторович Ушаков объясняет это тем, что сознание ассоциируется с порядком, являясь упорядочивающей структурирующей силой, которая задает направление к развитию интеллекта и знаний, а бессознательное представляет собой хаос, лишенный контроля, отвечающий больше интуиции и чувствам, чем разуму.

Одним из феноменов бессознательного является интуиция (лат. *intuito rapido erponto* - «быстро увиденный») - это особое психоэмоциональное состояние основанное на комплексе жизненного опыта, при котором выбор пути или процесс решения задачи не осознается, а как бы происходит «сам по себе». Согласно Антонио Менегетти – итальянского психолога, философа и художника, интуиция – это способность видеть те взаимосвязи и отношения, которые самым простым способом ведут прямо к цели. Это способ воспринимать и познавать реальность без объяснений, особый ресурс, предоставляющий дополнительный уровень информации, не поступающей из аналитической части мозга [15].

В бессознательном состоянии творческие личности во время креативного процесса получают возможность открыть в себе новые способности или создать новую манеру исполнения работы. Одновременно с этим они получают опыт самоисследования, трансформации личности и арттерапевтический эффект. Опыт измененного состояния сознания может привести к тому, что у человека случится интуитивное проникновение в самую суть творческого процесса или разовьется совершенно новое понимание искусства.

Связь искусства и психологии существует с давних времен, но особенно актуальна в современной картине мира. В наших условиях жизни две эти науки развиваются совместно и их тесное переплетение положило начало такому феномену как арт-терапия. Изначально данный феномен ввел в практику С. Гроф, а в дальнейшем продолжил его развитие его последователь В. Майков - российский ученый в области философии и психологии, в институте трансперсональной психологии которого широко используется арт-терапия.

Арт-терапия, привлекая методы творческо-психологической практики, изучает художественные образы и их воздействие на психику личности. Иными словами - это

эстетика, которая действует в практической психологии. Арт-терапия в отличие от традиционного рисования имеет перед собой конкретные цели и задачи. Когда человек занимается арттерапевтической деятельностью, он, через создаваемые им образы, выражает свое мировоззрение, отношение к миру, свои чувства и эмоции. Таким образом, арт-терапия служит для самовыражения, развития и поиска гармонии и самораскрытия личности. Через творчество человек получает возможность высказаться и безопасно выплеснуть активные переживания, в том числе и негативные, без вреда для себя и общества. Самое главное преимущество арт-терапии в том, что она позволяет изменить видение ситуации в субъективном представлении, выйти за рамки того мира, в котором человек живет и увидеть «дальше собственного носа». Зачастую польза арттерапевтических методов заключается не только в психо-эмоциональной разгрузке индивидуума, но и в развитии физиологии человека. Это и усовершенствование мелкой моторики, сложных движений кистей рук, локтей, плеча, усиление ощущений тактильности и вообще восприятия, развитие пространственного мышления и глазомера. Недаром арт-терапия повсеместно привлекается для улучшения психологического и физического состояния людей, имеющих ограниченные возможности. Ведь если душевное состояние влияет на физическое, то логично и обратное: физические улучшения дают стимул к психологической стабильности.

В заключение, отмечая все вышесказанное, можно отметить - несмотря на то, что трансперсональная психология как научно обоснованное направление так официально и не признано, ее методы и идеи так или иначе издавна привлекаются во многих профилактико-лечебных терапиях. Использование методов трансперсональной психологии в качестве инструментов самопознания помогает творческой личности как в индивидуальном саморазвитии, самосовершенствовании, обретении гармонии и целостности, как и различных творческих процессах. Соответственно, если трансперсональные методы помогают человеку познавать и развивать себя в лучшую сторону, совершенствуясь как личность и раскрывая в себе потенциал творца, то их же в совместном взаимодействии с искусствоведением необходимо привлекать для более глубокого анализа личности художника, его внутреннего мироощущения, мира личностно-эмоциональных переживаний и конечного продукта его творческой деятельности - произведения искусства.

Список литературы:

- 1 William James. The varieties of religious experience. A study in human nature. Being the Gifford Lectures on Natural Religion Delivered at Edinburgh 1901-1902. – Public Domain, Longmans, Green & Co, 1902.
- 2 Сандберг Н., Кётцер К. Трансперсональная психология (I) // Психологическая энциклопедия. 2-е изд. / Под ред. Р. Корсини, А. Ауэрбаха. – СПб.: Питер, 2006.
- 3 Stanislav Grof. Realms of the Human Unconscious: Observations from LSD Research – Souvenir Press; Main edition, November 14, 2019.
- 4 Карельский Герман Борисович. Эстетические особенности переживаний в измененных состояниях сознания. – Москва, 2001.
- 5 Асфиксия // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 86 т. – СПб., 1890–1907.

- 6 Майков В. Сущность холотропного подхода. // Владимир Майков. Трансперсональный проект. 2018. / URL: <https://www.vmaykov.ru/sushtnosty-holotropnogo-podhoda.html>
- 7 Stanislav Grof. LSD Psychotherapy. – Hunter House, 1980.
- 8 Гроф С., Ласло Э., Рассел П. Революция сознания. Трансатлантический диалог. – Издательство АСТ, 2004.
- 9 Otto Rank. Das Trauma der Geburt und seine Bedeutung für die Psychoanalyse. – Psychosozial-Verlag, 2007.
- 10 А. Маслоу. Мотивация и личность. – Питер, 2019.
- 14 Бет Кемптон. Wabi Sabi. Японские секреты истинного счастья в неидеальном мире. – Москва: Бомбора ТМ, 2021. – 18 с.
- 12 Бердяев Н. А. Философия свободы. Смысл творчества. – Москва: Правда, 1989.
- 13 Василюк Ф.Е., Психология переживания: анализ преодоления критических ситуаций / Вестник Московского университета, 1984.
- 14 Ильин Е. П. Психология творчества креативности одаренности. – Питер; СПб.; 2009. – 62 с.
- 15 А. Менегетти. Материалы конгресса Бизнес-интуиция 2004. – ННБФ "Онтопсихология", 2006.

Татьяна Евгеньевна Морозова

*Кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора искусства стран Азии и Африки,
Государственный институт искусствознания (Москва, Россия)
morozovatata@gmail.com*

Песенно-танцевальные традиции религиозных праздников в контексте непальского национального менталитета

Аннотация. В уникальной по своей культуре горной стране Непал с давних пор мирно сосуществуют две основные религии – индуизм и буддизм, а также ещё немалое количество местных верований. При этом довольно часто происходит срастание разноконфессиональных традиций, основу которых составляют песенно-танцевальные ритуалы. Данный процесс был бы невозможен при антагонизме разных сторон, что практически отсутствует в непальском менталитете, ибо веротерпимость составляет его сущность. В качестве примера рассматривается весенний ритуальный танец чандипурника, объединяющий верующих из трёх религиозных направлений (приверженцев древне-киратских культов, индуистов и буддистов). Кроме того постепенно, по мере вовлечения в него все большего числа участников, начавшееся как ритуальный акт, это песенно-танцевальное действие перерастает во всеобщее праздничное гулянье. Нечто подобное происходит и во время исполнения многих других песенно-танцевальных ритуалов (например, дэуры, перерастающей в соревновательно-игровое действие дэура-кхела); и то что никто не усматривает алогичности между их начально-строгим проведением и празднично-веселым завершением – это абсолютно в духе менталитета жителей Непала. В тексте также акцентируется внимание и на ряде иных аспектов, характеризующих глубинную суть менталитета жителей этой многоязычной горной страны.

Ключевые слова: непальский менталитет, песенно-танцевальные ритуалы, традиции, пурника, дэура-кхела, религиозные праздники, разноязычный фольклор.

Татьяна Евгеньевна Морозова

*Өнертану кандидаты, Азия және Африка өнері секторының жетекші ғылыми қызметкері, Мемлекеттік өнертану институты (Мәскеу, Ресей)
morozovatata@gmail.com*

Непал ұлттық менталитетінің контекстіндегі діни мерекелердің ән-би дәстүрлері

Андатпа. Мәдениетімен ерекше таулы Непал елінде екі негізгі дін – индуизм мен буддизм, сондай-ақ жергілікті наным-сенімдердің айтарлықтай саны ежелден бейбіт қатар өмір сүріп келеді. Сонымен қатар, әр түрлі конфессиялық дәстүрлердің жинақталуы жиі кездеседі, олардың негізі ән мен би рәсімдері болып табылады. Непал менталитетінде іс жүзінде жоқ әртүрлі тараптардың антагонизмімен бұл процесс мүмкін емес еді. Бірақта непал менталитетінің мәні діни толеранттылық болып табылады. Мысал ретінде үш діни бағыттағы сенушілерді (ежелгі кират культтерін ұстанушылар, индуистар және буддистер) біріктіретін чандипурника көктемгі салттық биі қарастырылады. Сонымен қатар, салт-дәстүр ретінде басталған оған қатысушылардың саны көбейген

сайын бұл ән-би әрекеті жалпы мерекелік мерекеге айналады. Осыған ұқсас нәрсе басқа да көптеген ән және би рәсімдерін орындау кезінде орын алады (мысалы, дәура, бәсекелес ойын әрекеті дәура-кхелаға айналады); және олардың бастапқы қатаң тәртібі мен мерекелік және көңілді аяқталу арасындағы қисынсыздықты ешкім көрмеуі Непал халқының менталитетінің рухына сәйкес келеді. Сондай-ақ мәтінде осы көптілді таулы елдің тұрғындары менталитетінің терең мәнін сипаттайтын басқа да бірқатар аспектілерге назар аударылады.

Тірек сөздер: Непал менталитеті, ән-би ғұрыптары, салт-дәстүрлері, *пурника*, *дәура-кхела*, діни мерекелер, көптілді фольклор.

Tatyana Morozova

*PhD in Art History, Leading Research Fellow in the Asian and African Arts Sector,
State Institute of Art Studies (Moscow, Russia)
morozovatata@gmail.com*

Song and Dance Traditions of Religious Holidays in the Context of the Nepalese National Mentality

Abstract. In the mountainous country of Nepal, unique in its culture, two main religions have long coexisted peacefully – Hinduism and Buddhism, as well as a considerable number of local beliefs. At the same time, quite often there is an accretion of different confessional traditions, the basis of which is song and dance rituals. This process would be impossible with the antagonism of different sides, which is practically absent in the Nepalese mentality, because religious tolerance is its essence. As an example, the spring ritual dance of Chandi-Purnika is considered, which unites believers from three religious directions (adherents of ancient Kirat cults, Hindus and Buddhists). In addition, gradually, as more and more participants are involved in it, which began as a ritual act, this song and dance action develops into a general festive celebration. Something similar happens during the performance of many other song and dance rituals (for example, deura, which develops into a competitive game action deura-khela); and the fact that no one sees the illogicality between their initial strict conduct and the festive and cheerful end is absolutely in the spirit of the mentality of the people of Nepal. The text also focuses on a number of other aspects that characterize the deep essence of the mentality of the inhabitants of this multilingual mountainous country.

Keywords: Nepalese mentality, song and dance rituals, traditions, purnika, deura-khela, religious holidays, multilingual folklore.

Культура Непала – этой небольшой по территории горной страны – не только многогранна и своеобразна, но ещё и по-своему уникальна. В ней с давних пор мирно сосуществуют две основные религии – индуизм и буддизм – и ещё немалое количество местных верований. Одним из примеров тому служит храм, точнее пагода Муктинатх («Божественный покой»), расположенная на высоте 3710 м., которая является святым местом и для буддистов, и для индусов, и для людей других вероисповеданий, добирающихся сюда (нелёгким путём восхождения) из разноудалённых мест страны [Илл. 1]. Или другой пример, когда молодые люди, чаще всего студенты, после посещения Сваямбхунатха (одного из самых больших буддийских храмовых

комплексов), расположенного в западной части непальской столицы Катманду, направляются к находящемуся поблизости индуистскому храму Сарасвати, чтобы получить благословение богини мудрости и знаний. Также спокойно «уживаются» относящиеся к разным верованиям весьма стародавние и совсем новые традиции. С особенной наглядностью это проявляется во время праздников [Илл. 2]. Их достаточно сложно разделить на светские и религиозные, поскольку в большинстве своём и те и другие восходят к древним культовым истокам и, видоизменяясь, доходят до наших дней в преобразованном виде. При этом довольно часто происходит срастание разноконфессиональных традиций, основу которых составляют песенно-танцевальные ритуалы. Данный процесс был бы невозможен при антагонизме разных сторон, что практически отсутствует в непальском менталитете, ибо веротерпимость составляет его сущность.

Пример тому ритуальный танец *чанди-пурника*, исполняемый в горных районах Восточного Непала в день полнолуния (*пурнима*) весеннего месяца байшак. Он объединяет верующих из трёх религиозных направлений: а) приверженцев древних киратских культовых ритуалов, к числу которых относилась *пурника*, совершаемая с громким пением и бравурным танцем для изгнания злых духов; б) индуистов, обращающихся к защитной силе богини Дурги в ипостаси Чанди («Неистойвой»), чьё имя вошло в название этого ритуального танца [Илл. 3]; в) буддистов, начинающих отмечать в это же время недельный праздник в честь дня рождения Будды, (именуя праздничное действие этой ночи *байшак-пурнима*). Поскольку же богиня Дурга – издавна входившая в ритуалы тибетских буддистов в разных ипостасях – прославляется и как воинствующая, красная богиня Ваджраварахи, танцующая с копьём-трезубцем в руках [Илл. 4] (что совпадает и с индуистской ипостасью Дурги как Чанди, и с изначальной «защитной» идеей киратского ритуала), то нет и ничего противоречивого в участии буддистов в этом общем танцевальном действе.

Основу ритуального танца *чанди-пурника* составляют осуществляемые с помощью «ведущих» многочисленные перестроения (в параллельные линии, в круг, по парам и т.д.); а их частая и быстрая смена (ещё и с определёнными жестами рук) подогревает азарт не только танцующих и поющих, но и окружающих, из которых всё большее число желающих вливается в ряды его участников. В результате, начавшееся как ритуальный акт, это песенно-танцевальное действие перерастает во всеобщее праздничное гулянье [Илл. 5].

Нечто подобное происходит и в месяц *пхалгун* (февраль-март) в Великую ночь многолюдного праздника *Маха-Шиваратри* в Западной части Непала. По давней традиции в эту священную ночь здесь исполняется ритуальная песенно-танцевальная *дзура*, в которой участвуют люди разных возрастов и верований. Танцуя под собственное пение, они движутся небольшими группами к главной площади (или улице), куда стекаются все участвующие в этом ритуальном действе. И здесь уже, на месте общего сбора, постепенно, с возрастанием эмоционального накала *дзура* обретает некий соревновательный характер, возникающий между разными группами участников (кто кого «перепойёт» и «перетанцует»), превращая ритуал в своеобразное игровое действие, называемое в народе *дзура-кхела* [Илл. 6]. Никто не усматривает здесь алогичности между начально-строгим проведением ритуала и его весёлым завершением. Ведь сам Шива – Натарадж выражал своим космическим танцем радость созидания! [Илл. 7]. И это

абсолютно в духе менталитета жителей Непала, столь же глубоко верующих, как и радующихся жизни.

Следует отметить и ещё некоторые особенности непальского менталитета. Эта небольшая по территории страна (около 140 тыс. кв. км.), расположенная по южным склонам Гималаев [Илл. 8], отличается неоднородным этническим составом; здесь говорят примерно на 60 языках и диалектах. Однако это никогда не являлось препятствием для слияния разноязычных песенно-танцевальных ритуалов или для спонтанного подключения к ним всех желающих. Этому во многом способствовало присущее непальцам активное соучастие в подобных действиях в виде ритмичных хлопков, пританцовывания, и даже подпевания, несмотря на какие-то неправильно произносимые слова и сильный акцент, исходящий от другого языка (что никого не смущает и не раздражает!).

Психологическому снятию языкового барьера также всегда помогал неоднозначный подход в народной среде к религиозным ритуалам в принципе; т.е. поклонение одним божествам отнюдь не противоречило почитанию других богов (нередко фигурировавших в разноязычном фольклоре под другими именами в схожих по сюжету легендах). Благодаря этим и прочим сопутствующим обстоятельствам в традиционные песенные тексты вносились разнообразные коррективы, обогащающие и обновляющие их, и одновременно преобразующие «в духе времени» сами праздники, насыщая их инновационными песенно-танцевальными традициями, что продлевало их существование на долгие времена. Среди них такие многодневные праздники как *Тухар*, *Магха-пурнима*, *Гходэ-джатра*, *Дасаин* и ещё многие другие, способствующие объединению всех жителей Непала. Убедительным подтверждением последних слов служит буквально массовое исполнение во время *Бада Дасаина* (большого десятидневного осеннего праздника) песен *малашри*, посвящаемых Дурге [Илл. 9]. Они, без преувеличения, создавались веками, кочуя из народной среды в профессиональную и вновь уходя в народ, где с переплетением разноязычных текстов постепенно усиливалась и тенденция к исполнению песен *малашри* на более понятном для всех общегосударственном непальском языке. И это своего рода «знак времени», во многом продиктованный глубинной сутью менталитета жителей этой многоязычной горной страны.



Рис. 1. Пагода Муктинатх («Божественный покой»), расположенная на высоте 3710 м.



Рис. 2. Праздничное гуляние в Катманду.



Рис. 3. Богиня Дурга – Чанди, разящая демона.



Рис. 4. Воинствующая богиня Ваджраварахи.



Рис. 5. Всеобщее песенно-танцевальное действо.



Рис. 6. Танцевально-игровая дэура-кхела.



Рис. 7. Шива-Натарадж.



Рис. 8. На Южных склонах Гималаев.



Рис. 9. Праздник *Бада Дасаин* в Катманду.

А. С. Найзабеков

*Докторант 1 курса кафедры режиссуры экранных искусств
КазНАИ имени Т. К. Жургенова (Алматы, Казахстан)*

ORCID ID **0000-0002-4001-3215**

naizabekov92@gmail.com

Научный руководитель:

Ш. Н. Уразбаева,

*PhD, преподаватель кафедры режиссуры экранных искусств
КазНАИ имени Т. К. Жургенова*

Изучение значения законодательных актов в современной киноиндустрии казахстана

Аннотация. В данной статье системно рассматриваются причинно-следственные взаимосвязи правовых актов и уровня развития киноискусства, важность закона о кино для формирования национального кино с учётом исторического опыта и мировых современных технологии и подходов в создании кинопродуктов в Казахстане.

Изучаются основополагающие понятия в законодательном регламентировании деятельности в сфере кинопроизводства, выяснении корреляции между правовой и финансовой стороной вопроса кинематографии и наполнением его сценарным искусством, режиссурой, драматургией, актерским мастерством как в Казахстане, так и на мировых рынках.

В работе приводятся исследования о правовых отношениях в кинематографе, изучаются основополагающих вопросы создания правовых актов, способствующих повышению рентабельности киноотрасли, установление полноценной экономической взаимосвязи между кинопроизводителями и каналами дистрибуции, самоокупаемость.

Исследуется как эволюция киноиндустрии отражает ценности, традиции и стандарты образа жизни нашего народа, а также какие фильмы становятся достоянием народа и государства в процессе симбиоза производства кино и политики, отражающих реальные или фантастические динамические процессы в жизни и востребованные зрителем идеи и образы в кино.

Ключевые слова: киноиндустрия, закон о кино, законодательные акты, национальное кино, государственный фонд фильмов, национальный фильм, уполномоченный орган, виды фильмов

Studying the Significance Of Legislative Acts in the Modern Film Industry of Kazakhstan

Abstract. In this article the causal relationship of legal acts and the level of cinematography development, the importance of the law on cinematography for the formation of national cinema, taking into account the historical experience and the world modern technologies and approaches in the creation of film production in Kazakhstan are considered in a relevant and systematic way.

The fundamental concepts in legislative regulation of activity in the sphere of film production are investigated, the correlation of the legal and financial side of the question of cinematography and its filling with scriptwriting, directing, dramaturgy, acting both in Kazakhstan and in the world markets is specified.

The work presents studies of legal relations in cinematography, examines the fundamental issues of creating legal acts that increase the profitability of the film industry, the establishment of full economic relations between filmmakers and distribution channels, and self-sufficiency.

The author investigates how the evolution of film industry reflects the values, traditions and norms of the way of life of our people, and which films become the property of the people and the state in the process of symbiosis of film production and politics, reflecting the real or fantastic dynamic processes in life and the ideas and images in cinema demanded by the audience.

Keywords: film industry, film law, legislative acts, national cinema, state film fund, national film, authorized body, types of films

А. С. Найзабеков

экрандық өнері режиссурасы кафедрасының 1 курс докторанты

Т.Қ.Жүргенов атындағы ҚазҰӨА (Алматы, Қазақстан)

ORCID ID: 0000-0002-4001-3215

naizabekov92@gmail.com

Ғылыми жетекшісі:

Ш. Н. Уразбаева,

PhD, экрандық өнері режиссурасы кафедрасының оқытушысы

Т. Қ. Жүргенов атындағы ҚазҰӨА

Қазақстанның қазіргі киноиндустриясындағы заңнамалық актілердің маңызын зерттеу

Аңдатпа. Бұл мақалада құқықтық актілердің себеп-салдарлық байланыстары мен кинематографияның даму деңгейі, кино туралы заңның ұлттық кинематографияның қалыптасуы үшін маңызы, тарихи тәжірибе мен әлемдік заманауи технологиялар мен кино жасаудағы тәсілдер ескерілген.

Қазақстандағы киноөнімдер өзекті және жүйелі түрде қарастырылады. Киноөндіріс саласындағы қызметті заңнамалық реттеудегі іргелі тұжырымдамаларды зерттейміз, кинематография мәселесінің құқықтық және қаржылық жағының арақатынасын нақтылаймыз және оны сценаристік, режиссерлік, драматургиямен, Қазақстанда да, әлемдік нарықта да актерлік өнермен толтырамыз.

Бұл жұмыста кинематографиядағы құқықтық қатынастар туралы зерттеулер берілген, киноиндустрияның табыстылығын арттыратын құқықтық актілерді жасаудың, кино түсірушілер мен прокат арналары арасында толыққанды экономикалық қарым-қатынас орнатудың, өзін-өзі қамтамасыз етудің іргелі мәселелері қарастырылған.

Киноиндустрия эволюциясы халқымыздың құндылықтарын, дәстүрлері мен өмір салтының стандарттарын қалай көрсететіні, сондай-ақ киноөндіріс пен саясаттың симбиозы барысында қандай фильмдер халық пен мемлекет меншігіне айналатыны

зерттеледі, өмірдегі нақты немесе фантастикалық динамикалық процестерді және кинодағы көрермен талап ететін идеялар мен бейнелерді бейнелейді.

Тірек сөздер: киноиндустрия, кино құқығы, заңнамалық актілер, ұлттық кино, мемлекеттік киноқор, ұлттық кино, уәкілетті орган, фильм түрлері

У кино – две функции: отображать окружающую реальность и создавать новую.

Зигфрид Кракауэр

Киноиндустрия эволюционирует как в жанровых спектрах, так и в технических и технологических звуковых, цветовых, сюжетных решениях с использованием нано-, цифровых и информационных технологий.

Кино охватывает разные аспекты жизни, экономики, политики в стране, задаёт эффект международной известности художественной деятельности, способствует развитию общественного сознания и бытия человеческого общества во все времена и основано на представлениях, сформированных в теории и истории киноискусства.

Природа кино – это синтез и синергия многих направлений искусства и это целый пласт и объемный спектр экранного чуда, интеллектуальный и творческий продукт, созданный командой единомышленников.

Кино – командный продукт для зрителя, который задан определенным кругом заинтересованных и мотивированных людей, объединенных одной идеей и целью. При этом нет единого рецепта создания душевных излияний авторов, языка и правил творения сценариста, мотивов искусства и спектра слов актера, а также художественные замыслы авторов опираются на собственные поиски и познания, творения и замыслы режиссеров и продюсеров.

Кинематограф – индустрия, сегмент рыночных услуг, отрасль экономики, приносящая огромную прибыль развитым государствам, даже несмотря на то, что требует значительных затрат. Поддержка государства в создании правовых актов играет важную роль и в развитии отечественной индустрии, однако, как показывает практика, результаты не самые впечатляющие. На основании данного исследования можно сделать вывод, что необходимо обратить внимание не только на финансирование производства, но также и на качество образования, научные разработки, новые технологии и психологическую составляющую, например, популяризацию кино как способа проведения досуга, мотивацию населения работать в данной отрасли [1].

Исследование правовых отношений в кинематографе и изучении необходимости действенного казахстанского Закона о кино, изучение основополагающих вопросов в создании правовых актов, способствующих повышению рентабельности киноотрасли, установление полноценной экономической взаимосвязи между кинопроизводителями и каналами дистрибуции, самоокупаемость вызвано качеством отечественной кинопродукции, ее низкой конкурентоспособности на внутреннем и внешнем рынках. К факторам, сдерживающим рост кинопроизводства, следует отнести низкую окупаемость проектов, высокую себестоимость производства, ограниченный объем внешних инвестиций, в том числе отсутствие кредитования и возвратного финансирования кинопроектов. Часть художественных фильмов (не больше трети) производились продюсерскими компаниями на собственные деньги и средства частных инвесторов, т. е. без государственной поддержки.

Приоритетными идеями данной статьи стали исследования о киноискусстве Казахстана, определяющееся различными параметрами на фоне историко-этнических, политико-экономических факторов развития страны, определяется спектром взаимно влияющих аспектов в области различных жанров искусства, воспроизводства информационно-коммуникативных, технологических и световых типов кинооборудования, и самое главное, формируется людьми, которые непосредственно являются идейными вдохновителями, носителями и авторами кинопроизведений.

Методом изучения и анализа библиографических данных литературных и интернет источников в исследовании использовались материалы из следующих источников: Жоэль Шапрон «Французский кинотеатр», Mark Halloran, Harris Tulchin, J Gunnar Erickson «The Independent Film Producer's Survival Guide: A Business and Legal Sourcebook», статья «Киноэкономика 2026»: Взгляд в будущее Олега, статья Отара Тенейшвили «Будни французского коммерческого кино», идеи статьи Татьяны Шороховой «Голливудская бухгалтерия: Как не окупился «Гарри Поттер».

Рассматривались и изучались законодательные акты: Декрет Совета народных Комиссаров РСФСР от 27 августа 1919 года «О национализации кинодела», Закон Российской Федерации от 9 октября 1992 года «О культуре», Закон Российской Федерации от 22 августа 1996 года «О государственной поддержке кинематографии Российской Федерации», Закон Республики Казахстан от 15 декабря 2006 года «О культуре», Закон Верховна Рада України (ВРУ) от 13 января 1998 «О кинематографии», Концепция проекта Закона Республики Казахстан «О кинематографии», Éditeur officiel du Québec «Cinema Act», Creativity and copyright of Motion Picture Association of America, Entertainment Law of United States of America, Закон Республики Таджикистан от 3 ноября 2004 года «О кино», положения Directors Guild of America, Screen Actors Guild-American, Национальной Академии Кинематографических Искусств и Наук Республики Казахстан.

В рамках Плана нации разработан и утвержден Комплексный план «Мәңгілік Ел» по созданию серии кино- и телепроектов. Весь мир снимает картины, пропагандирующие собственную историю, культуру, ценности. Задача отечественного кино – донести до мирового сообщества уникальное историческое наследие Казахстана, самобытную культуру, традиции, наши глобальные достижения [2].

Каковы причинно-следственные связи правовой стороны кинематографии и наполнением его режиссурой, драматургией и актуальностью на мировых рынках?

Гипотеза: если полностью или частично финансируемый государством кинематограф придерживается по-настоящему действенными правовыми нормативами индустрии, то киноискусство Казахстана приобретет расцвет и в полной мере станет индустрией мирового уровня, имеющее долгосрочное правовое обеспечение.

Здесь вступает в силу Кодекс Республики Казахстан «О налогах и других обязательных платежах в бюджет» (налоговый кодекс), а именно глава 21 под названием «Декларация по индивидуальному подоходному налогу», согласно которой декларацию о доходах необходимо сдавать индивидуальным предпринимателям, физическим лицам, получившим прочие доходы, в том числе доходы за пределами Республики Казахстан. Остальные же пункты, вроде: «физические лица, имеющие деньги на банковских счетах в иностранных банках, находящихся за пределами Республики Казахстан, или частные нотариусы, частные судебные исполнители, адвокаты, профессиональные медиаторы утратили силу в соответствии с Законом РК от 18.11.15 г. № 412-V» [3].

В нашей стране 3 января 2019 года принят Закон «О кинематографии», которым предусмотрено создание Государственного центра поддержки национального кино (далее – Центр), внедрение новой модели государственного финансирования производства фильмов, выплата субсидий и предоставление налоговых льгот для поддержки крупных производителей и привлечения инвесторов. Кроме того, предусмотрены меры по созданию единой автоматизированной информационной системы мониторинга и учета кинодеятельности, оцифровки киноколлекций и другие. Также Центр производит отбор кинопроектов, претендующих на получение государственной финансовой поддержки, которая предоставляется для организации производства, проката и показа национальных фильмов и связанных с этим мероприятий, а также продвижения национальных фильмов за рубежом. Финансирование кинопроектов, претендующих на признание их национальными фильмами, в соответствии с Законом осуществляется для фильмов совместного производства с зарубежными странами в пределах, предусмотренных в рамках соответствующих соглашений о производстве таких фильмов [6].

*Рашид Нугманов, Вице-президент ОО "Национальная киноакадемия кинематографических искусств и наук" справедливо и объективно задается следующими вопросами относительно данного «Закона о кино»: «...в сфере кинематографии не содержит четко поставленной ключевой задачи: **защиты интересов кинематографистов**. Речь не о материальной поддержке, а о механизмах защиты этих самых интересов на законодательном уровне, о полноте полномочий профессиональных общественных объединений в формировании политики киноиндустрии в Казахстане, о реальной действенности "уполномоченного органа" для максимальной государственной поддержки развития и ответственности за весь комплекс мер по поддержке национального кинематографа, начиная с выработки нормативов и заканчивая вопросами финансирования, проката, фестивального показа и повышения квалификации кадров...».*

В данном Законе о кино критерии признания фильма **национальным** также не отвечают общепринятой мировой практике. Они содержат такие субъективные понятия, как "создан на высоком художественном уровне, способен удовлетворять духовные потребности народа, служит государственным интересам, а также узнаваемости Республики Казахстан через искусство кино".

Так какой фильм считать национальным и какие фильмы заслуживают поддержки фонда кино?

Мир отечественных фильмов разнообразен как по бюджету, так и по контенту. Фильмы созданные из разных финансовых вложениях, как личных, так и государственных, дают понять особенности и тонкости сценарных эпизодов, глубины видений и гамму режиссеров, трактовку собственного языка, выразительных и художественных амплуа актерских характеров, в искусстве слова, в ироничных ситуациях, высмеивающих невежество и низменные действия героев, гордость и культуру души, боль и страдания человека, а также ошеломляющих идей фантастических фильмов и искусства цифрового кино с спецэффектами [4].

Важным аспектом в подаче сюжетных линий является идентификация и индивидуальность подхода в подаче «тойского», социально-исторического, документального фильма, легкого боевика или социально-психологической драмы.

И многое зависит от таланта, от интуиции режиссера и конечно сценографа. Предусмотреть нужно все, как в сценическом пространстве будут варьироваться актеры, выявить фон, на котором они смотрятся, светом акцентировать отдельные фрагменты [5].

В источниках описывают, что в последние пять лет в Казахстане было произведено порядка **1,5 тыс. кинофильмов**: игровые художественные, документальные и анимационные фильмы.

Коммерческий директор сети кинотеатров Chaplin Cinemas Дмитрий Кириенко в интервью с представителем «Курсива» считает, что всё больше казахстанцев стали выбирать отечественное кино. 14,7 млн человек (82%) из 17,8 млн посетителей сходили на зарубежные фильмы и 3,1 млн человек (18%) – на национальные полнометражки, что можно считать успехом для казахстанской киноиндустрии. Сейчас существует тенденция поворота зрителя к отечественному кино, подтвердил, отвечая на вопросы и отметил, что зритель все еще воспринимает казахстанское кино как единый жанр [5].

Что смотрит кинозритель? Выбор казахстанских фильмов небольшой, в кинопрокате кинозалов, разных регионов практически одни и те же фильмы. На телеэкраны, в интернете, youTube выходят фильмы, которые мало анонсируются и редко находят своих потенциальных зрителей.

Размышления киноведа, арт-директора кинофестиваля «Евразия» Гульнары Абикеевой глубоки и подтверждают вышеизложенные мысли. Она делится своими впечатлениями на страницах журнала «Новая эра»: «Режиссер Ермек Турсунов, его фильмы «Келин» и «Шал» считаются лучшими в последние годы в казахском кино, тоже обратился к жанру комедии. Отсылки к комедии Шакена Айманова «Ангел в тюбетейке» в фильме «Кемпир» свидетельствуют о том, что он хотел снять действительно народное кино – в основном для казахоязычного зрителя, с добрым юмором, неспешным ритмом. Режиссер Еркин Рақышев, чьи картины «Жаралы сезим», «Меня тоже зовут Кожа», «Жетимдер» уже давно разбивают сердца казахстанского зрителя. И вот сейчас он сделал, можно сказать, первый фильм ужасов «М-агент». Эта картина о том, как молодежь вовлекается в мир компьютерных игр и живет больше в виртуальной реальности, чем в настоящей. И весь мир смотрит одно казахское кино, а мы – другое. На кинофестивалях кинокритики отмечают высокий интеллектуальный уровень наших фильмов, высокое художественное качество картин, а мы смотрим какие-то упрощенные под нашего зрителя коммерческие подделки. Почему «Уроки гармонии» вышли в ограниченный прокат в Казахстане и довольно широко идут в прокате во Франции – да так, что о фильме пишут ведущие французские газеты?[6]

Действительно, многие фильмы высокого уровня не выходят в прокат, а ведь нашему кинозрителю надо давать возможность узнать фестивальные фильмы и развивать эстетический вкус и создавать востребованный конкурентный кинопродукт.

В статье «Независимость превыше всего» К. К. Токаев, президент Казахстана отмечает, что это особый приоритет данной отрасли и он поручил ответственным госорганам и отечественным телеканалам в обязательном порядке направлять определенную часть госзаказа на создание произведений на исторические темы.

Инвестиционная привлекательность таких венчурных проектов определяется высочайшим уровнем их доходности в случае успешной реализации кинопроекта. Мировой опыт показывает, что ведущие зарубежные дистрибьюторские кинокомпании управляют, как правило, большим числом международных кинопроектов, а конкуренция стимулирует кинопрокатные корпорации адекватно и быстро оценивать потенциал тех

или иных фильмов на рынке, выявлять их целевые аудитории и точно рассчитать время выхода на экран, учитывая при этом активность конкурентов. По мере развития информационных технологий проявляется весьма значимый негативный фактор, уменьшающий прибыль кинокомпаний – массовые нарушения авторских прав в результате развития «пиратства» в сети Интернет.

С конца 1960-х в Германии действует закон о мерах по развитию немецкого кино, который пересматривается раз в пять лет. Каждая реформа закона занимает около двух лет общественных обсуждений, в которых участвуют различные организации киноиндустрии и даже представители церкви. На основании этого закона функционирует Немецкий федеральный совет по кино (FFA) – независимая общественная организация, которая распределяет деньги на поддержку национального кинематографа. Ежегодный бюджет организации составляет примерно 70–75 млн евро, причем эти деньги поступают из разных источников, в основном от демонстраторов аудиовизуального контента, то есть кинотеатров и телеканалов.

В Великобритании все хорошо с киноиндустрией: местные фильмы активно борются за самые престижные награды, английские актеры играют примерно всех супергероев, а крупнейшие голливудские студии оборудовали себе базы неподалеку от Лондона и снимают там свои блокбастеры. В стране производятся сотни разнобюджетных фильмов каждый год, и более 60 % из них оказывается на киноэкранах. Квоты отменены.

В 2012 году в Китае увеличили квоту – 20 иностранных фильмов плюс 14 иностранных релизов для форматов 3D и IMAX. Построив тысячи кинотеатров, Китай наконец приступил к тому, чтобы стать кинематографической державой номер один. Шаг номер один – объяснить американским мейджорам, что Поднебесную надо показывать с новых, более лицеприятных сторон, и заставить их добавлять во все новые блокбастеры китайских персонажей, причем не второстепенных. Шаг номер два – показать американским мейджорам, что помимо квот есть еще и копродукция. Если ваш фильм является американо-китайским проектом, то он проходит мимо квот. Понятно, что статус копродукции накладывает на тебя массу новых ограничений, но ведь все в курсе, что жадные лаоваи всегда предпочитали выгоду свободе. Шаг номер три – начать скупать голливудских мейджоров.

Тема развития кинематографии в странах Содружества в целом неоднократно обсуждалась на заседаниях Совета по культурному сотрудничеству. Организован обмен информацией между государствами по актуальным направлениям совершенствования кинематографии. В настоящее время в странах СНГ действует ряд международных договоров и решений в области кинематографии, принимаются законы и иные нормативные правовые акты, реализуются программы развития национального кино. Основные меры государственной поддержки кинематографии направлены на создание национальных фильмов, в том числе для детей и юношества; сохранение и развитие материально-технической базы; создание условий для проката и показа национальных фильмов; реализацию образовательных и научно-технических программ; проведение и участие в международных кинофестивалях и других культурных мероприятиях.

Современную киноиндустрию невозможно себе представить без масштабных проектов с обширной географией и постоянной сменой локаций. Тысячи кинематографистов по всему миру ищут уникальные локации для реализации своих самых смелых идей. Однако, поиски не ограничиваются исключительно ландшафтами.

Каждый продюсер ищет максимально выгодные условия для съемок, которые могут предоставить в той или иной стране. Одним из ключевых инструментов для привлечения иностранного кинопроекта во всем мире считается система рибейта.

Что это такое? Пожалуй, наиболее популярным и понятным синонимом слова «рибейт» можно назвать «кэшбек». Это программа лояльности, которую используют банки, интернет-сервисы, популярные заведения и т.д., когда потраченные деньги частично возвращаются на ваш счет.

Условно, вы голливудский продюсер и вам нужно снять дорогостоящую экшн-сцену в европейской столице. И, помимо выбора подходящей природы, вам необходимо - изучить правительство какой из стран готово предоставить вам наиболее выгодные условия возврата затраченных средств.

В правовых системах развитых стран предусмотрены разные экономические формы государственной поддержки кинобизнеса, формирующие ему национальные преференции и конкурентные преимущества на мировом рынке. Налоговое регулирование выступает наиболее распространенным методом поддержки производства кино. Хотя оно, как мы уже указывали выше, и воспринято отечественной системой права, однако за границей используется гораздо шире. В этом смысле наиболее показательным является опыт США, где имеет место ряд налоговых льгот в виде 1) частичного освобождения от уплаты налога на прибыль (от 20 до 30% налога, так называемый 'tax credit'); возмещения правительствами штатов киностудиям части налоговых издержек на кинопроизводство; 2) выделения специальных грантов; освобождения от налога с продаж; 3) беспроцентного предоставления локаций, когда киностудии наделяются бесплатной возможностью использования государственной собственности для натурной съемки [9]. Уникальной является поддержка кинематографа в странах ЕС. Так, во Франции в виде государственного учреждения создан специальный Национальный киноцентр, деятельность которого нацелена на содействие и регулирование кинематографии. Государство собирает на целевой основе некоторую часть средств от кинопроката и распределяет их для решения наиболее проблемных задач, что стимулирует рост коммерческого успеха кино, а также творческие эксперименты в отрасли. Великобритания, Германия и Швеция содействуют развитию киноиндустрии путем государственного стимулирования спонсорской рекламы. В европейском спонсоринге предусмотрена система господдержки софинансирования производства кино частными компаниями посредством системы налоговых льгот на рекламные мероприятия спонсора [9].

Одной из важных институциональных структур, связывающих правительство США с киноиндустрией, является Американская ассоциация кинокомпаний (Motion Picture Association of America). Ее штаб-квартира находится в Вашингтоне. Ассоциация выполняет роль своего рода посредника между киностудиями и правительством, являясь лоббистом интересов американской киноиндустрии в Конгрессе и органах исполнительной власти. В составе ассоциации пять крупнейших голливудских киностудий: The Walt Disney Company, Sony Pictures, Paramount Pictures, Universal Studios, Warner Bros., а также развлекательная компания – поставщик фильмов и сериалов Netflix Studios. Ассоциация была основана еще в 1922 г., и ее целью является защита интересов кинопроизводителей как внутри США, так и за рубежом. Говоря о зарубежной деятельности, следует отметить, что основные ее направления включают в себя обеспечение открытости иностранных рынков для американских фильмов и борьбу

с пиратством в данной области. Опыт ведения переговоров у Ассоциации столь внушителен, что за ней закрепилось прозвище “Маленький Госдепартамент”

Правительство США не влияет на содержание кинокартин национального кинематографа через государственную цензуру, не оказывает существенной финансовой поддержки, а в случае официального сотрудничества с кинопроизводителями исполняет преимущественно роль консультанта. Однако за прошедшие десятилетия сформировалась система, в рамках которой объективные условия существования американского кинематографа таковы, что у него по сути не остается другого варианта, кроме как играть роль одного из инструментов в деле продвижения национальных интересов. Данное положение обусловлено системой как личных связей, так и связями между группами интересов, которые соединяют Голливуд с Вашингтоном. Существенное значение имеют и механизмы “идеологического самоконтроля” производителей фильмов. Американский кинематограф является одним из самых эффективных инструментов публичной дипломатии и пропаганды США не только потому, что он позволяет напрямую “повлиять на мышление народов зарубежных стран” [10].

Источники и литература:

1. Бычков В.В. Эстетика: Учебник для вузов. – М.: Академический Проект, 2009. – 452 с.
2. <https://www.kazpravda.kz/articles/view/kino-segodnya--eto-industriya1/>
<https://kursiv.kz/news/tendencii-i-issledovaniya/2019-05/kazakhstanskije-zritelji-stalij-chasche-vybirat-otechestvennyje>
3. Аракелян А.М. «Механизмы государственной поддержки услуг киноиндустрии в Российской Федерации на основе международного опыта» ФГБОУ ВО «Государственный университет управления», Москва, Российская Федерация. а // Сервис plus. Т. 11. 2017. № 3. С. 47–53
4. Макиенко М. Г. Философско-эстетическая природа киноискусства / М. Г. Макиенко. // Молодой ученый. – 2010. – № 1-2 (13). – Т. 2., с. 112-115.
5. К. И. Молтобарова. Отражение пространственно-временных отношений в искусстве // Вестник КазНУ. Серия философия. Серия культурология. Серия политология. № 1 (32). 2009, с.176-177
6. <http://novaera.kz> Плюсы и минусы казахстанского кино
7. <https://www.kinopoisk.ru/film/716041/>
8. Данилов Р.Т.; Ртищева Т. В., «Особенности государственного регулирования развития кинематографии в странах Северной Америки»// Петербургский экономический журнал. № 4. 2015
9. Постановление Правительства РФ от 26.01.2016 г. № 38 (ред. от 14.10.2016 г.) «О предоставлении субсидий из федерального бюджета на поддержку кинематографии».
10. Артамонова У.З. Американский кинематограф как инструмент публичной дипломатии США. Анализ и прогноз. Журнал ИМЭМО РАН, 2020, № 2, сс. 110-122. DOI: 10.20542/afij-2020-2-110-122
11. Guback T.H. Hollywood's International Market. The American Film Industry. Balio T., ed. Madison, University of Wisconsin Press, 1985. pp. 463-471.

Нуриддинұлы Бек

*Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы, халық музыкасы факультеті, халық әні кафедрасының 2-ші курс магистранты (Алматы, Қазақстан)
beka96-96kz@mail.ru*

Күзеубай Амангелді Ұзақбайұлы

*PhD, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы, халық музыкасы факультеті доцент (Алматы, Қазақстан)
amangeldi_80@mail.ru*

Майлықожа Сұлтанқожаұлының өмірі мен шығармашылығы

Аңдатпа. Оңтүстік Қазақстан өңірінен көптеген жырау мен ақындардың өткені мәлім. Мақаламызда аталған өңірдің жыршылық дәстүрінің көрнекті өкілдерінің шығармаларын талдай отырып, жағрапиялық жағынан бірнеше аймаққа бөліп қарастыру арқылы өңірде ХІХ ғасырда өмір сүрген, ақындық, жыршылық дәстүрінің негізін қалаушы Майлықожа Сұлтанқожаұлының шығармашылығына арналады. Майлықожа өзінің саналы өмірінде көптеген мұра қалдырып, келер ұрпаққа өнегелі жыр-термелер жазып қалдырды. Қазақ әдебиетін ғана емес Шығыс әдебиетіндегі көптеген жырларды өз нұсқасында орындаған. Мақалада Жақып Сыпатаевтың «Терме сазы» кітабына сүйене отырып Майлықожаның «Жақсы адам қартайса», «Ана туралы толғау» атты термелеріне, нақыл-термелерінің тақырыптық ерекшеліктеріне, сондай – ақ Оңтүстік Қазақстан өңірі ақындарының мақам саздарына музыкалық-теориялық, музыкалық-поэтикалық талдау жұмысы жүргізілді.

Тірек сөздер: жырау, ақын, жыршылық дәстүр, Майлықожа Сұлтанқожаұлы, Жақып Сыпатаев, музыкалық-теориялық, музыкалық-поэтикалық, мақам-саз.

Нуриддинұлы Бек

*Магистрант 2-го курса кафедры народного пения факультета народной музыки Казахской национальной консерватории имени Курмангазы (Алматы, Казахстан)
beka96-96kz@mail.ru*

Кузеубай Амангельды Узакбаевич

*PhD., доцент факультета народной музыки Казахская национальная консерватория имени Курмангазы (Алматы, Казахстан)
амангельди_80@mail.ru*

Жизнь и творчество Майлықожа Султанқожаұлы

Аннотация. Известно, что в Южно-Казахстанском областе прошло много жырау и акынов. В статье анализируются произведения видных представителей поэтической традиции региона, разделяя их на несколько географических ареалов, и делается акцент на творчестве Майлықожи Султанқожаұлы, основоположника поэтической традиции поэзии региона в ХІХ веке. Майлықожа оставил большое наследие в своей сознательной жизни и написал нравоучительные песни для будущих поколений. Он исполнял не только

казахскую литературу, но и многие стихотворения восточной литературы в собственной редакции.

На основе книги Жакыпа Сыпатаева «Терме сазы» сделан нотный анализ «Жақсы адам қартайса», «Ана туралы толғау».

Ключевые слова: жырау, акын, поэтическая традиция, Майлыкожа Султанкожаевич, Жакып Сыпатаев, музыкально-теоретическая, музыкально-поэтическая, макам-саз.

Nuriddinuly Bek

*2nd year master student, Department of Folk Singing, Faculty of Folk Music, Kurmangazy
Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan)
beka96-96kz@mail.ru*

Kuzeubai Amangeldi

*PhD, associate professor, Department of Folk Singing, Faculty of Folk Music, Kurmangazy
Kazakh National Conservatory (Almaty, Kazakhstan)
amangeldi_80@mail.ru*

Life and Work of Maylykozha Sultankozhauy

Abstract. It is known that many zhyraus and akyns passed through the South Kazakhstan region. The article analyzes the works of prominent representatives of the poetic tradition of the region, dividing them into several geographical areas and focuses on the work of Mailykozha Sultankozhauy, the founder of the poetic tradition of poetry in the region in the XIX century. Mailykozha left a great legacy in his conscious life and wrote moralizing songs for future generations. He performed not only Kazakh literature, but also many poems of Eastern literature in his own edition.

Based on the book "Terme sazy" by Zhakyp Syptayev, a note analysis of the terms "A good man grows old", "Mother's thoughts" was made. We have divided the southern region into several geographical areas.

Keywords: zhyrau, akyn, poetic tradition, Maylykozha Sultankozhauy, Zhakyp Syptayev, music-theoretical, music-poetic, maqam-saz.

Қазақтың дәстүрлі музыкасында Қазақстанның оңтүстік өңірінің жыр өнері орындаушылық пен зерттеушілік тұсынан кешуілдеп келе жатқан өңірдің бірі. Десе де өңірдің фольклорына, музыкалық мұрасына зерттеу жүргізген Р.Темірбаевтың «Қазығұрт әуендері» атты кітабы, Д. Абжалелованың «Оңтүстік Қазақстан аймағының фольклорлық, әншілік және эпикалық дәстүрлері» атты магистрлік диссертациясы бар.

Өңірден көптеген жырау мен ақындардың шығармаларын кездестіре отырып, жағрапиялық жағынан бірнеше аймаққа бөліп қарастыруымызға болады:

1. Қаратау(Созақ) өңірі. (Майлыкожа, Шәді Төре Жәңгірұлы, Мәделі Жүсіпқожаұлы, Құлыншақ Кемелұлы, Бұдабай Қабылұлы);

2. Түркістан өңірі. Бұл өңірге тек Түркістанды ғана кіргізуімізге болмайды. Ежелгі Түркістан аймағы. Жаңақорған, Шиелі аймақтары да осы Ежелгі Түркістан жеріне кірген. (Қызыл жырау, Нартай, Құтбай Дүрбаев, Мұсабек (Молда Мұса) Байзақов);

3. Мырзашөл және Қызылқұм өңірі (Молда Мұса Жұманазаров, Қайыпназар Әйтпенов, Ергешбай Жұмабайұлы).

XVIII-XIX ғасырларда Оңтүстік өңірінде отаршылдық саясат қатты жүріп жатты. Осы кезде халықты бірлікке, елдікке шақыру жолында көптеген ақын, жыршылар шығармалары ел арасында кеңінен насихатталды. Бұл үрдіс Кеңес Одағы орналасқанға дейін жалғасты. Оның толықтай тоқырауға ұшырауы осы кезеңде орын алды. Себебі, дәстүр сабақтастығы үзіліп, көптеген жырларымыз ұнтаспаларға жазылмай, қағаз беттеріне түсірілмей қараусыз күйінде қалды. Әйтсе де XX ғасырдың соңында Оңтүстік өңірінің жыр-термелерін Б. Мырзабайұлы, А. Мамытбекұлы, О. Тұрлықожаұлы, Ә. Шілтерханов, Қ. Ақтаев, Т. Айнабекұлы О. Бекахметов, Ө. Сұлтанмұратов, Е. Жұмабаев, Ж. Омаров, Ж. Сыпатаев сынды термешілер қайта жаңғыртып, орындады.

Жалпы Қаратау өңірінің жыршылық дәстүрінің негізін қалаушылар Майлықожа, Шәді Төре, Мәделіқожа, Құлыншақ, Қызыл жырау сынды тұлғалар болды. Осы Қаратау өңірі Оңтүстіктің жыршылық дәстүрінің негізі десек қателеспейміз. Себебі өңір ақындарының бастауы болып тұрған Майлықожа осы Қаратау өңірінің тумасы. Ол Сырдария өзенінің бойында, Қызылқұм ауданына қарасты «Қожатоғай» қаракөл қой совхозы тұрған жерде 1835 жылы туған. Ол алпыс үшке келіп, 1898 жылы Арыс ауданының, осы күнгі Бадам ауылдық советі тұрған атыраптағы Ақбұлақ деген өзен бойында дүние салған. Ақынның ақын-жыршы замандастары арасында алдыңғы қатарда тұрғаны жайында зерттеуші Ә. Оспанұлы: «Майлықожа- Қаратау етегі мен Сыр бойының Мәделіқожа, Құлыншақ Кемелұлы, Мұсабек Байзақұлы, Нұралы Нысанбайұлы, Ергөбек Құттыбайұлы секілді сөз зергерлерінің қатарынан сөз үзіп шыққан қарымды өнер иесі», деп жазады [1, 25 б]. Ақынның шығармашылығы жазылған алғашқы еңбектердің бірі «Бес ғасыр жырлайды» кітабында: «Майлықожа ертедегі қазақ ақындарының дәстүрін мықтап ұстанған, түр жағынан енгізген тың жаңалықтары жоқ. Солай бола тұрса да, ол шығыс әдебиетінің үлгілерімен жақсы таныс болғандықтан өз шығармаларының өрісін кеңейтуге, оларға жаңа өрнек, бояу беруге мүмкіншілігі мол екенін аңғарамыз. Сонымен бірге Майлықожа кей сәтте жазба әдебиет үлгілеріне, дәлірек айтқанда, шығыс ақындарының шығармаларына еліктейді, солардан мол әсер алады» [2, 25 б].

Ақындық қызметінде қазақ ауыз әдебиеті шеңберіндегі поэзияның барлық жанрларын пайдаланып, оларды кемеліне келтіріп, жан-жақты дамытқан ақынның халық ауыз әдебиеті қазынасынан ешқашан қол үзбегенін, қйта ондағы бар көркемдік мүмкіндіктерді молынан пайдаланғанын көрсетерлік мысалдар көп. Соның бірі-ақындағы жыршылық, ертегішілдік, айтқыштық өнер. Өзінің төл шығармаларын тудырумен бірге ол көптеген халық ертегілерін, жырларын жадында сақтап, өз сөзіг өз өрнегімен айтып жүретін болған. Ә. Диваевтың Майлықожа айтуы бойынша жазып алып, кезінде қазақ және орыс тілдерінде жариялатқан бірқатар ертегілер мен «Шора батыр» эпосының қара сөзбен айтылған, екі баспа мөлшеріндегі нұсқасы осыны аңғартады.

Ақын еңбектері Ұлы Октябрь революциясынан бұрын қазақ халқына дос ниеттегі орыс зиялыларының қамқорлығы арқасында баспа бетін көргені соңғы кезде мәлім болып отыр. Бұған Түркістан мұғалімдік семинариясының оқытушысы Я.Я.Лютш құрастырып О.В.Базилевский дегеннің жалға алып тұрған баспаханасында 1888 жылы бастырып шығарған «Қырғыз хрестоматиясы» деп аталатын кітабы айқын дәлел. Ақын жас кезінен Бұхараға өтіп, аз уақыттай ислам қағидаларынан білім алған, жалпы, едәуір дәрежеде сауатты болған. Олай дейтініміз, «Әбділдә бала», «Зарқұм», секілді дастандарды кітаптан алып жазғандықтан, кейбір тұстары шалқып кеткені болмаса, кітаптан мазмұны алыс кетпейді. Ақынның атын шығарған, халыққа қалаулы еткен жанр-терме жанры. Назиралық түрде айтылатын терме жүйесі Сыр бойында қатты дамыған деп

айтатын болсақ, сол дамытушылардың бірі және бірегейі осы Майлықожа ақын. Терме қасиетінің өзі бір айтылған жүйеде бір адамның басынан өтетін жақсы-жаман, ащы-тұщы, ақты-қаралы, жайлардың бәрінің басын қосып келіп, әлеуметтік, қауым-қарындас, тіпті ұлттық санатқа дейін көтере алады. Бұл жүйеде Майлықожадан өтетін саңлақ кемде-кем.[1, 36]

Ақын барлық өмірлік іс-әрекетінің түпкі қазығын исламнан, исламдық дүние танымнан алады. Алланы аузына алмай сөз айтпағы былай тұрсын, әрбір дүниелік әрекеттің соңғы нүктесі Алланың разылығы үшін, пенделік міндетті өтеу үшін істелу керек деген тұжырымға алып келеді.

XIX ғасырдағы қазақ ақын-жырауларының ұзақ көлемді ғашықтық жырларын оқи отырып байқайтынымыз, мұнда ең бірінші орында махаббат сезімі тұрады, ол барлық өмірлік жағдайларға нәр беруші, адамның жүрегін көркейтіп, шаттыққа, бақытқа жетелеуші себеп ретінде көрінеді.[2, 1596]

Сонымен қатар, өз заманының азаматы ретінде сол уақытта бел алып тұрған бір жүйе-ақындар айтысына Майлықожа бір адамдай қатысқан. Ол қазақ ақындары Мәделіқожа, Құлыншақ, Тұрыс, Түйе, Шерім, Ұлбике сынды ақындармен ғана емес сонымен қатар көрші жатқан өзбек, қырғыз ақындарымен сөз қағыстырған. Бұл жайында Ә. Оспанұлының зерттеу жұмысында мынадай мәліметтер кездеседі: «Қазақстан Республикасы Ғылым Академиясының ғылыми кітапханасындағы сирек қолжазбалар қорында Майлықожа ақын 25 жасында жер аударылып Нұратаға барып, сол жерде 95 жасқа келген өзбек шайырымен кездесіп, сөз алмасқаны жайында дерек бар» [1, 1656]. Жалпы зерделеп қараған адамға Майлықожа айтысқа қарсы болған адам. Әйгілі Құлыншақ ақынмен айтысының басында екеуара айтыс ел арасында қаншалықты зиян екенін дәлелдеп, Құлыншақ айтысқа шақырып:

Қожеке, мінезіңнің ұяңы бар

Кісіге айтысқанның не зияны бар,

Мұны қалай көресің, тақсыр пірім.

Ойлаған мына көптің қиялы бар,-дегенде Майлықожа:

Ілесіп қиялына ақылың кем бе?

Менімен кім айтысар сенен өңге,

Бозбала бәрімізді жарға итерер,

Айтқанға ақылың болса, тіптен көнбе! – деп, біраз шегінеді.

«Құлыншақ пен Майлықожа айтысы» түптеп келген өлкедегі айтыстардың ортасынан ойып орын алмағанымен тапқырлық, шешендік өнердің өнегелі ескерткіші екендігімен ерекшеленетін еңбек. Айтыс өнерінің қазіргі жаңа талап, жас өрендеріне тәлім-тәрбиелік мәні де елеулі дүние.

Ақынның ақыл-нақыл термелерін жазылу жағынан, негізінен екі топқа бөліп қарастыруға болады. Олардың біріншісі «Ілімге толса көкірек», «Шешендер білер сөз жайын», «Мен айтпасам кім айтар», «Әдемі сөз жайылсын», «Термеден біраз қозғайын» т. б. Жалпы адамгершілік қасиеттерді әр қырынан жырлауға құрылған жырлар, қозғайтын тақырыбы да сан алуан. Мәселен жақсылық пен жамандық, шындық пен өтірік, адалдық пен арамдық, үлкеннің қартайып, жастың өсетіні, надандық пен білімділік, ұлық пен бұқара қарым қатынасы, еңбекшілдік пен еріншектік, тағы басқалары. Бірақ бұлардың барлығының топтасатын жері, ақын арман еткен «сегіз қырлы, бір сырлы» жақсы адам тәрбиесі. Ал екінші тарабы «Ажал бір келмес болсайшы», «Бұрынғылардың жолы деп», «Жақсы болсын жұбайың», «Тәтті жырым төгілсін», «Ұрлықтың түбі қорлықты» тәрізді

жырларында айтайын деген негізгі ой-пікір, идея-мазмұны айқын анықталған, шығармалардың көркемдік құралдарының барлығы сол идеяны орнықты шығаруға бағындырылған. Мысалы «Бұрынғылардың жолы деп», «Тәтті жырым төгілсін» термелерінде ақын және ақындық өнер, олардың қоғамдық өмірдегі орны жөніндегі ойлар тұжырымдалса, «Ажал бір келмес болсайшы», «Жақсы болсын жұбайың» жырларында қазақ қоғамындағы үй ішілік

қарым- қатынастар, әке-шеше, аға-іні, ұл-қыз, ағайын-туыс жайлары, ерлі-зайыптылар өмірі баяндалып, жақсы мен жаман жарлар мінездемелері беріледі. Экспозициядан бастап, шешілетін түпкі ойға дейінгі тұтастық түгелімен сақталады.[3, 90б]

Майлықожа термелері мәні мен мазмұнына қарай бірнеше топқа бөлінеді. Терме жанрын зерттеген С. Медеубекұлы таным-тағылымдық термелер деп көрсете отырып олардың өзін іштей үшке жіктейді: а) нақыл термелер, ә) насихат термелері, б) ғұмырнама термелер. Тәрбиелік-тәжірибелік дей отырып, оларды ақыл, үгіт, өсиет термелер деп қарастырған.

Ақынның ел ішіне көп таралған «Ана туралы толғау», «Насихат термесі», «Адамның бір қызығы бала деген», «Жақсы адам қартайса» т.б термелері мен қатар «Тәтті жырым төгілсін», «Насихат», «Жаратыпты неше алуан», «Ілімге толса көкірек», «Опасыз дүние» атты туындыларының ішінде «Жақсы адам қартайса» термесіне талдау жасап кетейік:

Жақып Сыпатаевтың «Терме сазы» кітабында Майлықожаның «Жақсы адам қартайса» атты термесі берілген[6, 14б]. Музыкалық талдауымызды Б.Қарақұловтың әдістемесіне сүйене отырып жасадық.

Жақсы адам қартайса

Сөзі, мақамы: Майлықожа

Жақ-сы бір а - дам қар-тай-са кө-кі-ре-гі хат бо-лар

8
Жа-ман бір а-дам қар- тай-са бык-сып бір жан-ған от бо-лар

14
Жақ-сы қа-рия бел- гі сі жа-нып бір тұр-ған шам бо-лар

20
Жа-ман қа-рия бел-гі-сі қай ыр-лап қал - ған сал бо-лар

Образдық жүйесі. Негізгі бөлім: Адам баласының тал бесіктен жер бесікке дейінгі өмірін жақсылыққа толы етіп өткізуі жырланып отыр. Майлықожаның термелерінің

басым көпшілігінде жақсылық пен жамандық, адамдық пен надандық қатар жырланады. Талдауға түсіп отырған осы термесі де сол тақырыпта жырланып отыр.

Поэзиялық құрылымы: А В С D E F G H

Өлеңдік өлшемі.

Негізгі бөлім: 7-8 буынды өлең өлшемін құрайды.

3+2+3=8

4+3=7

3+2+3=8

3+2+3=8

4+3=7

4+3=7

Өлеңдік құрылымы: Әуен сегіз жолды.

Терме халық әндері стилінде шыққан, яғни әр шумақта әуен қайталанып отырады.

А, В, С, D, C1, D1, E, F.

Музыкалық құрылымы: Үшінші жол мен бесінші жолдың әуендері ұқсас келеді.

Терменің жалпы диапазоны гексахорд көлемінде, әуен бас буында құралған. Оңтүстік қара өлеңдеріне тән ионийлік натуралды мажорда құрылған терме.

Жақып Сыпатаевтың «Терме сазы» кітабынан «Ана туралы толғау» атты тағы бір термесіне талдау жасадық. [6, 116]

Ана туралы толғау

Талалық мақамы

Майлықожа

Жок кү - нің - ді бар қыл - ған__ дене - не дәр - мен сал - дыр - ған Ашық саң ас қа

6
той - дыр - ған су - са - саң су - ға қан - дыр - ған жағ - дай ы - на қа - ра - ған

12
мей - ір - бан бар ма а - на - дан

Образдық жүйесі: Негізгі бөлім: Ананың балаға деген махаббаты, ананы қадірлеу, ананың бар күнінде қадіріне жету жайлы жырлаған.

Поэзиялық құрылымы; А В С D E F

Өлеңдік өлшемі:

4+3=7

3+2+3=8

3+2+3=8

3+2+3=8

4+3=7

3+2+3=8

Музыкалық құрылымы: А В С D A1 E

Бірінші жол мен бесінші жолдың әуендері ұқсас келеді.

«Не жүйрік өтті дүниеден» - деп жырлаған Майлықожа саналы ғұмырын тек халықтың игілігі үшін, келер ұрпақтың жарқын өмірі үшін бар күш жігерін жұмсаған. Аштық жылдарындағы қазақ шаруашылығының күйзелісін, би-болыстардың жемқорлығын, махаббат бостандығын, жалпы адам мінездерін түзетуді, еңбекке, елге деген шексіз сүйіспеншілікті, ел бірлігін жырлаған ақын туындылары өміршең екендігі анық.

Халқымыздың қалаулы ұлдарының атын атап, түсін түстеп, еңбектерін ардақтауға рұқсат етілмей, тоқтау салынған сонау тоқырау заман тұсында қандайлық қазыналарымызға қолымыз жетпей қалды. Сол заман сергелдеңі Майлықожа шығармашылығына да зиянын тигізіп, көптеген туындылары кітап бетіне басылмақ түгілі, ел жадынан өшіп кетті.

«Сөйлер сөзге келгенде ақындардың дәрі едім, Әншейінде көргенде көп қазақтың бірі едім» - деген өлең жолдарынан-ақ Майлықожа ақынның өз заманындағы айтулы ақындардың бірі, артына ел игілігі үшін өшпес мол мұра қалдырып кеткен, халқымыздың ұлы перзенті екенін аңғара аламыз.

Қазақ халқының кең байтақ даласында ұрпақ тәрбиесіне, сондай-ақ елдің рухани сауатын ашуға үлесін қосқан Майлықожа мұрасы бүгінгі таңда рухани құндылықтарымыз азайып бара жатқан қоғамның дертіне дауа болып, саналы өмір, салиқалы тірлік етуге жас буын өкілдерін үгіттейді.

Пайдаланылған әдебиеттер:

1. Оспанұлы Ә. Қаратау шайырлары: Көмекші оқу құралы. – Алматы, 1991. -192 б.
2. Бес ғасыр жырлайды: XV ғасырдан XX ғасырдың бас кезіне дейінгі қазақ ақын-жырауларының шығармалары. Екі томдық/ҚазССР Ғылым акад. М.О.Әуезов атындағы әдебиет және өнер ин-ты, Құраст.: М. Байділдаев, М. Мағауин. – Алматы: Жазушы, 1989.Т2.-1989 – 496 б.
3. Майлықожа. Шығармалар. Ә.Оспанұлы. Алматы-2005. 864 бет.
4. Х. Сүйіншәлиев. «Қазақ әдебиетінің кезеңдері. «Қазақстан» баспасы 1967ж
5. Ә.Оспанұлы « Қаратау шайырлары » Алматы, 1991 ж.
6. Бердібай. Р. «Гүлістанның бұлбұлдары» Алматы. 1970ж
7. Майлықожа дүниетанымындағы махаббат мәселесі. Ж. Омаров. Вестник. Түркістан-2005.
8. Құлыншақ Кемелұлы. Шығармалары // Құраст. О.Жолдыбай. –Астана: Фолиант, 2015.
9. Спатаев Ж. Терме сазы. – Шымкент: Азиат, 2014. – 240 б.
10. Қазыналы Оңтүстік. –Алматы: «Нұрлы әлем» 2012. Т72 Мәделіқожа Жүсіпқожаұлы.
11. Оңтүстік Қазақстан облысы: Энциклопедия / Бас.редактор Б.Ғ.Аяған. – Алматы: Қазақ энциклопедиясы ЖШС, 2005. – 560 б.
12. Қазақтың қазіргі поэзиясы. – Алматы: Ғылым, 1982. – 310 б.

Омарова Гульзада Нурпеисовна,
доктор искусствоведения, профессор кафедры традиционного музыкального искусства КазНАИ имени Т. К. Жургенова (Алматы, Казахстан)
ogulzada@mail.ru

НАЦИОНАЛЬНАЯ МУЗЫКА КАК КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН (к вопросу о национальном и наднациональном)

Аннотация. В статье поднимается вопрос о понятии «национальная музыка» в культурах Запада и Востока. Пространственно-временной континуум позволяет нам оперировать в этнологии и культурологии понятием культурно-исторического пространства. Это согласуется с теорией цивилизаций, которая позволяет взглянуть на историю культуры и музыки с точки зрения не только линейной (одномерной материалистической), но и циклической (многомерной) перспективы. Рассматривается возможность сравнительного рассмотрения линейно-циклической парадигмы развития западной и восточной культур. В статье делаются предварительные выводы о:

1) наднациональных процессах в музыке европейских стран в связи с формированием в XVIII веке универсальной письменной и профессиональной музыкальной культуры (период расцвета европейской цивилизации);

2) продолжающейся "жизни" национальной музыки в культурах восточных стран и народов, которые до XX века жили в условиях традиционной культуры и имели возможность развивать свои национальные музыкальные традиции.

Ключевые слова: нации, национальная музыка, Пространство-Время, теория цивилизаций, монофония, многоголосие, цивилизационный комплекс кочевой культуры, индивидуальное авторское творчество

Gulzada Omarova,
Doctor of Art History, Professor of the Department of Traditional Musical Art of T. K. Zhurgenov KazNAA(Almaty, Kazakhstan)
ogulzada@mail.ru

NATIONAL MUSIC AS A CULTURAL AND HISTORICAL PHENOMENON (TO THE QUESTION OF NATIONAL AND SUPRANATIONAL)

Abstract. The article by G.N. Omarova "National music as a cultural and historical phenomenon (on the question of national and supranational)" raises the question of the concept of "national music" in the cultures of the West and East. The space-time continuum allows us to operate in ethnology and cultural studies with the concept of cultural and historical space. This is consistent with the theory of civilizations, which allows us to look at the history of culture and music from the point of view of not only linear (one-dimensional materialistic), but also cyclic (multidimensional) perspective. The possibility of a comparative consideration of the linear-cyclic paradigm of the development of Western and Eastern cultures is considered. The article draws preliminary conclusions about:

1) supranational processes in the music of European countries in connection with the formation of a universal written and professional musical culture in the XVIII century (the heyday of European civilization);

2) the continuing "life" of national music in the cultures of Eastern countries and peoples who until the twentieth century lived in conditions of traditional culture and had the opportunity to develop their national musical traditions.

Keywords: nations, national music, Space-Time, theory of civilizations, monophony, polyphony, civilization complex of nomadic culture, individual author's creativity

Омарова Гүлзада Нұрпейісқызы,

*өнертану докторы, Т. Қ. Жүргенов атындағы ҚазҰӨА «Дәстүрлі музыкалық өнер»
кафедрасының профессоры (Алматы, Қазақстан)*

ogulzada@mail.ru

ҰЛТТЫҚ МУЗЫКА МӘДЕНИ-ТАРИХИ ФЕНОМЕН РЕТІНДЕ (ұлттық және ұлттықтан жоғары ұғымдар жөнінде)

Аңдатпа. Мақалада Батыс және Шығыс мәдениеттеріндегі "ұлттық музыка" ұғымы туралы мәселе көтеріледі. Кеңістік-уақыт континуумы бізге этнология мен мәдениеттануда мәдени-тарихи кеңістік ұғымын қолдануға мүмкіндік береді. Бұл өркениет теориясына сәйкес келе отырып, мәдениет пен музыка тарихына тек сызықтық (бір өлшемді материалистік) ғана емес, сонымен қатар циклдік (көп өлшемді) көзқарас тұрғысынан қарауға мүмкіндік береді. Батыс және Шығыс мәдениеттерінің сызықтық және циклдік даму парадигмасын салыстырмалы түрде қарастыру мүмкіндігі қарастырылуда. Мақалада болжамды тұжырымдар ретінде мына қағидалар ұсынылады:

1) XVIII ғасырда (бұл еуропалық өркениеттің өркендеу кезеңі) әмбебап жазбаша және кәсіби музыкалық мәдениеттің қалыптасуына байланысты Еуропа елдерінің музыкасында ұлттықтан жоғары үдерістер басталады;

2) XX ғасырға дейін дәстүрлі мәдениет жағдайында өмір сүрген және өздерінің ұлттық музыкалық дәстүрлерін дамытуға мүмкіндігі болған Шығыс елдері мен халықтарының мәдениеттерінде ұлттық музыканың "өмірі" әлі де жалғасуда.

Тірек сөздер: ұлттар, ұлттық музыка, Кеңістік-Уақыт, өркениеттер теориясы, монофония, көпдауыстылық, көшпелі мәдениеттің өркениеттік кешені, жеке авторлық шығармашылық

Эрик Хобсбаум во Введении к своей книге «Нации и национализм после 1780 г.» писал о том, что «последние 200 лет истории человека на планете Земля останутся совершенно непонятными, если не разобраться прежде в смысле термина «нация» и его производных. Термин этот, надо полагать, обозначает нечто весьма существенное в человеческом бытии. Но что именно? Вот где загадка» [1, с.5]. Далее он приводит выразительное высказывание Уолтера Бэйджхота (британский экономист 19 в.), который в своей книге «Физика и политика» представил историю XIX века как процесс «образования наций», но при этом заметил: «До тех пор, пока нас о ней не спрашивают, мы понимаем, что это такое, но тотчас же это объяснить или определить мы не в состоянии» [Там же].

С той эпохи прошло много времени, написана масса трудов теоретиков-историков разных стран, но общего краткого и универсального определения с четкими критериями для всех так и нет... Примерно таким является и понятие «национальная музыка». Что есть национальная музыка для европейца, азиата, американца или африканца?.. Самые поверхностные размышления на эту тему заставляют признать, что каждый народ, в т.ч.

считающий себя нацией (а нация при всех раскладах связывается с государством), будет отвечать на этот вопрос «со своей колокольни», то есть – с учетом своего исторического бытия (бытия во времени) и с учетом своей культуры, которая, включая в себя и один из важнейших с точки зрения геополитики *географический* фактор, подразумевает также и природную среду проживания этносов – *ландшафт*. Таким образом, национальная музыка, как и искусство в целом, – явление, в первую очередь, 1) этнически обусловленное, 2) сформировавшееся в определенном культурно-историческом пространстве, подразумеваемом по теории относительности А. Эйнштейна целостное понятие **Пространство-Время** (в этом смысле и следует понимать термин «культурно-историческое пространство»).

Попытаемся раскрыть этот тезис на примере истории музыки Запада и Востока.

Изучая когда-то историю западной культуры и музыки, мы постигали ее в свете марксистской или материальной теории общественных (социально-экономических) формаций, которые охватывают первобытно-общинную, рабовладельческую, феодальную, капиталистическую и коммунистическую эпохи, укладываемые по Л. Моргану в триаду *дикость – варварство – цивилизация*. Так или иначе эти теории, основанные на представлениях о стадийно-линейном развитии человеческих обществ, стыкуются с идеей единого, восходящего прогрессивно-поступательного движения истории.

Но уже в конце 18 века в результате осмысления не только европейской, но и мировой истории приходит осознание не только линейного, но и циклического времени – так возникает теория цивилизаций, а позже теория региональных или локальных цивилизаций. В отличие от формационной, теория цивилизаций позволяет сочетать линейно-стадийные и локально-региональные подходы, перейти от одномерного материалистического понимания истории к многомерному, которое позволяет учитывать все многообразие факторов, обуславливающих человеческую деятельность от экологическо-экономических и политических до культурных и духовно-религиозных.

Как известно, «отцом» цивилизационной парадигмы в истории философии считается Джамбаттиста Вико, который в своем капитальном труде «Основания Новой науки об общей природе наций» (1744 г.) [2] изложил теорию цикличности цивилизаций, получившей свое дальнейшее развитие в трудах О.Шпенглера, А.Тойнби, Н. Данилевского, Л. Гумилева и др. Мы в своих статьях уже писали о том, что в историческом круговороте цивилизаций Вико, исходя из реалий своей исторической эпохи, выделяет в каждой из них условно: а) эпоху богов, б) эпоху героев, в) эпоху людей. Эти эпохи на первый взгляд соответствуют древнему, средневековому и новому времени формационной теории, но на самом деле данная историко-культурная триада трактуется не как прогрессирующая линейная перспектива (или вектор) «от варварства к цивилизации и расцвету», а как волнообразная перспектива «становление-расцвет-упадок» или «генезис-рост-надлом-распад» [3]. То есть всякая цивилизация переживает свое начало, апогей и конец, который связывается именно с «эпохой людей». Не касаясь здесь философских проблем «божественного и человеческого», «конца истории», «конца и вновь начала» и пр., взглянем на историю западной культуры и музыки с точки зрения и линейной, и циклической перспективы (а это есть спиральная модель, которая синтезирует в себе оба ракурса):

Этапы зап.-евр. культуры	Античность (культура Древней Греции и Рима)	Средневековье (христианская культура раннего, зрелого и позднего средневековья и эпохи Возрождения)	Новое и Новейшее время (культура классического и романтического периодов и современная культура)
Эпохи (по Вико)	1) «богов»	2) «героев»	3) «людей»
Жан-ры искусства	Мифология (фольклор)	Героический эпос (народно-профессиональное искусство)	Лирика (профессиональное авторское искусство)

Здесь особенно спорным и интересным для историков и философов культуры был и остается период Средневековья, так как средневековая духовная культура имела, по существу, два начала. Одно было связано с официальной государственно-религиозной идеологией и моралью в условиях, когда религия находится в центре социо-культурного процесса и подчиняет себе все общественные сферы. Религия царствует в науке и философии, канонизирует искусство, которое используется как мощное средство воздействия на верующих, активно и эмоционально выражая идеи и образы христианства.

Вторая сторона средневековья – это нарождающаяся культура народов новой цивилизации, которая, на самом деле, не имеет никакого отношения к эпохе Античности, так как древний период истории и культуры у этих народов был свой, и в эпоху средневековья на территории Центральной и Западной Европы они развиваются дальше и находятся на этапе «века героев»: это этап расцвета устной литературы и эпоса, а затем – рыцарской лирической поэзии, носителями которой были трубадуры и труверы во Франции, миннезингеры и шпильманы в Германии. Эта культура, которая являлась культурой некоего параллельного мира (вспомним карнавальное празднество и узаконенные церковью шутовские представления), накладываясь на другую, подрывала ее казавшиеся вечными устои. Творчество рыцарей, рожденное в замках, постепенно проникает в городскую культуру (через жонглеров и шпильманов), на городских площадях звучат «народные» мелодии и чуждые церкви «бесовские» музыкальные инструменты...

Что же происходит дальше, в эпоху Возрождения, стоящей между Средневековьем и Новым временем? Что «возродилось» в конце тысячелетия (У-ХIV в.в.)? Первоначально (особенно в Италии) это выглядело как возвращение к достижениям античной культуры в области науки, философии и искусства. Однако ясно, что Возрождение – более сложное и многогранное явление, основой которого являлось, по существу, новое мировоззрение – гуманизм. Оно существенно отличалось от античного, а самое главное, вступало в полное противоречие с постулатами христианской религии и морали: человек наделен Богом свободной волей и является творцом самого себя. То есть в результате естественно-исторического развития молодые и энергичные германские народы

приходят к **своему** «веку людей» и этапу личностного самосознания (человек, а не Создатель, находится в центре мироздания как высшее мерило всего сущего).

Именно этот период у новых народов Европы был активной фазой формирования наций, национальных культур и развития национальной музыки, так как общество при феодализме оставалось пока еще традиционным. Однако уже в этот период с процессом формирования новых (рыночных) отношений человек выступает как свободная личность, чей личный успех зависит от его знаний и умений, упорства и энергии, образованности и творчества. Поэтому высока в этом обществе роль науки и искусства, и поразительный взлет их и есть аналогия с эпохой Античности, исторический «прецедент» уже был создан прошлой цивилизацией, и все это уже было...

Считается, что по сравнению с другими видами искусства с бурным расцветом литературы и изобразительного искусства, только музыка все еще оставалась во власти церкви. Возрождение не имело здесь революционирующего значения, хотя и развитие нотации, изобретенной для нужд хорового пения еще в XI веке, и развитие полифонии в жанрах средневековой церковной музыки подготовили возникновение совершенно нового типа музыки во второй половине XVII века (вспомним творчество Генделя и Баха). Для победы так называемого светского начала в музыке уже XVIII века нужно было «профессиональное созревание» и того слоя музыки, который назывался «народным» (а на самом деле национальным), то есть творчества «коренных» представителей западноевропейской цивилизации, называемых «варварами». То есть эпоха Возрождения стала подготовительным этапом для музыки Нового времени, эпохи Просвещения и классицизма, ознаменованного появлением в музыке венской классической школы (Гайдна, Моцарта, Бетховена).

Однако процесс сложения классической западно-европейской музыки не был таким простым, как представляется, то есть из церковной официальной монодии как одноголосной по своей природе музыки никак не могла естественным образом вырасти европейская многоголосная музыка! Так, известный в этномузыкологии ученый И.Жордания в течение десятилетий изучавший происхождение многоголосия вообще, говорит следующее: «Понимание механизмов возникновения европейского профессионального многоголосия может проясниться благодаря сопоставлению изучаемых процессов с историей происхождения христианской религии и христианской музыки. Христианство пришло в Европу из Ближнего Востока вместе с сопровождающей священной музыкой, существующей в ближневосточном монофоническом певческом стиле. В течение нескольких столетий священнослужители-христиане в Европе демонстрировали певческий стиль, резко отличающийся от традиционного многоголосия... (...) церковный монофонический стиль пытался подавить «языческую» традицию многоголосных (и видимо, диссонантных) песнопений. Но церковная музыка не смогла оказывать вечное сопротивление давлению со стороны традиционной музыки...» [4, с.73]. В итоге в эпоху Возрождения в XV-XVI вв. возникает европейское многоголосное профессиональное искусство, которое, по мнению исследователя, есть результат **смешения ближневосточной монофонии и европейского («народного» или традиционного – Г.О.) многоголосия** [Там же].

Таким образом, Возрождение и далее Просвещение как «вершина-источник» (Н.Шахназарова) европейской культуры есть одновременно время расцвета европейской цивилизации. В музыке же в этот период формируется то, что можно назвать *наднациональным*, так как образовавшаяся единая европейская цивилизация (к

этому времени в культуре и искусстве почти не ощущаются конфессиональные различия) втягивает национальные культуры в единое культурно-историческое пространство (Пространство-Время), и профессиональная музыка творится по неким единым нормам мышления и бытования, единым формам и законам творчества, единым жанрам (оратория, опера, балет, симфония, концерт) – несмотря на разные национальные школы этого, по сути, универсального искусства. Поэтому несмотря на то, что в Восточной Европе к XX веку некоторые народы сохранили фольклорные традиции и жанры, понятия «национальные музыкальные традиции» как *системы* в Европе, по большому счету, уже не существует.

Такое утверждение становится ясным при сравнении с музыкой Востока – прежде всего азиатского континента. Несмотря на то, что, например, в арабо-мусульманском мире тоже в определенные исторические периоды в отношении национальных культур, начиная со средневековья, происходили активные интеграционные процессы (в музыке это нашло яркое выражение в утверждении такого жанрового типа как *макам, маком, мугам, дастгах, рага*), национальные музыкальные культуры здесь сохранились до сегодняшнего дня. Объяснение этому можно найти, опять-таки, с точки зрения культурно-исторических процессов: «эпоха феодализма» во многих восточных странах азиатского континента сохранилась вплоть до XX века. То есть многие народы несмотря на колониальную зависимость от западных держав жили в условиях традиционной культуры и имели возможность развивать в этих условиях свои национальные музыкальные традиции.

Это справедливо и для музыки казахов, а также других тюркских и монгольских народов Центральной Азии. Однако мы категорически не согласны с учеными, которые считают, что после образования казахской нации и государства в 15 веке казахи примкнули к арабо-мусульманской цивилизации, и солидарны с теми, которые считают, что кочевая цивилизация продолжалась далее именно как казахская *субцивилизация* (термин А. Оразбаевой [5]), которая просуществовала до начала XX века. Приведем подобную (см. выше) таблицу с этапами культуры кочевой центрально-азиатской цивилизации:

Этапы кочевой культуры	<i>Сако-гуннский</i> (сер.I тыс.до н.э. - сер.I тыс.н.э.)	<i>Тюрко- монгольский</i> (сер.I тыс. – сер. II тыс.)	<i>Казахский (условно)</i> (сер.II тыс.-конец II тыс.)
Эпохи (по Вико)	1) «богов»	2) «героев»	3) «людей»
Жанры иск-ва	Мифология (фольклор)	Героический эпос (народно- профессиональное искусство)	Лирика (профессиональное авторское искусство)

В принципе, эти этапы тоже можно назвать с известной долей условности Античность, Средневековье и Новое время, но есть существенные отличия в их содержании в связи с историей и этно-историческими процессами. Дело в том, что историки именно срединный, тюркский этап называют древнетюркской цивилизацией, в которой действительно есть все признаки цивилизации, но ... без национального

фактора. Нации в этой цивилизации образуются уже после распада империи, последним наследником которой был Чингис-хан. То есть здесь, наоборот, происходят дезинтеграционные процессы и распад империи Чингисхана и его наследников (XIII-XV вв.) означал фактический конец единой кочевой цивилизации на территории Центральной Азии, одним из следствий которого стало разделение когда-то единого тюрко-монгольского мира на «запад» и «восток». Имеется в виду, что кочевые (тюркские) племена, пришедшие с войском чингизидов в земледельческие оазисы Центральной Азии (и приграничные территории на западе) оседали и встраивались в культуру оседлых народов. Несмотря на то, что движение тюрков на запад началось гораздо раньше, этнические процессы, которые привели к окончательной кристаллизации современных наций, шли именно в эпоху чингизидов. Именно в эту эпоху началось формирование современных государств на территории евразийского континента, которое и обозначило, по нашему мнению, наступление собственно «эпохи людей». И если мы видим в музыкальном фольклоре (как более древнем пласте музыки тюрков и монгол) черты общности, то **лирика** в культуре каждого из этих народов является уже **национально-своеобразной**, и в ней мы наблюдаем определенное влияние именно местных (корневых) региональных культур или локальных цивилизаций, как, например, мусульманской на западе Центральной Азии.

По нашему мнению, весь **цивилизационный цикл кочевой культуры** отразился именно в музыкально-поэтическом национальном наследии казахов:

а) «древний» период – фольклор и мифология (много общего с соответствующими пластами культур других тюркских и монгольских народов);

б) «средневековье» – героический эпос, начиная от тюркской рунической эпики, древних версий «Камбар-батыр» и «Алпамыс-батыр», огузского «Китаби дедем Коркут», «Кор-оглы» (общих для казахов, туркмен, азербайджан, турков) до кыпчакского ногайлинского цикла (общего для казахов, башкиров, татар, ногайцев и др.);

в) «новое время» (*субцивилизация казахов*) – эпика и лирика, представленная уже индивидуальным **авторским** творчеством XVIII-XIX вв., многочисленными региональными традициями и школами *жырау, акынов, салов-сері* (типы профессиональных носителей эпического и песенно-поэтического искусства) и *күйші* (типы профессиональных носителей инструментального искусства) [3].

Список источников

1. Хобсбаум Э. Нации и национализм после 1780 г. / Э. Хобсбаум; пер. с англ. А. А. Васильева). – СПб.: Алетейя, 1998. – 308 с.
2. Вико Джамбаттиста. Основания Новой науки об общей природе наций: Пер. с итал. - М.-К.: «REFL-book» - «ИСА», 1994. – 656 с.
3. Омарова Г.Н. Небесный культ и искусство кочевников Центральной Азии (в потоке времени) //Тенгрианство и эпическое наследие народов Евразии: истоки и современность: сборник VIII Международной научно-практической конференции (22-23 сентября 2021 г., Архыз, Республика Карачаево-Черкесия, Россия). – Международный Фонд исследования Тенгри, 2021. - С. 270-284.
4. Жордания И. Исчезновение традиционного многоголосия как проблема культурной антропологии <https://cyberleninka.ru/article/n/ischeznovenie-traditsionnogo-mnogogolosnogo-pesnopeniya-kak-problema-kulturnoy-antropologii/viewer> Дата доступа 25 мая 2022 г.
5. Оразбаева А.И. Цивилизация кочевников евразийских степей. – Алматы: Дайк-Пресс, 2005. – 168 с.

Оразқулова Қалдықұл Серікбайқызы

*Философия ғылымдарының кандидаты, профессор,
«Бейнелеу өнерінің тарихы мен теориясы» кафедрасының меңгерушісі
Алматы қ., Қазақстан Республикасы
Email: kaldigul.71@mail.ru*

Хайдарова Айгуль Абдухаликовна

*«Бейнелеу өнерінің тарихы мен теориясы» кафедрасының магистранты
Алматы қ., Қазақстан Республикасы
ORCID: 0000-0002-4741-4708
Email: ayakhaydarova@gmail.com
Khaidarova Aigul Abdukhalik*

**Қазақстан кескіндеме өнеріндегі – Абай тұлғасын бейнелеу процесстеріндегі
қаһарман архетипі құрылымдарының көрінісі**

Андатпа. Архетиптік спектрлі зерттеулерге жүгінгенде, ғылыми алаңда әрқашан динамикалық көрініске тап боламыз. Зерттеуде Абай көркем бейнесін өнертану мен мәдениеттану тұрғысынан талдай отырып, репрезентация процестерін және осы процестердің нәтижелерін тізбегін жалпылама қарастырдық. Мақалада Абай бейнесі қоғамдағы пікір талас пен көңіл – күйлердің дамуымен тығыз байланыста болған мәдени феномен ретінде қарастырылады. Зерттеуде әлеуметтік – мәдени өзгерістер мен ұлттық сана ерекшеліктерінің суретшілер шығармашылығына ықпалын, ұлы ойшыл Абай бейнесі арқылы қарастыруға талпыныс жасалды. Мақаланың талдау нысаны Абай тұлғасының көркем бейнесі арқылы берілген архетиптік құрылымдар болып табылады. Қаһарман архетипі көне тарихқа тереңдеп кетіп, бейсана деңгейінде жүзеге асатын құрылымдар этникалық белгілер ретінде әрекет ететіні көрсетілген. Абай көркем бейнесінің мағыналық модуляциялары қоршаған дүниені символдық түсіну жүйесі, бояулар жүйесі, қазақ ою – өрнегінің символизмі арқылы талданады. Мәдени тұтастық пен тарихи әдістемелерді қолдану арқылы, қазақ көркем өнер дәстүрінің қалыптасу жолын, ұлттың мәдени жадының қайталанбас даму формасы ретінде сипаттауға мүмкіндік берді. Зерттеудің мақсаты – ұлттың ұлы тұлға бейнесін іздену жолындағы архетиптік құрылымдар арқылы, ұлттың мәдени жадыны жаңғыртуға мүмкіндік беретін жаңа механизм ретінде кескіндеме өнерінің рөлін айқындау.

Тірек сөздер: Абай бейнесі; ағартушы; архетип; қаһарман; ұлттық жады; символдық жүйе; кескіндеме өнері; тарихи кезен.

Orazkulova Kaldykul

*Candidate of Philosophical Sciences, Professor,
Head of the Department of «Fine Art History and Theory»
Almaty, Republic of Kazakhstan.
Email: kaldigul.71@mail.ru*

Khaidarova Aigul

Master's degree in «Fine Art History and Theory»

Almaty, Republic of Kazakhstan.

ORCID: 0000-0002-4741-4708

Email: ayakhaydarova@gmail.com

Manifestation of the Structures of the Heroic Archetype in the Process of Depicting the Personality of Abay in the Art of Painting in Kazakhstan

Abstract. Turning to the research of the archetypal spectrum, a dynamic, moving image always appears before science. From the point of view of art criticism and cultural studies, analyzing the representations of the image of Abay, we simultaneously considered both the process of signification itself and the sequence of results of this process. The article explores the image of Abay as a cultural phenomenon, inextricably linked with the development of public ideas and sentiments. In this work, an attempt was made to consider the specifics of the variability of the influence of sociocultural changes on the work of artists through the image of Abay. The object of the analysis of the article is the archetypal structures of the hero expressed through the figure of Abay. It is shown that the structures of the Hero archetype, deepened into the past, and therefore realized at the subconscious level, act as ethnic markers. The semantic modulations of the image of Abay are analyzed through the system of symbolic comprehension of the surrounding world, the system of colors, the symbolism of the Kazakh ornament. The application of the principle of cultural integrity and historicism made it possible to characterize the formation of an artistic tradition as a form of unique development of the nation's cultural memory. The purpose of this work is to track the role of fine arts as a new mechanism that allows you to recreate the cultural memory of the people, through the constituent structures of archetypes, in the representation of the image of the great son of the nation.

Keywords: image of Abay; educator; archetype; the hero; national memory; symbolic system; historical period.

Оразкулова Калдыкул Серикбаевна

Кандидат философских наук, профессор,

Заведующая кафедрой «Истории и теории изобразительного искусства»

Алматы, Республика Казахстан

Email: kaldigul.71@mail.ru

Хайдарова Айгуль Абдухаликовна

Магистрант кафедры «Истории и теории изобразительного искусства»

Алматы, Республика Казахстан

ORCID: 0000-0002-4741-4708

Email: ayakhaydarova@gmail.com

Проявление структур архетипа героя в репрезентациях образа Абая изобразительного искусства Казахстана

Аннотация. Обращаясь к исследованиям архетипического спектра, перед наукой всегда возникает динамичная, подвижная картина. С точки зрения искусствоведческого и культурологического исследований, анализируя репрезентации образа Абая, мы одновременно рассматривали как сам процесс означивания, так и последовательность результатов данного процесса. В статье исследуется образ Абая как культурного феномена, неразрывно связанного с развитием общественных идей и настроений. В данной работе была проведена попытка рассмотреть специфику вариативности влияния социокультурных изменений на творчество художников через образ Абая. Объектом анализа статьи являются архетипические структуры героя выраженные через фигуру Абая. Показано, что углубленные в прошлое, а потому реализующиеся на уровне подсознания структуры архетипа Герой выступают как этнические маркеры. Проанализированы смысловые модуляции образа Абая через систему символического осмысления окружающего мира, системы колоративов, символизма казахского орнамента. Применение принципа культурологической целостности и историзма позволило охарактеризовать формирование художественной традиции как форму уникального развития культурной памяти нации. Целью данной работы является отследить роль изобразительного искусства как нового механизма позволяющего воссоздавать культурную память народа, через составляющие структуры архетипов, в репрезентации образа великого сына нации.

Ключевые слова: образ Абая; наставник; архетип; герой; национальная память; символическая система; живопись; исторический период.

Кіріспе. Абай бейнесі қазақ кескіндеме өнерінің кәсіби мектебінің қалыптасуынан бастап, Қазақстан суретшілерінің әрбір жаңа буынының шығармаларында үздіксіз жаңғыртылып келе жатқан ұлттық идеяның көрінісі болып келеді. Абай бейнесінің біртұтас қалыптасуына қазақ ұлт зиялыларының бастамаларымен қатар, кеңестік идеология саясатының ұстанымдары өз ықпалын тигізіп отырды. Қазақ халқының басты ағартушыларының бірі Абай өмірі мен қызметі туралы егжей-тегжейлі деректердің жоқтығы мәселесі І. Жансүгіровтің 1933 жылғы бірінші жинағына жазған кіріспесінде қарастырылған болатын[1]. Ойшылдың көркем бейнесі де 1987 жылы Семейге жер аударылған әскери қызметкер, әуесқой суретші П. Д. Лабоновскийдің қарындашпен салынған портретінің негізіндегі алынған деректерге сүйенді. Абай бейнесін қалыптастыру жолы, тарихи деректердін тапшы жағдайына байланысты, үлкен жан-жақты жауапкершілікті талап еттіп, басты дерек көзі болып оның бай шығармашылығы болып табылды. Әр кезеңде ойшылдың бейнесі арқылы кескіндеме өнерінің өкілдері халықтың дүниетанымының сезімдік құрылымын реттейтін кеңістікке ұмтылды, мұнда архетип идеясы көркем объектінің тұтастығының негізгі шарты болып табылды.

Әдістеме. Зерттеу қазақ халқының мәдени феномені – Абай тұлғасы бейнеленген шығармаларды өнертану талдау аясында жүргізілді. Қазақстан суретшілерінің алдыңғы қатарлы өнер туындыларын талдай отырып, ұлттың идеялық-дүниетаным құрылымдарының даму жолдары қарастырылды. Зерттеуде салыстырмалы-тарихи және құрылымдық-семиотикалық әдістер қолданылды. Абай көркем бейнесінің көп қырлы ерекшеліктері өнертануды талдау аясында пәнаралық тәсілдер арқылы талдауды қажет

етті. Тарихи тұтастық принципін қолдану, қалыптасқан мәдени дәстүрлерді, ұлттық жадының бірегей дамуын қалыптастырушы құрылым ретінде сипаттауға мүмкіндік берді.

Абай бейнесі халықтың өткені мен болашағының байланыстырушы көпір, өйткені ол ескі дүниенің сарқыншақтарын әшкере сынап отырып, өзі сол кезенің соңғы өкілдерінің бірі болды. Абай бейнесін сомдаған қазақ суретшілерінің алғашқы туындыларының бірі 1934 жылы Абайды жаңа заман ағартушысы және қолдаушысы ретінде дәріптеуге бағытталған ауқымды науқан аясында ұсынылды. Бұл байқауда Бейсенбай Сәрсенбаевтың «Абай» портреті Ю. Домбровскиймен ерекше аталып өтіледі, бұл жұмыста қазақ халқының ағартушы қайраткерінің рөлі, реализмге деген қарапайым дара көзқарас арқылы жеткізіле аған.

Ойшылдың портреті майлы бояу техникасында шағын форматтағы картон үстіне тусірілген. Абай бейнесі киіз кілем фонында бейнеленген. Портрет фонның жоғарғы бөлігінде «ағаш» өрнегінің төменгі бөлігіне ұқсас ою-өрнек, ортанғы бөлігінде екі қатар руникалық жазу үлгісінде жасалған «арқар» ою-өрнегі[2] тусірілген. Арқар мүйіз ежелгі түркі дүние танымдарында кең тараған – ұлылықтың, даналықтың, күш пен мызғымас намыс бейнесі болып табылады[2]. Абай бейнесінің массивтілігі шебердің бояуды тусіру техникасы және оның жарық сәуле ойның жеткізу тәсілі арқылы кушейе тускен. Автор сыртқы массивтілікті күшейту арқылы кейіпкердің ішкі бай дүниесінің аса зор маңыздылығын айқындата тускен. Ақынның көзқарасы көрерменге бағытталмағанымен, алдыңғы қатарда орналасқан ұлағатты тұлғаның аламан бейнесі көрерменмен тығыз байланыс сезімін қалыптастырады. Суретшінің жұмыс барысындағы мұқиятылығына қарамастан, қылқаламның қозғалысы оңай оқылады, пішінің қандай түстер градациясы мен рефлекстері арқылы қалыптасқаны анық көре аламыз. Осының барлығы суретшінің дарындылығының бай колористік доминанттарға негізделіп келгені, шығармада жанды жақындық сезімін оятып отырады. Суретші қызыл, жасыл, сары, қоңыр, қара және ақ сияқты спектрдің негізгі түстеріне жүгінген. Ақынның жасыл шапанның жағасы секілді, киізге тусірілген жасыл реңді арқар оюы да сары түспен жиектелген. Осылайша, ақын бейнесі, арқар оюының мағыналық мазмұнымен үндеседі. Суреттің жоғарғы бөлігінде ою-өрнектер сары реңдерде берілген, сары түс дала дүниетанымының даму кезеңдерінде қосарлы мағынаға ие болып отырған, кәзіргі таңда негізгі түсіндірмелерде мұң мен даналық, парасаттылықтың түсі ретінде танылған [2]. Даналық пен ой еркіндігіне ие ақының, халқының кешірген ауыртпалықтарын ой елегінен өткізген кейіпі түстер арқылы да ашылған. Портреттің осы шағын форматында, суретші ақынның бейнесінде оның ішкі дүниетанымының байлығы мен қазақ мәдениетіндегі ауқымды рөлін қамтыған. Абай бейнесі көшпенді әлемінің идеалды құрылымын өз жүйесіне қамтыған ою-өрнекпен байланыстырылып берілген. Сәрсенбаевтың Абай бейнесінде қаһарман архетипі болашақ ұрпақтың даму жолын ретке келтіре білуі қасиетінен көрінеді. Портреттің түстерінің мағыналық мазмұны қаһарман бейнесінен табылған, көшпенді өмір салтының табиғатпен үндестігіне қайшы келмейтін даналықтан, ақыл қуатынан тұратын баяндау сипатына ие болып келген.

Қазақ бейнелеу өнерінің негізін салушы – Ә. Қастеевтің шығармашылық жолы да Абай бейнесімен байланысты. Суретшінің шығармашылығында қазақ жерінің ұлы ойшылының бейнесі бірнеше рет жаңғыртылады. Өнертанушы ғалымдар Ә. Қастеевтің кейіпкерлері көбінесе туған өлке кеңістігімен синтез арқылы ашылатынын, олардың дала мәдениетінің таным мағыналарымен байланыстыратынын атап өтеді. Суретші өнер туындыларының кеңістігіне туған жердің ыстық лебіне бөленген, күнделікті өмірдің

көріністерін егжейлеп сыйғызуға тырысқан. Ең шалғайдағы киіз үйде суретші бүкіл әлемді жеке шағын сюжеттерде, қарапайым поэтикалық көріністер арқылы бейнелеген. Ә. Қастеевтың кескіндемесіндегі кейіпкерлер бейнесі мен шығарма кеңістігінің жоғарыда ескерген қасиеттері, халық суретшісі Н. И. Крутильниковтың «Абай» бейнесінен көрермен көретін романтизациядан ерекшеленіп тұрады. Осылайша, Ә. Қастеев қаһарман архетипі даланың архетиптік құрылымдарының тұтас тізбегінен бөлінбейтін түрде беріледі. Суретші жұмыстарының кеңістіктің егжей-тегжейлілігі мен реттілігі Тәңіршілдік танымдарына сүйенгенің көрсетеді, мұнда Тәңір еркі болмыстың әрбір элементінде сомдалады. Ә. Қастеевтің шығармаларындағы әлем, бір қарағанда ауқымды бірақ динамикасыз көріністер арқылы көрерменге, оның өкілдерінің мінез-құлқы мен ұлттық дүниетанымына еруге мүмкіндік береді.

Ағартушы тұлғасын толғандырған рухани екпіннің қырларын беру жолындағы ізденістерінде Ә. Қастеев жас Абай бейнесіне жүгінеді. Жас Абайдың камералық портреті – суретшінің айшықты туындыларының бірі. Ә. Қастеев ойшыл тұлғасының негізгі қасиеттерін, болашаққа ұмтылу арқылы ашады. Жас Абайдың оң қолында ұқыпты ашылған кітап, төмен түсірілген сол қолының мықтап түйілген жұдырығына қарама-қайшы келеді. Бұл қарама – қайшылық күңгірт қара реңдермен берілген жалпы фон мен жас Абайдың жарқын жүзі арқылы қайталаанады. Суретші жас жігітке қою жасыл шапан кигізен, оның астынан қара іш көйлек көрінеді, бозбаланың бас киімі де қою күлгін және қара түстерде берілген. Қазақ мәдениетінде қара түс негізгі полисемантикалық түс болып табылады. Тернер[3] бойынша, архетиптер ретінде түсіндірілетін негізгі түсті триадаға кіретін қара түс, қазақ мәдениетінде амбивалентті символдық мағыналардың кеңдігімен ерекшеленеді. Көйлек пен бас киімнің қара түстері сезімдердің тікелей ассоциативті контрастын тудырады, өйткені ақын нәзік жасөспірім шағында бейнеленген. Қосарлылық дүние формуласына фонның күңгірт реңктері, детальдар мен бала ақынның бейнесі арқылы қол жеткізіледі. Жарық реңктің қарама-қайшылықтары, бейненің статикалық кейпі, түстік таңдаулар, ұлт ағартушысының, жан мен ой құлшынысын атап көрсете отырып, терең мағыналық көрініс береді.

Ә. Қастеевтың 1954 жылы салынған туындысында кемел жасына кірген ойшыл, қазақ үйінің тұмары болған, ұлттық жиһаз – тұскиіздің фонында бейнеленген. Тұскиіз мәңгілік өмірді, күн қозғалысын бейнелейтін дәстүрлі өрнектермен кестеленген. Ақынның жүзі мен қолындағы рәмздік сипатқа айналған қарындаш пен кітап бетіне күн саулесі түсірілген сәті, ою-өрнектің мағыналық мазмұнымен үйлесімді ырғақ туғызып отыр. Мәңгілік өмірдің рәмзі бүкіл тұскиіз бойымен көлденең түсірілген «шимай», «су – өрнек» ою-өрнектерінде бекітілген. Бұл ою-өрнектердің мағыналық сипаттамасы қазақ халқының әлем кеңістігі туралы философиялық түсінігін қамтиды. Көшпелілердің тамындарында, өмір тұзу сызық емес, өйткені онда қиын бұрылыстар, құлдыраулар, өрлеулер болмай қоймайды[4]. Тұскиіз үстіне түсірілген ою өрнектері түрлері, ақын дүниетанымының эмоционалды ырғағын суреттеп отырған секілді. Ою – өрнектің ырғағы Отто Шпенглер бойынша «заман рухымен» тенеістіріліп[5] Абай шығармашылығының қайнар көздің бейнесі ретінде жаңғыртылады. Суретші ойшыл тұлғасының бойын рухани және пендешілдік әлемдерін байланыстыратын қаһарман архетипінің қасиеттеріне бөлеген. Жоғарыда келтірілген символизмінің тұжырымдамасы пайдаланылған түстер арқылы нығая түскен. Ақын киімінің күңгірт көгілдір, қара түстері фонның ашық түсті спектрлерін теңдестіріп отыр. Қазақ көркемсурет мектебінің алғашқы майталмандарының шығамаларын талдау негізінде көрерменге ақын әлемі, халықтың

дәстүрлі өмірінің мінсіз көрінісі мен жайттары арқылы берілетінің көреміз. Олар болмыстың идеалды бейнелеріне негізделген көшпенділер кеңістігіне назар аударады. Қазақ мәдениетінің дамуының кепілі болған Абай бейнесін оның өмірбаянындағы аз ғана деректерге, оның шығармашылығының мол мұрасына сүйене отырып, жаңғырту суретші үшін маңызды болды. Заман күәгерлері, қазақ дүниетанымының тарихи мән – мағынасынан ажырамас тұлға әлемін, қыл қалам шеберлері арқылы ашып отырды..

1942 жылы М. Әуезовтің «Абай жолы» романының бірінші басылымы шыққаннан соң, шығарма көріністері ақынның өмірбаянымен өзара тоғысып кетті. М. Әуезов шығармашылығы ұлы ойшыл бейнесіне бет бұрған суретшілер үшін басты бағдаршам болды. Екінші дүние жүзілік соғыс жылдардарынан соң қалыптасқан суретшілердің жаңа буын өкілдерінің шығармаларындағы Абай бейнесі ұлы ойшылдың көркемдік бейнесі мен поэзия әлеміне сүйене келді. Қазақ бейнелеу өнеріндегі жаңа бағыттардың өкілдері, графиктер Е. М. Сидоркин, И. Н. Исабаев, К. Қ. Қожықов, А. С. Рахмановтың туындыларында, киносуретші және кескіндемеші А. Ф. Ғалымбаева шығармашылығында Абай бейнесі ақынның көркем тіл әлемі мен шығармашылығының даму кезеңдерінің ырғағына сүйенеді. Ақын өмірі мен шығармашылығының халық тағдырымен тығыз байланысты оқиғалар сұлбасы, бейнелеу өнері туындыларының эмоционалдық мазмұнының қайнар көзіне айналған. Суретшілер қаһарманың өмір жолы маркерлері арқылы халықтардың өзара қарым-қатынастарында, тұрмыс-тіршілігінде, сондай-ақ тарихи оқиғаларында көрініс тапқан түсінік үлгілерін өз туындыларында сомдайды. Бұл ретте – Абай тұлғасының тарихи бейнесін канонизациялаудан тыс қалып отырғаның көреміз. Осы жәйт, әр ұрпақтың ұлттық рухтың тірек күшін іздеуде ойшыл бейнесіне бет бұруына мүмкіндік беріп отырды.

Жетпісінші жылдар кезеңінің өкілдері Т. Т. Тоғысбаев, Н. Нұрмұхамедов өз шығармашылықтарында Абай бейнесі арқылы қоғамның ішкі қайшылықтарын, тылсым дүниені тану тенденцияларын көрсетеді. Жетпісінші жылдар шығармашылығындағы әлеуметтік шиеленістің көрінісін өнертанушы Р. А. Ерғалиева, Б. Барманқұлова т.б. еңбектерінде кеңінен сипатталған[6][7]. Бұл кезең суретшілер шығармашылығында Абай тұлғасының бейнесін романтизациялау байқалады, субъектің ішкі дүниетаным ырғағы, мызғымас білімге ие қаһарман архетипінің құрылымына сүйене отырып туындылардың алғышарттарына айналды. Осы кезең туындыларында көрермендердің ойын суреттен тысқа жетелейтін диагональды шешімдер жиі қолданылады, кейіпкер мәңгі сәттің тәжірибесінің бір бөлігіне айналады. Ә. Қастеевтің идеал әлемі, мәңгі сәттің шексіз қозғалыс қасиетіне ие болғаның бақыласақ, кейінгі ұрпақтың туындыларында романтизм тенденциялары әсерінен, қозғалыс мәңгілік сәттен кері шексіздікке қарай бет алғаның көреміз.

Т. Т. Тоғысбаевтың 1971 жылғы «Абай» және «Ойшыл Абай» шығармаларындағы Абай бейнесі, композицияның түстер мен сызықтық екпіндері арқылы берілген динамикалық ырғағын тұрақтандырып тұр. «Ойшыл Абай» шығармасындағы ырғақ сызықтардың қайталануы мен киім, кітап қатпарлары, түстердің қарама-қарсылығы, арқылы беріледі. Сондай-ақ суретші ата-баба дүниетанымының космизміне сілтеме жасай отырып, ондағы дүниенің қос мағыналы танымдары бір мақсатқа – адам баласын тануға жетектеген көрінісін суреттейді. Осылайша, ойшылдың бейнесі ғарыш кеңістігінің фонында орналасып, дүниенің көкжиегіннен тыс бейнеленген ғаламшармен диагональді құрып тұр. Суретші туынды кеңістігінің ырғағын қылқалам бағыты мен қызғылт және күнгірт түстердің үйлесімділігін пайдалана отырып сомдаған. Сонымен

қатар түстер мен өлшемдердің балама контрастының техникасы арқылы суретші әр заттың символдық мәнін арттыра түседі. Осылайша, кеңістіктегі ауа ағымымен аударылған кітап беттерінде болмыстың барлық тәжірибесі мен сұрақтары енген секілді. Суретшілердің бояу тустерін таңдауы ежелгі тылсымды дүниетанымның рәміздері мен космологиялық принциптерге сүйене жасалған. Ақын бейнесі монументальды бейнелеу қасиеттерге ие бола бастады.

Тәуелсіздік алған кезеңнен бастап өнер қайраткерлерінің этникалық, ұлттық, аймақтық және мәдени кеңістіктің құрылымдарын түсінуге талпынған қуштарлық арта түсті. Сондай – ақ жас мемлекет тарихнама, лингвистикалық, рәміздік, мәдени тәжірибенің әртүрлі бағыттарында ауқымды сипат алатын, жады саясатының жаңа үлгілерін әзірлеу міндетін қойып отырды. Әлемдік заманауи тенденциялары аясында, бейнелеу өнерінде ұлттық бірегейлікті қалыптастыру міндеті сапалық өзгерістерге ұшырап келеді. Бұл кезеңде ұлттық ізденіс үлгісі тұлғалық ізденіспен балама болып келді.

Алпысыншы жылдардың көрнекті өкілі, көркемдік стилі заманының көңіл – күйін айқындаған С. А. Айтбаевтың 1994 жылғы «Абай» портретінде ақын бейнесіне жаңаша еркін түсінік берілген. Ақын бейнесі кілемнің ортасында орналасқан, екі жақтан «қорған» деп сиппалатын ою-өрнек тізбегімен жиектелген. Розеткалар мотивтерінде геометриялық шарттардан бастау алатын – жұлдыз, сегіз қырлы өрнек мотиві сегіз қырлы розеткаға салынған жұлдыз өрнектері пайдаланылған. Ағартушы тұлғасы еркін, кемел жасында, танылатын аспаптарсыз бейнеленген. Жазушының көрерменге бағытталған тік көзқарасы, тұла бойының еркіндігі шытырман оқиғаларға дайындықты, көрерменге үнсіз диалогта алға тартып отырған секілді. Суретші ақын тұлғасының маңыздылығын, түркі әлемінің ұлттық рухына, 1990 жылдардағы Қазақстанның бейресми туы болған, түркі халқының сегіз тармағын белгілеген мұсылмандық рәмізді, ою-өрнек символикасымен байланыстыра аша түседі. С. А. Айтбаев Абай бейнесі арқылы тәуелсіздік алған сәттегі жай-күйді жеткізеді, көрермен өзекті оқиғаларды ой елегінен өткізуге жетелейтін суретшінің ішкі әлеміне үңілмей, ұлттық рухтың әуеніне енеді. Заман алдында еркіндік берген жаңашыл ойды ашудың нағыз сәті. Қаһарман архетипі жаңа жол алдындағы табандылықтың тірегін тарихи жадыны қалыптастыру жолында айқындалады.

Қазақ көркемсурет мектебінің көркемдік концепцияларын дамытудың қалыптасқан жүйелілігі, кейіпкер бейнесінің сан алуан күрделілігін еркін үйлестіру мүмкіндіктерін ашып берді. Бірақ тәуелсіздіктің бірінші он жылдықтың кезеңінде ұлт қайраткерлерінің өмір жолы, тарихи кезеңдер маңыздылығы қайта қарастырылып, әлеуметтік кеңістікте өз көрінісін тапты. Тәуелсіз Қазақстанның жас ұрпағы картиналарындағы ойшыл бейнесі қоршаған кеңістікпен астасып жатқанын көреміз. Бейне күнделікті әлеуметтік кеңістіктегі берілген тұлға кейіпімен жанасады.

Жас суретші Н. Нұрахметтің «Абай бөлмесі», «Шоқжұлдыздар» шығармаларында ойшыл бейнесінің қалыпты әлеуметтік кеңістікте орналасқан көріністерін көреміз. Суретші репликация арқылы қоғамдық кеңістікке өрілген ойшыл бейнесінің канонизация процесстерінің нәтижесін сынап көрсеткенің байқаймыз. Бүгінгі күнді көрсете отырып, суретші ұлттық мәдениет жағдайының құрушы бөліктеріне көңіл бөлуге бағыттайды. «Жіктелу» көрмесінде «Шоқжұлдыздар» картинасы суретшінің өзіндік идеясы бойынша триптих түрінде ұсынылған. Үш туындысында ұсынылған Алматы қаласының тираждалған пейзаждарын, көзге бөгде жасанды жарық тустерінде берілген. Түстер палитрасы арқылы суретші өз заманының әлеуметтік-психологиялық аспектілеріне

талдауын көрерменге жеткізуге тырысқан. «Абай бөлмесі» шығармасында суретші классикалық өнер қайраткерлерінің, дүниежүзілік тарих өкілдерінің экоршелері орналасқан бөлменің отраңғы болігіне ойшылдың мүсінің орналастырған. Туындының түстерінде қолданылған күңгірт шкала мен сиенна көрерменді деректі кеңістікке енгізеді. Айта кету керек, қазіргі уақытта түс үйлесімділігін жасайтын суретшілер мен зерттеушілер, ең алдымен, үйлесімді түс комбинациясын қабылдау заңдылықтарын зерттейтін психологтар арасында түсті түсінуде іс жүзінде ешқандай айырмашылықтар жоқ.

«Заманға қанағаттанбау сезімінен туған шығармашылық құштарлық суретшіні, бейсана тұсынан заманауи рухтың ақаулы мен біржақтылығын тиімді өтеуге қабілетті монобейнені тапқанға дейін ой тереңіне сүңги береді. Сол бейнеге үңіліп, бейсана қойнауынан алып шығып, санаға жақындаған сайын бейне де, заман адамының қабылдауына ашылғанша құбылып отырады[8]. Сондықтан, К. Г. Юнг архетиптің актуалдануы архаикалық рухани қасиеттердің қайта оралуына әкелетінін атап өттеді. Архетиптер өткен күннің тәжірибесін ғана емес, сонымен бірге халықтың арманын көрсететіндіктен, олар адамдардың болашақ туралы ой-пікірлерінің көрінісі бола алады. Осылайша, архетиптер көркем шығармашылықтың негізі ретінде ғана емес, сонымен қатар олар бейсаналық мінез-құлық үлгілері ретінде қарастырылғанымен, жаңа идеологиялар мен өзге мәдени формаларды қалыптастырудың қайнар көзі ретінде әрекет ете алатының көреміз.

Жас суретшілер буынының өкілі А. Нұрғожаев өз шығармашылық жолында Абай бейнесіне жүгінеді. Идеалды тең пішімдегі төртбұрышқа салынған «Жалғыз Абай» туындысы, терең ойға батқан құдіретті тұлғаның бейнесін көреміз. Туындыда Абай бейнесі түнгі қала фонында берілген. Суретші ақынның бейнесін қараңғы кеңістіктен болініп шыққан контурлары арқылы ғана көрсетілген. Жарық сәулесі туындының қақ ортасында орналасқан қуатты қолдардың түйіскен қалпына тусірілген, жарық аламан иықтардың босаңсыған куйін, киім қатпарларының айқындау арқылы көрсеткен. Қаланың суық және қараңғы кеңістігінде бейнеленген ақынның бет ерекшеліктері көрінбегенімен, бас киімсіз келбеті, ақын мен көрермен арасындағы жақындық сезімін тудырады. Ақынның бас жағына төнген толған ай жарығы қала кеңістігінің жылтыртекстура бөлшектерінде шағылысқан куйі, туындыны терең ой ырғағына толтырады. Түнгі қаланың терезелерінен түскен сирек сәуле кейіпкерге деген немқұрайлылық сезімін суреттегендей. Ойшылдың дене қалпы тұтас шеңберді ішінде тұйықталып отыр. Суретші палитра пышағын ішінара пайдаланған техникасы арқылы, түн кеңістігінің әсерлі көрінісін артыра түскен.

Әр кезең туындыларындағы ойшылдың бейнесі көрерменді жауабы табылған сұрақтарға, қайта үңіле қарастыруды талап етіп қойғандай көрінеді.

Сондықтан болар Абай бейнесі Қазақстан бейнелеу өнерінің хронологиясында өзіндік ізің, үздіксіз жалғастырып келе жатқан бейнелерінің бірі. Мәдени таным шеңберінде бейнелеудің әлеуметтік аспектілерінің дамуы мен әртүрлі мәдениет өкілдерінің қазақ мәдениетінің феноменологиялық тұлғасына қатынасын қалыптастыруда да, Абай көркем бейнесінің рөлі ерекше байқалады. Ұлтық жады мәселеріндегі ғылыми тұжырымдамалардың да, қазақ әлеуметіндегі ерекшіліктерін, ұлы тұлғаның әр жаңа кезеңде жаңғырып отырған бейнесіне сүйене алады.

Пайдаланылған әдебиеттер тізімі:

1. Ілияс Жансүгіров. Кіріспе. Абай Құнанбайұлы. Толық жинақ. Қызыл Орда: 1933. 5 – 6 б.
2. Омирбекова М.Ш. Энциклопедия. Казахские орнаменты. - Алматы кітап, Алматы: 2005. – 59,64 – 284б.
3. Тэрнер В. Символ и ритуал. Москва: 1983. – 277с.
4. Б.Д. Кокумбаева. Введение в культурологию: Учебное пособие по курсу «Теория и история мировой и отечественной культуры». – Павлодар: ПГУ им.С.Торайгырова, 2000. – 149б
5. Шпенглер О. Закат Европы. Образ и действительность [электронная библиотека Гумер] // [URL:http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Speng/index.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Speng/index.php) (4.04.22)
6. Ергалиева Р.А. Этнокультурные традиции в современном искусстве Казахстана. Живопись. Скульптура, Алматы: НИЦ Гылым, 2002.
7. Барманкулова. Б. История искусств Казахстана, Алматы: Маркет, 2006
8. Юнг К.Г. Феномен духа в искусстве и науке. – Москва: 1992. – 131б
9. Казахские ковры// Казахстан. Национальная энциклопедия. – Алматы: Қазақ энциклопедиясы, 2005. – Т. III. – ISBN 9965-9746-4-0.

Саитов Владислав Рустемович

Магистрант кафедры «Изящных искусств»
КазНАИ имени Т. К. Жургенова РК, г. Алматы
ORCID 0000-0001-6097-2555

19vlad777@gmail.com

Научный руководитель:

Муканов Малик Флоберович, доктор PhD, доцент КазНАИ имени Т. К. Жургенова.
malik_flober@mail.ru

«Этнотренд» в искусстве живописи и творчестве американского художника Рокуэлла Кента

Аннотация. В данной статье на примере искусствоведческого анализа творчества американского художника Рокуэлла Кента рассматривается жанровое направление «этнотренд» в искусстве современной живописи. Художники, работающие в жанровом направлении «этнотренда» в своем творчестве опираются на национально-этническую эстетику, национальную символику и образы. В наши дни, когда из-за процессов всемирной глобализации стирается национально-этническое содержание многих народов, «этнотренд» как жанровое направление живописи становится очень популярным. При этом, многие живописцы, пользуясь востребованностью «этнотренда», используют его для построения коммерческой арт-стратегии своего творчества. Живописные произведения, решенные в таком ключе, хоть и наполнены национальной тематикой, чаще всего поверхностны, фальшивы по драматургическому содержанию и представляют собой хорошо законспирированный художниками китч.

И, все же, в мире изобразительного искусства есть художники жанра «этнотренд», исключаящие коммерческую составляющую при решении сверхзадач в своем творчестве. Основная движущая сила таких художников это не коммерческая, а внутренняя, духовная необходимость, что является основополагающим условием для создания «чистого» или «высокого искусства». Ярким примером такого случая является американский художник Рокуэлл Кент, произведения которого в жанре «этнотренда» раскрывают перед зрителем красоту природы и жизнь северных этносов Гренландии. В своем творчестве Р. Кент изысканно сочетал реалистическую манеру изображения с элементами романтического символизма.

Ключевые слова: Рокуэлл Кент, живопись, искусство Америки, гренландские эскимосы, этническое искусство, север в изобразительном искусстве.

Саитов Владислав Рустемович

*Бейнелеу өнерінің кафедрасының магистранты
Атындағы ҚазҰӨА Т. Қ. Жүргенов, Алматы қ.*

*Ғылыми жетекшісі: Мұқанов Мәлік Флоберұлы,
PhD, Т. Қ. Жүргенов атындағы ҚазҰӨА доценті
malik_flober@mail.ru*

Кескіндеме өнеріндегі «этнотренд» және американдық суретші Рокуэлл Кенттің шығармашылығы

Андатпа. Бұл мақалада американдық суретші Рокуэлл кенттің шығармашылығын өнертану талдауының мысалында қазіргі заманғы кескіндеме өнеріндегі "этнотренд" жанрлық бағыты қарастырылады. "Этнотрендтің" жанрлық бағытында жұмыс істейтін суретшілер өз шығармашылығында ұлттық-этникалық эстетикаға, ұлттық символика мен бейнелерге сүйенеді. Бүгінгі таңда, дүниежүзілік жаһандану процестерінің салдарынан көптеген халықтардың ұлттық-этникалық мазмұны жойылып жатқан кезде, кескіндеменің жанрлық бағыты ретінде "этнотренд" өте танымал бола бастады. Сонымен қатар, көптеген суретшілер "этнотрендтің" қажеттілігін пайдаланып, оны өз шығармашылығының коммерциялық арт-стратегиясын құру үшін пайдаланады. Ұлттық тақырыпқа толы болса да, осы жолмен шешілген көркем шығармалар көбінесе Үстірт, драмалық мазмұндағы жалған және суретшілер жақсы орындаған китч.

Сонымен қатар, бейнелеу өнері әлемінде "этнотренд" жанрының суретшілері бар, олар өз шығармаларындағы супер тапсырмаларды шешуде коммерциялық компонентті жоққа шығарады. Мұндай суретшілердің негізгі қозғаушы күші коммерциялық емес, ішкі, рухани қажеттілік, бұл "таза" немесе "жоғары өнерді" құрудың негізгі шарты. Мұндай оқиғаның жарқын мысалы-американдық суретші Рокуэлл Кент, оның "этнотренд" жанрындағы шығармалары көрерменге табиғаттың сұлулығын және Гренландияның Солтүстік этностарының өмірін ашады. Өз шығармашылығында Р. Кент бейненің шынайы тәсілін романтикалық символизм элементтерімен керемет үйлестірді.

Тірек сөздер: Рокуэлл Кент, кескіндеме, Америка өнері, Гренландия эскимосы, этникалық өнер, бейнелеу өнеріндегі Солтүстік.

Vladislav Saitov

*Master student of the Department of Fine Arts,
T. K. Zhurgenov KazNAA (Almaty, Kazakhstan)*

*Academic adviser: Malik Mukanov,
PhD, Associate Professor, T. K. Zhurgenov KazNAA
malik_flober@mail.ru*

"Ethnotrend" in the Art of Painting and Creativity of the American Artist Rockwell Kent

Abstract. In this article, on the example of an art criticism analysis of the work of the American artist Rockwell Kent, the genre direction "ethnotrend" in the art of modern painting is considered. Artists working in the genre of "ethno-trend" in their work rely on

national-ethnic aesthetics, national symbols and images. Nowadays, when the national-ethnic content of many peoples is being erased due to the processes of world globalization, the "ethno-trend" as a genre of painting is becoming very popular. At the same time, many painters, taking advantage of the demand for "ethno-trend", use it to build a commercial art strategy for their work. Picturesque works solved in this vein, although they are filled with national themes, are most often superficial, false in their dramatic content and represent kitsch well-concealed by artists.

And yet, in the world of fine arts, there are artists of the "ethno-trend" genre, who exclude the commercial component when solving super-tasks in their work. The main driving force of such artists is not commercial, but internal, spiritual necessity, which is a fundamental condition for the creation of "pure" or "high art". A striking example of such a case is the American artist Rockwell Kent, whose works in the genre of "ethno-trend" reveal to the viewer the beauty of nature and the life of the northern ethnic groups of Greenland. In his work, R. Kent exquisitely combined a realistic manner of depiction with elements of romantic symbolism.

Keywords: Rockwell Kent, painting, American art, Greenland Eskimos, ethnic art, north in fine arts.

«Этнотренд» - это обобщенное понятие, и в живописи может быть представлено разными направлениями: абстракция, портрет, историческая живопись и т.д. Главная особенность проявления «этнотренда» в изобразительном искусстве заключается в использовании этнической символики, национальных образов и т.п. К примеру, живописные композиции с изображениями племен, этнических портретов, сюжеты, иллюстрирующие национальный быт и традиции. Распространенность этнического тренда, обусловленная естественным проявлением интереса к своим национальным корням и предкам, делает этнографическую тему популярной на рынке современного искусства, что во многом способствует ее использованию художниками в коммерческих целях. Как правило, такая постановка художественной задачи, когда коммерция ставится во главе, приводит к поверхностно-визуальному решению, к обеднению глубинной содержательности в произведениях живописи, иными словами, к банальному китчу. В противовес упомянутому подходу, многие творцы придерживаются принципа следования «высокому искусству».

Так, американский художник Рокуэлл Кент, изысканно сочетая в своем творчестве реалистическую манеру изображения с элементами романтического символизма, раскрывал перед зрителем красоту природы и жизнь северных этносов Гренландии. В 1960 году он, придерживаясь социалистических взглядов, отдал в дар советскому народу восемьдесят картин и более семи сотен рисунков. Данный факт, безусловно, свидетельствует об отсутствии коммерческих целей в творчестве художника. Более того, с уверенностью можно сказать, что творчество Р. Кента - это ярчайший пример проявления живописного этнотренда как внутренней необходимости и мотивации мастера высокого искусства.

Существует немало исследований, посвященных изучению творческого пути данного художника. К сожалению, некоторые из них подвержены необъективности ввиду активной социалистической позиции самого творца. Она прослеживается в известной цитате Р. Кента: «Проклятый прогресс наступил. Библия, образование - все эти красивые вещи уже ни к чему: евангелие прогресса выражено в слове «торговля»...

Одним из самых крупных американских экспертов по творчеству Р. Кента считается Скот Фэррис (1877-1945 гг.), который описывает весь корпус произведений, созданных художником, а так же подробно разбирается в аспектах его биографии и путешествий, дает интервью о творческом пути автора [1]. Так называемый «Северный период» Рокуэлла Кента исследовала российский культуролог и искусствовед Ситникова А. в своих статьях [2], [3]. Системным подходом рассматривает творчество художника культуролог Е. Ухов [4]. Так же, подробно, с описанием множества интересных деталей о жизни художника, можно узнать из книг, написанных самим Рокуэллом Кентом, в которых он описывает свою жизнь и приключения [5], [6], [7].

В данной статье, в отличие от вышеупомянутых исследований, описывающих творческое мировоззрение и жизнь художника, рассматривается творчество Рокуэлла Кента в контексте живописного «этнотренда».

Рокуэлл Кент – американский художник, писатель, общественный деятель. Являясь учеником Роберта Генри, мастера живописного реализма, в творчестве он сочетал реалистическую манеру с романтическим символизмом. Кенту-художнику присущи искренний интерес к жизни и быту «простых людей» и благоговение перед красотой мироздания. Кент еще в молодости считался одним из выдающихся художников Америки, но не разбогател, а из-за политических взглядов к старости и вовсе был забыт. Художник работал в разных техниках - живопись, графика, иллюстрация, и, будучи разносторонним человеком, лично писал и иллюстрировал книги.

Американский драматург, сценарист Лоуренс Столлингс говорил об Р. Кенте: «Рокуэлл Кент появился в этом мире отчасти для того, чтобы блестяще описать жизнь, полную приключений. Но в большей мере, чтобы доказать, что после Леонардо да Винчи природа не научилась создавать людей, умеющих во всем быть превосходными».

Многие исследователи жизни художника считают, что секрет самобытности его творчества заключался в полном погружении в этническую среду. В 1914-1915 годах Кент путешествовал по Ньюфаундленду, в 1918-1919-х отправился на Аляску, на Лисий остров, с девятилетним сыном, тоже Рокуэллом. Там он создал серию картин и гравюр, посвященных этому краю, а также написал свою первую книгу – «В диком краю». 1922-1923 годах Кент совершил путешествие на Огненную Землю, в 1926 году в Ирландию и трижды – в 1929, 1931-1932 и 1934-1935 годах – посещал Гренландию, в которой жил продолжительные периоды, внимательно знакомясь и изобразительно фиксируя бытовую культуру и традиции местных эскимосов.

Из записей и воспоминаний художника можно понять, что он путешествовал на «край земли» подальше от мирской суеты, ради творчества: «Гренландия служила мне убежищем от тех треволнений, которые захлестнули уже и Асгор; именно здесь я нашел спокойствие и красоту, побуждавшие меня к творчеству. Сюда я бежал из мира хаоса и суеты в мир гармонии. Ничто здесь не изменилось: тот же поселок, те же добрые, сердечные люди, столпившиеся на берегу, чтобы поприветствовать меня, та же Саламина, со слезами невыразимой радости на глазах».

Гренландский период представляет наибольший интерес, обусловленный темой данного исследования. В этом временном отрезке живопись художника все больше обогащается этническими северными образами, как в рисунках, так и в живописных произведениях. Центральная тема творчества Р. Кента – романтический поиск гармоничной модели бытия человека с первозданной природой, визуальное представление основополагающих истин о природе, изображение человека-героя,

способного «дотянуться» до природного величия или, по крайней мере, способного это величие созерцать.

Этническая тема в творчестве художника раскрывается через быт и жизнь коренных жителей Гренландии - эскимосов. Несмотря на то, что и до него художники изображали Гренландию, Рокуэлл Кент первый живописец, кто так глубоко раскрывает северную природу и культуру вышеупомянутого этноса. Художник часто передает суровый и величественный северный пейзаж, оживляя его небольшими фигурами людей (Рисунок № 1). Одной из важнейших особенностей творчества Рокуэлла Кента можно назвать отсутствие «излишней эпичности и героичности», которую мы можем проследить в живописных полотнах многих американских художников, работающих в этнической тематике, таких как Томас Блэкшир, Марк Магиори, Мартин Грель и т.д.

В картинах Р. Кента люди редко изображены в активных и динамичных позах. Чаще они написаны в спокойных и созерцательных состояниях, а также во время повседневных бытовых занятий, что раскрывает одну из идей художника - некоторые моменты жизни абсолютно ничего не происходит, но только в такие моменты душа и способна раскрыться навстречу миру.

Р. Кент передает действительность Гренландских народов, не украшая ее, но от этого, образ эскимосов не утрачивает героических качеств, таких как преодоления сложностей и обуздания природных стихий. К примеру, в живописной работе «Эскимос в каяке» показан обычный день из жизни эскимоса (Рисунок № 2). Однако такие суровые будни, обыденные для северных этносов, могут быть непреодолимым испытанием для большинства людей.

В живописном произведении «Возвращение охотников» художник так же демонстрирует повседневную для гренландцев сцену (Рисунок № 3), в которой использует прием умалчивания, поскольку сами охотники не изображены на картине, в их роли оказываются зрители. Навстречу охотникам движутся женщины и дети, им адресованы их улыбки. Люди, костюмы показаны подробно, тогда как природа написана обобщенно. Художник использует контраст холодного сурового климата и приветливых добродушных эскимосов. В пространстве живописного полотна совмещаются два главных «сокровища» в представлении художника: человечность, доброта, взаимная поддержка людей и блистающая отстраненная красота природы Севера. Сам Р. Кент писал: «Настоящий гренландец – всегда охотник. Его занятие и порожаемые этим занятием характер, жизненный уклад на протяжении веков способствовали созданию тех общественных и культурных особенностей, которые свойственны лишь гренландцам».

В следующей работе «Каяки. Гренландия» художник с точностью воспроизводит на полотне черты эскимосского быта (Рисунок № 4). На картине показан кусочек берега со стойками для сушки каяков, по траве идет эскимос с собакой, у воды две девушки любят закатом. В данной картине в живописи Кента преобладает этнографическое начало, он пишет виды Гренландии, будто увиденные глазами ее рядового обитателя.

В заключении, рассмотрев творчество Рокуэлла Кента, можно сделать вывод, что внутренняя необходимость в самовыражении составляет главное стремление в творчестве художника. Творчество Рокуэлла Кента - это пример того, когда художник следует своей внутренней необходимости, занимаясь искусством ради искусства[8]. Он решает творческие задачи не внешним наполнением этнической атрибутики, а внутренним глубинным национальным содержанием. Возвращаясь к теме понимания

«этнотренд», можно заключить, что данное направление требует от художника полного погружения в культуру и быт изображаемого народа.

В других видах искусства, таких как: фотография, кино, литература немало примеров мировых шедевров, созданных благодаря пережитому опыту. В этом нет случайности, ведь глубокое понимание темы, содействует созданию правдивого мира в произведениях. В литературе такой пример мы можем встретить в лице Михаила Юрьевича Лермонтова - признанный мировой шедевр которого «Герой нашего времени» по содержанию сюжета тесно переплетается с жизнью автора. В искусстве кино, существует практика, когда актеры, в стремлении вжиться, погрузиться в роль, проделывают титанический труд. Единственный обладатель трех премий Оскар «Лучшая мужская роль», Дэниэл Дэй Льюис для роли врача-соблазнителя в «Невыносимой легкости бытия» учил чешский язык. А, что бы сыграть в «Последнем из могикиан», актер прошел жесточайшую физическую подготовку, научившись жить в лесах и добывать себе пищу.

Творчество Рокуэлла Кента является ярчайшим примером концепции «искусство для искусства», создаваемого в рамках этнического тренда реалистического жанра[9]. Его путь в искусстве хорошо иллюстрируют нам, как важно напрямую взаимодействовать с объектом своего творчества. Такой самобытно-профессиональный подход можно проследить у других художников - мастеров этнической темы: Василия Верещагина, Николая Рериха и др. Подлинный интерес к теме помогает художникам творить в любых условиях, будь то суровые природные условия или поле битвы.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ferris R. Scott (1998) *Rockwell Kent's Forgotten Landscape*. Down East Books; 1ST edition, 96
2. Ситникова А. А. «Концепт «север» в творчестве Рокуэлла Кента // Человек и культура. – 2014. – № 2. – С. 1 - 27. DOI: 10.7256/2306-1618.2014.2.11550 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=11550 дата доступа: 16. 11.2021
3. Ситникова А. А. Художественная интерпретация образа жизни на севере в произведениях Рокуэлла Кента // Современные проблемы науки и образования. – 2014. – № 4. ; URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=14011> (дата доступа: 09.04.2022).
4. Рокуэлл Кент. *Саламина. 1935 год* Издательство: Мысль – 372с.
5. Рокуэлл Кент. *Гренландский дневник*. Издательство: Мысль. -312с.
6. Рокуэлл Кент. *Это я, Господи*. Искусство 1965г – 658с.
7. Ухов. Е. "Системный подход в понимании эстетического (на примере творчества Р. Кента)" Социально-гуманитарные знания, по. 8, 2017, с. 288-294
8. Василий Кандинский. *О духовном в искусстве*. Эксмо 2017г – 160 с.
9. Сашина Е. В. "«Искусство для искусства» и «Современный Парнас» (к постановке проблемы)" Вестник Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого, по. 54, 2009, с. 63-66.

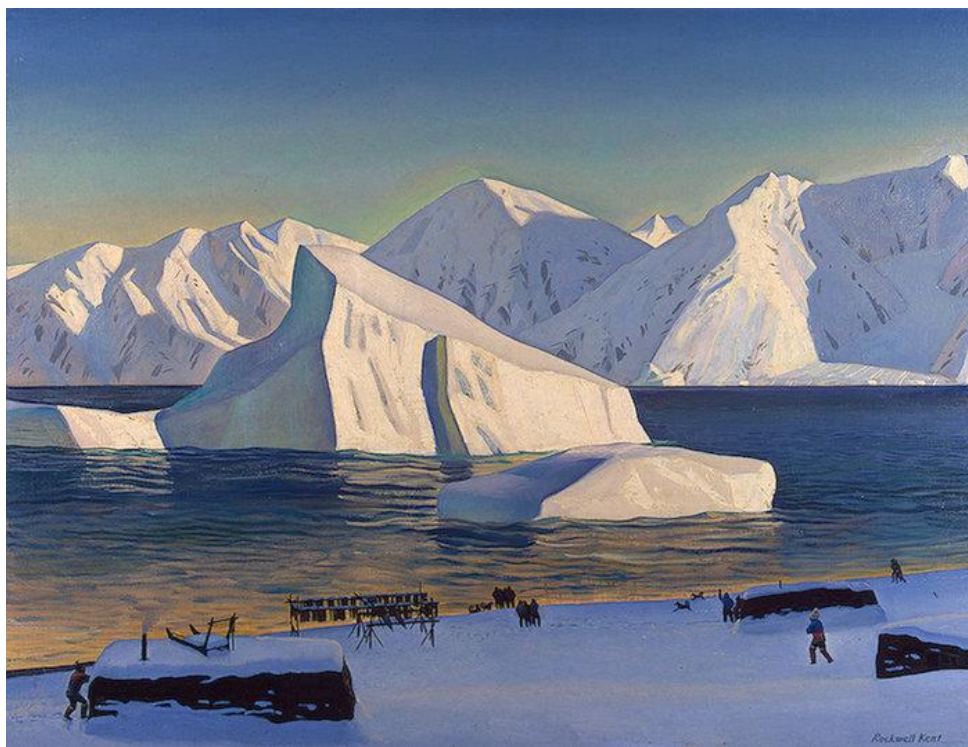


Рисунок 2 Р. Кент. Начало ноября. Северная Гренландия. 1933 г



Рисунок 1 Р. Кент. Эскимос в Каяке. 1933 г.



Рисунок 3 Р. Кент. Возвращение охотников. 1933 г.



Рисунок 4 Р. Кент. Каяки. Гренландия. 1933 г.

Степанова Дарья Геннадьевна,

*магистрант 2 курса, Институт художественного образования, Российский
государственный педагогический университет имени А. И. Герцена,
ORCID 0000-0002-7156-7202,
stepanova-dg@yandex.ru*

*Научный руководитель: Сапанжа Ольга Сергеевна,
доктор культурологии, профессор, директор института художественного образования,
Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена*

От сталинского ампира к хрущевской оттепели: декоративное и промышленное искусство Ленинграда как маркер изменений культурного кода

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению форм отражения и интерпретации культурного кода в произведениях декоративного и промышленного искусства на примере искусства Ленинграда. Актуальность исследования определяется большим количеством лагун в искусствоведческом дискурсе, посвященном периоду Переход от сталинского ампира к хрущевской оттепели, как фундаментального слома, во многом определившего своеобразие всего отечественного искусства второй половины XX и начала XXI века. Силевые трансформации традиционно прослеживаются на канонических, выдающихся памятниках искусства. Тиражное искусство остаётся за пределами внимания исследователей глобальных тенденций. Между тем, локальные памятники, в силу более слабого цензурирования, зачастую представляют собой крайне яркую иллюстрацию эпохальных перемен. Научная новизна исследования обусловлена концептуализацией и систематизацией материала из различных отраслей декоративного и промышленного искусства в контексте понятия «ленинградский стиль». В исследовании были использованы методы формального, стилистического и сравнительного анализа, кроме этого были задействованы также историко-культурологический и историко-проблемный методы. Основные положения статьи раскрываются через обращение к произведениям текстиля, фарфора, стекла и керамики ленинградских мастеров.

Ключевые слова: декоративное искусство, промышленное искусство, советское искусство, культурный код, тиражные произведения, «ленинградский стиль», сталинский ампир, хрущевская оттепель, стиль.

From the Stalinist Empire to the Khrushchev Steppe: Decorative and Industrial Art of Leningrad as a Marker of Changes in the Cultural Code

Darya G. Stepanova,

*2nd year undergraduate, Institute of Art Education, Russian State Pedagogical University, ORCID
0000-0002-7156-7202, stepanova-dg@yandex.ru*

*Supervisor: Olga S. Sapanzha,
Doctor of Culturology, Professor, Director of the Institute of Art Education, Russian State
Pedagogical University*

Abstract. The article is devoted to the consideration of the forms of reflection and interpretation of the cultural code in the works of decorative and industrial art on the example of the art of Leningrad. The relevance of the study is determined by the large number of gaps in the art history discourse devoted to the period of the transition from the Stalinist empire to the Khrushchev thaw, as a fundamental break, which largely determined the originality of all domestic art of the second half of the 20th and early 21st centuries. Style transformations are traditionally traced on canonical, outstanding monuments of art. Circulation art remains outside the attention of researchers of global trends. Meanwhile, local monuments, due to weaker censorship, often represent an extremely vivid illustration of epochal changes. The scientific novelty of the study is due to the conceptualization and systematization of material from various branches of decorative and industrial art in the context of the concept of "Leningrad style". Methods of formal, stylistic and comparative analysis were used in the research, in addition, historical-culturological and historical-problematic methods were also involved. The main provisions of the article are revealed through an appeal to the works of textiles, porcelain, glass and ceramics of the Leningrad masters.

Keywords: applied art, industrial art, Soviet art, cultural code, circulation works, "Leningrad style", Stalinist empire, Khrushchev steppe, style.

Введение. В последнее десятилетие внимание исследователей начинает активно обращаться к декоративному и промышленному искусству советского периода. Временная дистанция позволила изменить статус произведений, еще недавно считавшихся элементами быта. Подтверждается статус произведений авторского и тиражного декоративного искусства как маркера, наиболее ярко отражающего настроение времени и в тоже время оказывающего непосредственное влияние на формирование культурного кода.

Стилевые трансформации традиционно прослеживают на канонических, выдающихся памятниках искусства. Тиражное искусство остаётся за пределами внимания исследователей глобальных тенденций. Между тем, локальные памятники отражают сломы эпох не в меньшей мере. Кроме этого в отличие от архитектуры, на постройку которой чаще всего необходимы годы, создание произведения декоративного искусства требует в разы меньшего времени, что позволяет ему быстрее реагировать на любые колебания актуальной историко-культурной повестки.

Переход от сталинского ампира к хрущевской оттепели является одним из фундаментальных сломов, определивших историческое развитие Советского союза, вектор эволюции искусства и пространства повседневности. Настоящий феномен активно осмысливается историками и культурологами, однако, в фокусе развития искусствоведческой науки остается еще достаточное количество лакун, что и определяет актуальность темы исследования. В рамках настоящей статьи внимание будет сосредоточено на произведениях ленинградских мастеров, объединенных категорией «ленинградский стиль».

Обзор литературы. Тема взаимодействия искусства и культурного кода в определенной мере является междисциплинарной и охватывает сразу несколько областей научного знания. Первым блоком выступают теоретические исследования, посвященные непосредственно понятию культурного кода, его наполнения и

специфических особенностей. Важным является обращение как к фундаментальным учебникам по культурологии, так и к актуальным научным трудам, освещающим передовые концепции понимания культурного кода, например, статья Н. В. Букиной «Культурный код как язык культуры» [1], М. И. Козьяковой «Культурный код в художественном дискурсе: европейское искусство на пути к модерну» [2], Н. И. Степановой и др. Согласно определению Б. И. Кононенко, приведенному в Большом толковом словаре по культурологии, культурный код определяется как «ключ к пониманию данного типа культуры; закодированная в некоей форме информация, позволяющая идентифицировать культуру» [3, с. 307]. Следовательно, искусство, как поле, высшая форма воплощения мыслительной деятельности в визуальных образах является наиболее чувствительной к любым историческим колебаниям областью. Однако, стоит отметить, что влияние и интерпретация культурно-исторических событий в различных видах искусства не была однородной. Характер утилитарного отношения к декоративному и промышленному искусству, определяющий его лишь как форму украшения окружающего пространства, и как следствие подвергающийся наименьшему контролю, позволил ему стать одной из наиболее прогрессивных и свободных площадок для трансляции «голоса времени», маркером культурного кода.

В этом контексте необходимо обратиться к обширному корпусу трудов, посвященных декоративному и промышленному искусству в целом, и в особенности искусству «ленинградского стиля», так как проблемное поле статьи сосредоточено на изучении стилевых слов именно на примере декоративного и промышленного искусства Ленинграда. Этот факт обусловлен наличием специфических особенностей, свойственных различным областям и временным этапам, которые необходимо учитывать.

В числе ученых, занимающихся проблемами изучения декоративного и промышленного искусства Ленинграда необходимо упомянуть актуальные исследования: О. Л. Некрасовой-Каратеевой «Вклад иностранных мастеров в создание русского императорского фарфора» [4], Ю. В. Гусаровой «Образы театра в ленинградской-петербургской керамике» [5], Г. Н. Габриэль «"Керамический мир" ленинградских художников второй половины XX века» [6], А. К. Векслер «Шпалера как вид монументального искусства. Традиции и инновации в академии художеств» [7], М. С. Широковских «Петербургские текстильные фабрики в дореволюционный период: история и ассортимент» [8], Е. В. Ивановой «Сказочные образы в интерьерной пластике художников-фарфористов Ленинградского завода фарфоровых изделий в 1950-е – 1960-е годы» [9], О. С. Сапанжа «Пластика малых форм как часть пространства советской повседневности» [10], И. А. Шик «Флоральные мотивы в фарфоре "Оттепели"» [11] и др. Обращение к частным положениям, изложенным в статьях, позволяют систематизировать и концептуализировать материал в исторической перспективе стилевых изменений произведений.

В качестве доказательной базы в рамках статьи рассматривались каталоги, например, «В поисках современного стиля. Ленинградский опыт. Вторая половина 1950-х – середина 1960-х годов. Каталог выставки» (Государственный Русский музей) [12], каталог «Ленинградский завод художественного стекла. Из частного собрания» [13], каталог выставки «Декоративный минимализм. "Оттепель" в советском фарфоре» (Государственный Эрмитаж) [14] и др.

Важным источником сведений о развитии отечественного декоративного и промышленного искусства стал журнал «Декоративное искусство СССР», освещающий творческую деятельность художников, особенности художественного языка произведений, критические статьи и заметки о выставках.

Основная часть.

С середины 1940-х годов до середины 1950-х годов в отечественном искусстве главенствовал пафос сталинского ампира. Монументальные формы, интерпретация героического прошлого, пресыщенный декор и помпезность образов транслировалась во все виды искусства. Не стало исключением и авторское и тиражное декоративное искусство. Через предметы повседневности и выставочные произведения осуществлялась пропаганда и укрепление всеобщей идеологии. В период 1940-х – начала 50-х гг. проявилось особенно сильное идеологическое влияние на искусство, всякое отступление от социалистического реализма, жизненного правдоподобия в живописи и скульптуре объявлялось формализмом и подвергалось жесткой критике.

Одним из эталонных примеров выступают фарфоровые вазы. Ампирные формы, наследие царского Петербурга, активно декорируются позолотой, а в медальонах размещаются изобразительно-живописные портреты Вождя и других значимых фигур (например, ваза амфорообразная с портретом Сталина в форме генералиссимуса, посвященная десятилетию трудовых резервов города Ленинграда (Рис. 1), ваза с портретом А. А. Жданова и др.). Наряду с портретами активно репрезентируется образ города-героя Ленинграда, его величия, как бывшей столицы Империи.

Характер трактовки изображений не допускает вольности и образной условности, безусловное предпочтение отдается нарративу и внешнему сходству. В этом положении кроется основа системы мировосприятия, определившая все послевоенное десятилетие.

Пространство ювелирного искусства также становится способом активной трансляции нового миропорядка и восхваления советской власти. Художники-ювелиры начинают транслировать образы вождя. В отличие от московской школы в Ленинграде решения подобных композиций отличались повышенной сдержанностью и недосказанностью (например, перстень с портретом В. И. Ленина, авторства С. Чехонина), обусловленной культурно-историческим прошлым петербургской интеллигенции.

В период сталинизма одну из центральных позиций в художественном текстиле занимает текстильный сувенир, как как предмет, концентрирующий представление об идентичности какого-либо места с одной стороны, и как художественное высказывание с другой, и агитационные платки, подобно фарфору стремящиеся к максимальному контролю заполнению информационного поля. Портреты Сталина и Ленина в окружении советских звезд и абрисов архитектуры Ленинграда находят различные интерпретации в произведениях художников. Однако, даже в этом тематическом поле, ленинградские мастера остаются верны идейно-эстетическим координатам «ленинградского стиля». Произведения, созданные в Ленинграде, всегда отличала большая метафоричность, формальная и колористическая сдержанность.

Сталинизм положил конец многим творческим поискам художников различным отраслей и направлений. Однако, характер массового утилитарного отношения к декоративному и промышленному искусству, определяющий его лишь как форму украшения окружающего пространства, и

как следствие, подвергающийся наименьшему контролю позволил ему стать одной и наиболее прогрессивных и свободных площадок для трансляции «голоса времени», маркером культурного кода.

Промышленный текстиль остался одной из областей где непрерывно продолжалась эволюция движения творческой мысли и поиска новых форм художественного языка. При этом нельзя утверждать, что пространство художественного текстиля абсолютно избежало изменений в связи со сменой политического курса. Даже в эпоху всеобщей стандартизации художниками ленинградских производств продолжается осмысление наследия русского авангарда. Свободные часто монтажные композиции решаются с присущей «ленинградскому стилю» остротой и надрывом при сохранении элегантности и баланса цветовых, тоновых и ритмических отношений. Опыт художников-авангардистов в театре в определенном смысле можно рассматривать в качестве важного подготовительного этапа, предшествующего их привлечению к работе в промышленности. Постепенно предметный рисунок все больше заменялся рапортами с беспредметными абстрактными композициями, уверенно доказывающими свое право на развитие в промышленном текстиле.

В эпоху оттепели сталинскую культуру с ее ориентацией на вечность, культ прошлого, иерархичность сменила культура, предпочитавшая современность, динамичность, эгалитарность. Декоративное искусство, на которое возлагалась задача воспитания эстетических вкусов, соответствующих новой эпохе, стало играть более значительную роль в советском культурном дискурсе.

1950-1960-е годы являются периодом подъема не только практического творчества мастеров декоративного и промышленного, но и активного развития теоретического изучения отечественного ДПИ в профессиональных кругах. Художники находятся в активном поиске новых тем и форм выразительного языка в творчестве. Вслед за архитектурой, интерьером меняется и стилистика декоративно-прикладного искусства. Перестройку его в эти годы можно охарактеризовать как движение от выставочных, «декларативных» вещей к «искусству в быт». Наступает период становления основных стилеобразующих ориентиров, время, когда декоративное и промышленное искусство Ленинграда обретает отчетливую форму и в нем проявляются ключевые особенности, позволяющие утверждать его принадлежность к категории «ленинградского стиля».

В 1950-1960-е годы происходит активное обращение к реминисценциям достижений авангарда и их переосмыслению согласно веяниям «современного стиля», пришедшего на замену высокому пафосу «сталинского ампира».

Разработка текстиля для создания одежды и предметов интерьера коррелировала с характером развития эстетических ориентиров текстильного искусства Ленинграда в целом. Художники тяготели к графическим решениям и сближенным колористическим отношениям. Геометрические орнаменты Николая Сорокина представляют собой пример глубокого понимания ритмической организации плоскости и тонкого чувства орнаментальной гармонии. Абстрактные ритмы геометрических форм, большое внимание к линии и количеству необходимого пятна отличают ткани «ленинградского стиля». Ткани Виктора Косовича также поддерживают вектор ориентации на геометрические мотивы и приглушенный колорит.

В период оттепели условность, органически присущая декоративному искусству становится вновь становится его ведущим достоинством, что явственно указывает на расширение границ дозволенного и укрепление свободы мысли в глобальном контексте.

Крайне показательным является сюжетное наполнение и графическое решение флакона, выпущенного к 50-летию юбилею Революции, отличается от рассмотренного выше ансамбля (Рис. 2). Однако, в основе своей опирается на идентичные принципы. Первой точкой схода является цветовое решение произведения, сочетание белого и различных оттенков синего является одним из приоритетных выразительных особенностей «ленинградского стиля». В данном произведении в отличие от вышеназванного отсутствует золочение, что создает иной эмоциональный окрас образа. Четкий лаконичный объем, выраженное тулово, сильное горловое сужение и выраженный колпачок определяют пластический ритм декора. Примечательным является отсутствие явных визуальных отсылок в интерпретации столь значимого для времени события: единственным указателем на фактическую дату является число на оборотной стороне флакона, в то время как основным декоративным элементом выступает условно решенный пейзаж стрелки Васильевского острова. Подобная метафоричность и сдержанность в осмыслении темы крайне свойственна эстетическому коду «ленинградского стиля».

Аналогичное решение можно рассмотреть и в шкатулке А. Киселева «40-летие Октября» (Рис. 3). Гладкая округлая форма дополнена фигуркой адмиралтейского фрегата на крышке. Центральным элементом декора выступает изображение Исаакиевского собора и залпов салюта над ним. При ближайшем рассмотрении становится понятно, что залпы салюта формируют римские цифры «XXXX». Обозначающие юбилейное событие. Таким образом изображение становится не просто констатацией значимой даты, а неким кодом, решенным с высочайшей степенью изящества. Колористическое решение произведения противоположно трактовке флакона к 50-летней годовщине: белый цвет в данном случае оттенен только позолотой. В отсутствие иных цветов.

Невозможная в эпоху сталинизма свобода в трактовке столь значимого события максимально ярко демонстрирует «слом эпох» и новый культурный пласт, формируемый в Ленинграде.

В художественном стекле послевоенный пафос, нашедший выражение в хрустальном гранении, постепенно замещался гладкими, более человекоориентированными плавными изгибами тиражных объектов.

Произведения ювелирного искусства также приобретают четкий и ясный пластический строй. Художники-ювелиры все дальше уходят от помпезности в поисках природной красоты материала. Все больше проявляется свойственная Ленинграду строгость и ясность выражения авторской мысли. Изменения происходят и в технологическом плане: на первое место выходит работа с камнем, металл служит для завершения формы. Метафоричные, наполненные тонкими смысловыми коннотациями броши Паас-Александровой «Пруды» являются произведениями уже «новой культуры» (Рис. 4).

Результаты исследования.

Кардинальная смена исторической парадигмы, произошедшая на сломе эпох, при переходе страны от сталинизма к новому миру хрущевской оттепели, безусловно затронула все сферы жизни и искусства. Особая роль в этом отводилась предметам

декоративного и промышленного искусства в силу двойственности, органически им присущей. Произведения ДПИ с одной стороны представляли собой наименее подконтрольное пространство в искусстве, а с другой в силу зачастую функционального предназначения, а также распространенности среди более широких слоев населения, позволила художникам создать уникальное пространство для трансляции идей, мнений и рефлексии на насущную историческую ситуацию. Таким образом произведения декоративного искусства стали с одной стороны ярким маркером изменений культурного кода, а с другой и сами сыграли значительную роль в его формировании.

Недостаточное внимание власти к цензурированию идей, реализуемых в пространстве условно названного «прикладного творчества» подтверждается некоторыми различиями в периодизации изобразительного и декоративного искусства. Те веяния, темы и формы решения художественных, которые были возможны в декоративном искусстве 1950-х-1960-х годов (например, белые вазы А. Лепорской, керамические композиции В. Маркова и др.), абсолютно не могли быть реализованы в пространстве изобразительного искусства, где все подвергалось куда более жесткой идеологии.

Следовательно, можно говорить о том, что произведения декоративного и промышленного искусства представляют собой куда более чутки маятник изменений культурного кода, а их подробное изучение может существенно углубить понимания эволюции историко-культурного пространства советской действительности.

Список литературы

1. Букина Н. В. Культурный код как язык культуры // Вестник Забайкальского государственного университет – 2008. – № 2 (47). – С. 69-73.
2. Козьякова М. И. Культурный код в художественном дискурсе: европейское искусство на пути к модерну // Культура и искусство. – 2014. – 5 (23). – С. 547-560.
3. Кононенко Б. И. Большой толковый словарь по культурологии. – Москва: Вече, 2003. – 512 с.
4. Некрасова-Каратеева О. Л. Вклад иностранных мастеров в создание русского императорского фарфора // Научное мнение (Искусствоведение, Философские и Филологические науки). – 2015. – №7. – С. 23-30.
5. Гусарова Ю. В. Образы театра в ленинградской-петербургской керамике // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2016. – №3 (44). – С. 179-184.
6. Габриэль Г. Н. «Керамический мир» ленинградских художников второй половины XX века // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2017. – № 4 (33). – С. 139-143.
7. Векслер А. К. Шпалера как вид монументального искусства. Традиции и инновации в академии художеств // Научное мнение. – 2018. – № 2. – С. 44-52.
8. Иванова Е. В. Сказочные образы в интерьерной пластике художников-фарфористов Ленинградского завода фарфоровых изделий в 1950-е – 1960-е годы // Новое искусствознание. – 2019. – №2. – С. 56-60.
9. Широковских М. С. Петербургские текстильные фабрики в дореволюционный период: история и ассортимент // Архитектон. Известия ВУЗов. – 2018. – № 1(16). – С. 192 – 201.

10. Сапанжа О. С. Пластика малых форм как часть пространства советской повседневности // *Studia Slavica et Balcanica Petropolitana*. – 2019. – № 1 (25). – С. 65-77.
11. Шик И. А. Флоральные мотивы в фарфоре эпохи «Оттепели» // *Новое искусствознание*. – 2020. – № 4. – С. 52-59.
12. Боровский А., Карасик И., Костриц М., Малич К., Перц В. В поисках современного стиля (каталог выставки). Санкт-Петербург: Palace Editions, 2019. – 120 с.
13. Насонова И. С., Насонов С. М. Каталог «Ленинградский завод художественного стекла. Из частного собрания». – Москва: Среди коллекционеров, 2007. – 120 с.
14. Декоративный минимализм. «Оттепель» в советском фарфоре. // Официальный сайт Государственного Эрмитажа / URL: https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/what-s-on/temp_exh/2020/minidecor/?lng=he (Дата обращения: 13.08.2021).

Иллюстрации



Рис. 1. А. Стрекавин (форма), Е. Кубарская (роспись). Ваза амфорообразная с портретом Сталина в форме генералиссимуса, посвященная десятилетию трудовых резервов города Ленинграда. 1950. Ленинградский фарфоровый завод им. М.В. Ломоносова. Музей русского искусства Юрия Трайсмана.



Рис. 2. Флакон к 50-летию Революции. 1967. Фарфор, роспись. Государственный фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова. Коллекция Музея Императорского фарфорового завода. Государственный Эрмитаж



Рис. 3. А. Киселев. Шкатулка с корабликом «40 лет Октября». 1950-е. Фарфор, роспись, позолота. Ленинградский завод фарфоровых изделий. Собрание музея «XX лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг.».



4. Ю. Паас-Александрова. Брошь «Пруды». 1973. Серебро, агат. Государственный исторический музей

Усманова Мариам Марсовна

*студентка магистратуры Московской государственной академии хореографии
педагог-хореограф в Узбекской специализированной школе-интернат хореографии
usmanova12m@gmail.com*

Научный руководитель: Толстая Нина Михайловна

Заслуженный работник культуры Российской Федерации, профессор Московской государственной академии хореографии (Москва, Россия)

Фольклорные мотивы в узбекском танце

Аннотация. Статья посвящена изучению роли и значения узбекского танцевального искусства в общей системе театрально-зрелищных искусств, издавна бытовавших на территории Узбекистана и тесно связанных с устным народным творчеством, народными обрядами, обычаями, ритуалами и образом жизни местного населения. В данной статье на образцах фольклора, изобразительного искусства и литературного творчества приведён богатый фактологический материал, подтверждающий древнее происхождение узбекского национального танца.

Статья представляет интерес для исследователей, изучающих историю национального хореографического искусства, а также может быть использована в процессе преподавания искусствоведческих дисциплин.

Ключевые слова: духовность, наследие, преемственность, традиция, творчество, зрелищность, театрализация, образ, композиция, деятельность.

Усманова Мариам Марсовна

*Маскеу мемлекеттік хореография академиясының магистранты
Ўзбек Республикалық мамандандырылған хореография мектеп-интернатының
педагог-хореографы
usmanova12m@gmail.com*

Ғылыми жетекшісі: Толстая Нина Михайловна

Ресей Федерациясының еңбек сіңірген мәдениет қайраткері, Маскеу мемлекеттік хореография академиясының профессоры

ЎЗБЕК БИИДЕГІ ФОЛЬКЛОРЛЫҚ МОТИВТЕР

Аннотация. Мақала Өзбекстан жерінде ежелден қалыптасқан және халық ауыз әдебиеті, жергілікті халық ырымдарымен, әдет-ғұрыптарымен, салт жораларымен, өмір салтымен тығыз байланысты театр және ойын-сауық өнерінің жалпы жүйесіндегі өзбек би өнерінің орны мен маңызын зерттеуге арналған. Бұл мақалада фольклор, бейнелеу өнері және әдеби шығармашылық үлгілері негізінде өзбек ұлттық биінің ертеден келе жатқанын растайтын бай деректі материалдар берілген.

Мақала ұлттық хореографиялық өнердің тарихын зерттейтін зерттеушілерді қызықтырады және өнертану пәндерін оқыту үдерісінде де пайдалануға болады.

Негізгі сөздер: руханият, мұра, сабақтастық, дәстүр, шығармашылық, ойын-сауық, театрландыру, образ, композиция, қызмет.

Usmanova Mariam

*Master's student at the Moscow State Academy of Choreography
Teacher-choreographer at the Uzbek National Specialized Boarding School of
Choreography
usmanova12m@gmail.com*

Academic adviser

Tolstaya Nina

*Honored Worker of Culture of the Russian Federation, Professor of the Moscow State
Academy of Choreography*

Folklore Motives in Uzbek Dance

Annotation. The article is devoted to the study of the role and significance of the Uzbek dance art in the general system of theatrical and entertainment arts, which have long existed on the territory of Uzbekistan and are closely related to oral folk art, folk rites, customs, rituals and lifestyle of the local population. In this article, rich factual material is given on samples of folklore, fine arts and literary creativity, confirming the ancient origin of the Uzbek national dance.

The article is of interest to researchers studying the history of national choreographic art, and can also be used in the process of teaching art history disciplines.

Key words: spirituality, heritage, continuity, tradition, creativity, entertainment, theatricalization, image, composition, activity.

Хореографическое искусство является неотъемлемой составной частью духовной жизни современного Узбекистана. Оно является одной из тех сфер художественной деятельности, где творческие поиски молодого поколения находят своё органическое сочетание с богатым и многообразным художественно-эстетическим опытом, накопленным предшествующими поколениями в области танцевального искусства.

Узбекское танцевальное искусство имеет древнюю историю, богатые традиции и является неотъемлемой частью национальной духовной культуры. На протяжении многих веков своего существования, это искусство, запечатленное на глиняных и каменных саркофагах, фресках настенной живописи, в средневековой книжной миниатюре, выработало национально-характерные образные приемы, танцевальные формы и стили. Передаваясь от поколения к поколению, они являются бережно сохраняемым и преемственно обогащаемым танцевальным наследием нашего народа.

Выдающиеся деятели хореографического искусства Узбекистана XX века – Тамара Ханум, Юсуфджан кызык Шакарджанов, Мухиддин Кари-Якубов, Уста Олим Камиров, Мукаррам Тургунбаева, Гавхар Рахимова, Исахар Акилов оставили бесценное творческое наследие, которым в совершенстве овладели последующие поколения мастеров сцены.

Художественное своеобразие узбекской хореографии обусловлено ее тесной взаимосвязью с национальной зрелищной культурой, устным народным

творчеством, самобытным театральным, танцевальным и музыкальным искусством узбекского народа, имеющим многовековую историю.

Испокон веков в дни календарных и религиозных праздников на городских площадях устраивались массовые народные гуляния. Непременными участниками подобных торжеств были вышедшие из народа талантливые самородки, продолжатели древних традиций площадных зрелищ и развлечений. Актеры-комедианты традиционного узбекского театра - масхарабозы и кизикчи разыгрывали комические сценки и пантомимы. Кукольники - кугирчокбозы исполняли кукольные спектакли, используя прикрепленную к поясу специальную ширму. Острословы - аскиябозы состязались в словесной импровизации. Рассказчики – маддохи – с неподражаемым актерским мастерством читали наизусть бытовые рассказы, мгновенно перевоплощаясь в самых разных персонажей. Показывались разнообразные цирковые номера, в том числе и с дрессированными животными. В сопровождении национальных музыкальных инструментов - карная, сурная, нагоры, дойры, рубаба, дутара, ная - исполнялись народные песни и танцы. [3, с. 64 - 69]

Узбекский танец имеет, как известно, локальные черты, определяемые тремя школами – ферганской, бухарской и хорезмской. По оценкам специалистов, каждая из них, представляя собой оригинальную систему ритмопластических образов и основных танцевальных форм, являются уникальными танцевальными собраниями, пригодными как для изучения танца, так и для практического обучения.

Традиционные школы народного танца регионов отличаются своей манерой исполнения, костюмом и музыкальным сопровождением. Каждый фольклорный танец – это спектакль, в котором танцующий рассказывает о культуре, истории и быте своего региона. В узбекском танце основное внимание обращено на движения рук, головы и плечевого пояса. Движения ног (ходы) имеют подсобное значение. Руки исполнителей постоянно в действии, они как бы плетут узоры, поют, выражая мысли и чувства человека. Движения рук находятся в гармонии с движениями всего корпуса, с мимикой и игровым движением исполнителя. Только в таком сочетании они раскрывают содержание танца.

Знание этих систем, зафиксированное исключительно в памяти мастеров, передавалось и осваивалось наглядно-устным способом «устоз-шогирд». Старейшие исполнители, музыканты и педагоги такие, как Юсупджан Кизик Шакарджанов и Уста Алим Камилев образно сравнивали ферганские танцы с цветущей весной, бухарские танцы – с знойным летом, а хорезмские – с щедрой осенью. Каждая из танцевальных школ имеет свои средства художественно-образной выразительности, которые определяют их стилистические особенности.

С тех пор, как люди, жившие более 40 тысяч лет назад в Центральной Азии, в частности, на территории Узбекистана, научились изготавливать каменные орудия труда, они приобрели способность выражать свои эмоции, переживания, чувства с помощью красивых движений. Об этом свидетельствуют более 100 рисунков на склонах гор, обнаруженные в разных регионах нашей республики.

Политические и культурные изменения, происходившие в Центральной Азии в конце эпохи бронзы и начале эпохи металла, нашли своё отражение в книге «Авесто». В этой священной для зороастрийцев книге даны сведения о двух направлениях в

развитии танцевального искусства. Если внимательно изучать религиозные обрядовые формы исполнения частей «Авесто» и стиль их исполнения, то наряду с другими видами искусства можно обнаружить в них и элементы танцевального искусства.

На территории Узбекистана при археологических раскопках найдены произведения изобразительного искусства, которые также свидетельствуют о древнем происхождении танцевального искусства. Например, в 60 километрах к северу от города Навои у подножия горы Каратау в урочище Сармышсай обнаружено свыше ста наскальных рисунков, среди которых имеются изображения двух танцующих людей. По мнению учёных, эти рисунки были созданы более трёх тысяч лет назад, в период рабовладельческого строя, и отражают религиозные обряды и народные игры того времени.

На рисунках можно увидеть изображения танцоров, выполняющих разные движения и позы. На отдельных изображениях зафиксировано попарное исполнение различных циклических танцев. Характер танцев в исполнении четырёх танцоров имеет сходство с интерпретацией мифологических сюжетов, связанных с образом покровителя войны и победы Миррихом. На этом изображении, найденном в Сармышсае, изображён некий изящный бытовой танец. [4, с.4]

Если учёные точно указали дату, то можно предположить, что профессиональный танец начал формироваться в южных регионах Узбекистана свыше трёх тысяч лет назад. Чёткие и точные движения рук, ног и тела танцоров имеют общие черты с хорезмским танцем. В верхней части изображён мужчина с бубном в руках. Играя на бубне, он как бы задаёт ритм танцующим соплеменникам. Естественно, что древние танцы исполнялись под ритмы, образуемые от стуков камня об камень, кости об кость, палки об палку, а также хлопков ладонями. Данное изображение имеет сходство с солнцеобразными бубнами, обнаруженными в долине реки Тамгали. Бубны как бы заслоняют головы людей. По мнению исследователей, на рисунке изображён древний обряд поклонения солнцу. Это подтверждают и изображения людей, держащих друг друга за руки и в танце двигающихся по кругу влево и вправо.

По мере развития городской культуры танцевальное искусство приобретало более сложные формы. Увеличивалось число его видов, циклов, жанров, и таким образом, танец сопровождал наших предков всю жизнь. Множество памятников культуры, найденных на территории древних городов, таких, как Бактрия, Согдиана, местностях Заратсай в Сурхандарье, Суратсой и Саймалитош в Фергане, Илонсой и Аксай в Самарканде, в Хорезме свидетельствуют о древнем происхождении узбекского танцевального искусства.

Среди множества произведений изобразительного искусства, обнаруженных на территории Бактрии и Согдианы, имеются изображения поющих людей, а также танцоров, исполняющих сольные и групповые танцы. В Алтыарыкском районе Ферганской области найдены статуэтки, изображающие танцовщиц. В гробнице в Карабулаке также обнаружено изображение танцовщицы.

На керамическом кувшине, обнаруженном в Бухаре, запечатлено изображение пяти танцовщиц Кушанско-Бактрийского периода. Статуэтка танцовщицы, найденная в Зартепа и относящаяся к V – VI векам, свидетельствует о высоком уровне развития танцевального искусства в тот период. По своим очертаниям, данное скульптурное изображение напоминает фигуру современной балерины. Выразительное положение тела, грациозно приподнятые руки, изящные положения пальцев свидетельствуют об

искусно исполняемом танце. Подобные образцы памятников, подтверждающие древнее происхождение танцевального искусства, обнаружены и в окрестностях Самарканда и Пенджикента. [1, с. 43-45]

Отец истории Геродот в своём труде “История” пишет о том, что массагеты, жившие на берегу Амударьи, по ночам разжигали костры, кружились, танцевали и пели вокруг них до утра. В книге “Авесто”, в разделе “Ясна” также приводятся подобные сведения. В произведении выдающегося мыслителя Востока Абу Райхона Бируни “Хронология, или Памятники минувших поколений” упоминаются удивительные танцевальные обряды, связанные с поклонением огню. Учёный пишет о том, что у древних хорезмийцев существовал праздник “Очом”, отмечаемый как новогодний праздник. Основная идея противоборства между богом Ахриманом, олицетворяющим злые силы и богом Ахурамаздой, олицетворяющим добрые, созидательные силы выражалось в форме танца. Танцы исполнялись ао вращении по кругу, где злых духов изгоняли криками “жахув-жахув” и “кишт-кишт”. После каждого удара злые силы издавали возглас «ох, ох, вох, вох». Завершался обряд громкими криками “овва, овва”, что означало “бей, бей”. Танцоры исполняли танец до полного изнеможения, но получали духовную пищу. [2, с.87-88]

С древних времен представители узбекского танцевального искусства поддерживали связь с исполнителями из других регионов. Например, после того, как бактрийский царь Монандр завоевал значительную часть Индии, бактрийская культура оказала значительное влияние на индийскую культуру, в том числе и в области танцевального искусства.

Традиционный узбекский танец, лучшие образцы которого бережно хранились в народном творчестве, знаменитая танцовщица Мукаррама Тургунбаева обогатила в XX веке новым содержанием. Она прославила узбекский танец на весь мир вместе со своими наставниками – Уста Олим Камилковым и Тамарой Ханум. Она сумела раскрыть в танце душу узбекского народа, богатство и своеобразие народных традиций и обычаев, уходящих своими истоками в глубину веков.

За последние годы во всех сферах художественного творчества Узбекистана, в том числе в танцевальном искусстве, происходят значительные перемены, направленные на сохранение самобытных школ и образцов национального танца, сформированных в разных регионах страны, продолжение и развитие традиций танцевального искусства. Создаются условия для раскрытия творческих способностей молодых исполнителей, расширяется международное сотрудничество. Молодые таланты достойно представляют танцевальное искусство Узбекистана на престижных международных конкурсах и фестивалях.

Встреча Президента Республики Узбекистан Шавката Миромоновича Мирзиёева с представителями творческой интеллигенции, состоявшаяся 3 августа 2017 года, положила начало коренным преобразованиям в сфере культуры и искусства, в том числе и в хореографическом образовании. В соответствии с Указом Президента Республики Узбекистан от 4 февраля 2020 года «О мерах по кардинальному совершенствованию системы подготовки высококвалифицированных кадров и дальнейшему развитию научного потенциала в сфере танцевального искусства», Высшая школа национального танца и хореографии преобразована в Узбекскую государственную академию хореографии. В городах Бухаре, Карши, Намангане и Ургенче созданы специализированные начальные школы-интернаты танцевального искусства.

В тот же день, 4 февраля 2020 года, было принято еще одно Постановление Президента Республики Узбекистан – «О мерах по дальнейшему развитию искусства национального танца». В нём особо отмечается значение и роль искусства национального танца как неотъемлемой части многовековой богатой и неповторимой культуры в духовном росте нашего народа, развитии его художественно-эстетических взглядов, воспитании молодого поколения в духе уважения к национальным ценностям и традициям, любви и преданности Родине.

Это, в свою очередь, требует развития танцевального искусства в соответствии с кардинальными изменениями, происходящими на сегодняшний день во всех сферах жизни нашего общества, восстановлением и целостной передачей будущим поколениям различных направлений и образцов национального танца, классических школ танца, сформированных в разных регионах страны, а также усилением учебно-воспитательной, пропагандистской работы в данном направлении. В то же время ведутся научные исследования в целях изучения многовековой танцевальной культуры узбекского народа.

С учетом этого, в целях расширения деятельности профессиональных художественных коллективов национального танца, выявления и воспитания одаренной молодежи, создания творческих лабораторий, формирующих новое поколение балетмейстеров и артистов балета, повышения их квалификации и опыта, а также создания и обогащения «Золотого фонда» искусства узбекского танца и дальнейшего повышения его международного авторитета и широкой пропаганды, принято решение о воссоздании ансамбля «Бахор».

Таким образом, духовное наследие узбекского народа, его древняя история и самобытные традиции служат и будут служить тем благотворным источником, которые придаёт танцевальному искусству яркий национальный колорит и художественно-образное своеобразие.

Список литературы

1. Авдеева Л. Из истории узбекской национальной хореографии. –Ташкент: Санъат, 2001. – 368 с.
2. Матёкубова Г. Офатижон Лазги . – Ташкент: Ижод олами, 1993. – 262 с.
3. Рахманов М.Р. Узбекский театр с древнейших времён до 1917 года. - Ташкент: Изд-во литературы и искусства им. Г. Гуляма, 1981. – 380 с.
4. Шулепина Н. Новые находки экспедиции. // «Правда Востока» - 1965. - № 157.

Формат 60x84 1/8.

Бумага Svetocopy 80 г.

Печать Цифровая HP CM 6040.

Гарнитура DS Franklin Gothic, Literaturnaya.

Объем 19.40 усл. печ. л.

Тираж 100 экз.

Заказ № 28.

Отпечатано в типографии КазНАИ им. Т. К. Жургенова

Республика Казахстан, г. Алматы ул. Абиша Кекильбайулы, 133.