



125 TEMIRBEK
ZHURGENOV



Мемлекет және қоғам қайраткері Темірбек Жүргеновтың
125 жылдығына арналған
**«ТҮРКІ МӘДЕНИЕТІ:
ОРТАҚ БАСТАУЛАРЫ ЖӘНЕ ДАМУ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ»**,
мәдениет және өнер қайраткерлерінің халықаралық конгресі материалдары
30-31 мамыр, 2023 жыл

Материалы международного конгресса деятелей культуры и искусства
**«ТЮРКСКАЯ КУЛЬТУРА:
ОБЩИЕ ИСТОКИ И ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ»**,
посвященного 125-летию Темирбека Жургенова
30-31 мая 2023 года

International Congress of Culture and Art Workers
**“TURKIC CULTURE:
COMMON ORIGIN AND DEVELOPMENT VARIATIONS”**,
dedicated to the 125 th anniversary of Temirbek Zhurgenov
May 30-31, 2023



**ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫНЫҢ МӘДЕНИЕТ ЖӘНЕ СПОРТ МИНИСТРЛІГІ
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И СПОРТА РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН
MINISTRY OF CULTURE AND SPORT OF THE REPUBLIC OF KAZAKHSTAN**

**ТЕМІРБЕК ЖҮРГЕНОВ АТЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ӨНЕР АКАДЕМИЯСЫ
КАЗАХСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ ИСКУССТВ
ИМЕНИ ТЕМІРБЕКА ЖҮРГЕНОВА
TEMIRBEK ZHURGENOV KAZAKH NATIONAL ACADEMY OF ARTS**



Қазақстан Республикасының мәдениет
және спорт министрлігі
Министерство культуры и спорта
Республики Казахстан
Ministry of culture and sport of the
Republic of Kazakhstan

Темірбек Жүргенов атындағы
Қазақ ұлттық өнер академиясы
Казакская национальная академия
искусств имени Темирбека Жургенова
Temirbek Zhurgenov
Kazakh national academy of arts

**Мемлекет және қоғам қайраткері Темірбек Жүргеновтың
125 жылдығына арналған
«ТҮРКІ МӘДЕНИЕТІ:
ОРТАҚ БАСТАУЛАРЫ ЖӘНЕ ДАМУ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ»
атты мәдениет және өнер қайраткерлерінің
халықаралық конгресі материалдары
30-31 мамыр, 2023 жыл**

**Материалы Международного конгресса деятелей культуры и искусства
«ТЮРКСКАЯ КУЛЬТУРА:
ОБЩИЕ ИСТОКИ И ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ»,
посвященного 125-летию Темирбека Жургенова
30-31 мая 2023 года**

**Proceedings of the International Congress of Culture and Art Workers
"TURKIC CULTURE:
COMMON ORIGIN AND DEVELOPMENT VARIATIONS",
dedicated to the 125th anniversary of Temirbek Zhurgenov
May 30-31, 2023**

**Алматы, Казахстан
2023**

ӘОЖ (УДК) 78.03
КБК (ББК) 85.31
Т 65

Конгресті ұйымдастыру комитеті:

Сатыбалды А. — Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері, Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының ректоры;
Әмірбеков Ш.А. — Т.Қ.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының оқу және оқу-әдістемелік жұмыс жөніндегі проректоры, с.ғ.д., профессор;
Халықов Қ.З. – Т.Қ.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының ғылыми жұмыс жөніндегі проректоры, филос.ғ.д., профессор;
Садықова А. Е. – п.ғ.к., «Қазақстан тарихы және әлеуметтік ғылымдар» кафедрасының доценті;
Рамаданова Ж.Д. — ғылыми-редакциялық бөлім басшысы, өнертану магистрі;
Нөгербек Б. Б. — «Кино тарихы және теориясы» кафедрасының меңгерушісі, өнертану PhD докторы;
Жақсылықова М.Б. — «Өнертану» факультетінің деканы, өнертану кандидаты, профессор;
Сапенова З.А. – «Эстрадалық оркестр аспаптары» кафедрасының аға оқытушысы, білім магистрі.

Мемлекет және қоғам қайраткері Темірбек Жүргеновтың 125 жылдығына арналған «ТҮРКІ МӘДЕНИЕТІ: ОРТАҚ БАСТАУЛАРЫ ЖӘНЕ ДАМУ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ» атты мәдениет және өнер қайраткерлерінің халықаралық конгресі материалдары — Алматы: Т.Қ.Жүргенов атындағы ҚазақҰОА, 2023. - 349 б.

Материалы Международном конгрессе деятелей культуры и искусства «ТЮРКСКАЯ КУЛЬТУРА: ОБЩИЕ ИСТОКИ И ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ», посвященном 125-летию Темирбека Жургенова. — Алматы: КазНАИ им. Т. К. Жургенова, 2023. — 349 с.

Proceedings of the International Congress of Culture and Art Workers "TURKIC CULTURE: COMMON ORIGIN AND DEVELOPMENT VARIATIONS", dedicated to the 125th anniversary of Temirbek Zhurgenov. — Almaty, T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts, 2023. — 349 p.

ISBN 978-601-265-408-0

Бұл жинаққа мемлекет және қоғам қайраткері Темірбек Жүргеновтың 125 жылдығына арналған «ТҮРКІ МӘДЕНИЕТІ: ОРТАҚ БАСТАУЛАРЫ ЖӘНЕ ДАМУ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ» тақырыбында мәдениет және өнер қайраткерлерінің халықаралық конгресі материалдары. Авторлар қатарында Әзірбайжан, Венгрия, Қазақстан, Қырғызстан, Ресей (ҚШР, Мәскеу қ., Татарстан), Словения, Түркіменстан, Өзбекстанның зерттеушілері бар. Материалдар авторлардың редакциясында берілген.

В сборнике собраны материалы Международного конгресса деятелей культуры и искусства «ТЮРКСКАЯ КУЛЬТУРА: ОБЩИЕ ИСТОКИ И ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ», посвященного 125-летию Темирбека Жургенова. Среди авторов – исследователи из Азербайджана, Венгрии, Казахстана, Кыргызстана, России (КЧР, г. Москва, Татарстан), Словении, Туркменистана, Узбекистана. Материалы приведены в редакции авторов.

The collection contains Proceedings of the International Congress of Culture and Art Workers "TURKIC CULTURE: COMMON ORIGIN AND DEVELOPMENT VARIATIONS", dedicated to the 125th anniversary of Temirbek Zhurgenov. Among the authors are researchers from Azerbaijan, Hungary, Kazakhstan, Kyrgyzstan, Russia (KCHR, Moscow, Tatarstan), Slovenia, Turkmenistan, Uzbekistan. Materials are given in the author's edition.

ӘОЖ (УДК) 78.03
КБК (ББК) 85.31
Т 65

ISBN 978-601-265-408-0

© Мақалалар авторлары, 2023

© Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы, 2023

МАЗМУНЫ / СОДЕРЖАНИЕ / CONTENT

Пленарлық мәжіліс / Пленарное заседание / Plenary session	0
<i>Сатыбалды А.,</i> Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері, Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы ректорының құттықтау сөзі.....	6
Баяндамашылар/ Докладчики/ Speakers	
<i>Нусипжанова Б.Н., Садыкова А.Е.</i> Новые материалы о Казпедвузе - первом казахском вузе в Ташкенте.....	7
Секциялық мәжіліс / Секционное заседание / Sectional session	
I СЕКЦИЯ	
Түркі әлемі әлеуметтік-гуманитарлық кеңістіктің интеграциялық процестерінде Тюркский мир в интеграционных процессах социо-гуманитарного пространства The Turkic world in the integration processes of socio-humanitarian space	
<i>Амирбеков Ш.А., Шаймерденова М.Д.</i> Почитаемые люди земли казахской: человек-легенда Темирбек Жүргенов.....	13
<i>Алиева Е.А.</i> «С востока на запад»: Идеи единения, мультикультурализма и духовного диалога в культурологических воззрениях интеллектуалов тюркского мира	22
<i>Аманжолова Д.А.</i> Социокультурные аспекты становления управленческого класса в Казахской АССР/ССР.....	28
<i>Кульшанова А.А., Садыкова А.Е.</i> Культурная модернизации в Казахстане в 30-е годы XX века в контексте новых концептуальных подходов.....	34
<i>Меньковский В.И.</i> «Политика памяти» новых независимых государств Центральной Азии.....	39
<i>Ишанходжаева З. Р.</i> Истоки советской культурной политики в узбекистане в 1920-1930 гг.	44
<i>Mustafa Öner</i> Çağdaş türk dünyası ve dil durumu.....	49
<i>Керimli Вугар Гараджан оглы</i> Вклад тюркской культуры в мировое наследие.....	56
<i>Хаджиева М.Х.</i> Одежда карачаевцев в период депортации с 1943 по 1957 годы в Средней Азии и Казахстане.....	59
II СЕКЦИЯ	
Түркі әлемінің бейнелеу өнеріндегі "Тұран" идеясы Идея «Туран» в изобразительном искусстве тюркского мира The idea of "Turan" in the fine arts of the Turkic world	
<i>Ахмедова Н. Р.</i> Гуманистические ценности и традиции тюркского мира в современном социокультурном контексте Центральной Азии.....	65
<i>Гюль Э.Ф.</i> Культурное наследие узбекистана в контексте тюркской проблематики... ..	69
<i>Оразкулова К.С.</i> Түркі халықтары бейнелеу өнеріндегі Қорқыт бейнесі.....	74
<i>Беристенов Ж.Т.</i> Көркемөнердегі Тұран романтизм бағыты ұлттық жаңғыру мен өнердегі ойларға сілкініс беретін бағыттардың бірі.....	80
<i>Буркитбаев Б.С., Бердикожя Ш.М.</i> Қазақстанның бейнелеу өнеріндегі ұлттық дәстүр.....	84
<i>Сулейменов М.Ш., Тыныбекова Ж.Т.</i> Қазақстандағы заманауи өнердің қалыптасу негізі.....	88
<i>Имамов А.А.</i> Интерпретация образов тюркских народов в живописи Узбекистана 1920-х–1930-х гг.....	92
<i>Еспенова А.Т., Абдикеримова И. Б.</i> Қазақ сәндік-қолданбалы өнердің даму тарихы..	98
<i>Кайранов Е. Б., Асемгазы А., Жумагулов М. У.</i> Алаш мәдениетінің заманауи орталығындағы монументалды өнердің қоғамдық маңыздылығы (Алматы қаласының метрополитені мысалында).....	102

<i>Дендер Д. Н., Еспенова А. Т.</i> Портреттегі көркем бейне қазақстандық суретшілер туындылары мысалында.....	111
<i>Маршанкулов Р. И.</i> Единство в искусстве.....	116
<i>Ядгарова Н.А.</i> Актуальные вопросы исследования печатной графики современного Узбекистана.....	119

III СЕКЦИЯ

Әлемдік кино мен медиа кеңістіктегі түркі өркениетінің тарихы
История тюркской цивилизации в мировом кино и медиапространстве
The history of Turkic civilization in the world cinema and media space

<i>Каримова Н.Г.</i> Немое кино Узбекистана: между искусством и идеологией	124
<i>Нәгербек Б.Б., Айдар А.М.</i> Образ волчицы как тюркского мифологического героя в современном игровом кино.....	128
<i>Борибаева Д.Д., Изимова А.Х.</i> Түркі әдебиеті мен кино өнеріндегі анималистік бейнелердің интерпретациясы: көкбөрі тотемдік бейнесі.....	132
<i>Ахмет А.Б.</i> Қазақ киносындағы «ұлттық қаһарман».....	137
<i>Емангалиева К.А., Айдар А.М.</i> Темірбек Жүргенов мұрасының бүгінгі кинопедагогикамен сабақтастығы.....	142
<i>Жанболат Ә.</i> Отандық кино зерттеулер саласы: Өзекті мәселелер мен ұсыныстар....	147
<i>Айтбаева А.Н., Айдар А.М.</i> Қазақстандық веб-сериалдардағы заманауи әлеуметтік тақырыптардың көрінісі.....	150
<i>Дулатов А.Ж.</i> Визуальное решение и операторское искусство в создании исторического фильма (на примере фильма «Қаш»).....	157

IV СЕКЦИЯ

Әлемдік мәдени үдеріс контекстіндегі қазіргі түркі театры
Современный тюркский театр в контексте мирового культурного процесса
Modern Turkic theater in the context of the world cultural process

<i>Нұрпейіс Б.К.</i> Темірбек Жүргеновтың рухани мұрасы.....	161
<i>Мухтаров И.А.</i> Театр в культуре Туркестана: процесс зарождения и региональная специфика.....	167
<i>Туляходжаева М.Т.</i> Творческое содружество как проявление взаимопонимания театральных культур тюркских народов.....	175
<i>Milija Gluhovic.</i> Roundtable: 'performing the silk road imaginaries'.....	177
<i>Gökdağ Ebru.</i> Ankara experimental theatre and its efforts to revive peasant theatre tradition	179
<i>Халыков К.З., Каржаубаева С.К.</i> Сценография театров тюркских стран: постановочный дискурс и перспективы развития.....	182
<i>Мұқан А.О.</i> Ұлт кәсіби сахна өнерінің қалыптасуы.....	189
<i>Еркебай А.С.</i> Қазіргі қазақ театрындағы қырғыз шығармаларының оқылымы.....	199
<i>Исламбаева З.У.</i> Қазақ драматургиясындағы алашорда қайраткерлері бейнесінің кескінделу үрдісі.....	205
<i>Жаксылыкова М.Б.</i> Қорқыттың хореографиялық бейнесін жасаудағы жаңа ізденістер.....	211
<i>Jafarov Elchin</i> YUG – the western theater of the east / the eastern theater of the west.....	214
<i>Юсупова Н.Ю.</i> Аудиовизуализация традиционной театральной сцены: за и против цифровизации.....	220
<i>Керімқұлов К., Нұрпейіс Б.К.</i> А.П. Чеховтың «Шие бауы» пьесасының режиссерлік жаңа оқылымы).....	227

V СЕКЦИЯ

Түркі халықтарының музыкалық мәдениеті: ортақ негіздері мен ерекшелігі, бастаулары мен трансформациясы

Музыкальная культура тюркских народов: общее и особенное, истоки и трансформация

Musical Culture of Turkic Peoples: Common and Specific, Origin and Transformation

<i>Svanibor Pettan</i> ICTM and the Scholars from the Turkic-speaking Countries.....	232
<i>János Sipos</i> Musical Relation between Some Kazakh and Hungarian Folksongs.....	237
<i>Халык-заде Ф.Х.</i> Изучение хромых размеров аксака и перспективы музыкальной тюркологии.....	242
<i>Омарова Г.Н.</i> «Түркі өркениеті» және орталық азия халықтарының музыкалық мәдениеттер типологиясының мәселелері (түркі елдерінің батырлар жыры мысалында).....	245
<i>Хамидова М.А.</i> Тюркоязычная культура в аспекте влияния на развитие музыкально-сценического искусства Узбекистана.....	253
<i>Утегалиева С.И.</i> Горловой звук в музыке тюркских народов.....	256
<i>Исаков К.А., Азизова Д.Ш., Матаев М.А.</i> Диний-мистикалық окуудағы «Музыка» феноменін экспликациясы.....	264
<i>Мамедова-Сарабская Р.А.</i> Некоторые вопросы эволюции музыкального языка тюркоязычных народов.....	269
<i>Джумаев А.Б.</i> Предание о Закарийа и «зикр пилы» в Центральной Азии: новые источники и данные.....	274
<i>Курбанова Д.А.</i> От зикра до куштдепди: происхождение, трансформация и новая жизнь древнейшего жанра.....	280
<i>Хурматуллина Р.К.</i> Духовная музыка тюрко-мусульманских народов: мунаджат....	286
<i>Мурадова З.А.</i> Образцы узбекского песенного фольклора из аудиофонда института искусствознания академии наук Республики Узбекистан».....	288
<i>Халкечева Л.Н.</i> Традиционные музыкальные инструменты карачаево-балкарского народа в обрядово-ритуальной практике.....	296
<i>Касимова З.М.</i> Интеграция в современной культуре тюркоязычных народов.....	302
<i>Karomat Dilorom</i> Turkic factor in musical culture of India.....	305
<i>Казыбекова Ж.А.</i> Казахская традиционная музыка 30-годов XX века: из истории архивных документов по мастерским народных музыкальных инструментов.....	311
<i>Омарова А.К.</i> «Мәдениеттердің ынтымақтастығында»: ұлттық опера классикасына апарар жол.....	315
<i>Бердиханова Ш.Н.</i> О специфике традиции исполнительства каракалпакских героических дастанов.....	325
<i>Бәбіжан Б.Ж., Бердібай А.Р.</i> К.Әзірбаев әндеріндегі қазақ-қырғыз музыкалық байланыстары.....	329
<i>Zakiya Sapenova</i> Kazakh and Kyrgyz Research on both Shan Kobyz and Temir Komuz...	337
<i>Гүлфайруз Далбагай</i> Үрлемелі аспаптардың көшпенді халық қолданысында пайда болу тарихынан.....	342

Құрметті конгресс қонақтары және қатысушылар!

Мемлекет және қоғам қайраткері Темірбек Қараұлы Жүргеновтың 125 жылдығына арналған **«Түркі мәдениеті: ортақ бастаулары және даму ерекшеліктері»** атты мәдениет және өнер қайраткерлерінің халықаралық конгресіне қош келдіңіздер!

Қазақстан Республикасының Мәдениет және спорт министрлігі мен Түркі мәдениетін және өнерін дамыту халықаралық ұйымының (ТҮРКСОЙ) шешімімен 2023 жыл түркі әлеміндегі Темірбек Жүргенов жылы болып жарияланды! Осыған орай, Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы ұлт қайраткерінің 125 жылдық мерейтойына арнап бірқатар мерейтойлық іс-шаралар өткізуде. Наурыз айында академия қабырғасында ТҮРКСОЙ қатысушы мемлекеттері өнер бағытындағы жоғарғы оқу орындарының альянсы құрылып, өзара ынтымақтастық меморандумына қол қойылды. Сонымен қатар, Абай атындағы Қазақ ұлттық опера және балет театрында «Темірбек Жүргенов жылының» салтанатты ашылуы өткізілді. Жоба барысында театрдың фойесінде ХХ ғасырдың басында өмір сүріп, Темірбек Жүргеновпен иық тірестіре қызмет еткен тұлғаларға арналған кескіндеме көрмесі, екінші қабатта Т. Жүргеновтың ғылыми және шығармашылық мұрасына арналған кітап көрмесі көрсетілді. Жазушы-ғалым Б. Қойшыбаевтың «Комиссар Жүргенов» атты кітабының тұсаукесері болып, «Темірқазақ» тақырыбында мерейтойлық салтанатты концерт көрермен назарына ұсынылды. Инфографикалық концертте Темірбек Жүргеновтың өмірбаяны мен шығармашылығындағы маңызды оқиғалар көрсетіліп, тарихи деректермен нақтыланып отырды. Жаңа технологияларды батыл қолдана отырып жасалған концертке еліміздің маңдай алды өнер ұжымдары қатысты.

«Түркі мәдениеті: ортақ бастаулары және даму ерекшеліктері» атты халықаралық конгресс түркі тілдес халықтардың ортақ рухани тұлғасы Темірбек Жүргеновтың 125 жылдығына арналған іс-шаралардың заңды жалғасы. Өнер мен мәдениеттің ғылыми-теориялық негіздерін күшейту және оны өзара дамыту бүгінгі гуманитарлық ғылымдардың алдында тұрған басты мақсат десек, осындай маңызды жобалар сол мүддеге жетудің бірден бір дұрыс жолы деп танимыз.

Құрметті конгресс қонақтары мен қатысушылары! Бүгінгі тамыры бір, мәдениеті ортақ түркі тілдес халықтардың бай мұрасы мен оны дамытуға бағытталған конгресс жұмысына сәттілік тілеймін. Жаһандану заманындағы сын қатерлерден сақтану мен оларлы шешу жолындағы міндеттерге қол жеткізіп, түркі елдерінің өнері мен ғылымының дамуына барынша үлес қосуларыңызға тілектеспін!

Ректор

Азамат Сатыбалды

НОВЫЕ МАТЕРИАЛЫ О КАЗПЕДВУЗЕ - ПЕРВОМ КАЗАХСКОМ ВУЗЕ В
ТАШКЕНТЕ

Нусипжанова Б.Н.

к.п.н., профессор,

Садыкова А.Е.

к.п.н., доцент

Аннотация. В статье показана история Казпедвуза, к открытию которой приложил много усилий Темирбек Жургенов. Он стал директором Средне-Азиатского государственного Университета, будучи студентом 4 курса. Особенностью статьи является публикация новых материалов, полученных Национальной академией хореографии Казахстана в рамках Недели науки от спикера из Академии хореографии Узбекистана Кари-Якубовой Е.А.

Андакта. Мақалада Казпедвуздың тарихы көрсетілген және оның ашылуына Темирбек Жургенов көп күш жұмсаған. Орталық Азия мемлекеттік университетінің 4 курс студенті бола жүріп, Казпедвузға директор болды. Мақаланың ерекшелігі – Өзбекстан Хореография академиясының спикері Е.А. Кари-Якубова ғылым апталығы аясында Қазақстан Ұлттық хореография академиясына келіп түскен жаңа материалдардың жариялануы.

Annotation. The article shows the history of Kazpedvuz, to the opening of which Temirbek Zhurgenov put a lot of effort. He became the director of the Central Asian State University, being a 4th year student. A feature of the article is the publication of new materials received by the National Academy of Choreography of Kazakhstan in the framework of the Week of Science from the speaker from the Academy of Choreography of Uzbekistan Kari-Yakubova E.A.

В истории Казахстана XX век - огромный и противоречивый период, за время которого наша отечественная культура прошла сложный и неоднозначный путь. 30-е годы XX в. были временем коренных социально-экономических преобразований в Казахстане, решительных действий в области индустриализации, коллективизации и культурной революции.

История создания первого казахского вуза уходит корнями в прошлое страны, когда ломка сложившегося веками кочевого уклада привела страну к необходимости выбора новых путей развития. Этот выбор активизировал деятельность молодой, только еще складывающейся, интеллигенции в сторону прогрессивного развития экономики, науки и культуры. Ее представители не просто излагали свое видение процессов, формирующих новую экономику и новую культуру, но и плодотворно участвовали в них. Алихан Букейханов, Турар Рыскулов, Сакен Сейфуллин, а также целая плеяда других молодых высокообразованных патриотов взяли на себя задачу создания новой страны. В этом ряду видное место занимал Темирбек Караевич Жургенов, который в 1926 году, будучи студентом 4 курса, был назначен директором первого казахстанского высшего учебного заведения – Казпедвуз. В этот самый сложный для страны период именно им были заложены основы организации высшего образования, развернута деятельность по культурному строительству, внедрялся опыт коренизации культуры, были заложены основы профессиональных видов искусства.

С установлением советской власти в октябре 1917 года, большевистская партия прекрасно понимала, что для ее упрочения огромную значимость приобретает широкое распространение социалистических идеалов. В связи с этим, на передний план выдвигалась задача создания и развития новой системы образования, которая должна стать приоритетной опорой советской власти в воспитании и перевоспитании людей.

Советская школа изначально строилась на жестко классовых принципах, была нацелена на утверждение коммунистического мировоззрения. В этом отношении важно заметить, что при всей авторитарности и колониальной направленности царского режима все-таки в

Туркестане проявлялся плюрализм типов и структуры учебных заведений, наряду с русскими образовательными подразделениями действовали традиционные мектебы и медресе, нацеленные на духовное и нравственное воспитание личности, освоение молодежью национальных и религиозных духовных ценностей, зарождалась новая перспективная модель национального образования.

Отвечая на вызовы времени, политическое руководство Туркестана с начала 20-х годов заметно усилило внимание к вопросам организации крупных стационарных педагогических учебных заведений, призванных готовить квалифицированные учительские кадры для национальных советских школ республики.

Уже в начале 20-х годов была подготовлена и издана в г.Ташкенте обширная учебная литература: Киргизская (казахская) азбука, Грамматика киргизского (казахского) языка, Методические записки по родному языку А.Байтурсынова, Хрестоматия по чтению и задачник по арифметике – М.Дулатова, Общая география и география Туркестана И.Тохтыбаева, Природоведение, Зоология, Анатомия и физиология – Х.Досмухамедова, Арифметика – С.Ходжанова, Степной календарь – Ф.Галимжанова и др. [1]

В дополнение и развитие постановления СНК от 2 июня 1926 года за №19 СНК КАССР постановил: Казахский Педагогический Институт считать открытым как высшее учебное заведение с 15 августа 1926 года в г.Ташкенте под названием «Казахский высший Педагогический Институт».

Открытие первого ВУЗа Казахстана в г.Ташкенте явилось значительным историческим событием. Этот факт представлялся настолько исторически важным, что его, как событие можно сравнить с фактом образования автономной республики Казахстан. Открытие ВУЗа явилось завершением одного из важнейших мероприятий культурного строительства государства. Огромную важность открытия КазПедВУза также подчеркивал и зам.пред.Совнаркома А.Сергазиев, который в своем послании на торжественное открытие ВУЗа в г.Ташкенте, указывал на необходимость получения квалифицированных педагогических кадров для Казахстана.[2]

1. Ташкентский Казахский Педагогический Институт есть высшее Педагогическое учебное заведение, имеющее целью подготовку педагогов для казахских школ семилеток, школ 2-4 ступени и педтехникумов.

2. Институт имеет сельскохозяйственный уклон и 3 специальные отделения а)общественно-экономический; б)естественно-географический; в)физико-математический;

3. Институт находится в непосредственном ведении Наркомпроса КССР по линии Главпрофобра. Реорганизации, а также открытие или закрытие Института производится не иначе, как с разрешения КНКП и секций КЦИК.

4. Продолжительность обучения в Институте – 4 года.

5. Преподавание в Институте ведется на смешанном языке (казахском и русском) и постепенным переходом на казахский язык.

6. Преподавателями в институте могут быть лица, имеющие высшее образование с педагогическим стажем не менее двух лет.

В целом, к августу 1926 года общий список студентов Казпединститута составил 338 человек.[3] Ректором тогда (15 августа) согласно приказу Казнаркомпроса был назначен известный государственный и общественный деятель - Темирбек Жургенов, его заместителем – Х.Досмухамедов.

Народный комиссариат по просвещению

13/07/1926 г. № 9171

Ташпединститут

Копия Казпредставительству в г.Ташкенте по вопросу об увольнении с должности тов.Сарсенова и назначении Т.Жургенова.

Согласно приказу по Казнаркомпросу № 91/1 тов.Сарсенов увольняется с занимаемой должности ректора Института с 15 августа 1926 года и на это место назначается тов.Жургенов.

Сообщая об изложенном, предлагается тов.Сарсенову к означенному сроку сдать все дела и имущество института тов.Жургенову по установленной форме и акт о сдаче по представленной форме и акт представить в Наркомпрос.

Верно Завсоцпрофобро подпись Каинов

Секретарь _____ подпись [4]

О проблемах становления Казпедвуза Т.Жургенов писал в 1926 году:

Задача, поставленная Советской властью перед трудящимися казахами, заключается в том, чтобы коренизировать мировую культуру, коренизировать в том смысле, чтобы она была общемировой не только по содержанию, но понятной, усваиваемой на своем коренном языке для казахов. Отсюда вытекают следующие группы вопросов, необходимых к разрешению партии и правительства СССР для достижения этой, упомянутой выше в области культуры цели.

Первая группа вопросов относится прежде всего к овладению руководством государством.

Вторая группа вопросов, стоявших перед трудящимися казахами после организации и захвата власти, заключалась в организации национальной территории казахов.

Третья группа вопросов связана с основной задачей нашей революции. Этой задачей является сооружение социалистического строительства в КССР.

Социализм для казахов прежде всего означает национальную победу на культурном фронте. Трудящиеся казахи, приобщенные к мировой культуре на своем родном языке, могут с полной гордостью ликовать, как на торжестве первой победы социализма в нашей стране.

Теперь, когда Советский Союз в целом встал на путь непосредственного строительства социализма, оставив позади своего бытия, так называемые организационные и восстановительные периоды, Советский Казахстан, тоже переживший периоды государственного оформления не может не столкнуться с вопросами упомянутого порядка. В этих делах мы в первую очередь должны создать школы, учебные заведения на казахском языке. Имеющиеся до сих пор учебные заведения расположены далеко от аула. Поэтому кроме коренизации науки по форме, мы должны приблизить ее к гуще населения – казахскому аулу.

Задача Педвуза заключается в том, чтобы вырастить и подготовить лиц из среды самого казахского населения, подготовить высококвалифицированных педагогов, являющихся носителями культуры в аул. Эти, подготовленные в национальном вузе педагоги, в свою очередь должны быть первыми учеными из среды казахов. Казахский Ломоносов, по моему мнению, выйдет из этого нашего первого национального Педвуза.

Наш Педвуз, будучи единственным научным учреждением, не может вписаться в положенные для обычных Педвузов РСФСР рамки, а должен изучать педагогику применительно для всех краеведческих особенностей КССР. Вот в этом смысле наш новоорганизуемый вуз должен быть в свою очередь по силе и возможности научно-учебным учреждением, способным овладеть знанием, необходимым для столь разнообразных потребностей нашего края.[5]

В 1927-1928 году ректором Казпединститута стал С.Садуакасов, позже видный литератор и педагог С.Сейфуллин. Здесь состоял также преподавателем казахской и русской литературы в будущем известный писатель Мухтар Ауэзов. Вместе с ними работали и многие другие видные представители казахской творческой интеллигенции.

В 1928 году Казахский педагогический институт был переведен из г.Ташкента в г.Алма-Ату и стал называться КазПИ –Казахский педагогический институт.

Поиск новых материалов о Казпедвузе продолжается.

2023 год, объявленный международной организацией Тюрксой Годом Темирбека Жургенова, ознаменовался проведением значимых мероприятий о жизни и деятельности Жургенова в организациях культуры и искусства.

10 апреля 2023 года международная конференция и круглый стол, посвященные 125 летию Жургенова, состоялись в Национальной казахской академии хореографии (Астана), в которой приняла участие преподаватель кафедры «История и теория искусства» Государственной академии хореографии (Ташкент, Узбекистан) Кари-Якубова Е.А. с презентацией ранее неизвестных фото с изображением Жургенова и здания Казпедвуза. Эти фото Елена Анатольевна отыскала в домашнем архиве, который остался от родителей и деда с бабушкой, служивших всю жизнь искусству в театре Узбекистана. Оригиналы фотографий были подарены академии хореографии.

Исследователям предстоит кропотливое рассмотрение фотографий и выявление - узнавание лиц на фото. История Казпедвуза напрямую связана с именем Темирбека Жургенова и позволяет нам углубиться в те годы, когда он как кризисный менеджер, откликнулся на потребности своей родины в квалифицированных педагогах, организовав и возглавив первый казахский вуз в Ташкенте. Эти материалы уточняют историю и могут явиться толчком к поиску архивных источников в Узбекистане и Москве.







Артист Кари-Якубов



Список литературы:

1. Жизнь и деятельность представителей казахской национальной интеллигенции в Туркестане. Ч.1,2. Сборник док. и мат., Шымкент, 2004.
2. Там же
3. Тилеукулов Г., Тилеукулова Г. Из истории казахского педагогического института в Ташкенте. Алматы, 2005., стр. 75.
4. Первый казахский институт в Ташкенте. Сборник док. и материалов., Ташкент, 2005, с.98
5. Жургуенов Т. Год работы Казпедвуза. - Имангалиев Б. Темирбек Жургуенов. Алматы, 2001

I СЕКЦИЯ

**Түркі әлемі әлеуметтік-гуманитарлық кеңістіктің интеграциялық процестерінде
Тюркский мир в интеграционных процессах социо-гуманитарного пространства
The Turkic world in the integration processes of socio-humanitarian space**

УДК 947.084.8 1941/1945 (092) (03)

**ПОЧИТАЕМЫЕ ЛЮДИ ЗЕМЛИ КАЗАХСКОЙ:
ЧЕЛОВЕК-ЛЕГЕНДА ТЕМИРБЕК ЖУРГЕНОВ**

Амирбеков Шарипбек Агабаевич

*доктор политических наук,
проректор по учебной, учебно-методической работе,
Казахская национальная академия искусств
имени Темирбека Жургенова
г. Алматы, Республика Казахстан
amir976@inbox.ru*

Шаймерденова Мендыганым Джамалбековна

*кандидат исторических наук, профессор,
профессор кафедры «История Казахстана
и социальные науки»,
Казахская национальная академия искусств
имени Темирбека Жургенова
г. Алматы, Республика Казахстан
mena.mdsh@gmail.com*

Аннотация. В статье рассматривается роль и значение деятельности Темирбек Жургенова, чье имя носит Казахская национальная академия искусств, в которой обучается молодое поколение Нового Казахстана. Не случайно Казахская национальная академия искусств имени Т.Жургенова носит это почетное имя, ведь вся жизнь и деятельность его были посвящены развитию лучших качеств человеческой натуры. Автор указывает на то, что Т.Жургенов по свидетельству архивных материалов, публикаций и воспоминаний современников являлся человеком высокой культуры, обладавший глубокими и обширными знаниями в различных областях. Он совмещал в себе различные грани творчества: писатель, поэт, педагог, полиглот, переводчик, прекрасно играл на домбре, и был ярким представителем казахской культуры и искусства, почитаемым человеком земли казахской, человеком-легендой! Автор отмечает важность проводимых мероприятий и символичность того, что 2023 год обозначен Организацией тюркских государств Годом Т.Жургенова в честь его 125-летия и Годом развития Тюркской цивилизации.

Т.Жургенов по мнению, указанных в статье исследователей и авторскому мнению внес значительный вклад в развитие культурно-образовательной парадигмы тюркских народов, а обозначенный год в честь него способствует широкому признанию его вклада в образование и культуру не только Казахстан, но и в развитие всего тюркского мира.

Ключевые слова. Казахстан, человек-легенда, Т.Жургенов, образование, культура, искусство, культурное наследие, полиглот, тюркские народы, национальная культура, идентичность.

ҚАЗАҚ ДАЛАСЫНЫҢ ҚҰРМЕТТІ АДАМДАРЫ: АҢЫЗ-АДАМ ТЕМІРБЕК ЖҮРГЕНОВ

Аңдатпа. Мақалада Темірбек Жүргеновтің қызметінің мәні мен ролі қарастырылады. Бүгінде Темірбек Жүргеновтің есімі еліміздің өнер әлеміне мамандар даярлап жатқан өнер академиясына берілген. Т. Жүргеновтің есімі өнер академиясына берілуі де заңдылық болып табылады. Өйткені Т. Жүргенов өзінің барлық өмірі мен қоғамдық қызметін адам қасиетінің ең жақсы болмысына арнады. Автор архив материалдары, жарияланымдар мен естеліктер негізінде Т. Жүргеновтің жоғары мәдениетті адам болғандығын атап өтеді. Т. Жүргенов әр саладан хабары бар жан-жақты білімді адам болған. Сол себепті Т. Жүргеновті жазушы, ақын, педагог, көп тілді меңгерген аудармашы, домбырада шебер ойнап, қазақ мәдениеті мен өнерінің жарқын үлгісі бола білді. Бір сөзбен айтқанда қазақ даласы құрметтеген аңыз адамға айналды. Автор 2023 жылы түркі елдерінде Темірбек Жүргенов жылының аталып өтуінің маңыздылығына мән береді. Т. Жүргеновтің 125-жылдық мерейтойы Түркі өркениетінің даму жылымен тұспа-тұс келіп отыр.

Мақаладағы зерттеу тобы мен автордың пайымдауынша Т. Жүргенов түркі елдерінің мәдениет және білім беру саласының дамуына елеулі үлес қосқан тұлға болып табылады. Ал Т. Жүргенов мерейтойының түркі елдері арасында аталып өтуі сөзсіз оның қоғамдық қызметінің тек Қазақстан ғана емес, сонымен қатар түркі әлемінің білім беру саласының дамытып, мәдениетін көтеруге бағытталғанын мойындаудың көрсеткіші деп пайымдайды.

Кілт сөздер. Қазақстан, аңыз-адам, Т.Жүргенов, білім, мәдениет, өнер, мәдени мұра, шешен, түркі халықтары, ұлттық мәдениет, бірегейлік.

REVERED PEOPLE OF KAZAKHSTAN LAND: THE LEGENDARY MAN TEMIRBEK ZHURGENOV

Abstract. The article deals with the role and significance of the activity of Temirbek Zhurgenov, whose name is given to the Kazakh National Academy of Arts, where the young generation of New Kazakhstan is trained. It is no coincidence that the Kazakh National Academy of Arts named after Temirbek Zhurgenov bears this honorary name, because his entire life and activity were devoted to the development of the best qualities of human nature. Author points out that Temirbek Zhurgenov, according to archive materials, publications and memoirs of his contemporaries, was a man of high culture who had deep and extensive knowledge in various fields. Being an outstanding scholar, he combined different aspects of creative work: he was a writer, a poet, a teacher, a polyglot, a translator, wonderfully played dombra and was a bright representative of Kazakh culture and art, a revered man of the Kazakh land, a legendary man! Author underlines the importance of the events and the symbolism of the fact that the year 2023 was designated by the Organization of the Turkic States as the Year of Temirbek Zhurgenov in honor of his 125th anniversary and the Year of Development of the Turkic Civilization.

According to the opinion of the researchers mentioned in the article as well as author's opinion Temirbek Zhurgenov has made a significant contribution to the development of the cultural-educational paradigm of the Turkic peoples, and the year designated after him promotes the wide recognition of his contribution to education and culture not only in Kazakhstan, but also in the development of the Turkic world.

Keywords. Kazakhstan, legendary man, Temirbek Zhurgenov, education, culture, art, cultural heritage, polyglot, Turkic peoples, national culture, identity.

Введение. С целью укрепления дружественных связей и сотрудничества между тюркскими народами и продвижения их культуры и истории Организация тюркских государств 2023 год объявила Годом развития тюркской цивилизации. Для всего тюркского мира, включая Казахстан, где тюркское население составляет значительную часть населения – это решение Организации тюркских государств стало значимым и ярким событием. Начиная

с января 2023 года, внимание всех образовательных и культурных учреждений привлечено к культурно-языковому наследию тюркских народов и в рамках Года развития тюркской цивилизации проводятся мероприятия, посвященные истории, культуре, образованию, науке, искусству тюркских народов, а также общественным и государственным деятелям, внесшим свой вклад в развитие современной цивилизации. Это позволяет заложить хорошую традицию популяризации научных знаний в этой сфере, углубленного познания тюркской культуры, истории, языков, а также изучения, сохранения и передачи бесценного наследия древней тюркской цивилизации будущим поколениям.

Знаменательно также то, что 2023 год также объявлен в тюркском мире Годом Темирбека Жургенова. Это связано с юбилеем – 125-летием со дня рождения казахского и советского партийного представителя своей эпохи, выдающегося государственного и общественного деятеля, публициста, знатока казахской культуры, внесшего неоценимый вклад в развитие образования, культуры и искусства Казахстана. В рамках Года Темирбека Жургенова в течение всего 2023 года уже проводятся и будут проводиться значительные мероприятия, посвященные его жизни и деятельности. Считаем, что это прекрасная возможность для прославления и популяризации культурного наследия Казахстана как внутри Казахстана, так и за его пределами, которая позволяет новому поколению казахстанцев увидеть лучшие черты, воплощенные в одной личности, представляющей собой легенду прошлого столетия.

Темирбек Жургенов – человек высокой культуры, обладавший глубокими и обширными знаниями в различных областях, писатель, поэт, педагог, полиглот, переводчик. Он прекрасно играл на домбре, был ярким представителем казахской культуры и искусства, почитаемым человеком земли казахской, человеком-легендой! Символично, что 2023 год стал и Годом Т.Жургенова, и Годом развития Тюркской цивилизации, поскольку именно Т.Жургенов внес свой значительный вклад в развитие культурно-образовательной парадигмы тюркских народов и дальше будет способствовать широкому признанию его вклада в культуру не только в Казахстане, но и в развитие всего тюркского мира.

Обзор литературы. Т.Жургенов – это яркий представитель казахской интеллигенции, который внес свою лепту в образование, культуру и искусство Казахстана. Его культурно-просветительская и организаторская деятельность привлекала и все больше привлекает внимание исследователей и описывается в научной литературе.

Так, многие авторы рассматривают жизнь и деятельность Т.Жургенова на основе архивных материалов и публикаций того времени, освещая роль Жургенова в развитии культуры и образования в Казахстане. При этом крайне важно то, что они обращают внимание на его участие в культурных мероприятиях и организационной работе. Ряд авторов описывают жизнь и деятельность Т.Жургенова с акцентом на трагическую судьбу казахской интеллигенции периода сталинских репрессий. Интересны работы, в которых рассматривается деятельность Т.Жургенова в первый период советской власти, когда он занимал высокие должности в сфере образования и культуры. Важны исследовательские труды о роли Т.Жургенова в развитии казахской культуры и искусства, а также его вклад в сохранение казахских традиций в условиях советской власти. Многие работы представляют собой разнообразные аспекты жизни и деятельности Т.Жургенова, его роли в развитии культуры, образования и национального просвещения в Казахстане. [1-24]

Обзор научной литературы о Темирбеке Жургенове показывает, что его деятельность является значимой не только для истории Казахстана, но и для Таджикистана и Узбекистана, что в перспективе может выдвинуть много идей и различных аспектов для изучения и анализа этого периода его жизни. Как свидетельствуют научно-исследовательские и публицистические публикации, анализ вклада Т.Жургенова в развитие национальной идентичности казахского народа, а также описание всего наследия Темирбека Жургенова способствует лучшему пониманию истории и культуры Казахстана.

Основная часть. В истории Казахстана 1920-1930 годы были очень важными и вместе с тем трагичными, поскольку связаны с формированием нового общественно-политического

стройка и судьбами ярких представителей этого периода. В эти годы происходили значительные изменения в экономике, культуре, образовании и других сферах жизни казахского народа. Большое внимание уделялось советским реформам, таким как коллективизация и индустриализация, которые повлияли на жизнь казахского народа. Значимым событием этого периода стало создание автономной Советской Социалистической Республики Казахстан, что дало казахам больше прав и свобод. В этот период также происходило активное развитие культуры, искусства и науки, модернизация системы образования в целом, создание новых образовательных учреждений и, в том числе педагогических вузов, что было важным шагом в развитии образования в республике. Интерес к истории этого периода через историю жизни одной личности позволяет лучше понять прошлое Казахстана, его культуру и традиции, а также оценить вклад казахского народа в историю СССР.

Интерес к истории казахского народа в 1920-1930-е годы был выражен не только в сфере образования, но и в культурной жизни республики. В рамках реформ образования было создано множество образовательных учреждений, были открыты курсы для повышения квалификации педагогов и работников культуры, проведена кампания по ликвидации безграмотности, созданы национальные школы, в которых обучение велось на казахском языке. В сфере культуры и искусства было создано множество театров, концертных оркестров и других художественных коллективов, а также организованы культурные мероприятия, такие как выставки, фестивали и конкурсы. Казахские художники и писатели создавали произведения, посвященные истории и культуре своего народа. Таким образом, интерес к истории казахского народа в 1920-1930-е годы проявлялся в различных сферах жизни республики, и был направлен на сохранение и развитие национальной культуры и идентичности.

В среде казахской интеллигенции, кто непосредственно внес огромный вклад в образование, культуру и искусство Казахстана особо выделялся Темирбек Караевич Жургуенов, ведь он сыграл значительную роль в культурной революции Казахстана этого времени. Его роль в освещении и популяризации истории и культуры казахского народа в период с 1920-х по 1930-е годы, а также в укреплении национальной идентичности, несомненно, имеет большую актуальность для исследования и понимания истории Казахстана и казахской культуры в целом.

Исследование деятельности Темирбека Жургуенова имеет актуальность в нескольких аспектах:

- ✓ во-первых, это позволяет лучше понять историю Казахстана в период с 1920 по 1930-е годы, ведь именно в это время происходили важные социальные, политические и культурные изменения. Т.Жургуенов как ключевая фигура этого периода дает более глубокое понимание происшедшего;
- ✓ во-вторых, изучение деятельности Т.Жургуенова позволяет более полно оценить вклад казахской культуры и образования в развитие общества и культуры СССР в целом;
- ✓ в-третьих, исследование деятельности Т.Жургуенова позволяет узнать историю своей страны, а также открыть новые направления и возможности для развития культуры и образования.

Наконец, изучение жизни и деятельности выдающихся личностей, таких как Темирбек Жургуенов, может быть вдохновляющим для молодых поколений, помогая им развивать свой талант и способности через осмысление характера Т.Жургуенова и особенно способностью быть готовыми к сложным вызовам и трудностям.

Работая в должности Народного комиссара просвещения Казахской АССР Т.Жургуенов столкнулся с рядом проблем в образовательной системе, таких как недостаток школ с начальным образованием, недостаток учителей, недостаток грамотных учителей, недостаток учебников, учебно-методических пособий и книг, библиотек, недоступность образования для многих жителей Казахстана, особенно в отдаленных аулах. Как Народный комиссар просвещения он предпринимает меры для улучшения ситуации, в частности, организовывал открытие шестимесячных курсов начального образования для ликвидации неграмотности,

думал об образовании детей кочевников, открывая для них школы-интернаты, наладил издание и распространение бесплатно учебников, создавал двухгодичные учительские институты, основывал строительство новых школ, техникумов, институтов и других учебных заведений. Так, например, за короткое время только в Алматы при его активном участии были построены и открыты 17 средних общеобразовательных школ и шесть высших учебных заведений, и более четырех тысяч школ по всему Казахстану [2].

В газете Советская степь от 7 сентября 1926 года [3] Темирбек Жургуенов выступает за развитие и совершенствование образования, в том числе педагогического. Он рассматривал педагогические вузы как основной инструмент культурной модернизации и развития образования в Казахстане, считая, что главной задачей педвузов для казахского населения является подготовка кадров для народного хозяйства и культуры [4].

Т.Жургуенов выдвигал ряд задач, которые нужно было решить в педагогических вузах:

- создание сильного педагогического корпуса, который был бы способен прививать молодым поколениям новые знания и идеи;
- развитие научно-методической базы для подготовки кадров и проведения научных исследований в области образования;
- усиление культурной и национальной самобытности в обучении и воспитании молодежи;
- содействие в создании новых форм и методов обучения, которые бы максимально учитывали потребности и интересы студентов [5]. Как видим, его взгляды направлены были в большей степени на содействие национального развития и совершенствования казахского общества.

Главной задачей, стоящей перед Т.Жургуеновым в качестве куратора работы учреждений культуры и искусства как начальника Управления по искусству Казахской АССР являлось сохранение и развитие казахской культуры, а также создание профессионального казахского искусства. Он проводил много мероприятий, направленных на создание театров и музыкальных коллективов, организация фольклорных экспедиций, расширение сети клубов и т.д. Т.Жургуенов заявлял о важности развития подъема, сохранения и развития национальной культуры, искусства. В целом, Т.Жургуенов внес большой вклад в сохранение и развитие культурного наследия казахского народа. [6]

Т.Жургуенов оставил немало работ по истории, культуре и языку Казахстана. Благодаря его трудам, многие аспекты казахской культуры стали известны широкой общественности в Казахстане и за его пределами. Назовем некоторые его известные произведения: «Проблемы разделения на районы по административно-хозяйственным признакам в СССР и Казахстане» (Кзыл-Орда, 1927); «Казахская культурная революция» (Алма-Ата, 1935); «О работе по ликвидации безграмотности в Казахстане» (Алма-Ата, 1936); «О чуждых явлениях в казахском литературном языке» (Казахстанская правда», 1935, 17 и 18 мая); «Вопросы терминологии казахского языка», «Большевик Казахстана», 1935, № 6 [7]. В своих работах и выступлениях Т.Жургуенов обращал внимание на значимость национальной культуры. Он считал, что, только понимая и уважая свою национальную историю можно сохранить свою национальную идентичность и сформировать гармоничное и многонациональное общество. При этом его произведения отличаются проникновенным и глубоким пониманием жизни казахского народа, казахской культуры.

Т.Жургуенов придавал большое значение обучению языкам и культуре разных народов мира, обращая внимание на то, что именно это позволит расширить кругозор и повысить общую культурную грамотность населения. Будучи проводником культурной модернизации в Казахстане, он стремился сделать мировую культуру доступной для каждого казаха на своем родном языке. При этом он всегда подчеркивал, что именно культура является основой народной жизни и развития, и что для того чтобы сохранить и развивать культуру народа, необходимо переводить народные произведения на родной язык, важно сохранение и продвижение казахской культуры и языка, что является одним из важнейших задач для государства и народа [8].

Еще одна яркая грань Т.Жургенова, которая связана с его огромным вкладом в развитие переводческого дела в Казахстане. Он один из первых начал переводить на казахский язык лучшие произведения мировой литературы и произведения русской классической литературы – *«Переводы классиков и советских писателей других народов – Союза сроднили казахский народ с лучшими литературными произведениями Союза и Запада, укрепили интернациональные связи в казахском творчестве»*, писал он. Темирбек Жургенов видел мировую культуру как важную составляющую национальной культуры, которая должна быть доступна для каждого казаха на его родном языке, и которая будет способствовать развитию культурной грамотности и образованию населения. По воспоминаниям жургеноведа Б. Имангалиева, на одном из совещаний Т.Жургенов, сделал жесткое замечание карагандинцу Б.Н. Орлову, попросившего Т.Жургенова не говорить по-казахски, так как не понимает, о чем идет речь. На что Б.Н. Орлов получил следующий ответ: *«Вы приехали в Казахстан, если хотите здесь работать, вы обязаны знать казахский язык»*. Добавив дальше: *«Вы что же, собираетесь изучать казахские песни на русском языке?»*. Это фраза заставила многих задуматься и понять, насколько важно знать язык титульного этноса [9].

Темирбек Жургенов был тонким ценителем устно-поэтического творчества казахов, народного эпоса, глубоким знатоком казахской народной музыки. Сам он рос в традиционной казахской семье, где музыка и песни были важной частью повседневной жизни, и, конечно же, с раннего детства увлекался музыкой. Кроме того, изучал народные музыкальные инструменты, сам собирал и изучал народные песни и музыкальные инструменты, включая домбру, кобыз и прочие, которые помогли ему развить свой музыкальный вкус и понимание традиционной казахской музыки. Темирбек Караевич обладал глубоким пониманием казахской музыкальной традиции и использовал свои музыкальные таланты, чтобы сохранять и распространять народную музыку. Он писал: *«Казахский эпос, почти неизвестный до Великой Октябрьской социалистической революции, – представляет собой богатейшую сокровищницу народного творчества. Домбра, получившая при Советской власти права гражданства, в руках выросших мастеров казахского искусства подымается до высот виртуозной музыкальности»* [10]. Т.Жургенов был не просто знатоком казахской народной музыки, но и уделял большое внимание изучению творчества предков, а также был активным его защитником.

Об этом свидетельствует составленный им сборник «Терме» и его вступительная статья к сборнику. Как пишет жургеновед академик Академии наук Бауыржан Имангалиев *«В 1925 году, находясь на службе в Ташкенте, он составил сборник «Терме» из статей по воспитанию, образованию, литературе. В него вошли произведения таких авторов, как Ж. Аймаутович, М. Жумабаев, Х. Досмухамедов и др., дающие ценные сведения о Шерниязе, Едиге, базаре жырау и др.»*. Как мы видим, Т. Жургенов в сборник включил произведения известных авторов, посвященные жырау не случайно, ведь он был убежден, что народный эпос и музыка являются неотъемлемой частью казахской культуры и национальной идентичности. Как свидетельствуют воспоминания и публикации тех лет, труды и деятельность Т.Жургенов сыграли важную роль в сохранении и продвижении казахской народной музыки Казахстана. Темирбек Жургенов был настоящим патриотом своей страны и народа, и всю свою жизнь посвятил борьбе за сохранение национальной идентичности и культурного наследия Казахстана [11].

Темирбек Караевич активно пропагандируя народную музыку организовывал концерты и выступления, чтобы привлечь внимание общественности к национальному наследию Казахстана. Руководство республики поручает Темирбек Жургенову, как Наркому просвещения и куратору по культуре, коммуникабельному и прекрасному организатору, к тому же владеющего русским и восточными языками курировать организацию Декады казахской литературы и искусства в Москве в 1936 году. Эта Декада стала важным событием для знакомства представителей разных этносов с культурой и искусством Казахстана. При этом Декада была призвана привлечь внимание к творчеству казахских писателей, композиторов, актеров и певцов, музыкантов, поэтов и художников, а также к культуре и

истории Казахстана в целом. По воспоминаниям Е.Брусиловского *«Декада должна была впервые познакомить московскую общественность с казахским народом, его жизнью и обычаями, литературой и искусством. Очень трудная, очень важная и почетная задача»*. Декада казахской литературы и искусства вызвала большой интерес и была высоко оценена широкой московской публикой и руководством СССР во главе с И.В. Сталиным. Благодаря этому событию появилась возможность представить казахскую культуру, что способствовало усилению внимания руководства страны и общественности к культуре казахского народа. Московская Декада казахской литературы и искусства прошла успешно и оказалась наивысшим проявлением духовной жизни казахского народа.

В заявлении ЦК КПСС и Совета Народных Комиссаров СССР, опубликованном в газете «Правда», было сказано: *«Московская Декада казахской литературы и искусства оказалась наивысшим проявлением духовной жизни казахского народа, выразила богатство национальной культуры и искусства казахов, привлекла к себе внимание широких кругов в Москве и за ее пределами. Она внесла большой вклад в дело укрепления дружбы народов СССР, повышения их культурного уровня и воспитания нового поколения советских людей в духе интернациональной дружбы и братства»* [12]. По итогам Декады многие участники были удостоены правительственных наград и почетных званий, в числе которых Т.Жургенов, удостоенный орденом Трудового Красного Знамени. Все это стало важным шагом в развитии культурных связей и открытию новых горизонтов для дальнейшего развития Казахстана при поддержке руководства СССР.

Результаты исследования. Изучение жизни и деятельности Темирбека Жургенова является свидетельством особого его внимания к культурно-образовательной искусствоведческой системе страны и, несомненно является огромным вкладом в развитие Казахстана, тем самым способствуя развитию национального образования с опорой на просветительскую работу, а также на национальное искусство и литературу. Темирбек Жургенов был не только выдающимся государственным и общественным деятелем, но и настоящим хранителем казахской культуры. Важнейшим результатом его деятельности является то, что его труды и достижения до сегодняшнего дня вдохновляют казахстанцев, и остаются важной частью культурного наследия Казахстана. Дела его находят продолжение в научно-педагогической практике Казахской национальной академии искусств имени Темирбека Жургенова, носящей его имя и до сегодняшнего дня требует участия и поддержки со стороны всех слоев населения.

Темирбек Жургенов известен не только своими талантами в области организации образования, науки, культуры и искусства, а также своими нравственными качествами, такими как честность, справедливость и преданность своей стране. Что важно для современного нашего общества – это его лидерские качества, способность организовывать людей и достигать общих целей, умение работать в команде. Эти качества особенно притягивали окружающих, и он оставался всегда уважаем и почитаем своими соотечественниками. Многие отмечали его особую любовь к своей Родине и народу, приверженность казахской культуре и традициям, что давало положительные результаты.

Темирбек Жургенов был и остается символом преданности своему народу и своей стране, почитаемый деятель земли Казахской, и главное –ключевой фигурой в развитии образования, науки и культуры в Казахстане в 20-х –30-х годах XX века. Он оставил значимый след в истории нашей страны и в истории многих тюркских народов, а его вклад в развитие республики остается незабываемым. Для наших современников, и об этом свидетельствует практика работы со студентами, магистрантами, деятельность Темирбека Жургенова становится особенно важным объектом внимания и исследования. Обращение к таким темам, как формирование казахской национальной идентичности в контексте деятельности Т.Жургенова и в целом истории Казахстана периода формирования и развития Советского Союза позволяет открыть страницы этого периода и лучше понять прошлое нашей страны.

Взгляд на прошлое и настоящее позволяет увидеть, что его имя сегодня увековечено в научных и культурных учреждениях Казахстана, а труды и достижения продолжают служить

примером и вдохновлять новое поколение творческих людей. Объявленный Год Т.Жургенова и проведение множества мероприятий позволяет уже сейчас осмыслить и по-новому взглянуть на его наследие, а также привлечь внимание к культуре и искусству Казахстана тюркские страны. Как подчеркнул известный казахстанский художник, лауреат Государственной премии Амандос Аканаев на торжественном открытии Года Жургенова в Казахском национальном театре оперы и балета имени Абая, где была представлена выставка художественных работ студентов и магистрантов Казахской национальной академии искусств имени Темирбека Жургенова – «*Мы можем гордиться тем, что наши предки передали нам самое главное – свой генетический код*» [13].

Для молодого поколения Нового Казахстана осмысление деятельности Темирбек Караевича Жургенова – это возможность понять, как необходимо иметь характер, чтобы выдержать все перипетии судьбы и выживать, несмотря на политические репрессии конца 30-х годов XX века.

Все, что пережил Т.Жургенов – исключение из партии в 1937 году в рамках политических репрессий в СССР, клеймо «враг народа», обвинения в национализме и контрреволюционной деятельности, арест, приговор к высшей мере наказания, и оборванная на самом взлете творчества жизнь (25 февраля 1938 года приговор был приведен к исполнению) – сохранилось в исторической памяти всего казахского народа и в каждом доме, в каждой семье. Трагическая история, оставившая глубокий след в истории Казахстана проявилась еще и в том, что лишь в 1958 году 18 апреля Т.Жургенов был полностью реабилитирован за отсутствием состава преступления. Не только он, но и многие выдающиеся деятели культуры и науки погибли в те годы, в том числе и многие из числа казахской интеллигенции. Именно поэтому его 125-летний юбилей – это важное событие, которое будет напоминать нам о трагедии, а вместе с тем и о результатах его борьбы, светлого пути развития его жизни и жизни всей страны. Мы понимаем, что Темирбек Караевич Жургенов – это человек-легенда, почитаемый и всеми любимый. Его дело остается в результатах работы современной молодежи, которая на его примере учится жить. [14].

Список использованных источников:

1. Аманжолова Д.А. Советское притяжение (Советский век глазами историков Казахстана) // Сервис в России и за рубежом, 2013. №2(40); Бабаева Р.К. Темирбек Жургенов - руководитель культуры Казахстана 1920-1930-х гг., 2017; Байшин А. Борцы за великое дело. Темирбек Жургенов. Алма-Ата, 1989; Дайрабайев Т. Тұғыры биік тұлға (ой-толғамдар). Алматы, 1998; [Жанаберген Б. Всё остаётся людям... Темирбек Жургенов – проводник культурной модернизации в Казахстане \[Электронный ресурс\] URL: https://qmonitor.kz/society/4767](https://qmonitor.kz/society/4767). (Дата обращения: 15.04.2023); Жургенов, Темирбек Караулы. Казахстан. Национальная энциклопедия. – Алматы: Қазақ энциклопедиясы, 2005, Т.ІІ; Имангалиев Б. Мемлекет және қоғам қайраткері Темирбек Жургеновтің туғынына 120 жыл. Егемен Қазақстан. 2018, 19 қазан; История Казахстана: белые пятна, Алма-Ата, 1991; Каирбекова Р.К. Темирбек Жургенов: культура, искусство, образование. Алматы, 2018; Касымова А.О. Темирбек Жургенов и творческая интеллигенция Казахстана, 2020; Кожемяков А.К. Темирбек Жургенов и национальное возрождение Казахстана, 1993; Койшыбаев Бейбіт. Комиссар Жургенова. Роман. – Алматы: «Кремет меди», 2023; Копылов А.С. Темирбек Жургенов: посвящение великому деятелю культуры Казахстана, 2016; Кошкимбаева Н.Б. Культурно-просветительская деятельность Темирбека Жургенова в Казахстане, 2005; Кылашбай А. Идеолог культурной модернизации. Кызылординские вести. 2020, 9 августа; Қойшыбаев Б. Жазықсыз жапа шеккендер. –Алматы: Қазақстан, 1990; Мусатай, Б.К. Жизнь и деятельность Темирбека Жургенова. Алма-Ата, 1993; Онгарбаева А.К. Темирбек Жургенов: творческий путь деятеля культуры, 2017; Садыкова А.Е., Шаймерденова М.Д. Первый Всеказахстанский слет деятелей народного искусства 1934г. как первый опыт интеграции казахского искусства в

- мировое пространство. Амлаты, 2018; Садыкова Ж.К. Темирбек Жургенов: путь в истории. – Астана, 2019; Сулейменов Р.Б. Темирбек Жургенов, Алма-Ата, 1968; Темирбек Жургенов – мұрағат құжаттарында. Құжаттар жинағы / Құраст. Оразбақов А.Ж., Ибраев У.С., Енсепов Б.Е. – Астана: Фолиант, 2014–160б.; Утеғалиева А.Д. Культурно-организаторская деятельность Т.Жургенова. Дисс. на соискание ученой степени канд. ист. наук. Алматы, 1996; Шадрин А.Т. Темирбек Жургенов. – Алма-Ата: Дайк-Пресс, 2002.
2. Т.Жургенов. Культурная революция в Казахстане. Алма-Ата, 1935; ЦГА РК. Ф.81, оп.4, д.58, л.206; Сулейменов Р.Б. Темирбек Жургенов. – Алма-Ата, 1968.
 3. Жургенов Т.К. К задачам нового педвуза КССР коренизировать мировую культуру. Советская степь. 1926, 7 сентября.
 4. Тилеукулов Г.С. Из истории Казахского педагогического института в Ташкенте. Алматы. 2005, 121 стр; Оразбақов А., Ибраев У.С. Нарком просвещения Казахстана Темирбек Жургенов // Молодой ученый, №1 (81) – 2015.
 5. Манаглапов, К. (2018). Образовательная политика в СССР в 1920-е годы: на примере Казахстана. Вестник Карагандинского университета. Серия: История, политология, экономика, информатика, 3(93), 34-38.
 6. Архив Президента РК. Ф.141, оп.1, д.5756а, л.274; ЦГА РК. Ф.81, оп.4, д.58, л.522; ЦГА РК. Ф.81, оп.3, д.226, л.2; оп.3, д.604, л.29; Т.Жургенов. Возрожденная юность. Вечерняя Москва. 16 мая 1936; ЦГА РК. Ф.1242, оп.1, д.37, л.67.
 7. Жургенов, Темирбек Караевич. Видный советский партийный и государственный деятель СССР. Электронный архив людей. [Электронный ресурс] URL: <http://people-archive.ru/character/zjurgenov-temirbek-karaevich>. (Дата обращения: 16.04.2023).
 8. Сулейменов Р.Б. Темирбек Жургенов. – Алма-Ата, 1968. Стр. 80.
 9. ЦГА РК. Ф.81, оп.1, д.1388, л.130; Иманғалиев Б. Темир – Нарком» атанған Т.Жүргеновтың туғанына – 115 жыл. [Электронный ресурс] URL: https://adebiportal.kz/kz/news/view/temir-narkom-atangan-tzurgenovtyn-tuganyna-115-zyl_8641. (Дата обращения: 15.04.2023); ЦГА РК, ф.81, оп.3, д.604, л.33.
 10. ЦГА РК. Ф.81, оп.4, д.58, л.522; Жумасаева С.Т. Реабилитированное имя–Темирбек Караевич Жургенов. <https://articlekz.com/article/28223#gsc.tab=0/>
 11. Тилеуқұлов Г. Жазықсыз жазаланған тұлғалар. – Ташкент, 2000. – Б.57-62. Иманғалиев Б. Темир – Нарком» атанған Т.Жүргеновтың туғанына – 115 жыл. [Электронный ресурс] URL: https://adebiportal.kz/kz/news/view/temir-narkom-atangan-tzurgenovtyn-tuganyna-115-zyl_8641/ (Дата обращения: 15.04.2023).; ЦГА РК. Ф.1242, оп.1, Д.37, Л.35; ЦГА РК. Ф.1242, оп.1, д.3, л.128; ЦГА РК. Ф.1242, оп.1, д.38, л.30 (Т.Жургенов. Акыны и жирши Казахстана. Статья в газете «Красная газета». Ленинград. 1936, 16 мая); Сулейменов Р.Б. Темирбек Жургенов. – Алма-Ата, 1968. Стр. 84.
 12. Архив Президента РК. Ф.141, ОП.1, Д10585, Л.258; ЦГА РК. Ф.1242, оп1, д.3, л.107; Каштелюк Ю. Послы народной культуры. Вечерний Алматы. – 2021, 31 марта; Доказали, что им дорого казахское искусство. Qazaqstan tarihy. [Электронный ресурс] URL: <https://e-history.kz/ru/news/show/5014/> (Дата обращения: 15.04.2023).
 13. Газета «Правда», 29 октября 1936.
 14. Турысбекова А. Достойный сын тюркского мира. Казахстанская правда, 2023, 20 марта.
 15. Архив Президента РК ф.139, оп.1, д.92, л.7; ф.708, оп.1, д.132, титульный лист, л.22-24; Компрометирующий материал на работников искусства. 1937 год; Архив Президента РК, ф.708, оп.1, д.132, ф.708, оп.1, д.132, л.22.

**«С ВОСТОКА НА ЗАПАД»:
ИДЕИ ЕДИНЕНИЯ, МУЛЬТИКУЛЬТУРАЛИЗМА И ДУХОВНОГО ДИАЛОГА В
КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИХ ВОЗЗРЕНИЯХ ИНТЕЛЛЕКТУАЛОВ ТЮРКСКОГО
МИРА**

**"FROM EAST TO WEST":
THE IDEAS OF UNITY, MULTICULTURALISM AND SPIRITUAL DIALOGUE IN THE
CULTUROLOGICAL VIEWS
OF INTELLECTUALS OF THE TURKIC WORLD**

Е.А. АЛИЕВА

доктор философии в области культурологии, доцент,
ведущий научный сотрудник Национальной Академии Наук
Азербайджана, Института Архитектуры и Искусства.

Баку, Азербайджан

E-mail: eqana-aliyeva@yandex.ru

Y.A.ALIYEVA

PhD, assistant professor

Leading researcher at the Institute of Architecture and Art of the
National Academy of Sciences of Azerbaijan

Baku, Azerbaijan

E-mail: eqana-aliyeva@yandex.ru

Аннотация: В статье исследуется роль Тюркоязычных стран в глобальном диалоге идей по разработке альтернативных моделей гармоничного сосуществования человечества в эпоху стремительных интеграционных процессов. В ходе исследования был задействован мультидисциплинарный методологический аппарат науки культурологии, а именно принцип историзма, сравнительного анализа, систематизации. Результаты могут быть применены на практике в рамках внешней культурной политики и культурной дипломатии, и в теоретических разработках, посвященных культурологической и художественно-философской мысли современного Тюркского мира. Мировая общественность признает участие Тюркского мира в диалоге глобальных идей, чему свидетельствуют глобальные платформы диалога цивилизаций, как «Бакинский процесс» (Азербайджан), *Всемирный Конгресс Духовного Единения и Солидарности (Казахстан)*, *Международный Форум «Диалог Деклараций» (Узбекистан)*, *«Международный Иссык-Кульский Форум им.Чингиза Айтматова» (Киргизия)*. В XXI веке идеи единения, согласия, мира, доверия, мультикультурализма, культурного плюрализма и нравственно-духовного диалога, выдвигаемые интеллектуалами, учеными, политиками и общественными деятелями Тюркского мира являются движущей силой реализации глобального диалога культур и цивилизаций.

Ключевые слова: Тюркский мир, культурологическая мысль, глобализация, интеграция, диалог идей, Восток, Запад.

Summary: The article examines the role of the Turkic-speaking countries in the global dialogue of ideas for the development of alternative models of harmonious coexistence of mankind in the era of rapid integration processes. The research involved a multidisciplinary methodological apparatus of the science of cultural studies – the principle of historicism, comparative analysis, systematization. The results can be applied in practice within the framework of foreign cultural policy and diplomacy, and in theoretical developments devoted to cultural and artistic and philosophical

thought of the modern Turkic world. The world community recognizes the participation of the Turkic world in the dialogue of global ideas, as evidenced by the global platforms of the dialogue of civilizations, such as the "Baku Process" (Azerbaijan), the World Congress of Spiritual Unity and Solidarity (Kazakhstan), the International Forum "Dialogue of Declarations" (Uzbekistan), the "Issyk-Kul International Forum. Chingiz Aitmatov" (Kyrgyzstan). In the XXI century, the ideas of unity, harmony, peace, trust, multiculturalism, cultural pluralism, moral and spiritual dialogue put forward by intellectuals, scientists, politicians and public figures of the Turkic world are the driving force for the implementation of the global dialogue of cultures and civilizations.

Keywords: Turkic world, cultural thought, globalization, integration, dialogue of ideas, East, West.

Введение. 13 ноября 2013-го года Президент Азербайджанской Республики Илхам Алиев в ходе совместного брифинга с премьер министром Турции Раджаб Тайип Эрдоганом высказав свое мнение о будущем Тюркского мира, заявил: «XXI век станет веком Тюркского мира».[1] В XXI веке уникальный универсальностью и своеобразностью Тюркский мир вновь заявляет о себе мировой общественности. Сегодня Тюркский мир как никогда осознает величие и самобытность тюркской цивилизации, стремится сконструировать новую цивилизационную парадигму в условиях глобальной интеграции человечества.

На данном историческом этапе Тюркский мир объединяет 16 тюркоязычных народов, 6 независимых государств: Турция, Азербайджан, Казахстан, Киргизия, Туркмения и Узбекистан. Ведущей интеграционной площадкой Тюркского мира являются государственные или общественные, культурно-исторические организации. Среди них особо можно отметить роль Организации Тюркских Государств, а также Организацию Международного Сотрудничества Тюркоязычных стран, Ассамблею Парламентов Тюркоязычных стран, Международную Организацию Тюркской Культуры, целью которых является пропаганда идей пантюркизма и тюркской культуры в современном мире. Перечисленные международные организации являются свидетельством того, что тюркоязычные народы как политические акторы на международном уровне способны заявить о себе как о полноправных участниках мирового развития, в том числе продемонстрировать мировому сообществу культурную идентичность тюркоязычных государств и национальностей. Сегодня перед Тюркским миром стоит задача перехода на ось развития отвечающего условиям глобального развития.

Современная культура Тюркского мира едина в своем разнообразии. Культура тюркского мира неразрывно связана с процессами глобализации. Неизбежно влияние глобализации на культуру тюркоязычных народов. Доктор философских наук, профессор Низами Мамедов особо отмечает, что культура, система ценностей тюркской культуры, особенности его исторического развития находятся в центре внимания не только историков и культурологов, но и специалистов истории и теории культуры. Н. Мамедов считает, что тюркская культура является ценнейшей эвристической моделью с точки зрения изучения общецисторических и мировых процессов [2].

Вплоть до XXI века научная мысль межцивилизационный диалог реконструировала по оси «Запад-Восток». Сегодня же научная мысль диалог цивилизаций изучает по вектору «Восток-Запад». Императив Киплинга «Запад есть запад, а Восток есть Восток, и вместе им никогда не сойтись» потерял абсолютный смысл. Сегодня восточная культура расширяет сферу своего влияния в западной культуре. Изучение точек соприкосновения Востока и Запада, в том числе и тюркского мира с западным миром в контексте диалогизма является одной из актуальных проблем современного гуманитарного знания.

В условиях глобализации изучение точек соприкосновения современных суперцивилизаций играют важную роль. Ареал тюркского мира является благоприятным пространством встречи исламской, православной, китайской и Западной цивилизаций. После распада Советского Союза обретение тюркоязычными государствами независимости

усилило их пассионарность, другими словами энергию плодотворного творческого созидания, что еще раз доказывает идею того, что «XXI век станет веком Тюркского мира».

Обзор литературы. В процессе работы над статьей было обнаружено огромное число информационных и публицистических статей, отражающих тему исследования. Опираясь на методологическую базу науки культурологии, нам удалось провести системный и сравнительный анализ отражения идей глобального диалога культур и цивилизаций в общественной и научной мысли Тюркоязычных стран, а также альтернативных моделей гармоничного сосуществования человечества. В исследовании были использованы выступления и речи общественных деятелей, политиков, интеллектуалов Тюркского мира. Кроме того, источниковедческой и методологической базой явились монографии ведущих интеллектуалов, представителей художественно-философской мысли творческих деятелей Тюркского мира.

Основная часть.

Тюркский мир как автор новой цивилизационной парадигмы.

Главной отличительной чертой Тюркского мира как цивилизации, является способность объединения евразийских народов. Мы являемся свидетелями вхождения Тюркского мира на новый виток цивилизационного развития. Новое Возрождение Тюркских народов диктует не только исследование его исторической роли в развитии человечества, но и сегодняшний вклад в развитие мировой цивилизации. Новая реальность требует междисциплинарного изучения модели глобального гармоничного межкультурного и межцивилизационного сосуществования, предлагаемого интеллектуалами Тюркского мира. Отметим, что поставленная задача довольно трудна в настоящий момент и требует огромных усилий. По сей день, не достаточно изучены и систематизированы традиции культурологической рефлексии Тюркского мира. Дело в том, что Запад даже сегодня не в полной мере готов к истинной интеграции, подразумевающей, в том числе и равноправный диалог восточных, в том числе и тюркской цивилизации. Дело в том, что диалог между Востоком и Западом до сих пор ведется на ментальном уровне. Что бы преодолеть ту самую преграду, является актуальным вопрос сравнительного исследования традиций культурологического и художественно-философской мысли Востока и Запада. Считаем, что главным препятствием диалога цивилизаций являются общественные интересы и индивидуалистский дух Запада. В процессе диалога цивилизаций западный мир должен принимать во внимание универсальные ценности восточного мировоззрения. Лишь в том случае, будет возможно преодолеть барьер противоречий препятствующему равноправному диалогу двух цивилизаций.

Сегодня на фоне мировых интеграционных процессов ведущие интеллектуалы тюркоязычных стран предлагают мировой общественности модели мирного и гармоничного сосуществования, которые выступают как альтернативные западным моделям развития человечества.

Турция – диалог Востока и Запада в воззрениях турецких интеллектуалов.

Так интеллектуалы Турции в своих научных и художественно-философских работах развивают идеи сохранения культурного разнообразия (Ильбер Ортайлы, Иоанна Кучуради), идеи прогресса, основанных на тюрко-исламском мировоззрении и идеях сохранения и развития национальной культурных ценностей (И.Х.Данышменд), идеи неосманизма (Зюльфю Ливанели).

Сегодня одним из популярнейших идейно-философских течений Турции является неосманизм, интерес к которому был возрожден в 80-е годы XX века. Основным положением неосманизма выступают идеи восстановления религиозного, культурного и политического наследия Османской империи.

Зюльфю Ливанели один из ярких интеллектуалов современной культурной и общественно-политической жизни Турции. Зюльфю Ливанели особо отмечает биполярную позицию Турции между восточной и западной цивилизациями. Он с большим сожалением, останавливается на том факте, что до сих пор Восток ассоциируется с понятием отсталость, а

Запад – с модернизацией. Интеллектуал не считает реформы Ататюрка в начале XX века стартовой точкой культурного развития Турции. Потому, что было время когда Западная культура не считалось эталоном развития и не претендовала на мировую гегемонию. Ливанели считает, что высокомерие Запада в первую очередь ему самому наносит вред. Он считает, что неверная трактовка Ислама и исламских ценностей является главной причиной формирования представлений отсталости Востока в различных сферах жизни. З.Ливанели в своем творчестве обращается и к Востоку и к Западу. В его художественно-философских идеях прослеживается попытка единения этих двух, находящихся на разных полюсах противоположных цивилизаций.

Азербайджан – «Бакинский процесс», формирование мультикультурной идентичности. Интеллектуалы современного Азербайджана предлагают мировой общественности идеологию мультикультурализма («Бакинский процесс»), основанной на многовековых исторических традициях толерантного сосуществования. Как известно, начиная с 2008 года, Азербайджан является инициатором глобального движения «Бакинский процесс», задача которого способствовать диалогу между культурами и цивилизациями. Уникальность азербайджанской модели межкультурного диалога прослеживается в том, что в эту работу вовлечен как научный, политический интеллектуальный потенциал, так и креативные возможности творческих интеллектуалов страны. В Азербайджане формируется идентичность толерантного мультикультурального общества. «Концепция мультикультуральной глобализации» Мехрибан Алиевой, программа «перехода к человеческому типу «Номо culturalis»» Фуада Мамедова и идея «создания истории всемирной философии» Зумруд Кулизаде можно привести как примеры альтернативных моделей глобального диалога культур. Азербайджанская модель глобального диалога опираются на идеологии азербайджанизма, мультикультурализма, тюркизма и на принципы Исламского гуманизма. Опираясь на высшие гуманистические ценности Азербайджан намерен сослужить миссию миростроительства и единства в эпоху глобализации.

Казахстан – идеи «Духовного единения и согласия» (Рухани келисим). Казахстан

Казахстан, активно пропагандирующий межкультурный и межцивилизационный диалог предлагает мировой общественности идеи «Духовного единения и согласия» (Рухани келисим). Идея духовного единения во имя гармоничного сосуществования человечества представленная Казахстаном мировому сообществу не абстрактная идея, а именно реализованная на практике явление. Лозунг «Через духовное согласие – к единству!» подтверждает религиозную толерантность, открытость к межкультурному и межрелигиозному диалогу. Идея духовного согласия выступает как одна из моделей глобального диалога. Н.А.Назарбаев является автором казахской модели гармоничного межэтнического и межрелигиозного сосуществования, которое активно пропагандируется мировому сообществу.[3] С первых дней обретения независимости Казахстан провозгласил принципы межэтнической и межрелигиозной гармонии, духовного единства и солидарности приоритетом и гарантом стабильного развития. В 2010-году на Всемирном Конгрессе Духовного Единения и Солидарности было решено объединить два крыла духовной культуры – религиозной и светской.[4] Современная интеллектуальная мысль Казахстана актуализирует идеи духовного единения и солидарности, защиты мира и стабильности, сближения культур.

В Казахстане под руководством всемирно известного казахского писателя, поэта и литературоведа Олжаса Сулейменова действует центр пропаганды планетарного мышления – «Государственный Музей – «Центр сближения культур»» под эгидой ЮНЕСКО. Центр является уникальной платформой для международного сотрудничества, направленного на проведение исследований в области происхождения этносов, культур и религий, исследования Великого Шелкового Пути. Результаты этих исследований позволяют понять и осмыслить закономерности и механизмы взаимовлияния различных цивилизаций и культур. Центр способствует формированию межкультурных обществ и их идентичности в самых разных уголках планеты. Олжаса Сулейменов считает, что путь решения

глобальных катаклизмов в сближении культур. Олжас Омарович призывает человечество к планетарному мышлению, интегрирующему планетарному сознанию и этике международного диалога. В эпоху глобализма Олжас Сулейменов, как и Чингиз Айтматов и другие передовые мыслители, политики и интеллектуалы, отмечают необходимость выработки интеграционной формы сознания, объединяющую Восток и Запад, Север и Юг в один народ – человечество:

«Нет Востока, и Запада нет.

Нет у неба конца. Нет Востока,

И Запада нет.

Два сына есть у отца.

Нет Востока, И Запада нет.

Есть восход и закат,

Есть большое слово – ЗЕМЛЯ». (Олжас Сулейменов)

Узбекистан – Международный Форум «Диалог Деклараций», проводимый в Узбекистане является свидетельством того, что страна выступает мировым лидером в утверждении культуры толерантности, продвижении идей религиозной толерантности и межнационального согласия в глобальном масштабе. Укрепление межнационального и межконфессионального согласия является одним из приоритетов Стратегии развития нового Узбекистана. В резолюции ООН «Просвещение и религиозная толерантность» нашли свое отражение инициативы Узбекистана по укреплению толерантности, взаимного уважения и мирного сосуществования.[5] Бухарская декларация принятая на Международном Форуме «Диалог Деклараций» в 2022 году призвана продвигать идеи просвещения и культуры толерантности, уважения к национальным традициям представителей разных религий, укрепление созидательного диалога в глобальном масштабе.[6]

Туркменистан – «идеи мира и доверия». Активно используя миротворческий потенциал механизмов нейтралитета, как своевременного реагирования на угрозы регионального и глобального свойства, а также эффективного противодействия общепланетарным вызовам Туркменистан пропагандирует «идеи мира и доверия». Именно по инициативе Туркменистана 2021 год был объявлен Генеральной Ассамблеей ООН годом мира и доверия.[7] 12 декабря 2021 года в рамках всемирного года мира и доверия Туркменистан организовал Международную Конференцию высокого уровня под названием «Политика мира и доверия – основа международной безопасности, стабильности и развития», посвященной Международному Дню Нейтралитета.[8] Основными обсуждаемыми вопросами Форума были темы политика мира и доверия, нейтралитет в миростроительстве, культура мира, поиски человеческого измерения процессов для построения универсальной культуры мира и доверия. Туркменистан активно развивает модель развития, которая провозглашает и продвигает политику нейтралитета как ценности, способствующему устойчивому развитию, миру и безопасности через укрепление солидарности и гармонии.

Киргизия – «Международный Иссык-Кульский форум им.Чингиза Айтматова». Киргизия призывает человечество к интеллектуальному и нравственно-духовному диалогу. Идеи планетарного мышления, культуры мира, высокой духовности пропагандируются мировой общественности посредством национальных брендов Иссык-Кульский Форум, Ч.Айтматов, эпос «Манас», «Великий шелковый путь».[9]

Созданный по инициативе всемирно известного киргизского писателя Ч.Айтматова в 1986 году, а именно в эпоху перестройки в СССР Иссык-Кульский Форум являлся международным неправительственным форумом интеллектуалов. Форум собирал вокруг себя интеллектуалов Востока и Запада, а именно выдающихся писателей, актеров, художников, ученых и общественных деятелей. Форум, председателем которого был писатель-гуманист Чингиз Айтматов, являл собой важное событие в период заката «холодной войны» между СССР и Западом. Сегодня Форум переименован в «Международный Иссык-Кульский форум им.Чингиза Айтматова» (2018) и ряд интеллектуалов Киргизии

разворачивает работу Форума, учитывая новейшие тенденции мирового развития в эпоху глобализации. В работе Форума участвовали ведущие интеллектуалы как восточного, так и западного мира, такие как писатель Яшар Кемаль (Турция), композитор Зюльфю Ливанели (Турция), художник Афервек Текле (Эфиопия), писатель Питер Устинов (Великобритания), писатель Артур Миллер (США), ученый, писатель Федерико Майор (Испания), футурологи Олвин и Хейди Тоффлер (США) и другие.

Результаты исследования. Как результат нашего исследования, мы можем убедительно выдвинуть тезис – сегодня Тюркоязычные страны выдвигают альтернативные Западным идеям культурной глобализации конструктивные модели единения, мирного и гармоничного сосуществования, интеграции. Интеллектуалы, ученые и политики, общественные деятели Тюркского мира выдвигают идеи, которые являются движущей силой реализации глобального диалога культур и цивилизаций. Мировая общественность признает участие Тюркского мира в диалоге глобальных идей, чему свидетельствуют глобальные платформы диалога цивилизаций, как «Бакинский процесс» (Азербайджан), *Всемирный Конгресс Духовного Единения и Солидарности (Казахстан)*, *Международный Форум «Диалог Деклараций» (Узбекистан)*, *«Международный Иссык-Кульский форум им.Чингиза Айтматова» (Киргизия)*. Турция активно продвигает идеи сохранения и развития культурного разнообразия, опираясь на культурные ценности турецко-исламского мышления и возрождения традиций османской культуры (неосманизм). Туркменистан провозглашает идею нейтралитета как ценности, во имя солидарности и гармоничного сосуществования человечества, ведет активные поиски человеческого измерения процессов для построения универсальной культуры мира и доверия.

Список использованных источников:

1. İlham Əliyevin və Türkiyənin Baş məziri Rəcəb Tayyib Ərdoğanın mətbuat konfransı olmuşdur [Электронный ресурс] // Официальный сайт Президента Азербайджанской Республики / URL: <http://www.prezident.az/az/articles/view/1005> (Дата обращения: 15.09. 2022);
2. Низами Мамедов. Единство и многообразие тюркской культуры [Электронный ресурс] // Официальный сайт Национальной Библиотеки Азербайджана им. М.Ф.Ахундова / URL: <http://www.anl.az/down/meqale/bakrabochiy/2017/oktyabr/558946.htm> (Дата обращения: 24.06.2022)
3. Сарсенбаев Б.С. Через духовное согласие – к единству казахстанского общества // Официальный сайт Центра Н.Назарбаева по развитию межконфессионального и межцивилизационного диалога / URL: <http://religions-congress.org/ru/news/novosti/1090> (Дата обращения: 10.02. 2023)
4. Как прошёл День духовного согласия в Алматы // Официальный сайт InformBuro / URL: <https://informburo.kz/special/kak-prosyol-den-duxovnogo-soglasiya-v-almaty> (Дата обращения: 04.01. 2023)
5. Узбекистан выступает мировым лидером в утверждении достоинства человека, религиозной толерантности // Веб-издание narodnoeslovo.uz / URL: <https://xs.uz/ru/post/uzbekistan-vystupaet-mirovym-lideromv-utverzhdanii-dostoinstva-cheloveka-religioznoj-tolerantnosti> (Дата обращения: 09.04. 2023)
6. Бухарская декларация признана в качестве официального документа генассамблеи ООН // Официальный сайт онлайн-издания - Kun.uz / URL: <https://kun.uz/ru/news/2022/07/14/buxarskaya-deklaratsiya-priznana-v-kachestve-ofitsialnogo-dokumenta-genassamblei-oon> (Дата обращения: 03.04.2023)
7. НЕЙТРАЛИТЕТ ТУРКМЕНИСТАНА – В ИНТЕРЕСАХ РЕГИОНА И МИРА: МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФОРУМ В АШХАБАДЕ // ИНТЕРНЕТ ПОРТАЛ – СНГ. ПРОСТРАНСТВО ИНТЕГРАЦИИ / URL: [HTTPS://E-CIS.INFO/NEWS/567/91768/](https://E-CIS.INFO/NEWS/567/91768/) (ДАТА ОБРАЩЕНИЯ: 11.03. 2023)
8. ООН отмечает актуальность многосторонности и диалога для продвижения культуры мира и доверия // Официальный сайт ООН в Туркменистане / URL:

05.04.2023)

9.О государственной политике в области культуры в Кыргызской Республике // Интернет Портал – СНГ. Пространство интеграции / URL: <https://e-cis.info/cooperation/3143/79127/>
(Дата обращения: 05.04. 2023)

УДК 94 (470+574)+323.1

**СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ АСПЕКТЫ СТАНОВЛЕНИЯ УПРАВЛЕНЧЕСКОГО
КЛАССА В КАЗАХСКОЙ АССР/ССР
SOCIO-CULTURAL ASPECTS OF THE FORMATION OF THE MANAGERIAL
CLASS IN THE KAZAKH ASSR/SSR**

Аманжолова Д.А.

Д.и.н., проф., гл. научный сотр. ИРИ РАН

Москва, Россия

amanzholova19@mail.ru

Аннотация. *Управленческий класс играет чрезвычайно важную роль в развитии всех сфер жизни общества и государства, и его становление в 1920-1936 гг. в Казахской АССР имело и существенную специфику, и сходные черты с социокультурными и политическими практиками в других автономиях РСФСР и республиках Средней Азии. Важнейшие направления и механизмы формирования этой социальной группы общества определялись теми принципами и инструментами, которые определялись в рамках программы национального самоопределения и равенства, проводимой властью. Среди них – формирование новой системы органов власти и управления на основе выдвижения лиц трудового происхождения, коренизация, трудности которой повсеместно были обусловлены дефицитом образованных представителей титульных народов, создание системы массового общего и специального образования, внедрение всевозможных способов ускоренной подготовки кадров и их большевизация. Это обеспечивало общность базовых оснований и характерных признаков этнополитической элиты советских национальных республик, к тому же близость традиционной культуры народов центральноазиатского региона, ряда других автономий РСФСР (Башкирия, Татарстан и др.) позволяет выделить общее и особенное в истории управленческого класса названных республик.*

Ключевые слова: *Казахская АССР, этнонациональная политика, управленческий класс, коренизация, большевизация.*

Abstract. *The managerial class plays an extremely important role in the development of all spheres of society and the state, and its formation in 1920-1936 in the Kazakh ASSR had both significant specifics and similar features with socio-cultural and political practices in other autonomous regions of the RSFSR and the republics of Central Asia. The most important directions and mechanisms for the formation of this social group of society were determined by the principles and tools that were determined within the framework of the program of national self-determination and equality conducted by the authorities. Among them – the forming of a new system of authorities and management based on the nomination of persons of labor origin, the root, the difficulties of which were everywhere due to the shortage of educated representatives of the titular peoples, the creation of a system of mass general and special education, the introduction of all possible methods of accelerated training and their Bolshevization. This ensured the commonality of the basic foundations and characteristic features of the ethnopolitical elite of the Soviet national republics, moreover, the proximity of the traditional culture of the peoples of the Central Asian region, a number of other autonomous regions of the RSFSR (Bashkiria, Tatarstan, etc.) allows us to highlight the common and special in the history of the administrative class of these republics.*

Keywords. *Kazakh ASSR, ethnonational politics, managerial class, korenization, bolshevization.*

В СССР впервые в новейшей истории все крупные народы, получившие национально-государственные образования, в т.ч. казахское общество, институционализировали (под присмотром и по плану центрального руководства) этничность в политическом и административно-территориальном пространстве страны, что и обусловило исключительную роль национальной элиты и бюрократии в целом. Как указывает О.В. Хлевнюк [1, с. 253], «одним из важных факторов, определявших развитие советской и постсоветской истории, было формирование влиятельных региональных элит, трансформация чиновников, перемещения которых в советское время регулировались при помощи политико-бюрократической системы «номенклатуры», в самостоятельную политическую силу».

Управленческий класс играет чрезвычайно важную роль в развитии всех сфер жизни общества и государства. Для становления в КАССР, как и во всем советском государстве, принципиальное значение имела радикальная смена критериев формирования политических элит и чиновничества в целом – как общегосударственного (РСФСР-СССР), так и регионального, в т.ч. в национальных республиках. Их становление в 1920-1936 гг. в Казахской АССР имело и существенную специфику, и сходные черты с социокультурными и политическими практиками в других автономиях РСФСР и республиках Средней Азии. Важнейшие направления и механизмы формирования этой социальной группы общества определялись теми принципами и инструментами, которые определялись в рамках программы национального самоопределения и равенства, проводимой властью. Среди них – формирование новой системы органов власти и управления на основе выдвижения лиц трудового происхождения, коренизация, трудности которой повсеместно были обусловлены дефицитом образованных представителей титульных народов, создание системы массового общего и специального образования, внедрение всевозможных способов ускоренной подготовки кадров и их большевизация. Это обеспечивало общность базовых оснований и характерных признаков этнополитической элиты советских национальных республик, к тому же близость традиционной культуры народов центральноазиатского региона, ряда других автономий РСФСР (Башкирия, Татарстан и др.) позволяет выделить общее и особенное в истории управленческого класса названных республик. Традиционность и социальные институты этнических общностей подверглись радикальной трансформации. Прежние модели взаимодействия структур управления (имперских и традиционных внутриэтнических) с различными группами населения были официально отвергнуты в политическом, идеологическом и культурно-ценностном смысле. Но ключевые их основы в латентном виде выполняли важнейшую миссию адаптации этноса к новым обстоятельствам жизнедеятельности. Роль элиты решительно возросла и в силу революционных преобразований всей социальной системы, в частности, основных структур и механизмов государственного управления по сравнению с предшествующим периодом истории. В советский период дискуссии вокруг проблем местного значения вели к принятию политических и административных мер в общесоюзном масштабе [2, с. 83, 85-88]. Это вполне отчетливо видно на примере истории формирования высшей казахской бюрократии и ее взаимоотношений с центром – ЦК партии большевиков и его Политбюро. Основное содержание в этом процессе составляли усилия правящего класса столицы по большевизации включаемых в руководство автономии представителей титульной национальности.

Большевизация национальных кадров происходила одновременно со становлением советской политической системы и была ее непременным условием. При этом большевизация как количественное увеличение членов РКП(б) в органах власти (советах), что было одним из решающих условий победы перед октябрём 1917 года, не могла использоваться в национальных регионах, в т.ч. в Казахстане, в силу простого, но драматического по своей сути отсутствия хотя бы минимальной доли казахов-коммунистов. Речь шла не о насыщении ими советов, а о поиске, приеме в партию и включении в состав руководства автономии всех отвечающих минимальному набору требований. В результате национальная политика как неотъемлемая часть курса на строительство социализма в числе важнейших компонентов имела привлечение на сторону большевиков всех сколько-нибудь лояльных представителей

образованной части этносообществ, прежде всего для организации управления и социально-экономической модернизации. Одновременно формировалась новая когорта управленцев из представителей трудящихся, призванных воплощать на деле принципы социальной справедливости, уничтожения эксплуатации и национального равенства.

При среднем росте ВКП (б) с 1 января 1925 по 1 июля 1927 гг. в 55,4% в Казахстане темп роста был наиболее низким - 11,1% (на Украине - 73,9%, в Узбекистане - 64,3, Азербайджане - 35,6, Татарии - 34,7). Число коммунистов из представителей титульного этноса также выглядит показательно: с 1 января 1925 по конец 1926 гг. в КАССР оно выросло с 23,9% до 34,1, на Украине - с 36,9 до 51,6; в Татарии - с 28,6 до 32,2, Узбекистане - 43,8. При этом в составе рабочих троек национальных ЦК и обкомов партии в 1927 г. в Казахстане националов было 44,9%, Узбекистане - 41,5, Азербайджане - 68,7, Татарии - 50, Украине - 41,6. Неграмотных партийцев в Казахстане было 21,1%, Азербайджане - 14,5. В выборных уездных и областных парторганах казахи в 1925 г. составляли 33,3%, в 1926 г. - 36,8%. Пленумы деревенских и городских райкомов насчитывали в 1925 г. 37,7% казахов, в 1926 - 44 [3, л. 11, 31-34, 36-41, 44].

В начале 1926 г. удельный вес служащих-казахов оставался неоднородным: Наркомпрос - 50%; Казотделение Верховного суда и Казторг - 48%; Наркомюст - 39%; Наркомсобес - 36,5%; Упсырзаг - 36%; Наркомвнутдел - 34%; Казкрайсоюз - 29%; Казсельхозбанк - 28%; Казхлебторг и Казмясопродукт - 27%; Наркомтруд - 21%; Крайсоцстрахкасса - 20%; Наркомзем - 16,9%; КЦИК, СНК, Госплан - 15%; Текстсиндикат и Кожсиндикат - 13%; Наркомвнуторг - 9,5%; Казгосторг - 8%; Хлебопродукт - 7%; Казомес - 4%; Управление округа связи - 3,3%; Наркомвнешторг - 0% [4, с. 84-95]. Уровень укомплектованности национальными кадрами управленческих структур был обусловлен их ролью в непосредственной работе с населением, а также в немалой степени наличием специалистов в конкретных отраслях хозяйствования. Орграспредотдел ЦК ВКП(б) отмечал: к 1926 г. коренизация партаппарата в КАССР проведена, но повсеместно фиксировались «перегиб к местному национализму, формальное и механическое отношение к выращиванию кадров», сохранение партиячек по родовому признаку, когда в аулах секретарями становились беспартийные, муллы [5, л. 116-118].

Президиум КазЦИК в июле 1926 г. утвердил свой план коренизации госаппарата на 1926-1927 гг. В нем предусматривалась, в частности, работа школ и курсов по подготовке работников из казахов и обучение «европейцев» казахскому языку. Затем эти кадры должен был распределять Наркомтруд по заявкам ведомств и учреждений. Наркомат РКИ и его губернские органы должны были «выяснить методы выполнения функций, подлежащих коренизации лицами, владеющими казахским языком». В каждом учреждении устанавливался срок коренизации каждой должности с учетом степени ее важности для перехода учреждения на казахский язык, сложности «операции ее и роли данной должности в межнациональных отношениях». Наблюдение за распределением работников, владеющих языком, касалось ведущих ведомств - КазЦИК, наркоматов внутренних дел, юстиции, земледелия, финансов, Госсельсклада, Казводхоза, Казторга, Упокрзага и некоторых других, а также их местных органов. Было предложено внести в Уголовный кодекс наказание за нарушение законов о равноправии государственных языков. Отказ от принятия и рассмотрения заявлений на каждом из них или иное стеснение прав граждан в пользовании ими, препятствование преподаванию на каждом из них и другие нарушения законов предлагалось карать заключением на срок от 1 до 6 месяцев.

1 ноября 1932 г. Президиум ВЦИК в постановлении «О состоянии и очередных задачах коренизации советского аппарата в автономных республиках и областях и в районах национальных меньшинств РСФСР» указал, что в Казахстане (а также Киргизии, Кара-Калпакии, Ингушетии, Кабардино-Балкарии и Чечне) в технический аппарат националы вовлекаются гораздо меньше, чем в выборные органы, а устное употребление национальных языков отстает от их использования в делопроизводстве. Непосредственная ответственность за эту работу возлагалась на одного из членов президиума ЦИК автономии [6, с. 20-21].

Однако многие учреждения, прямо связанные с обслуживанием населения (почта и другие учреждения связи и транспорта), испытывали острый дефицит кадров, владеющих казахским языком.

4 апреля 1933 г. бюро Казкрайкома ВКП(б) всю вину за проблемы с коренизацией возложило на «великодержавные, националистические и чиновно-бюрократические элементы». В течение года в основном на казахское делопроизводство и язык должны были перейти вплоть до областных и районных звеньев КазЦИК, Наркомпрос, Наркомздрав, Наркомюст (Верховный суд и прокуратура), Наркомсобез, милиция, за исключением тех, где большинство составляли неказахи. В центральных аппаратах НКЗема и НК РКИ из-за недостатка кадров в делопроизводстве и переписке временно сохранялось двуязычие. Аппарат СНК переводился на казахский язык в общении с вышеуказанными учреждениями, в других случаях – на двух языках. Остальные наркоматы и краевые учреждения обязывались вести переписку с «коренизированными» учреждениями на двух языках, но при поступлении корреспонденции на казахском языке отвечать также на нем. Не позже 1 августа предстояло внедрить прием почтовой корреспонденции, на основных железнодорожных станциях обеспечить общение с населением на родном языке билетных кассиров, весовщиков, дежурных по станциям, помощников начальников станций, проводников вагонов. Все студенты заведений Наркомпроса и Наркомзема должны были изучать казахский язык. 17 мая Президиум КазЦИК принял постановление «О коренизации аппарата», 18 октября - «О коренизации районного советского, хозяйственного, кооперативного и профсоюзного аппаратов» до 1 января 1934 г. с указанием конкретных районов в каждой области, где требовалось ввести казахский язык или двуязычие [6, с. 21-30, 52-54].

В итоге к концу 1933 г. на казахское делопроизводство перешли КазЦИК, СНК, Наркомюст и Верховный суд, советы и исполкомы казахских районов. В ряде районов велся прием телеграмм на казахском языке. В аппаратах, включая областные и районные, число казахов составило 37263 (29,8%), в 15 основных наркоматах и краевых органах их число за год выросло с 227 (18,5%) до 390 (25,5%), причем в некоторых – в 2-3 раза. Снижение обнаружилось в НКЗеме, НКСнабе, Крайзаготзерне, Казпромстрое. Авральные методы коренизации вызывали попытки добиться увеличения штатов и обеспечения дополнительных инструментов проведения партийных директив. Все проблемы с коренизацией бюро Казкрайкома партии связывало с происками «классовых врагов» - шовинистов и националистов [6, с. 40-43]. В 1935 г. аппарат ЦК ВКП(б) в форме учета кадров впервые стал фиксировать национальность. Вскоре был введен учет этнической принадлежности работников всех государственных учреждений. Впрочем, большевизация кадров и советское строительство в национальных республиках изначально заставляли власть достаточно тщательно отслеживать этнический состав практически всех социальных групп. В 1936 г. в составе руководящих работников КазЦИКа казахи составляли 66,6%, среди руководителей наркоматов – 64%, руководства облисполкомов – 53, председателей облисполкомов – 55,5. Из 786 руководителей райисполкомов казахов было 546 (68,4%), среди председателей советских районных органов – 68%. Из 2554 глав аульных и сельсоветов 1678, или 65,7% представляли коренное население.

1920-1930-е годы стали решающими в формировании класса управленцев в национальных республиках. Но индустриализация и коллективизация превратили бюрократию в цель для участников активного сопротивления власти. Так, в 1929-1931 гг. было убито 460 партийных и советских работников [7]. С 1933 до конца 1934 гг. по решению ЦК и ЦКК ВКП(б) проходила чистка, причем перечень требований к облику чиновника был чрезвычайно широким, а их выполнение должно было сформировать безграничную преданность директивам партии и соответствующий деловой стиль. После XVII съезда ВКП(б) снова проходили проверка и обмен партдокументов. Замена старых кадров функционеров новыми в том числе помогала избавляться от обюрократившейся номенклатуры, обросшей связями, использующей клановость и борьбу группировок, предпочитавшей обеспеченную жизнь. По итогам проверки партдокументов в 1935 г. в

КАССР из партии было исключено 303 руководящих партработника вплоть до районного звена; снято с работы 322 чел., или 20% партийных чиновников. Классово враждебными и чуждыми были признаны 73% исключенных из партии (222 чел.), 1 оказался шпионом, 109 – бывшими белогвардейцами и кулаками, 19 – троцкистами-зиновьевцами, 33 – аферистами и жуликами, прочими – 60. На начало 1937 г. из 51881 коммунистов республики казахи составляли 48,8% (русские – 32,9%). 2 апреля 1936 г. постановлением ЦК ВКП(б) «Об итогах проверки партийных документов в Казахской краевой партийной организации» эта работа была подвергнута критике из-за «механического отсеивания» коммунистов и подмены воспитания администрированием. Почти 33 тыс. чел. были восстановлены в партии. На 2-м этапе проверки и обмена партдокументов с 1 июля 1935 по 1 января 1937 гг. как троцкисты, правые и алашординцы исключены 294 чел., «враги партии, классово чуждые и разложившиеся элементы» (самая большая категория) – 7444. Всего было исключено 13928 чел. [8, с. 68-69, 91].

В октябре, ноябре и декабре 1937 г. бюро ЦК КП(б) КССР обсуждало вопросы о снятии с работы и исключении из партии как врагов народа директоров МТС, начальников политотделов МТС, секретарей райкомов и других - по 10-15 чел. на каждом заседании. С I до II съезда КП(б) Казахстана (июнь 1937 - июль 1938 гг.), по неполным данным, из 85 членов ЦК КП(б), избранных на I съезде, оказались арестованы и репрессированы 55; из 35 кандидатов в члены ЦК КП(б) Казахстана арестованы 16; из 11 членов ревкомиссии - 4. Тогда же были арестованы все секретари и члены бюро, все завотделами ЦК, все секретари обкомов, горкомов и почти все секретари райкомов партии. Арестованы председатель СНК КССР и его заместители, все наркомы и председатели облисполкомов, большинство председателей райисполкомов и директоров МТС, совхозов, начальников политотделов МТС и совхозов [9, с. 64-73].

За 1936-1937 гг. в Казахстане из партии была исключена половина ее состава, из них 8,5 тыс. чел. (17%) – как «враги народа». Из 126 наркомов, назначенных в 1920-1938 гг. (кроме 6 умерших), были репрессированы 74, в 1937-1938 гг. арестованы 72. Из них расстреляны 51, приговорены к различным срокам заключения 21, двое покончили жизнь самоубийством [8, с.61]. Доля репрессированных среди коммунистов была выше, чем среди беспартийных. «Кадровая революция» привела к физическому уничтожению и выводу из рядов управленческого класса тысяч опытных, вынесших основную тяжесть социально-экономической модернизации республики организаторов и активистов. Аппарат парторганизаций, советских и хозяйственных органов практически полностью обновился.

По переписи 1939 г. казахов среди руководящих кадров госучреждений КССР было 22,4% [10, с.37]. Составляя согласно переписи 1937 г. 38,8% населения республики, казахи имели большой удельный вес в партийных органах. На учете в парторганизации стояло 47,3% казахов, русских – 33,7 %, украинцев – 10,2%, татар – 2,1%. Среди членов ЦК казахи составляли 47%, а из членов Бюро ЦК КП(б) КССР – 63,7% [11, с.135-136]. По удельному весу служащих (17,7%) Казахстан в 1939 г. занимал второе место после РСФСР (18,6%). При этом служащих в госучреждениях, партийных и общественных организациях было 78,3%, в просвещении, науке, искусстве и печати – 68,7%, торговле и общественном питании – 47,0%, жилищном и коммунальном хозяйстве – 32,1% [12].

В результате политизации этничности была выстроена и реализовалась практика идейно-политической подготовки и карьерного роста управленца, когда на каждом этапе и в каждом звене при их неразрывной взаимной увязке он систематически проходил серьезную проверку на идеологическую «чистоту», ответственность, умение подчинять личные цели интересам дела=партии, организаторские навыки и т.д. Взамен выросших в начале 1920-х гг. проявлений мздоимства, «комчванства», гонки за престижным потреблением власть организовала продуманную иерархическую систему мер материальной и социальной поддержки чиновников, которая служила важным стимулом к строгому соблюдению корпоративной дисциплины, безусловному исполнению служебных обязанностей,

преданности официальной идеологии. Общекультурная подготовка бюрократии была гораздо слабее уже в силу ее экстремальной краткосрочности.

Укрепление позиций местных элит определялось ее значением в конструировании «позитивной этничности» в регионах, которая выражалась в поддержке власти при сохранении собственной культуры и местных традиций. Управленцы не отказались от возможности совместить административный ресурс с капиталом прежних социальных сетей. Этнобюрократия активно использовала дисциплину обычного права (делегирование полномочий по представительству и защите интересов по традиционной социальной иерархии), партийную борьбу против оппозиций во внутриэтническом соперничестве, обеспечивала этносоциальную перекодировку символов и атрибутов власти, форм и инструментов управления [13, 14]. Вместо прежних «жаксылар» правили новые – советские чиновники. Социальные дистанции приобрели новое качество.

Бюрократия, где «бастык» (начальник) априори выступал в качестве особо уважаемого человека и носителя высшей мудрости, быстро превращалась из инструмента власти в само ее воплощение. Официальная коммунистическая идеология воспринималась на поверхностном уровне и нередко носила маскировочный характер, хотя были и национальные кадры – убежденные коммунисты. Архетипы этносоциальной иерархии и традиционные способы коммуникаций между социальными группами встраивались в советскую схему. В итоге произошла как бы реинкарнация байства, когда начальник рассматривался и утверждался в роли «патриарха», уважаемого главы учреждения-семьи. Длительная традиция многоуровневого характера социальной интеграции в казахском обществе породила многослойность идентичности.

Важно учитывать, что регулирование иерархии отношений между управленцами во всех сферах государственной и общественной жизни, между вертикальными и горизонтальными пластами организации жизнедеятельности и ее участников – чиновников всех звеньев, обеспечивало согласованность их действий в отношении разных слоев общества, упорядоченность системы и взаимодействия внутри бюрократии. В итоге возникла система, компонентами которой были представители номенклатуры во всех организациях, учреждениях, предприятиях, различных коллективах, при этом политическая элита партийных органов стояла над всеми ними, осуществляя включение и вывод из состава номенклатуры. В этой многослойной сети советской бюрократии с разными каналами контроля, дублирования и взаимодействия региональные (республиканские) и местные чиновники имели относительную самостоятельность, находясь на определенном удалении от главного центра власти. Советская элита Казахстана оказалась тоже мозаичной по составу, выросшей совсем не только из самых низов. Государство в лице назначенцев и новой этнобюрократии, действуя совместно или параллельно, не отменили культурные особенности и смыслы, вносимые в предлагаемые обстоятельства перехода от традиции к модерности. Развитие советской системы в оригинальном этносоциальном пространстве было динамичным и многовекторным, образуя сложный баланс политических и культурных практик, иерархий, символов и моделей поведения. Эти факторы имеют инерционную силу и сохраняют свое значение.

Список источников и литературы:

1. Хлевнюк О. Система центр-регионы в 1930-1950-е годы // *Cahiersdumonderusse*. - 2003. - № 44/2-3. - С. 253-268.
2. Breyfogle N. Enduring Imperium: Russia/Soviet Union Eurasia as multiethnic, multiconfessional Space // *Abimperio*. - 2008. - № 1. - P.75-128.
3. ГА РФ. Ф. 5451. Оп. 9. Д. 114.
4. Вехи консолидации. Из опыта партийных организаций Казахстана в решении национального вопроса в 1917-1927 гг. (К 70-летию Компартии Казахстана). Сб. документов. - Алма-Ата: Казахстан, 1990. - 232 с.
5. РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 68. Д. 104.

6. О коренизации. Сборник руководящих материалов. Сост. Х.Ш. Амрин, Е.И. Князева. - Алма-Ата-М.: Казкрайиздат, 1934. - 56 с.
7. Казахстанская правда. 1989. 14 января.
8. Коммунистическая партия Казахстана: организационно-политическое развитие. Справочник. - Алма-Ата: Казахстан, 1990. - 293 с.
9. Савинский Ф. О некоторых фактах нарушений социалистической законности и массовых репрессий в Казахстане в 1937-1938 годах // Фемида. - 1998. - № 8. - С.64-73 URL: <http://e-history.kz/media/upload/1486/2014/07/21/4c34117aedb242deb099ea04bd6d06b2.pdf> (дата обращения: 17.12.2014).
10. Сахаров А.Н., Жиромская В.Б. Облик народа к началу Великой Отечественной войны // Народ и война: очерки истории Великой Отечественной войны 1941-1945 гг. М.: Гриф и Ко, 2010. С. 11-47.
11. Орынбаева Д.Ш., Жакишева С.А. Социальный портрет коммунистов и партийной номенклатуры Казахстана в период репрессий в 1937-1938 гг. // Казахстан-Спектр. 1999. №1(7). С.135-136.
12. Асылбек М.Х., Асылбекова Ж.М. Население Казахстана между Всесоюзными переписями населения 1926 г. и 1939 г. URL:<http://www.iie.kz/?p=4615&lang=ru> (дата обращения: 30.01.2015).
13. Edgar A. L. Tribal Nation: The Making of Soviet Turkmenistan. URL: <http://press.princeton.edu/chapters/i7858.html> (дата обращения: 17.06.2014).
14. ^{Абашин С.Н.} Советский кишлак. Между колониализмом и модернизацией. - М.: Новое литературное обозрение, 2015. - 720 с.

УДК 316.7

КУЛЬТУРНАЯ МОДЕРНИЗАЦИИ В КАЗАХСТАНЕ В 30-Е ГОДЫ XX ВЕКА В КОНТЕКСТЕ НОВЫХ КОНЦЕПТУАЛЬНЫХ ПОДХОДОВ

Кульшанова А.А.

д.и.н., профессор КазНАИ им.Т.Жургенова

Садыкова А.Е.

к.п.н., доцент КазНАИ им.Т.Жургенова

Аннотация. В данной статье авторы исследуют проблемы культурной модернизации Казахстана в 30-е годы XX века, основываясь на современные методологические концепты, получившие свое в исторической науке. Используемые авторами архивные материалы развития казахской культуры и искусства доказывают достоверность теории Терри Мартина «положительной деятельности» советского государства в отношении методов культурной политики. Архивные источники показывают политику центральной власти как политику культурного спонсорства.

Ключевые слова: культурная политика, искусство, спонсорство, «положительная деятельность», слет, декада.

Annotation. In this article, the authors explore the problems of cultural modernization of Kazakhstan in the 30s of the XX century, based on modern methodological concepts that have received their own in historical science. The archival materials used by the authors of the development of Kazakh culture and art prove the reliability of Terry Martin's theory of the "positive activity" of the Soviet state in relation to the methods of cultural policy. Archival sources show the policy of the central government as a policy of cultural sponsorship.

Key words: cultural policy, art, sponsorship, "positive activity", rally, decade.

Аңдатпа. Бұл мақалада авторлар XX ғасырдың 30-жылдарындағы Қазақстанның мәдени жаңғыруының мәселелерін тарихи ғылымда алған заманауи әдіснамалық тұжырымдамаларға сүйене отырып зерттейді. Авторлар пайдаланған қазақ мәдениеті мен өнерін дамытудың мұрағаттық материалдары Терри Мартиннің Кеңес мемлекетінің мәдени саясат әдістеріне қатысты "оң қызметі" теориясының дұрыстығын дәлелдейді. Мұрағат көздері орталық билік саясатын мәдени демеушілік саясаты ретінде көрсетеді.

Түйінді сөздер: мәдени саясат, өнер, демеушілік, "оң қызмет", слет, онкүндік.

Казахстан вступил в новый исторический период. Проводимые масштабные преобразования сопровождаются опережающей модернизацией общественного сознания, одним из направлений которого является осмысление отечественной истории с позиций современной науки, а также осознание роли личности в этом процессе. Именно через судьбы выдающихся личностей мы познаем и осмысливаем культурное наследие нации.

В этом ряду видное место занимает государственный и общественный деятель Темирбек Караевич Жургенов, политик со сформировавшимся личностным ресурсом, кризис-менеджер с обширными знаниями, успешным опытом в управленческой и научной сферах, организатор культуры и искусства в тюркских странах.

Интеллектуальный уровень, знание языков, талант организатора и управленца позволили ему проявить себя еще в Таджикистане и Узбекистане на наркомовских должностях. С 1933 года он возглавил Наркомпрос Казахстана, с энтузиазмом взявшись за «культурную революцию». За сравнительно небольшой период Т.Жургенову удалось перестроить систему образования, заложить основы профессиональных видов искусства, выявить талантливую энергичную молодежь.

В данной статье мы предлагаем рассмотрение культурной модернизации в республике в контексте концепции «положительной деятельности» Т.Мартина, согласно которой Советская власть активно пропагандировала основные элементы национальной культуры с целью ее деполитизации путем показного уважения, обеспечения мирного сосуществования национальных культур с зарождающейся общесоюзной социалистической культурой [1], что подтверждают историки Д.А.Аманжолова в работе «Советское притяжение (Советский век глазами историков Казахстана)» [2] и Кульшанова А.А. в монографии «Парадигмы советской национальной политики в Казахстане в период становления тоталитарного государства (1917-1936 г.г.)» [3]. Исследователи, анализируя особенности советской истории, отмечают, что «существо советской этнополитики было амбивалентно, она включала не только диктат и насилие, но и бюджетное, организационное и социально-культурное спонсорство, облеченное в коммунистическую идеологию [3].

Ярким примером такого спонсорства является культурная политика Советского Союза в Казахстане 30-х годов. Культурное наследие 30-х годов сложно и многогранно, его трудно переоценить, ведь именно в этот период было заложено начало всего научного, образовательного, духовного и культурного потенциала будущих поколений, несмотря на трудности и испытания времени. Но в то же время никак нельзя преподносить итоги культурного развития тех лет как сплошное торжество и рассвет литературы, искусства и образования Казахстана, так как господствовавшие идеологические и политические догмы и установки тоталитарной системы не могли не наложить на него свой жесткий отпечаток.

Большой вклад в развитие искусства, литературы и культуры Казахстана Темирбек Жургенов внес, будучи на посту Народного Комиссара просвещения Казахской АССР. Он проработал в этой должности с 25 июня 1933 г. вплоть до драматического августа 1937 года. Надо отметить, что на Т.Жургенова возлагались особые надежды как на человека высокообразованного, интеллигентного, владеющего помимо казахского и русского еще и несколькими восточными языками. Он был тонким ценителем народного эпоса и музыки, имел огромный опыт общественно-политической, государственно-административной, практической научной и вузовской работы.

Темирбек Жургенов проявлял большую государственную заботу о художественном наследии прошлого, поддерживая творчество народных акынов, импровизаторов сказителей. Уже в 1934 году он явился инициатором I Всеказахстанского слета деятелей народного искусства, который дал возможность пополнить молодые театры Казахстана талантливыми самородками и открыть ряд новых даровитых акынов, композиторов и инструменталистов. [4] Слет выявил таланты во всех направлениях искусства, спецификой было то, что государство вкладывало огромные средства в создание новых направлений - оперы, балета, живописи, скульптуры, кукольного театра, национальных театров, ТЮЗов, библиотек, кинопередвижек, филармонии - при этом сохраняя и совершенствуя культурное наследие казахского народа. На слет было приглашено за счет государства более 100 человек, они жили в Алма-Ате около недели, было создано 5 комиссий для конкурсной работы, всех победителей ожидали денежные премии и подарки. В результате специальные премии и подарки получили 53 человека и 4 коллектива театров. В качестве подарков победители получили бумажные костюмы, шляпы, часы и денежные призы [4, л.81-84].

Особую премию (4000 руб.) в связи с 10-летним юбилеем звания Народного артиста КАССР и значительным вкладом в искусство Казахстана получил Затаевич А.В [4, л.85]. В приветственном слове юбиляру и в заключительной речи на закрытии слета Жургенов дал высокую оценку его работе, которая позволила выявить замечательные народные таланты, пополнить учреждения профессионального искусства республики молодыми одаренными артистами. Он сказал: «Пора, наконец, и Казакстану занять подобающее место среди братских советских республик по искусству, пора покончить с так называемой «естественной» отсталостью казаков в области искусства. Для этого нужно не только покончить в корне с болтовней самодовольного типа современных «переводчиков», людей, пренебрегающих всем народным, считая это творчество недостойным своего личного «культурного» уровня, но и необходимо наряду с использованием всего полезного из культурного наследия, создавать и идейно-техническое новое, отражающее сегодняшнее лицо советского Казакстана» [4, л.33]

На следующий год 21 мая 1935 года проводится съезд работников культурного строительства, на котором с докладом «Культурная революция в Казахстане» выступил Т.Жургенов. В этом документе дан глубокий анализ истории дореволюционной культуры, показаны состояние и пути развития литературы и искусства до середины 30-х годов, отмечены трудности, недостатки и методы их устранения. В докладе было охарактеризовано приоритетное значение успехов в области культурного развития для всего общества, и в связи с этим говорилось, что «руководство республики делает большой упор в своей работе на состояние дел в культуре и образовании» [5].

Т.Жургенов предлагал полнее использовать зарождающиеся виды и жанры искусства и литературы, отражать в произведениях жизнь народа, используя при этом богатейшее наследие прошлого, будь то эпос или музыка. Он призывал развивать традиционные жанры, чтобы искусство и культура стали неотъемлемой частью жизни республики. Таким образом мы видим, что Т.Жургенов был одним из ярких сторонников политики коренизации, подразумевавшей развитие национальной культуры в контексте проводимой властями политики создания советской интернациональной культуры.



Алматыдағы музыка-қорғалқы оркестрінің ойнауына суреттер.



Из книги Т.Жургенова «Культурная революция в Казахстане»

Все выступавшие на съезде депутаты отмечали необычайный подъем культурного строительства в аулах и селах Казахстана, «радио и кинотеатры проникают в глубинку, повсеместно организуются оркестры и театры художественной самодеятельности». Большие успехи заметны и в развитии литературы. Было отмечено, что писатели Казахстана Б.Майлин, М.Ауэзов, С.Сейфуллин, И.Джансугуров, С.Муканов пишут в своих новых произведениях о преобразованиях в жизни республики, создаются новые пьесы для театров. «Их произведения становятся нашим золотым фондом, - справедливо замечал Т.Жургенов, - которыми мы в праве гордиться. В последнее время найден казахский перевод Фирдоуси «Шах-Намэ», сделанный муллой Уразом, между тем прошло более 100 лет, а имя Ураза оставалось в неизвестности до сих пор, но без сомнения этот перевод явился неоценимым вкладом в развитие казахской литературы», - говорил Т.Жургенов. Многие произведения классиков русской, зарубежной и советской литературы переводятся и издаются на казахском языке в те годы. Сохранился приказ по Наркомату просвещения (декабрь 1934 года), в котором

Т.Жургенов командирует Ходжикова в города Ташкент, Чимкент, Туркестан для сбора рукописей, что еще раз говорит о бережном отношении Наркомпроса к культурному достоянию прошлых поколений [6].

Отмечая несомненные достижения, Жургенов приводил конкретные цифровые данные, дал развернутую характеристику культурному строительству в Казахстане: «Театральное искусство получило широкое распространение, и театры создаются повсеместно во всех областях и районах, даже в совхозах и колхозах. За последние годы сформировались и окрепли казахские театры, их всего насчитывается 22, в том числе 3 государственных театра. Казахский драматический театр – старейший в республике, на его сцене работают такие прославленные артисты как Елюбай, Серке, Халибек, репертуар театра достаточно сильный: ставятся такие спектакли как «Біздің жігіттер», «Тунгі сарсарын», «Аркалык»[7].

В рассматриваемый период наряду с театральным искусством свои первые шаги делали такие жанры, как радио и кино. В 1935 году принимается постановление «Об организации кинодела в Казахстане». Заслуженом Т.Жургенова является тот факт, что в 1938 году был создан первый казахский звуковой художественный фильм «Амангельды» по сценарию Г.Мусрепова.

Знаменательным в деле сохранения культурного наследия является появление серии документов об охране исторических памятников, в том числе Мавзолея Ходжа Ахмеда Яссави.

Наиболее яркой демонстрацией многообразия, богатства и самобытности казахской культуры явилась Первая декада литературы и искусства Казахстана в Москве, состоявшаяся в мае 1936 года. Темирбек Жургенов был одним из организаторов этого ответственного мероприятия, об этом говорят его статьи в периодической печати, выступления на приеме в Кремлевском Дворце.

В целом, Темирбеком Жургеновым была поставлена задача необходимости интеграции казахского искусства в мировое социокультурное пространство. И эта идея была блестяще доказана в 1936 году на I Декаде казахской литературы и искусства в Москве.

Декада в полном объеме стала подтверждением социально-культурного спонсорства Советского государства, облеченное в коммунистическую идеологию. Согласно протоколу Комиссии по проведению декадника Казахского искусства в Москве и Ленинграде от 15 февраля 1936 г. была утверждена смета расходов по проведению декадника казахского искусства в Москве и Ленинграде: по Казгосмузтеатру в сумме 277.000 р., в том числе дотация по бюджету 205.000 руб. и по филармонии – 110.000 руб. в том числе дотация по бюджету 80 000.

Хочется обратить внимание на следующий архивный документ, который демонстрирует сложное материальное положение казахских артистов. Письменное обращение директора Казмузтеатра С. Аспандиярова Зам.председателя Совнаркома КазАССР К.Равальскому свидетельствует об личных экономических затруднениях деятелей искусств.

«В виду из того, что значительная часть артистического состава Казгооумзтеатра получает сравнительно низкие зарплаты, последние не имеют возможности приобрести приличные костюмы, подобающие иметь им, как работникам театра.

Между тем этим сотрудникам в скором времени стоит поездка на декадник искусства в гор.Москву... Для этой цели просим отпустить Казгосмузтеатру необходимые средства на пошив для указанных сотрудников 40 шт. Мужских и 80 штук дамских костюмов 30штук дамских платьев – всего на сумму -25 000 рубль» [9].

Большое внимание Т.Жургеновым придавалось вопросам подготовки кадров в области театра, кино, музыки. Наркомпрос посылает молодежь на учебу в центральные города Союза, по областям республики проводятся олимпиады, конкурсы, смотры для выявления талантов. Наряду с театральным искусством успешно развивалось и изобразительное искусство Казахстана. По инициативе Т.Жургенова были отправлены на учебу в Москву художник-самоучка А. Кастеев, А.Хайдаров, А.Исмаилов, братья Ходжиковы, У.Тансыкбаев и др.[10]

Культура Казахстана 30-х годов развивалась на основе народной культуры, однако чрезмерная идеологизация, навязывание партийных, революционных тем, стремление усилить интернациональное за счет ущемления национального, тормозили развитие духовности и

культуры, что привело к глубоким деформациям в обществе, а именно: постепенное свертывание казахских школ, создание произведений искусства идеологической направленности, репрессивная политика в отношении инакомыслящих деятелей культуры. Однако, объективное изучение творческого наследия исторических личностей, научное архивирование этого материала позволят через понимание особенных культурных процессов, происходивших в начале века, определить современные тенденции и перспективы развития национальной культуры в условиях государственного суверенитета.

«Темирбек неустанно искал, расспрашивал о местных талантах, людях одаренных, могущих проявить свои способности в искусстве. И находил, привозил, посылал официальные приглашения, уговаривал, создавал необходимые условия для учебы и работы самобытным и одаренным. При этом поражала его наблюдательность, тонкое знание местных обычаев, отличительных черт одежды, музыкальных и языковых нюансов различных районов республики» [5].

Сталинские репрессии не позволили Т.Жургенову довести задуманное до совершенства, но в памяти народа он навсегда остался интеллигентом, знатоком народного искусства, борцом за сохранение культурного наследия. Сегодня идеи Темирбека Жургенова получают признание и находят воплощение в общественной, культурной жизни современного Казахстана.

Список использованной литературы:

1. Мартин Т. Империя положительной деятельности.1923-1939. – М.: Фонд "Президентский центр Б.Н. Ельцина", 2011. – 662с.
2. Аманжолова Д.А. Советское притяжение (Советский век глазами историков Казахстана) // Сервис в России и за рубежом. – 2013. – №2(40) – 252с.
3. Кульшанова А.А. Парадигмы советской национальной политики в Казахстане в период становления тоталитарного государства (1917-1936 г.г.) - Алматы, 2015. – 28п.л.
4. ЦГА РК, ф.81, оп.3, д.604, л.7-8
5. Имангалиев Б. Темирбек Жургенов. - Алматы, 2001. – 142с.
6. Утегалиева А.Д. Культурно-организаторская деятельность Т.Жургенова. Дисс. на соискание ученого звания канд.истор.наук. – Алматы, 1996. – с.72.
7. Казахстанская правда. - 1934. - 27 июня
8. ЦГА РК, ф.1242, оп.1, д.3, л.126-127
9. ЦГА РК. ф. 1778. оп. 1. д. 28. л. 9
10. Жургенов Т.К. К высотам большого социалистического искусства // Казахстанская правда. – 1934. – 12 июня.

УДК 93::316.74/75::323.232(5-015)

«ПОЛИТИКА ПАМЯТИ» НОВЫХ НЕЗАВИСИМЫХ ГОСУДАРСТВ ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ

Меньковский В.И.,
доктор исторических наук, профессор; профессор кафедры истории России
исторического факультета Белорусского государственного университета,
г. Минск, Республика Беларусь,
vmenkouski@gmail.com

Аннотация: Анализируется выработка образа «имперского и советского прошлого» государств Центральной Азии в сложной структуре различных уровней политики памяти: как набор описаний, идей и образов прошлого, генерируемых властным дискурсом; как

коллективные обыденные представления о прошлом; как индивидуальная память, которая соединяет индивида с социальной стратой.

Ключевые слова: политика памяти, Центральная Азия, «имперское и советское прошлое», постколониальный дискурс, нациестроительство.

"THE POLICY OF MEMORY" NEW INDEPENDENT STATES OF CENTRAL ASIA

Annotation: The development of the image of the "imperial and Soviet past" of the states of Central Asia in the complex structure of various levels of the policy of memory is analyzed: as a set of descriptions, ideas and images of the past, generated by power discourse; as collective everyday ideas about the past; as an individual memory that connects the individual with the social stratum.

Key words: politics of memory, Central Asia, "imperial and Soviet past", post-colonial discourse, nation-building.

Введение. Терминология современной политической и исторической науки по отношению к тому, что происходит «после империй» достаточно жесткая. Это и «постимперский синдром», и «постколониальные исследования», и «общества травмы». Современный постколониальный дискурс антагоничен колониальному мышлению предшествующих веков. Колониальный дискурс кратко, но точно укладывается в тезис о «миссии белого человека», несущего недоразвитым народам культуру, перспективы развития, цивилизацию. «Небелые», т.е. «другие», «чужие» выступают только как объекты исторического процесса, но никак не могут рассматриваться в качестве субъекта. «Дистанция между коренным населением и государством мало где была более значительной, чем в Средней Азии, которая стала последней крупной территорией, присоединенной к империи... В целом различия между «туземцами» и «европейцами» прослеживались во всех проявлениях повседневной жизни и в организации пространства... В Средней Азии сложилось двухкомпонентное общество, где коренное население и европейцы жили бок о бок друг с другом, при этом практически не взаимодействуя» [1. сар. Введение]. Насилие, применяемое к объектам, конечно лучше было бы исключить из колониальной практики, но, к сожалению, по мнению колонизаторов, по-другому с «туземцами», «инородцами» строить отношения невозможно в силу их дикости и нецивилизованности.

После распада колониальных империй, властным структурам и обществу метрополий пришлось менять алгоритм мышления в отношении бывших покоренных народов, а научному сообществу – менять методологию исследования имперского/колониального и постимперского/постколониального периодов истории.

Методология исследования. Основное внимание уделено исследованию процесса формирования исторического сознания, исторической памяти больших социальных групп, государственной политики нациестроительства. Использован метод интерпретации, дающий возможность соотнесения части и целого, а также позволяющий понять внутренне содержание процесса (в нашем случае – нациестроительства) через внешние проявления знаков и символов исторической политики. У автора также была возможность использовать (в случае Республики Казахстан) метод включенного наблюдения, позволивший провести изучение определенных социальных групп в повседневных жизненных обстоятельствах и государственных структур в естественных условиях функционирования.

Основная часть. В историографии последних десятилетий не существует единой точки зрения на оценку советского периода истории Центральной Азии [2, pp. 80-82]. Часть исследователей утверждает, что Советский Союз был колониальной империей, подобно Франции или Великобритании. По их мнению, несмотря на программу модернизации, советское управление Средней Азией повлекло за собой экономическую эксплуатацию ресурсов региона; принуждение коренного населения к западным культурным нормам; и установление политического контроля европейского русскоязычного центра, т.е., несмотря на

антиколониальную риторику нового режима, большевики фактически опирались на царский опыт и идею «цивилизаторской миссии» западного типа. В противоположность этой «колониалистской» точки зрения, другие исследователи рассматривают деятельность советской власти в Средней Азии как гомогенизацию и модернизацию общества. По их мнению, советское управление было направлено на установление равенства народов бывшей империи и использовало современные практики соседних государств (Турции и Ирана), а не идею культурного превосходства России. При этом подчеркивается активная роль местных среднеазиатских элит, которые были не просто подчинены Москве, но выступали как союзники центра в программах модернизации.

Если для мировой историографии обсуждение вопросов о колониализме/модернизации является научной дискуссией, то для постсоветского пространства это скорее «войны памяти», в которых на первый план выходят идеологические и политические мотивы. Как писал Д. Схиммельпэннинк: «Изменения, произошедшие за последнюю четверть века, значительно облегчили контакты между российскими и западными историками. И все-таки мы по-прежнему обитаем в разных мирах» [3, с. 5]. Историческую политику государств Центральной Азии мы будем анализировать ниже, а сейчас очень кратко о преобладающей тенденции российских академических публикаций.

В самом общем виде она заключается в том, чтобы избирательно фрагментировать прошлое, «забывая» негативные составляющие колониальной истории, и «замещая» их героическими и позитивными. Объясняя складывающуюся парадигму российской исторической памяти о Центральной Азии, С. Абашин выделяет три основных фактора [4]. Первый, символическая конкуренция с западом и желание российских политиков и интеллектуалов представить себя другими по отношению к нему. Это отличие подразумевает некие особые отношения с Азией, исключая колониализм западного типа. Второй, восприятие и переписывание истории Российской империи и Советского Союза как историю русских, русской нации и русской культуры. Третье, формирование новых форм созависимости с бывшими окраинами империи, которые стали самостоятельными странами.

Ситуация «постимперского» существования безусловно не означает невозможность построения нормальных отношений между бывшим центром и окраинами, но для этого нужна в первую очередь готовность и способность избавиться от имперского дискурса. К сожалению, для значительной части российской историографии это остается серьезной проблемой. «Вероятно, российской историографии гораздо удобнее развиваться в условиях консервативной стабильности, игнорируя новейшие и вообще любые альтернативные теоретические и методологические подходы к написанию истории» [5, с. 9]. Приведем стандартное для большинства российских авторов описание новых национальных историй: «По сути, всё сводится к утверждению своего исторического «права на землю», занимаемую сейчас тем или иным государственным образованием, и к формированию «образа врага» в лице России, всегда препятствующей счастливой жизни того или иного народа» [6, с. 109]. И это при том, что автор признает «деколонизацию истории» и срабатывание «постколониального синдрома» практически неизбежными в странах, получивших возможность независимого развития, или в странах с имперским прошлым [6, с. 109].

Практически все исследователи согласны с тем, что важнейшими составляющими исторической политики новых независимых государств являются вопросы нахождения древнейших цивилизаций на территории современных государств (или той территории, которой данная нация обладала в прошлом), характеристика высшей исторической точки развития нации («золотого века») и история становления современной государственности. В последнем случае обязательным элементом является определение отношения к истории Российской империи и Советского Союза.

В контексте реализуемой государствами Центральной Азии исторической политики нас интересует отношение к советскому периоду истории, к советскому прошлому. «В отличие от царской России и европейских колониальных держав, которые противопоставляли свои метрополии колонизованным перифериям, Советский Союз определял себя как сумму своих

частей» [7, Kindle edition, chap. II]. Ставить знак равенства между Российской империей и Советским Союзом невозможно. Точнее, невозможно с научной точки зрения. В политико-идеологических целях это делалось и делается¹. И историческая политика широко используется для обслуживания именно этих целей.

В научной литературе сложились неоднозначные оценки национальной политики советской власти в регионе. Однако, если выделить основную историографическую тенденцию, можно отметить постепенный переход исследователей от жесткой критики действий большевиков к более позитивным оценкам². Ф. Хирш отмечала парадоксальность ситуации, заключающуюся в том, что «...пока западные ученые писали о неожиданно «прогрессивном» характере советской национальной политики, политические лидеры и ученые в постсоветских национальных государствах заговорили на языке деколонизации... Создавая постколониальный нарратив, эти лидеры и ученые опирались на западные работы, написанные в разгар холодной войны и характеризовавшие Советский Союз как колониальную империю и «разрушителя наций» [7, Kindle edition, chap. Введение]. Автор подчеркивает, что «...искусная политика большевиков в национальном вопросе помогла им выстроить альянсы с некоммунистами и выиграть Гражданскую войну... Царский режим, Временное правительство и белые пытались игнорировать национальную идею, а большевики интегрировали ее в свою идеологию и свое представление о Советском социалистическом государстве» [7, Kindle edition, chap. I].

Дореволюционная Россия и формально, и реально была империей. Соответственно, при ее характеристике мы исходим из имперских категорий. Национальные окраины Российской империи были неоднородны, находились на разных стадиях экономического, политического, культурного развития. Разной была и степень национального самосознания. Однако характеризуя не только Российскую империю, но империю как геополитическое явление, мы можем отметить, что государство создавало и использовало властные структуры как «центра», так и национальных окраин для контроля над «инородцами», не создавая реальных равных возможностей для различных этнических и национальных групп. Распад Российской империи не являлся уникальным явлением. Если не впадать в различного рода конспирологические объяснения, столь популярные сегодня, причины очевидны – время империй прошло. Если в XX веке распались все империи, почему Россия должна быть исключением? Не заговоры отдельных лиц, не «мировая закулиса», а логика истории определила процесс распада. Попытки противостоять этой логике, противодействовать естественному стремлению людей и наций к свободному самостоятельному существованию не могут сохранить империю, но приводят к человеческим жертвам, гуманитарным катастрофам, крови и страданиям.

Специфика ситуации Советского Союза принципиально отличалась от имперской. «Постсоветские государства в осуществлении своей политики нациестроительства не должны были начинать с чистого листа. В советское время очень многое уже было сделано для формирования национального самосознания нерусского населения: проведено национальное

¹ Или делается из-за заблуждения, непонимания, давления стереотипов. Например, точка зрения одного из руководителей «Мемориала» А. Даниэля: «... СССР. Было такое государство, просуществовавшее 74 года. И история СССР осталась сиротой с его распадом. И мы либо признаем, что ее вообще не было, и тогда непонятно, о чем мы сейчас говорим. Либо мы признаем ее, и тогда ее надо удочерить. А ее некому удочерить, кроме как России». <https://polit.ru/article/2008/04/24/istpamat/>. Почему историю СССР не могут писать историки Беларуси, Кыргызстана, Великобритании или Молдовы? И они не только могут, но и пишут.

² Наиболее известные работы: Martin T. *The Affirmative Action Empire: Nations and Nationalism in the Soviet Union, 1923-1939*. Ithaca: Cornell University Press, 2001; A State of Nations: Empire and Nation-Making in the Age of Lenin and Stalin / Ed. by R. G. Suny, T. Martin. Oxford, 2001; Hirsch F. *Empire of Nations: Ethnographic Knowledge and the Making of the Soviet Union*. Ithaca: Cornell University Press, 2005. Все книги опубликованы и в переводе на русский язык.

размежевание территории СССР с выделением титульных этнических групп, создана национальная интеллигенция и руководящие кадры, на национальных языках в республиках выходили книги и газеты, велось преподавание в школах и вузах, в каждой республике создавалась национальная версия истории, пусть и вписанная в общесоветский исторический нарратив» [8, с. 146]. Более того, современные национальные категории стали употребляться в качестве конкретных этнонимов лишь при советской власти, в имперский период большинство жителей Средней Азии не определяло себя в национальных терминах. Т. Мартин вводит термин «империя позитивного действия», призванный объяснить уникальную политическую природу Советского Союза: он не был ни традиционной империей (так как открыто декларировал себя как антиимпериалистическое государство), ни реальной федерацией (так как экономически и политически был унитарным государством), ни, тем более, государством-нацией (так как советская власть настойчиво поддерживала процесс национального строительства у нерусских народов) [9, с. 141].

Результаты исследования. В Центральной Азии процесс национального размежевания и формирования республик проходил в чрезвычайно сложных условиях. «Народы многонационального региона находились на разных уровнях экономического и социально-политического развития... Между народами региона существовала не только национальная, но и конфессиональная рознь (между шиитами, суннитами, исмаилитами). Ситуация усугублялась наличием большого числа национальных анклавов и сложнейшей национальной чересполосицей» [10, с. 6].

Оценки размежевания 1920-х гг. неоднозначны в национальных центральноазиатских историографиях, ситуацию в каждой из стран региона мы будем рассматривать ниже. Пока мы только обратим внимание на позицию исследователей, которые отмечают, что было бы неверно утверждать о полном нивелировании или демонизации совместного прошлого России и стран Центральной Азии.

Анализируя подобный подход к историческим нарративам постсоветских государств, мы обратили бы внимание на несколько аспектов. Во-первых, новая российская история также построена на излагаемых принципах, только образ постоянно присутствующего врага занимает «Запад», видоизменяющийся в различные исторические эпохи. Во-вторых, во всех центральноазиатских историографиях подчеркивается, что «право на землю» существовавшее в отдаленные исторические периоды не является обоснованием современных претензий на какие-либо чужие территории, т.е. история не является обоснованием современных агрессивных внешнеполитических действий. И, в-третьих, отношение к имперскому и советскому периодам истории в исторической политике государств Центральной Азии различно, попытки ее упрощения до некой единой парадигмы искажают реальную ситуацию.

Вполне вероятно, с ходом времени в Центральной Азии возникнет необходимость написания региональной истории, будут созданы возможности совместного анализа прошлого, найдено понимание невозможности перенесения сегодняшних этнических, национальных, государственных категорий в другие исторические эпохи. Однако пока региональной консолидации как в отношении современности, так и в отношении истории не произошло. В настоящий момент представляется, что именно национально-государственный и постколониальный дискурсы будут преобладающими в историографическом и историко-политическом центральноазиатских нарративах.

Список источников/литературы:

1. Халид А. *Создание Узбекистана: нация, империя и революция в раннесоветский период* / Пер. с англ. Санкт-Петербург: Библиороссика; Бостон: Academic Studies Press, 2022. (Современная западная русистика). Kindle edition.

2. Краткий информативный обзор историографии начала XXI в. см. Loring B. "Colonizers with Party Cards": Soviet Internal Colonialism in Central Asia, 1917–39 // *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*, Volume 15, Number 1, Winter 2014 (New Series), pp. 80–82.

3. Схиммельпэннинк ван дер Ойе Давид. Русский ориентализм. Азия в российском сознании от эпохи Петра Великого до Белой эмиграции / Пер. с англ. Москва: Политическая энциклопедия, 2019. 287 с.

4. Абашин С. Верещагин без колониализма: как постсоветская Россия не отмечает 150-летие завоевания Средней Азии // https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/161_nlo_1_2020/article/21985/

5. Кирчанов М. В. Политизация исторического знания и национализм в транзитных обществах (проблемы и противоречия) // Общество: политика, экономика, право. 2014. № 3. С. 8–12.

6. Скаков А.Ю. Пробные учебники истории для классов с русским языком обучения средних школ Туркменистана // Историческая экспертиза. 2016. № 1. С. 110–120.

7. Хирш Ф. Империя наций: этнографическое знание и формирование Советского Союза / Пер. с англ. Москва: Новое литературное обозрение, 2022. (Historia Rossica). Kindle edition.

8. Летняков Д.Э. Создавая нацию: политика идентичности в постсоветских государствах // Мир России. 2016. Т. 25, № 2. С. 144–167.

9. Новикова Л.Г. Советская национальная политика в оценках трёх западных историков // Отечественная история. 2006. № 4. С. 140–145.

10. Дьякова Н. Территории постсоветских республик: от истории к современности // Россия и новые государства Евразии. 2011. № 2. С. 1–23.

УДК 316.4

ИСТОКИ СОВЕТСКОЙ КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКИ В УЗБЕКИСТАНЕ В 1920-1930 гг.

Ишанходжаева Замира Райимовна

Доктор исторических наук, профессор

Национальный Университет Узбекистана им. Мирзо Улугбека

г. Ташкент, Узбекистан

e-mail: zamira.i@rambler.ru

Одной из актуальных проблем исторической науки, является изучение политики советского государства в сфере культуры, истории повседневности народа и другие, связанные с этим периодом вопросы. Необходимо объективно отметить, что советская политика в области культуры в Узбекистане открыла дорогу многим достижениям и новшествам, осуществленным в рассматриваемый период – это были определённые достижения в области образования, науки, литературы и искусства, театра и кино, развитие национальной прессы др. Но в этой статье мы хотим остановиться несколько на других проблемах, которые необходимо исследовать, а именно - на преследованиях и притеснениях интеллигенции, представителей культуры, на репрессивные акции, проводимых со стороны советской власти в отношении населения. Для понимания репрессивных истоков советской «культурной» политики и инструментария ее осуществления в рассматриваемый период важно иметь в виду, что ленинская концепция социализма и строй мысли большевистских руководителей были проникнуты идеологией воинствующего терроризма.

Необходимо отметить, что к моменту Октябрьского переворота у большевистского руководства еще не имелось детально проработанной концепции «социалистического культурного строительства». В окончательном варианте программа «культурной революции» будет сформулирована лидером российских большевиков В.И. Лениным только в начале 1920-х г., но теоретико-методологические основы уже были заложены. Они предполагали развертывание культурного строительства в русле социалистических преобразований.

Анализируя ситуацию в Средней Азии, журнал «Революция и национальности» напишет: «... в Союзе ССР победивший пролетариат, установивший свою диктатуру,

правильно проводя свою, ленинскую национальную политику, помогает трудящимся советского Востока в отсталых странах, в бывших колониях, проводить титаническую работу по организации «прыжка» из натурального хозяйственного уклада, из родовой кочевой общины – к советскому строю и через определенные ступени развития – к коммунизму, и все это – минуя капиталистическую стадию развития»³. Такого рода идеологическое оформление проводимой большевиками политики в процессе внедрения «социалистической культуры» встречалось практически повсеместно. Философия и психология государственного терроризма стала отличительной чертой практики большевизма в послеоктябрьские годы (1917 г. З.И.) на всем пространстве советского государства. Рельефные формы она приобрела и в Узбекистане. Большевики неустанно призывали рабочих и солдат бороться с открытыми и «замаскированными врагами революции», преподать «реакционерам кровавый урок». Показательна в этом отношении редакционная статья, опубликованная в официальном органе большевистских властей – газете «Правда» от 4 августа 1918 г. В ней говорилось: «Рабочие и бедняки! Возьмитесь за оружие, учитесь стрелять... Встаньте против всех, кто против советской власти агитирует. Десять пуль против каждого, кто поднимет руку против нас. Господству капитала можно положить конец, когда перестанут дышать последние капиталисты, помещики, попы и офицеры».⁴

Еще один факт, показывающий детали проводимой большевиками политики – 9 августа 1918 г. Совнарком РСФСР издал декрет за подписью Ленина о «создании особых частей из верных и преданных людей для развертывания беспощадного массового террора против кулаков, духовенства и белогвардейцев. Всех подозрительных заключать в концлагеря»⁵. В те же дни Ленин Губисполкому Пензы рекомендует: «Провести беспощадный массовый террор. Сомнительных запереть в концентрационный лагерь вне города. Экспедицию (карательную – авт.) пустить в ход»⁶. Большевикам Саратова приказывается: «Расстреливать заговорщиков и колеблющихся, никого не спрашивая и не допуская идиотской волокиты»⁷. Стилистика указаний крайне проста: арестовать, расстрелять, загнать в концлагеря. Причем, не только «заговорщиков», но и колеблющихся. Подобная логика мышления находила отражение и в подходе к методам становления «социалистической культуры». Вот как, к примеру, извращенно понимался большевиками «социалистический гуманизм». «Чтобы успешно бороться с нашими врагами, – учил Зиновьев, – мы должны иметь собственный социалистический гуманизм. Мы имеем сто миллионов жителей России под советской властью. Из них девяносто миллионов мы должны завоевать на нашу сторону. Что же касается остатка, то его нужно уничтожить»⁸.

Такая политика вызвала раскручивание мощного маховика репрессий: повсеместно создавались концентрационные лагеря, активно применялась система заложников, заключения их в тюрьмы и поголовное уничтожение. Уже в первые «революционные» годы в советской России действовало 84 концлагеря, в которые было заключено более 50 тыс. узников⁹. Политический экстремизм, исходящий от центральной власти, изначально охватил все регионы воздвигаемой «красной империи». Отчетливый характер он приобрел и в Узбекистане.

Насильственное внедрение советской модели социалистической трансформации национальной культуры происходило в Средней Азии по мере ее советизации. Широкий

³ Эл. Фарид «Формы классовой борьбы на советском Востоке в переходный период». В журнале «Революция и национальности», 1931 г. № 7, с. 20. Ежемесячный журнал Совета национальностей. ЦИК СССР и Ком. Академии

⁴ Правда. 1918. 4 августа.

⁵ Ленин В.И. Полн. собр. соч. Т.50. –С.142–143

⁶ Там же. – С.143–144.

⁷ Там же. – С. 165.

⁸ Северная коммуна. //Пб., 1918, 25 ноября.

⁹ Красный террор. – М., 1918. № 10. – С. 12.

размах политика государственного терроризма приобрела в Туркестане, находящемся в составе «революционной России».

Одним из ярких проявлений большевистского экстремизма стало вооруженное свержение в феврале 1918 г. сформированного по воле коренного населения края в ноябре 1917 г. альтернативного советской власти национально-государственного образования – «Туркистон мухторияти». Тогда многие члены правительства «Туркестанской автономии» без суда и следствия были расстреляны, а многие участники автономии ушли в эмиграцию. Репрессии большевиков, проведенные в Коканде, стали одной из причин формирования антисоветского движения в Туркесреспублике. Против повстанцев, как известно, были брошены крупные воинские подразделения регулярной Красной армии.

В тесной связи с организацией вооруженных формирований активные меры предпринимались по закладке репрессивного аппарата. Так, уже 14 сентября 1918 г. ЦИК Туркестанской республики утвердил положение об организации Чрезвычайной следственной комиссии по борьбе с контрреволюцией (ТуркЦК). В тот же день решением Ташсовета был учрежден Комитет красного террора. Одновременно развернулась энергичная деятельность по созданию иных карательных структур¹⁰.

Повсеместное распространение получила репрессивная практика, расстрел без суда вызванных в органы ЧК по наговору сомнительных лиц по обвинению в связях с «басмачами». Дело дошло до того, что в Самарканде между карательными органами развернулось «соревнование», кто из них больше расстреляет за ночь заключенных¹¹.

Для удержания советской власти большевистское правительство направило в Туркестан дополнительные вооруженные подразделения регулярной Красной армии. Их численность к началу 1920-х гг. составила около 100 тыс. человек¹². Командование Туркестанского фронта твердо придерживалось принципа осуществления жестких мер не только в отношении вооруженной оппозиции, но и мирного населения, поддерживавшего повстанческое движение. В приказах командующего Туркфронта М.В. Фрунзе недвусмысленно указывалось: «Все входящие в состав басмаческих масс должны расстреливаться как грабители и враги народа и подлежат расстрелу на месте. Все лица, а также целые общества, уличенные в сношениях или помощи басмачам, будут подвергаться самым суровым карам по закону военного времени».

Насильственное насаждение советской власти сопровождалось в Туркестане с созданием политических и идеологических структур. Они были направлены, прежде всего, на вытеснение несовместимого с коммунистической идеологией религиозного мировоззрения. Уже в 1920-х годах развернулись масштабные религиозные гонения, выразившиеся в мерах по ликвидации вакфов, в закрытии конфессиональных школ, в запрещении судов казиев, в преследовании священнослужителей.

Претворению своих планов большевики уделяли большое внимание. Очередная задача советского Туркестана – создание прочного и гибкого централизованного аппарата рабоче-крестьянского государства. Для этого прежде всего надо было проводить беспощадную чистку.

Наряду с этим, нетерпимость и логика конфронтационного мышления большевиков обусловили их стремление изгнать с общественной арены все «непролетарские» социальные группы и слои, а из политической жизни первоначально «буржуазные» и «националистические» партии, затем и своих союзников по правящему социалистическому блоку. Так, в Туркестане в течение 1918 г. были запрещены «Шурои Исломия», в общество

¹⁰ НА РУз, Фонд Р-25, оп.1, д.27–а, л.84–85.

¹¹ НА РУз, Фонд Р-25, оп.1, д.27–а, л. 125–126.

¹² Туркестан в начале XX века: к истории истоков национальной независимости. – Ташкент: Шарк, 2000. – С.169

«Уламо», «Алаш Орда», «Турк одами марказияти» «Туркистон миллий бирлиги», затем сошли с исторической арены организации правых и левых эсеров, меньшевиков и др¹³.

Большое внимание в обеспечении курса на коммунистическую монополизацию политической и культурной жизни, уделялось овладению информационными рычагами. Большевистские вожди хорошо понимали, что монопольное господство над средствами массовой информации, как универсальными средствами влияния на общественное сознание и психологию широких масс, дали возможность властным структурам осуществить жесткий контроль над ними.

Наиболее мощным потенциалом идеологического влияния на массы была периодическая печать. Уже весной 1918 г. Совнарком Туркестанской республики национализировал типографии и литографии, принадлежавшие частным лицам. Все издания, не устроившие власти с идеологической точки зрения, закрывались. В частности, оказались запрещенными такие популярные в народе газеты и журналы, как «Улуг Туркистон», Ал-Изох и др. Стремительными темпами создавалась советская периодическая печать. Наряду с русскими изданиями, принимались энергичные меры по выпуску газет и журналов на языках коренных народностей края. Например, в 1918 г. издавалось уже 11 газет на узбекском языке. Среди них «Иштракиюн» («Коммунист»), «Ишчилар қалқони» («Рабочий щит») и др. Появились первые журналы – «Ишчилар дунёси» («Мир рабочих»), «Маориф» («Просвещение») и пр¹⁴.

Проводимые акции подавались большевистским руководством под лозунгом «создание подлинно свободной периодической печати». На самом же деле шла интенсивная тотализация издательского производства. В отличие от существовавших ранее демократических печатных органов, отражающих широкий спектр мировоззренческих позиций, большевистская печать была нацелена исключительно на упрочение этого режима и правящего положения коммунистической партии.

Важной составной частью механизма культурных преобразований выступили меры по «революционному обновлению» системы народного просвещения. Строительство социализма предполагало становление качественно новой системы народного образования, коренную переделку всего школьного дела. При этом под маской борьбы с «реакционной идеологией» предусматривалось превращение школы в прочную духовно-идеологическую опору советского строя, действенный инструмент формирования новой коммунистической идеологии. Многовариантная система народного образования была сразу же ликвидирована и на ее место пришла унифицированная единая трудовая школа. В результате, уже к концу 1920 г. в ТАССР действовало 280 советских школ, охвативших 174820 учащихся¹⁵. В основном они обслуживали европейское население, подавляющая же часть мусульманских детей, несмотря на давление со стороны властей, продолжало обучаться в традиционных мактабах и в еще сохранившихся новометодных школах. В первые годы советская власть была вынуждена считаться с этим. Но по мере укрепления советских школ, они были ликвидированы.

Для внедрения коммунистической идеологии в массы принципиальное значение придавалось и массовой культурно-просветительской и политико-воспитательной работе. В частности, проводилась масштабная работа по организации специфических советских культпросветучреждений – клубов, народных и рабочих домов, изб-читален, красных чайхан, красных юрт, способных стать проводниками политики партии и центрального правительства. В 1920 г. в Туркестане насчитывалось 177 социалистических библиотек, 97 клубов, 76 красных чайхан, 172 избы-читальни и пр.

Жесткий идеологический контроль устанавливался в литературе и искусстве. Поощрялось зарождение так называемой советской литературы, музыкального и театрального искусства прокоммунистической направленности. Под губительным ударом оказалась интеллигенция. Поставленная задача «перевоспитать» национальную интеллигенцию плохо

¹³ Алимова Д.А., Голованов А.А. Узбекистан в 1917–1990 годы: противоборство идей и идеологий. – Ташкент, 2002. – С.28.

¹⁴ НА РУз, ф.34, оп.1, д.376, л. 78-80

¹⁵ НА РУз, Ф. 25, оп.1., д. 679, л. 32–34

претворялась в жизнь по объективным причинам, поэтому упор делался на их ликвидацию. Подавляющая масса экстремистки мыслящих большевиков «интеллигентов» и «буржуазию» воспринимали тождественно. А, как известно, отношение к буржуазии у большевиков было нетерпимым. Данная установка исходила лично от В.И. Ленина, который неоднократно повторял, что необходимо создать собственную, «трудовую интеллигенцию», сформированную из трудового люда.

Достаточно ясно выразил большевистскую позицию по отношению к «дореволюционной» творческой интеллигенции глава ВЧК – Ф.Э. Дзержинский, заявивший, что «на каждого интеллигента должно быть заведено дело»¹⁶. Кроме этого, отношение большевиков к национальным республикам постоянно освещалось и оформлялось в виде разного рода публикаций в прессе. Практически все публикации были направлены против культурных традиций населения Туркестана.

Все чаще предпринимались репрессивные меры. Они коснулись, прямым образом и в первую очередь, творческой интеллигенции, которая, стремясь сохранить самобытную национальную культуру, через свое творчество открыто выступала с критикой реформ советской власти. Так, один из главных ударов был обрушен на литературно-лингвистическое объединение «Чагатай гурунги», созданное в 1919 г. при Наркомпросе Турккеспублики. Члены этой организации проводили большую работу по сбору устного народного творчества, подготовке реформы алфавита. Они выступали за очищение тюркских языков от засилья иностранных слов, в том числе русских. И на этом основании были обвинены в пантюркизме. Вокруг «Чагатай гурунги» объединились в основном те писатели и поэты, которые настороженно относились к советской власти и деятельности большевистской партии, критиковали антинациональную направленность предпринимаемых социально-политических и культурных акций. В их числе А. Фитрат, А. Чулпан и др. В официальных идеологических публикациях того времени подчеркивалось, что в стихах этих поэтов нашли отражение основные черты всей «националистической поэзии», отражающей интересы и идеологию «эксплуататорских классов». Они были первоначально подвергнуты суровой критике в печати, а в последующем – в середине 1930-х гг. репрессированы.

Одновременно началась первая волна репрессий ответственных партийных и советских работников из числа коренного населения, которые пытались отстаивать национальные интересы народов края, наполнить конституционно провозглашенные суверенные права Турккеспублики реальным содержанием. В этот круг входили в начале 20-х гг. Ю. Алиев, К.С. Атабаев, Х. Ибрагимов, Т. Рыскулов, А. Рахимбаев, Н. Тюракулов, Н. Ходжаев и др. На оппозиционеров стал навешиваться политический ярлык «национал-уклонистов». Они обвинялись в «буржуазном национализме».

Однако, в отличие от последующего «сталинского времени», репрессивные возможности центра были тогда все же ограничены. Позиции советской власти в Туркестане оставались еще достаточно слабыми. Несмотря на все предпринимаемые усилия в социальных слоях местного общества сохранялось острое неприятие большевистского режима. Коренных туркестанцев консолидировала национальная, а не социалистическая идея. В своей подавляющей массе они противились закладке социалистических структур и не поддерживали советские органы. Обширная часть территории края находилась в зоне контроля повстанцев. Летом 1920 г. И. Любимов, председатель СНК ТАСССР, писал в центр - «в крае не было настоящего –советского строительства...», «зачатки советских органов существуют только в городах, в лучшем случае, распространяя свою деятельность и на уезды». По его свидетельству, «...в каких-нибудь 18-ти верстах от Ташкента не знают существует ли советская власть»¹⁷.

Ряды повстанцев стремительно расширялись, отражая недовольство народа политикой большевиков, связанной с уничтожением религиозных устоев, внедрением атеизма,

¹⁶ См.: Голланд Ю. Политика и экономика // Знамя. 1990. –№ 3. – С.132–133.

¹⁷ НА РУз, ф. 17, оп. 3, д. 39, л. 34.

непродуманной экономической политикой, нацеленной на ускоренное выкорчевывание многоукладности экономики, ликвидацию класса собственников и товарно-денежных отношений. Экономический волюнтаризм большевиков, сопрягаясь с разрухой военного времени, вызвал катастрофический обвал народного хозяйства Туркестана, невиданный голод, который унес к 1920 г. более одного миллиона человек, или пятую часть населения края¹⁸.

Все сказанное позволяет заключить, что в исследуемый период в Узбекистане, как и во всем бывшем СССР, шло активное закрепление тоталитарной модели «культурной революции». Репрессии коснулись, прежде всего, духовной сферы, лишая творческих работников стремления к созидательному труду. Подавлялось национальное самосознание; результатом действия всеобъемлющей контролирующей государственной машины, не взирая на сопротивление снизу, становилось господство единой и всеильной государственной идеологии.

УДК 947.084.8 1941/1945 (092) (03)

ÇAĞDAŞ TÜRK DÜNYASI VE DİL DURUMU

Prof. Dr. **Mustafa Öner**,
Ege Üniversitesi Türkiye

Özet. "*Türk Dünyası*" adlandırması, Türk tarihi kadar eski bir geçmişe sahip değildir. Türklerin kültürel, coğrafi ve siyasi ortaklıklarının bütününi açıklayan bu birleştirici adlandırma, Türkolojinin de gelişmeye başladığı XIX. yüzyıl sonlarında oluşan millî bilinçle gündeme gelmiştir. "*Çağdaş Türk Dünyası*" ise tarihsel bir etaptır ve çağdaşlaşma (*modernizasyon*) sürecinin başladığı XIX. asır sonlarına dayanır. Bu kronolojik gelişmede, Doğu'da monarşiler yerine cumhuriyetlerin kurulduğu ve halkların politik olarak yükseldiği çağ söz konusudur. I. Dünya Savaşı ardından doğan bu dünyada 1917 Ekim Devrimi ve ardından Sovyetler Birliği ve emperyalizme karşı bir bağımsızlık savaşı ile 1923'te kurulan Türkiye Cumhuriyeti, Çağdaş Türk Dünyası'nın sosyo-kültürel bakımdan aktif kısmını meydana getirir.

XX. asır başlarında *Rusya Türkleri* diye bilinen (eski adıyla Türk-Tatar halkları) ise 1905 Devrimi ardından belirgin bir açılma ile yeni bir edebiyata ve modern yazı dillerine sahip oldular. 1920'lerde Sosyalist Sovyet devrimiyle başlayan yeni etapta ise Türk Dünyasının bu kısmı 1930'lardan itibaren dünyaya kapalı bir diktatorya içinde kaldı. Rusya'da Akademik V. V. Radloff'un 1890'larda sözlüğünü ve gramerini hazırladığı Türk diyalektlerinin hepsi Leninist uygulama içinde bilim ve öğretim dili oldu. 1930'larda Stalin hakimiyeti altında binlerce aydın repressiya kurbanı olurken Türk Dünyasında standart sosyalist hedefleri olan Sovyet edebiyatları meydana geldi, 1905-1917 arasındaki millî edebiyatlar ise bitirildi. Halk diline, halk edebiyatına dayanan klasiklerini ve folklorunu yücelten yeni edebiyat ideolojik bakımdan sosyalizme yenildi. Oysa Çarlık Hükümetinin sansürüne rağmen gelişen gazete, dergi, tiyatro ve ceditçi okullar yüksek bir millî miras meydana getirmişti.

II. Dünya Savaşından sonra başlayıp 1945-1991 yılları boyunca süren Soğuk Savaş aslında Türk Dünyasını ortasından bölmüş, birbirine kapatmıştır. 1930'lu yıllar başına kadar Türkiye ile süren kültürel ve bilimsel kontaklar özellikle Stalin repressiyaları ile tamamen bitirilmiştir. Bazı tarihçilerin kısa yüzyıl dediği XX. yüzyıla bu ideolojik gerilim damgasını vurmuştur. 1985'de başlayan Gorbaçov'un Glasnost ve Perestroyka dönemi, Varşova Paktında Polonya, Macaristan ve Baltık ülkelerinin, Ukrayna'nın ve tabii olarak 5 soyuzdaş Türk cumhuriyetinin bağımsızlığıyla sonuçlanmıştır. Çar Nikola'nın Rusya'sındaki Türk halklarının topraklarındaki eski koloniler yüz yıl sonra 1991 sonunda bağımsız cumhuriyetler olarak dünyaya açıldı: Çağdaş Türk Dünyası işte son 30 yıldır dünyaya, Türkiye'ye ve birbirine açılan bir Türk uluslarının dünyasıdır.

¹⁸ Алимова Д.А., Голованов А.А. Ўзбекистон мустабид совет тузуми даврида: сиёсий ва мафқуравий тазйиқ оқибатлари. – Тошкент: Ўзбекистон, 2000. –23 б.

Anahtar Söзler: Türk Dünyası, Sovyetler Birliği, Osmanlı imparatorluğu, modernizasyon, Türk alfabeleri, Kazakistan, 1926 Bakü Türkoloji Kurultayı, Latin alfabesi.

ҚАЗІРГІ ТҮРКІ ӘЛЕМІ ЖӘНЕ ТІЛДІК МӘРТЕБЕСІ

Профессор, доктор. **Mustafa Öner**,
Эгей университеті Түркия

Аңдатпа. «Түркі әлемі» атауының тарихы «Түркі тарихы» сияқты тереңнен басталмайды. Түркілердің мәдени-географиялық және саяси ортақтығын білдіретін бұл біріктіруші атау түркология ғылымы дами бастаған ХІХ ғасырдың соңында қалыптасқан ұлттық санамен бірге пайда болды. «Қазіргі түркі әлемі» тарихи кезең және модернизация процесі басталған ХІХ ғасырдың соңғы кезеңдерін қамтиды. Бұл хронологиялық даму барысында Шығыста монархияның орнына республикалар құрылып, халық саяси тұрғыдан көтерілген дәуір болды. Бірінші дүниежүзілік соғыстан кейін 1917 жылғы Қазан төңкерісі және одан кейінгі Кеңестер Одағы мен империализмге қарсы тәуелсіздік соғысы нәтижесінде 1923 ж. құрылған Түркия Республикасы қазіргі түркі әлемінің әлеуметтік-мәдени белсенді бөлігін құрайды. ХХ ғасырдың бастарында Ресей түріктері деп аталатын (бұрынғы түрік-татар халықтары) 1905 жылғы революциядан кейін өздерінің жаңа әдебиеті мен қазіргі жазба тілдеріне қауышты. 1920 жылдардағы Социалистік Кеңестік революциямен басталған жаңа кезеңде Түркі әлемінің бұл бөлігі 1930 жылдардан бастап әлемге есігін жапқан жабық диктатураның ішінде қалды. 1890 жылдары Ресейде академик В.В. Радлов сөздігі мен грамматикасын дайындаған түркі диалектілерінің барлығы лениндік жүйеде ғылым мен білім тіліне айналды. 1930 жылдары Сталин тұсында мыңдаған зиялы қауым қуғын-сүргін құрбаны болып, түркі әлемінде социалистік үлгідегі кеңестік әдебиеттер пайда болып, 1905-1917 жылдар аралығындағы ұлттық әдебиеттер жойылды. Халық тілі мен халық әдебиетіне негізделген классикасы мен фольклорын асқақтатқан жаңа әдебиет социализмнен идеялық тұрғыдан жеңіліс тапты. Алайда, Патша үкіметінің цензурасына қарамастан дамыған газет-журнал, театр, жәдид мектептері жоғары ұлттық мұраны қалыптастырған еді. ІІ. Екінші дүниежүзілік соғыстан кейін басталып, 1945-1991 жылдарға дейін созылған қырғи-қабақ соғыс шын мәнінде Түркі әлемін екіге бөліп, бір-бірімен араласа алмайтындай етіп есіктерін жауып тастады. Түркиямен 1930 жылдардың басына дейін жалғасқан мәдени-ғылыми байланыстар, әсіресе сталиндік қуғын-сүргін жылдары толығымен тоқтатылды. Кейбір тарихшылар «қысқа ғасыр» деп атайтын ХХ ғасыр осы идеологиялық шиеленіспен ерекшеленді. 1985 жылы Горбачев бастаған «Гласность» және «Перестройка» кезеңі нәтижесінде Варшава шартындағы Польша, Венгрия және Балтық жағалауы елдері, Украина және түркі тектес 5 республика (Әзірбайжан, Қазақстан, Қырғызстан, Өзбекстан, Түркіменстан) тәуелсіздік алды. Николай патшаның Ресейіндегі түркі халықтарының жеріндегі бұрынғы отар елдер 1991 жылдың аяғында, яғни жүз жылдан кейін тәуелсіз республика ретінде әлемге танылып, есігі ашылды: Қазіргі түркі әлемі соңғы 30 жылдан бері бар әлеммен, Түркиямен және бір-бірімен қоян-қолтық араласып жатқан Түркі ұлыстарының әлемі.

Түйін сөздер: Түрік әлемі, Кеңес Одағы, Осман империясы, модернизация, түркі әліпбилері, Қазақстан, 1926 Баку түркология конгресі, латын әліпбиі.

CONTEMPORARY TURKISH WORLD AND LANGUAGE SITUATION

Prof. Dr. **Mustafa Öner**,
Ege University Turkey

Annotation. The history of the name "Turkic world" does not start as deep as "Turkic history". This unifying name, representing the cultural, geographical and political unity of the Turks, appeared

together with the national consciousness formed at the end of the 19th century, when the science of Turkology began to develop. "Modern Turkic world" includes the historical period and the last stages of the 19th century, when the process of modernization began. During this chronological development, republics were established in the East instead of monarchies, and the people rose politically. After the First World War, as a result of the October Revolution of 1917 and the subsequent war of independence against the Soviet Union and imperialism in 1923. The established Republic of Turkey is a socio-culturally active part of the modern Turkic world. At the beginning of the 20th century, the so-called Russian Turks (former Turko-Tatar peoples) found their new literature and modern written languages after the revolution of 1905. In the new period that began with the Socialist Soviet Revolution in the 1920s, this part of the Turkic world remained under a closed dictatorship that had closed its doors to the world since the 1930s. In the 1890s in Russia, prepared by academician V.V. Radlov all the Turkish dialects dictionary and grammar became the language of science and education in the Leninist system. In the 1930s, under Stalin, thousands of intellectuals became victims of persecution, socialist-style Soviet literature appeared in the Turkic world, and national literature of 1905-1917 was destroyed. The new literature, which exalted the classics and folklore based on the folk language and folk literature, was ideologically defeated by socialism. However, despite the censorship of the Tsar's government, newspapers and magazines, theaters, and modern schools formed a high national heritage. The Cold War, which began after the Second World War and lasted from 1945 to 1991, actually divided the Turkic world into two and closed its doors so that they could not interact with each other. Cultural and scientific relations with Turkey, which continued until the beginning of the 1930s, were completely stopped, especially during the years of Stalinist repressions. The 20th century, which some historians call the "short century", was marked by this ideological tension. In 1985, as a result of the period of "Glasnost" and "Perestroika" led by Gorbachev, Poland, Hungary and the Baltic countries of the Warsaw Pact, Ukraine and 5 republics of Turkic origin (Azerbaijan, Kazakhstan, Kyrgyzstan, Uzbekistan, Turkmenistan) gained independence. The old colonies in the lands of the Turkic peoples in Tsar Nikola's Russia were opened to the world as independent republics at the end of 1991 after a hundred years: Modern Turkic world (Türk Dünyası) is a world of Turkic nations that has been opened to the society, to Turkey and to each other for the last 30 years.

Keywords: Turkic world, Soviet Union, Ottoman Empire, modernization, Turkic alphabets, Kazakhstan, 1926 Baku Congress of Turkology, Latin alphabet.

"*Türk Dünyası*" adlandırması, Türk tarihi kadar eski bir geçmişe sahip değildir. Türklerin kültürel, coğrafi ve siyasi ortaklıklarının bütününi açıklayan bu birleştirici adlandırma, Türkolojinin de gelişmeye başladığı 19. yüzyıl sonlarında oluşan millî bilinçle gündeme gelmiştir.

Türkler, Mahmud-ı Kaşgari'nin 11. yüzyılda tespit ettiği Orta Asya-Avrasya sınırları içinde son bin yıldır *otokthon* olarak yaşamaktadır. Tarih içinde Tuna Bulgarları gibi ana dillerini kaybedenler olmuştur. Bu arada Türk devlet hakimiyeti altında bazı Kafkas ve Balkan halkları da Türkçe konuşur (*Turcophone*) hâline gelmiş, Türkleşmiştir.

Türk Dünyası terimi ve kavramı çok basit olarak *Türklerin Dünyası* diye tanımlanabilir: Yani ana dili Türk dili olanların dünyası.. Oysa Yeni Çağ başlarında deniz aşırı sömürgecilik dolayısıyla meydana gelen İspanyol, Portekiz, Fransız ve en sonunda da İngiliz dünyası bir ana dili dünyası değildir. Bu sömürgelerdeki yerli veya aborjin halklar efendinin getirdiği yabancı dile katılmıştır. Bugün dünyanın en çok konuşulan dillerinin efendi dilleri olması elbette tesadüf değildir.

"*Çağdaş Türk Dünyası*" ise tarihte yeni bir etaptır ve çağdaşlaşma (*modernizasyon*) sürecinin başladığı 19. asır sonlarına dayanır. Bu kronolojik gelişmede, Doğu'da monarşiler yerine cumhuriyetlerin kurulduğu ve halkların politik olarak yükseldiği modern çağ söz konusudur. I. Dünya Savaşı'ndan sonra doğan bu dünyada Sovyetler Birliği ve emperyalizme karşı bir bağımsızlık savaşı ile kurulan Türkiye Cumhuriyeti, Çağdaş Türk Dünyası'nın sosyo-kültürel bakımdan dinamik ve aktif kısmını meydana getirir.

Osmanlı İmparatorluğu dışındaki Türk Dünyasında, 16.. yüzyılda başlayan Rusya hâkimiyetinin artık tamamlandığı bir devir de 19. yüzyıldır. Rusya Müslümanlarının Çarlık

idaresinde kendi dinlerini yaşama mücadelesi biçiminde geçen asırlardan sonra 18. yüzyıl sonlarında nihayet Rusya'nın İslam'ı bir kurum olarak tanıdığı bir tarihtir. Çariçe II. Katerina'nın denge siyaseti ile merkezi Ufa'da olacak biçimde 1788'de kurduğu Rusya Müslüman Ruhani Meclisi (*Duhovnoe Sobranie Musulman Rossii*) çok önemli bir adımdır. (Devlet 1999: 12) Bu arada Rusya Müslümanlarında aynı zamanda kendilerini taassuptan kurtarıp modern bir toplum olarak gelişmek ideali de ortaya çıkmıştır.

Osmanlı modernleşmesinde ise devleti ıslah etmek ve çağdaş bir devlete dönüştürmek üzere başlayan reformlar çağı (*Tanzimat*), halkın can ve mal güvenliğini modern kanunlara bağlamıştır. Osmanlı toplumunda daha önce söz konusu olmayan çağdaş bir eğitim ve öğretim dâhilinde yeni bir düşünme ve edebiyat anlayışı, roman, gazete, dergi, tiyatro gibi yepyeni kültür olgularını tam bu dönemde görüyoruz. (bk. Tanpınar 1982: 129-158; Lewis 1984: 75-127; Berkes 2002: 213-252; İnalçık 2013: 42-69; Mardin 2017: 9-19; Ortaylı 2008: 14).

Osmanlı İmparatorluğu biterken, 1908 sonrasındaki son 10 yılında paradoksal olarak fikir ve basın hürriyeti gelişmiştir. Türk millî kimliği de bu Türk modernleşmenin meyvesidir. I. Dünya Savaşı ardından emperyalist işgale uğrayan ülkedeki millî bağımsızlık savaşının ve cumhuriyet kurumlarının bu sürecin ardından geliştiğini belirtmek gerekir.

Böylece 20. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren her bakımdan bağımsız olarak gelişen Türkiye'deki dil son yüz yıl boyunca modern bir dil oldu. Bu ülkedeki Türkçe (=Türkiye Türkçesi) imparatorluk dilinden ulusal dile doğru bir iç evrim yaşamıştır. 1932'de başlayan süreçle kalem dilinde aktif olmayan Arap-Fars alıntıları yerine halk dilinden Türkçe sözler yaratılmıştır. Dilin gramer yapısı aynı kalmakla birlikte leksikal bir arıtma (pürizm) yaşandığını vurgulamak gerekir. Örnek olarak Arapça {mekâtip} çoğul biçimi yerine Türkçe *mektepler* ve {mekâtib-i askeriye} gibi Fars sentaksı örnekleri yerine {askerî mektepler} gibi Türkçe yapılar tercih edilmiştir (Tekin 1988: 1030-1043).

Rusya Türkleri diye 20. asır başlarından beri anılan (eski adıyla *Türk-Tatar* halkları) ise Rusya'daki 1905 Devrimi ardından belirgin bir açılma ile yeni bir edebiyata ve modern yazı dillerine sahip oldular.

19. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğunda *Tanzimat* ile başlayan süreç kapsamlı bir devlet reformu oldu; Rusya Müslümanlarının modernleşmesi ise öncelikle dinde reform arayışıdır: Abdunnasır Kursavî (1771-1812) Şihabeddin Mercanî (1818-1889) Alimcan Barudî (1859-1921), Abdürreşit İbrahim (1857-1944), Rızaeddin Fahreddin (1858-1936) ve Musa Carullah Bigiyev (1875-1949) gibi ıslahatçı âlimler bu modernliği daima İslam geleneği içinde aramışlardır (Kanlıdere 2002: 725).

18. asrın sonunda özellikle Rusya Müslümanları arasında gelişmeye başlayan bu maarifçi çağdaşlaşmanın ikinci adımı ise bir eğitim devrimi olan Usûl-i Cedid'den başlayıp Ceditçilik adıyla, düşünce hayatının ve kültürün her alanını kapsayan bir aydınlanma hareketidir. Toplumda köklü değişimlerle sonuçlanan bu iki olgu (*maarifçilik* ve *ceditçilik*) neticesinde asırlardır taassubun baskısı altında kalan geleneksel toplum serbestleşip kısmen özgürleşmiştir. Türk Dünyasında magrifetçilik veya maarifçilik diye anılan bu süreç hiç şüphesiz ki tam bir modernizmin başlangıcıdır ve bu olgunun zaten dinin tamamen yok sayılacağı Sovyet sosyalizminden çok önce yaşandığını ve çok etkili bir kalkınma olduğunu vurgulamak isterim.

Dolayısıyla Türk Dünyasında bu erken çağdaşlaşmanın Sovyet Devrimine bağlanması söz konusu olamaz. Bizi doğrudan ilgilendiren dil ve alfabe konusundaki reform ihtiyacı ise özellikle ceditçiliğin bir ürünüdür: Rusya Müslümanları ve Türk Dünyası, 1917 Devriminden önce modern ülkelerdeki gibi millet kimliği kazanmış, halkın konuştuğu millî dilin değerini anlamış durumdaydı (Öner 2018).

Alfabe de bu arada 19. asrın modernizasyon sürecinde gündeme gelmiştir. Asırlardır kullanılan Arap alfabesinin reformu ve hatta Latin alfabesiyle değiştirilmesi de teklif edilmiştir: Türk Dünyası genelinde eski alfabe Mirza Fethali Ahundzade'den (1812-1878) Bekir Sıdkı Çobanzade'ye (1893-1938) kadar alfabe reformatörleri tarafından eleştirilmiş ve tartışılmıştır. 19. asrın ortasında başlayan eleştiri süreci 1920'lerde Latin esaslı yeni alfabe (*Yañalif* < *Yaña Alifba*) geçerek tamamlanmıştır. Alfabe tartışmasının Sovyetler Birliğinde resmî biçimde odak olduğu kürsü, 26

Şubat-6 Mart 1926 tarihlerinde yapılan “I. Bakü Türkoloji Kurultayı”dır. Kurultay tutanakları Türkçeye çevrilmiş olarak elimizdedir: *1926 Bakü Türkoloji Kurultayı, Tutanaklar*, Çevirenler: Kamil Veli Nerimanoglu, Mustafa Öner (Ankara 2008). Akademik kadrosuyla dikkat çeken bu kurultayın (Первый Всесоюзный тюркологический съезд) Türk soylu delegelerinin bütünüyle repressiya kurbanı olduğunu belirtmek gerekir: Ahmet Baytursın, Bekir Sıdkı Çobanzade, Alimcan İbrahim, Kasım Tınıstanov ve diğerleri, Türk Dünyasının, Türkolojinin şehitleridir (Öner 1999; Aşnin; Nasilov; Alpatov 2016). Onların yaratmak istediği Türk Dünyasının millî dil tablosuna bakalım şimdi:

Türk Dünyasının 20. yüzyıl başlarındaki yazı dili varlığını 5 merkez altında şöyle bütünleştirip tasvir edebiliriz:

- 1) 13. yüzyıldan beri Balkanlar ve Anadolu topraklarında yaygın devlet dili olan Osmanlı-Türk yazı dili (İstanbul diyalekti);
- 2) Kafkasya’da ve İran’da (Tiflis-Bakü-Tebriz) Azerbaycan diyalekti özelliklerine dayanan yazı dili;
- 3) Kırım’da Gaspıralı İsmail Bey’in Tercüman gazetesi ile yayılan, yalın bir Osmanlı konuşma diline yakın basın ve edebiyat dili;
- 4) Kazan diyalekti esas olmak üzere, Ufa, Orenburg, Troitsk, Cayık gibi Tatar kültür merkezlerinde gelişen basın ve edebiyat dili olarak İdil-Ural Türkçesi;
- 5) Orta Asya’da klasik Karahanlı ve Harezmi edebî dillerinin devamında Timurlular idaresinde meydana gelen geç Çağatay yazı dili; Türkistan’da konuşma dili (Fergana diyalekti) öğeleriyle yerleşmeye başlayan modern biçimi (Tenişev 1989: 305-307).

Sosyalist Sovyet devrimiyle 1920’lerde başlayan yeni etapta ise Türk Dünyasının bu kısmı 1930’lardan itibaren dünyaya kapalı bir diktatorya içinde kaldı. Rusya’da Akademik W. Radloff’un 1890’larda halk ağzından derlediği, sözlüğünü ve gramerini hazırladığı Türk diyalektlerinin hepsi Leninist uygulama içinde bilim ve öğretim dili oldu. 1930’larda Stalin hakimiyeti altında binlerce aydın repressiya kurbanı olurken Türk Dünyasında standart sosyalist hedefleri olan Sovyet edebiyatları meydana geldi. 1905-1917 arasındaki millî edebiyatlar ise muhteva olarak bitirildi. 1905 sonrasında; halk diline, halk edebiyatına dayanan, klasiklerini ve folklorunu yücelten yeni edebiyat ideolojik bakımdan sosyalizme yenildi. Oysa Çarlık Hükümetinin sansürüne rağmen gelişen gazete, dergi, tiyatro ve ceditçi okullar yüksek bir millî miras meydana getirmişti.

1917 Devriminin idari yapılanmasıyla sayısı on beşe ulaşan “*Soyuzdaş Respublika*”ların beşi Türk çoğunluğun yaşadığı ülkelerdir: Azerbaycan, Özbekistan, Türkmenistan, Kazakistan ve Kırgızistan. Ayrıca Rusya Federasyonu içindeki 16 *Avtanom Respublika* arasında Tatar, Başkurt, Yakut, Çuvaş, Tuva, Hakas, Karaçay-Balkar, Kumuk gibi birçok Türk halkı da kalmıştır. Akademik W. Radloff’un 19. yy sonlarındaki anıtsal sözlüğünde Türk diyalektleri olarak andığı Türk konuşma dilleri, artık 1920’lerde Sovyet Türk yazı dilleri hâline gelmiştir (krş. Eren 1993).

II. Dünya Savaşından sonra başlayıp 1945-1991 yılları boyunca süren Soğuk Savaş aslında Türk Dünyasını ortasından bölmüş, birbirine kapatmıştır. 1930’lu yıllar başına kadar Türkiye ile süren kültürel ve bilimsel kontaklar özellikle Stalin repressiyaları ile tamamen bitirilmiştir. Türk Dünyasında genel olarak 20. yüzyıla bu ideolojik gerilim damgasını vurmuştur. 1985’de başlayan Gorbaçov’un Glasnost ve Perestroyka dönemi, bütün "Varşova Paktı"nın dağılması ve Baltık ülkelerinin, Ukrayna’nın ve tabii olarak 5 soyuzdaş Türk cumhuriyetinin bağımsızlığıyla sonuçlanmıştır (D’Encausse 2019).

Çar Nikola’nın Rusya’sında Türk halklarının topraklarındaki eski koloniler yüz yıl sonra 1991’de bağımsız cumhuriyetler olarak dünyaya açıldı:

Çarlık egemenliğindeki Rusya topraklarından;

Azerbaycan 86.600 km.kare;

Türkmenistan 488.100 km.kare;

Özbekistan 447.400 km.kare;

Kırgızistan 199.951 km.kare;

Kazakistan 2.724.900 km.kare ve **toplamda 3.946,951 kilometrekare** genişliğindeki alan bugün bağımsızdır. **Çağdaş Türk Dünyası** işte son 30 yıldır dünyaya, Türkiye’ye ve birbirine açılan bir Türk ulusları dünyasıdır.

Bağımsızlıkla birlikte gündeme gelen Latin alfabesine geçiş dönemi, bu eski Sovyet Türk Dünyasında hem Türkiye'ye hem çağdaş dünyaya açılma arzusudur, Sovyet ideolojik mirasından, Rus alfabesinden kurtulup özgürleşme arayışı.. 25.12.1991'de Azerbaycan, 12.04.1993'te Türkmenistan ve 02.09.1993'te Özbekistan hızla Latin alfabesine geçmiştir (Ercilasun 1995). Kazakistan'da ise daha yavaş bir süreç sonunda 26 Ekim 2017'de Kazakça için Latin esaslı yeni bir alfabe oluşturulmuştur (Öner 2017). Bağımsızlık coşkusuyla dolan 1990'lar ikliminde gelişen bu Latin alfabesi süreci dil ortaklıklarını ihmal etti, Türk Dünyası genelinde ortak bir alfabe oluşturulamadı. Mesela Azerbaycan, Türkmenistan ve Özbekistan'da Latin alfabesine geçme tecrübesi ayrı ayrı oldu. Esasen basit fonetik ayrımlaşma (*differenciation*) ile ayrılan Türk yazı dillerinin yakınlığı bu yeni alfabe tecrübesinde unutulmuş gibidir.

Komşu ülkelerdeki (Rusya, Çin, Afganistan, İran, Irak) azınlık Türk toplumlarının alfabe projeleri ise politik bakımdan söz konusu bile değildir. Mesela Çarlık ve Sovyet döneminde gelişkin edebiyat ve öğretim diline sahip olan Tatarlar, Rusya'nın en kalabalık azınlığı olarak anayasal dil haklarının mücadelesini vermektedir.

1991 Azatlık Devrimi ile ortaya çıkan beş eski Sovyet cumhuriyeti ve Türkiye Cumhuriyeti bugün 160 milyonluk nüfusuyla "Bağımsız Türk Dünyası"; siyasetten ticarete, eğitimden uluslararası iktisadi ilişkilere kadar Avrasya genişliğinde büyük bir dünya oluşturmaktadır. 19. yüzyıldan beri Türkoloji araştırmalarıyla keşfedilen bin yıllık ortak dil mirası; Rusya Federasyonu, Çin Halk Cumhuriyeti, Afganistan, İran, Irak, Bulgaristan, Yunanistan gibi komşu ülkelerde azınlık konumundaki on milyonlarca soydaşları ve dildeşleriyle bu "Bağımsız Türk Dünyası"nı birleştirmektedir. Çağımıza uygun barış ve işbirliği esasında yepyeni arayışlara ilham veren Çağdaş Türk Dünyası...

20. asır sonunda var olan 24 adet Türk yazı dilinin yaşadığı Türk Dünyasında politik ve sosyal şartlar birbirinden farklıdır ve hepsinin de devlet dili, öğretim dili ve bilim dili olmak imkânları eşit düzeyde değildir.

Bağımsız Türk Dünyasında, 30 yıllık 5 Türk cumhuriyetinde yaygın haldeki Türk dili varlığı sadece konuşma dili veya edebiyat dili durumunda değil, aynı zamanda Kazakça, Özbekçe, Kırgızca, Türkmençe ve Azerbaycan Türkçesi birer resmî dildir.

Ancak Türk Dünyasında hâlen nesli tükenen, yok olan ve artık fiilen ölü durumdaki Türk yazı dilleri vardır: Karaimler, Duhalar, Salarlar, Sarı Uygurlar bugün ana dillerini bilmiyorlar; Çulımlar, Dolganlar, Şorlar, Teleütler, Tofalar da dillerini kaybetme tehlikesiyle yaşıyorlar. Dil kaybını hızlandıran demografik ve sosyal problemlerden ötürü Kırım Tatarcası ve Başkurtça gibi güçlü edebiyat dilleri de bu gidişle sadece basılı kitaplarda kalan ölü diller olma tehlikesini yaşamaktadır (Eker-Şavk 2012).

Çağımızda uluslararası yarış arenasında Rusça, Çince veya İngilizce karşısında Türk Dünyasının kardeş toplumlarının eş düzeyde haklı ve güçlü dilleri olduğunu ifade etmek ve diplomatik statüde eşitliğini kabul etmek, Türk Dünyasını seven ve bu dünyanın geleceği için kaygılanan herkeste de objektif bir bilgi esası olmalıdır. 20. yüzyıl başlarında hiçbir siyasi statüsü bulunmaksızın Avrasya-Orta Asya genişliğinde yayılan tabii konuşma dilleri, diyalektler halindeki Türk dili varlığının bugün 21. yüzyıl başında, eskisiyle karşılaştırılmayacak derecede güçlü olduğunu belirtelim.

Türk Dünyasında gelişen modernizm sayesinde, şüphesiz ki Türkiye'de olduğu gibi Doğu'nun kültür tarihinde yenilik olan pozitif bilimlerin, mühendisliğin, teknolojinin öncülüğü türünden hayatî değişimler ile yaygın öğretim, üniversite, gazete, dergi, tiyatro gibi kültürel kurumlar ortaya çıkmıştır ve belki de en önemlisi monarşinin yerini cumhuriyet fikri almıştır. Ancak Bağımsız Türk Dünyasının komşu ülkelerde azınlık olarak yaşayan Türk soylu kardeşlerinin insan haklarını korumak yönünde güçlü uluslararası kurumlara ve işbirliği içinde ortak politikalara ihtiyaç vardır.

Kaynaklar:

1. *1926 Bakü Türkoloji Kurultayı, Tutanaklar* (Çevirenler: Kamil Veli Nerimanoğlu, Mustafa Öner) Ankara 2008, s. 486+44. Türk Dil Kurumu Yayınları: 936.

2. F. D. Aşnin; Nasilov D. M.; Alpatov V. M (2016) *Mahvedilmiş Türkoloji*, Ankara: Türk Tarih Kurumu
3. Berkes N. (2002) *Türkiye’de Çağdaşlaşma*. (Haz. A. Kuyaş) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
4. D`encausse H. C. (2019) *Dünyayı Değiştiren Altı Yıl; 1985-1991 Sovyet İmparatorluğu'nun Yıkılışı*, İstanbul: Yapı-Kredi Yayınları
5. Devlet N. (1999) *Rusya Türklerinin Millî Mücadele Tarihi*. 2. Baskı, Ankara: TTK yay.
6. Eker S.; Şavk Ü. Ç. (2012) *Tehlikedeki Türk Dilleri Projesi*:
7. [www.academia.edu/2147989/PROJECT BRIFING ENDANGERED TURKIC LANGUAGES ?auto=download](http://www.academia.edu/2147989/PROJECT_BRIFING_ENDANGERED_TURKIC_LANGUAGES?auto=download)
8. Ercilasun A. B. (1995) "Latin Alfabesi Konusunda Gelişmeler". *Türk Dili*, Sayı: 523, 738-779.
9. Eren H. (1993) "Yazı Reformları Karşısında". *Türk Dili*, Sayı: 494, 81-92.
10. İnalçık H. (2013) *Osmanlı ve Modern Türkiye - Araştırmalar*, İstanbul: Timaş.
11. Lewis B. (1984) *Modern Türkiye'nin Doğuşu*. 2. Baskı, (Çev. M. Kıratlı) Ankara: TTK yay.
12. Mardin Ş. (2017) *Türk Modernleşmesi*, Makaleler 4, İstanbul: İletişim.
13. Ortaylı İ (2008) *Gelenekten Geleceğe*, 13. Baskı, İstanbul: Timaş Yay.
14. Öner M. (1999) "I. Baku Türkoloji Kongresinde İdil-Ural Türkleri". *1926 Baku Türkoloji Kongresinin 70. Yıl Dönümü Toplantısı* (29-30 Kasım 1996), TDK:726, Ankara, 1999, 13-25.
15. Öner M. (2017) "Yeni Kazak Alfabesi". *Türkologiya*, Ahmet Yasavi Üniversitesi, № 5 (85), 2017 Eylül-Ekim, 54-64.
16. Tanpınar A. H. (1982) *19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Beşinci Baskı, İstanbul: Çağlayan.
17. Tekin T. (1988) "Atatürk ve Türk Dilinde Reform". *Erdem Cilt 5*, Sayı 12, 1023-1044.s.
18. Tenişev E. R. (1989) "Millî Döneme Kadarki Türk Edebî Dilleri". *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı- Belleten*, Sayı- 37, 301-307.s.

ВКЛАД ТЮРКСКОЙ КУЛЬТУРЫ В МИРОВОЕ НАСЛЕДИЕ

Керимли Вугар Гараджан оглы
кандидат культурологии, доцент,
ученый секретарь Института Архитектуры и искусства
Национальной Академии Наук Азербайджана,
Баку, Азербайджан
yanshaq@gmail.com

Аннотация. В развитии истории мировой цивилизации Тюркская культура занимает особое место. Тюрки самобытный народ, создавший собственные цивилизацию, быт, закон, государственность и др. В статье рассматривается развитие и роль общетюркской культуры в контексте мировой культуры, а также ее вклад в процесс дальнейшего развития культуры и просвещения на протяжении веков. Тюркская эпоха внесла огромный вклад в становление и развитие на западную культуру.

Ключевые слова: Тюркские народы, художественная культура, кочевники, цивилизация, этнос, тюркское наследие.

Abstract. In the development of the history of world civilization, Turkic culture occupies a special place. The Turks are an original people who have created their own civilization, way of life, law, statehood, etc. The article discusses the development and role of the common Turkic culture in the context of world culture, as well as its contribution to the process of further development of culture and education over the centuries. The Turkic era made a huge contribution to the formation and development of Western culture.

Key words: Turkic peoples, artistic culture, nomads, civilization, ethnos, Turkic heritage.

Всемирную историю и культуру невозможно представить в отрыве от тюркской. Если рассматривать историю развития мировой культуры с древнейших времён до современности, то особое место в ней тюркской культуры неоспоримо. И геокультурные условия, сформировавшие её, подтверждают это.

Культура – одна из важнейших и основных характеристик, определяющих место тюрков в истории мировой культуры. Территории, на которую ступили тюркские народы, стали родиной новой культуры. Тюрки демонстрировали верность своим культурным традициям на протяжении тысячелетий. Они смогли создать присущую им жизненную модель, которая гармонировала и взаимообогащалась в рамках мировой культуры. Хотя тюркские народы исторически создавали империи и государства на больших территориях, и в этих структурах формировалось различное мировоззренческое мышление, этнокультурное разделение не могло разрушить ядро тюркской культуры. Общетюркские ценности оставались объединяющей основой тюркской национальной мысли во все периоды истории.

Тюркская культурная среда преобладала во всех регионах, где проживали тюрки. В частности, они занимали решающее положение на Кавказе, в Каспийском регионе и Причерноморье, в Иране и Анатолии.

В результате постоянных контактов между собой тюркские народы на протяжении веков выработали единую духовную и материальную культуру. А это возможно в том случае, когда люди владеют одним языком или хотя бы разговаривают на близких языках. Следовательно, на всей этой огромной территории должен был быть единый язык или использовались диалекты языка первостепенного родства. И этот единый языковой корень сохранился у тюркских народов вплоть до наших дней. Более того, в этих регионах тюркским языком пользовались и тюркские, и нетюркские народы.

Тюркская культура полностью отвечает всем показателям того, чтобы называться ядром мировой цивилизации. Государственность, законы, система управления, язык, письменность, календарная система, уникальная мифологическая мысль, добыча и производство железа и т.д. дали миру цивилизацию. Согласно Геродоту, древние тюрки среди народов мира освоили самое совершенное военное дело [2]. В конце XX столетия Чингисхан был признан ЮНЕСКО «человеком II тысячелетия» за три большие заслуги. Чингисхан, заложивший основу государства в 1206 году, подготовил свод законов «Яса». Этот документ можно назвать первой конституцией. Первая официальная конституция в Европе была создана в 1529 году — через триста двадцать три года после принятия «Яса» — в Великом княжестве Литовском. В 1215 году Чингисхан подписал договор с Хорезмской империей о нерушимости границ на основе тесного дружеского соседства и дипломатических отношений. В Европе такого рода договоры появились после 1648 года. Таким образом, Чингисхан опередил «цивилизованную Европу» более, чем на четыреста лет. Первый в мире биосферный заповедник также был создан Чингисханом. В районе под названием «Хориг Газар» (что означает «запретная земля») охота и отлов животных, вырубка деревьев, выпас скота и т. д. были под запретом. Для сравнения, первый официальный биосферный документ был составлен и приведен в действие в Америке в 1974 году – примерно через семьсот пятьдесят лет после смерти Чингисхана [4; с.9].

Основатели тюркской культуры открыли тюркскому суперэтносу большие возможности для создания цивилизации на огромном евразийском пространстве. Самой сильной и непобедимой формой тюркской цивилизации, которая выдерживает все испытания истории и постоянно совершенствуется, является тюркское единство. А расширение территории проживания тюркских народов и их доминирующая деятельность в этом регионе оказала влияние на культуру народов Евразии и мировую культуру в целом. Соприкасаясь с тюрками, эти народы впитали в себя многие черты традиций тюрко и использовали их в своих художественных практиках.

Исследователи, изучающие тюркский мир с точки зрения истории художественно-культурной мысли, справедливо отмечают, что тюркская культура была редким явлением в истории мировой культурной мысли, сохранившим свою уникальность и, параллельно, усвоившим универсальные качества.

По мере возникновения и распространения в общественном сознании тюрков имперская культура меняла свои формы, т. е. переходила от кочевничества к оседлому городскому строительству. Исторические тюркские империи в период своего расцвета превратили крупные города в научные, культурные и торговые центры мира.

Считается, что более двадцати народов мира имеют тюркские корни и говорят на тюркских языках. Современная тюркская культура мультикультурна в своей основе. Она находится под влиянием глобальных процессов, формирующейся глобальной культуры.

Тюркская культура представляет собой эвристически ценную модель для понимания истории и современного состояния мирового культурного процесса. [5; с.3-4]

Происходящие в современный период преобразовательные процессы в мире говорят о том, что тюркские народы даже не подозревая теряли свое национальное самосознание, свою исконную национальную культуру, заменяя уникальные, самобытные обычаи и традиции однотипными обрядами, забывая своё всё родное. Все это способствовало тому, что в XX в. тюркские народы, проживающие на Кавказе, растеряли много ценного, интересного в своей культуре и в своем этикете, не став от этого ближе друг к другу [1;с.158]. Национальное самосознание, подавляемое многие десятилетия, возрождаясь, стало принимать уродливые формы, подобно растению, выросшему из-под камня. Ведь человек, у которого нет своего родного очага, не задумываясь, разрушит чужой очаг. Человек, который не знает своих корней, не гордится славой своих предков, не будет уважать традиции, культуру и национальные чувства другого народа. А без этого не может быть ни взаимопонимания, ни национального согласия, ни культуры межнациональных отношений.

Еще в 1926 году интеллигенция тюркского мира, собравшаяся на Первом

тюркологическом съезде, видела выход из сложившегося положения в единстве тюркских народов, в возвращении к единой тюркской культуре. Они справедливо считали недопустимым нахождение тюрков под влиянием восточной и западной культуры. Потому что у тюрков должна быть только одна культура, и это культура, созданная ими самими. Алибей Гусейнзаде выдвинул идею «тюркизации, исламизации, модернизации» и открыл новые возможности для всего тюркского мира. Кроме того, идеологический принцип «единство в мыслях, словах и деяниях», озвученный Исмаил беком Гаспирали, лег в основу общетюркского мыслительного и культурного единства XX века.

В результате глобальных политических событий, произошедших в конце XX века, тюркские народы, обладающие древним и богатым культурным наследием, стали предпринимать серьезные шаги к национальному самовозрождению, используя предоставленную историей возможность. С этой точки зрения в современную эпоху был создан ряд организаций для объединения тюркоязычных стран на общих ценностях и сотрудничества друг с другом - Совет сотрудничества тюркоязычных государств (Тюркский совет), ТЮРКСОЙ, ТЮРКПА, Тюркская академия, Тюркский фонд культуры и наследия, Тюркский деловой совет, Совет старейшин тюркоязычных государств и др.

Сегодня ученые утверждают, что кавказские тюрки являются значимой частью тюркского мира, и в то же время мостом между Западом и Востоком. В этом процессе Азербайджан играет роль важнейшего связующего звена между западом и востоком тюркского мира. Имеющий важнейшее стратегическое значение для Евразии, Азербайджан создал центр международных коммуникаций, который обеспечивает свободное передвижение в обширном тюркском пространстве. Именно через Азербайджан Запад и Восток устанавливают обширные контакты, организуют торговые отношения, обмениваются опытом и культурными ценностями.

Доминирование тюркского фактора на Кавказе является чётким посылом начала новой эпохи всему мировому сообществу. Актуализация Великого Шелкового Пути в современной период говорит о роли великого тюркского мира, который стремится возродить былую значимость и раскрыть будущие перспективы этой многоуровневой трансмагистрали. Тюрки, исторически являвшиеся хранителями древнего Шелкового Пути, вновь возвращают себе прежние позиции в этом регионе. Развитие событий показывает, что основная фаза для установления единства тюркских государств уже пройдена. Теперь необходимо перейти к этапу межгосударственных отношений, когда проблемы всех тюркских государств обсуждаются вместе и предоставляются мировой общественности с единой арены, с позиции общих тюркских интересов.

Таким образом, в Тюркском ареале меняется баланс и геокультурной конфигурации. Эта геокультурная необходимость дает историческую возможность в корне изменить ситуацию во всем мире. Художественное мышление тюрков, обладающих богатейшими культурными традициями человечества, на протяжении всей истории развивалось по модельному принципу «Общее тюркское наследие – общая тюркская культура – мировая культура». Это самый естественный, самый логичный и перспективный путь гармонизации системы общечеловеческих ценностей национальной культуры в состоянии единства. Потому что эта модель является одним из средств, способных обеспечить существование национальной культуры в процессе глобального развития.

На наш взгляд, в основе идеи тюркского единства в современном мире лежат этногенетические основы тюркского народа, этнокультурные связи, общие ценности, которые не утрачивались, сохранялись и постоянно развивались на протяжении всей истории. Этот фундамент не был затронут даже в самые трудные периоды времени и со временем только укреплялся. В период сложных историко-культурных процессов тюрки объединились и сумели возвысить свою культуру.

Таким образом, исследование свидетельствует о том, что возможности рассказать мировой науке тюркологии о месте культуры тюркских народов в мировой культуре и цивилизации еще не исчерпаны, и ведется интеллектуальная борьба и диалог с оппонентами,

утверждающими, что «кочевники не могут быть включены в понятие цивилизации» [3]. В этой работе нельзя забывать о необходимости реального использования потенциальных возможностей научно-теоретических методологий. Не только показать тюркскую культуру как достойное, полностью сформировавшееся уникальное явление, но и должным образом представить научному сообществу мира тот факт, что культура тюркских народов является началом человеческой цивилизации, а также убедительно разоблачить беспочвенность идей европоцентризма.

Список использованной литературы:

1. Керимли В. Г. Элементы духовной культуры кавказских тюрков как неотъемлемая часть художественной культуры. Историко-культурное наследие народов урало-поволжья №1(8) Удмуртский Институт истории, языка и литературы, УдмФИЦ УрО РАН, Ижевск 2020. — с.155-160
2. Гасанов З. Г. Социокультурные ценности скифов: древние ашгузы/ишкузы/гузы. - Астана, 2013.
3. Гумилев Л. Н. Древние тюрки. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2010. — 575 с.
4. Seyidov A. Tanrının qürur övladı Türklər. Azərbaycanca türk xalqları tarixinin tədqiqi və tədrisi məsələləri. Respublika elmi-praktik konfrans materialı. B., 18-19 May 2017. — s.9
5. Мамедов Н. М. Единство и многообразие культуры // Бакинский рабочий.- 2017- 18 октября.- № 189. — С. 3-4.

УДК 39-391

ОДЕЖДА КАРАЧАЕВЦЕВ В ПЕРИОД ДЕПОРТАЦИИ С 1943 ПО 1957 ГОДЫ В СРЕДНЕЙ АЗИИ И КАЗАХСТАНЕ

Хаджиева Мадина Хамитовна

*к.и.н., доцент ведущий научный сотрудник отдела
Этнологии и искусства народов КЧР.*

*Карачаево–Черкесский ордена «Знак Почета»
институт гуманитарных исследований при Правительстве КЧР.
e-mail : b.madina73@yandex.ru*

*Жил-жил народ у подножья Эльбруса,
и вдруг к восходу солнца его не стало [3, с. 52].*

Аннотация. *В данной статье, одежда рассматривается как часть материальной, духовной и социальной культуры карачаевцев в пространственно-временном континууме Средней Азии и Казахстана. Мы разграничили вынужденно-функциональную и выходящую за рамки утилитарной прагматики одежду, что явилось отражением глубоких политических, социально-психологических перемен и экономических процессов, происходящих в стране и обществе. Целью настоящей работы является исследование мужской и женской одежды в период депортации с 1943 по 1957 гг. Для исследования одежды ссыльных карачаевцев мы применили историко-системный и функциональный подходы изучения одежды.*

Ключевые слова: *карачаевцы, депортация, культурный код, знаковость и символизм женской одежды, ткани и фурнитура, цветовая гамма.*

Трудность восстановления недавнего прошлого, еще достаточно осязаемого, но уже утратившего четкость своих контуров и свежесть ощущений, сталкивает нас с целым рядом проблем. Во-первых, исследований, посвященных одежде карачаевцев в ссылке, нет. Во-вторых, полевой материал зачастую получен опосредованно через третьих лиц, вследствие пожилого возраста информантов.

В связи с вышесказанным, в настоящей статье мы использовали фотографии как самостоятельный источник при изучении одежды карачаевского народа в период депортации. Полевой материал, полученный посредством опроса, послужил ориентиром, содействующим прочтению и структурированию содержания фотоисточников, которые отражают жизнь карачаевцев в условиях спецпоселений. Но и тут нас поджидал подвох — это цвет одежды на фото. На снимках мы видим «монотонный» монохром черного, белого и серого цветов. Вглядываясь в снимки, сделанные в ссылке, когда народ уже как-то обустроился и приоделся, невольно замечаешь, что люди по ту сторону фотографии, как кажется, тяготеют опостылившим единообразием формы одежды и колорита. Ранее, в Горном Карачае разнообразный ассортимент, включал не только различные фактуры, но и благородные плотные цвета и оттенки, яркие и цветистые, а также сгущенные монохромные цвета, вступающие в диалог между собой. Следует отметить, что в традиционном карачаевском обществе никогда не одобрялось буйство красок «пестрота, крикливость, вычурность. Как во всем быту, так и в одежде прежде всего ценилась качественность, добротность, насыщенность окраса» [9, с.342].

Рассматривая фотоисточники пятидесятых годов, мы можем отметить некоторые изменения: появляются фактурные ткани, благородные насыщенные расцветки, меняется качество, форма и крой. На темном фоне крепдешина появляются мелкие и крупные цветы, входит в обиход горох и клетка, появляются европейского кроя костюмы, пиджаки и юбки.

Работа потребовала кропотливого сбора материала посредством этнографических экспедиций, а также скрупулезной обработки иллюстративных данных. При написании статьи использовались сведения из литературных источников.

Начнем с воспоминаний информанта [5, ПМА], которая по рассказам своей матери восстановила хронологию событий, произошедших с ее семьей, жившей до депортации в городе Микоян-Шахаре Карачаевской автономной области. Накануне депортации бабушка с дедушкой отправились в Зеленчук к знахарке, которая лечила травами. Дедушка получил ранение на фронте, и его отправили домой, долечиваться. Остановившись на постой в станице, выехали только рано утром. С тремя детьми оставалась прабабушка, старшей девочке было семь лет, второй - четыре, и самой младшей - год. За два коротких часа следовало собраться, ее поторапливали военные, благо говорящие на тюркском языке, азербайджанец и татарин, которые объяснили пожилой женщине, не понимающей русский язык, что надо срочно собираться в дорогу. Они же стали укладывать в чехол большого матраца теплые вещи и обувь. Прабабушка собрала серебряную посуду и столовые приборы, срезала с подушечек/думочек серебряные пуговицы. После - упаковала в белоснежную простыню два традиционных карачаевских платья дочери насыщенного винно-красного цвета из особого бархата *джибекъ къатана*, штучный экземпляр, сшитый на свадьбу. Платье было обшито витым шнуром, с золотой вышивкой традиционных символов в виде бараньих рожек и трилистников, которые группируясь в определенных местах: в области шеи, груди, талии и подола, выполняя обережные функции. Второе - лазоревое атласное *дари чепкен*, искрящееся кристалликами золота и серебра, своим напором словно освещавшее комнату, избыточностью цвета и материи относящее мысли в счастливое прошлое. Туда же были аккуратно сложены украшения/апотропеи - пояс *кямар* и нагрудник *тюйме*, украшение/ браслет для рукава платья – *бууунлукъ*, - все это великолепие было искусно изготовлено дагестанскими отходниками по эскизу заказчика. На дне большого кованного сундука хранились два традиционных крепдешиновых платка полностью затканые цветочным узором *сау чилле джаулук* в желтовато-лиловых тонах на угольно-черном фоне шелка. На белом крепдешине второго платка с длинными шелковыми кистями, застыли сверкающие глянцем, парящие райские птицы и цветы, вышитые гладью, который мама детей носила до их появления. Платки также положили в «безразмерный» чехол. В ссылке, подчеркивает информант, крепдешиновые платки вышивать перестали, не было шелковых ниток, иголок, да и руки, разодранные в кровь хлопковыми коробочками, уже не те. Привезенный с родины крепдешин обшивали и украшали бахромой. Тем, кому удалось сохранились традиционные платья, надевали их на

обрядовые праздники. Те, кто уже обменял свои платья на пищу, чуть позже старались сшить, но это уже было подобие прежнего традиционного платья, без сложной вышивки золотыми и серебряными нитями в прикреп.

Несмотря на то, что переселенцам было разрешено взять с собой лишь сухой паек, рассчитанный на несколько дней, и одну смену одежды, доброжелательные солдаты посоветовали взять с собой швейную машинку «Зингер». Все зависело от человечности и сострадательности отдельно взятого человека при исполнении, прабабушке очень повезло. Многие в дорогу взяли только небольшой запас провизии, так как никто не знал, куда их везут, надолго ли. «Пригодиться в дороге», — говорили солдаты, складывая и перевязывая бечёвкой большое перьевое одеяло, беличью шубу *тыйын тон* и традиционный большой прабабушкин платок *палтон джаулукъ*. Не были забыты мотки шерстяной пряжи, подготовленная для прядения кудель, козий пух, мытая и чесаная шерсть, мешочек кукурузы, кастрюлька топленого масла, все бережно было положено в кузов машины. Они же разделали овцу, пересыпали доли мяса солью и сложили во флягу. В этот момент люди не предполагали, что вместе с ними исчезнет и все связанное с карачаевцами и с их самобытной культурой. Не знали они и о том, что традиционная одежда, украшения, застежки, серебряные пуговицы и невероятное трудолюбие народа, помогут им выжить на чужбине.

Долгий перестук колес начался в холодный ноябрь. По приезду выживших в пути людей стали распределять по различным селам, теперь карачаевцы имели иной статус - спецпереселенца. Местное население старательно припрятавали съестные припасы, смотрели настороженно исподлобья, ожидая подвоха со стороны измученных дорогой, болезнями и смертью близких, людей.

Жизнь в ссылке тяжела: война, болезни, иные природно-климатические условия, ядовитые насекомые, которые не встречаются на Кавказе, и голод. Демобилизованные с фронта мужчины с орденами и медалями на груди, долгие годы разыскивали своих родственников. Часто случалось, что вся семья бойца уже давно вымерла от голода, холода и тифа. Но человек всегда пытается выжить. Так женщины, дети старики и оставшиеся в живых демобилизованные мужчины стали приспосабливаться к данным обстоятельствам.

На вопрос о том, что же вы носили в ссылке, информант дала следующий ответ: «муж на фронте, сама растила двух девочек, что я одинокая женщина могла бы увести с собой. Для того, чтобы выжить в ссылке, выменяла на базаре два старинных фамильных серебряных с позолотой нагрудника на сепаратор и пять килограммов немолотой кукурузы. За обработку 10-ти литрового ведра молока, брала один литр. Так и жила. Детей брала в поле, так как оставить не с кем, их бледные личики в первые же дни беспощадное солнце Азии отполировало золотистым загаром. Что касается одежды, что было, то и носили, перешивали, перелицовывали, подшивали и подгоняли. Был большой дефицит обуви. Семья информанта была распределена в село Гродеково Джамбульской области, в которой овец не держали, только крупнорогатый скот. Она вспоминала, как ее мама из своего бархатного каптала/пальто сшила мне, маленькой девочке, стеганое на вате пальто цвета зеленой меди, с карманами, отвороты рукавов и горловины были обшиты беличьим мехом, оставшимся после переделки старой шубы в безрукавку. Пальто казалось невероятно красивым, к тому же оно создавало дополнительный объем, и я казалась в нем не столь истощенной. Настала весна, и большой кашемировый платок, с кистями, украшенный широкой бледно-розовой *чайыр бетли* полосой, в который мама куталась в промерзшем вагоне, носить уже было не вмоготу, а выменять на более легкий платочек не на что. Пришлось сшить платок из старой ночной батистовой рубашки украсив швы отпоротыми от той же рубашки старинным бабушкиным кружевом [6, ПМА]. В произведении Х.Б. Байрамуковой описаны тяготы жизни в депортации: «мы с Разият не знаем уже, что и обменять. За одно мое платье ей дали одну тыкву. А у меня никакой одежды нет для обмена, — пожаловалась Гокка, — все, что есть, — на мне [3, с.52].»

Этот же информант припомнил как, благодаря рукоделию своей матери и серебряным пуговицам, которые обменивали на базаре в соотношении - десять пуговиц на одну пиалу немолотой кукурузы, выжила ее семья [6, ПМА].

Все участвовавшие в опросе информанты на вопрос об одежде отвечали, как под копирку «в первые годы что привезли и не успели обменять на еду, то и носили... потом, когда чуть приспособились к условиям жизни, окружению и климату, работая день и ночь на животноводческих фермах, хлопковых, свекловичных и табачных полях, получали за изнуряющий труд высокие звания, ордена, грамоты, отрезы ткани и платки. К примеру, Нузула Курджиева, Пата Шидакова и Тамара Абдуллаева, молоденькие девушки-спецпереселенки за исключительные заслуги перед государством были удостоены звания Героя Социалистического Труда. Впрочем, карачаевские женщины всегда работали, «в руках шерсть и веретено, которое, безостановочно крутясь, сучит нитку. Встретить женщину без этих атрибутов, значит или она больна, или очень бедна» писал о дореволюционном прошлом горцев Н.П. Тульчинский [10, с.154].

Как отметил информант выживали за счет рукоделия - вязали на спицах и крючком: носки *чиндай*, гольфы *узун чиндай*, гамаша *джюн кенчек*, безрукавки *дженгсиз*, свитера *джюн келек* и жакеты, шарфы *боюнлукъ*, пуховые паутинки *пух джаулукъ*. Также стегали фуфайки и пальто, шили кавказские рубашки и брюки, платья, брюки с резинкой на щиколотке и завязкой *тартма* на талии, из ситца, шерсти и байки, а также школьные формы для детей. Из плотной, сложенной в несколько слоев простроченной ткани, тачали школьные сумки *хурджюн*, которые дети носили, перекинув через плечо [5, ПМА].

Информант Карамурзина Раиса Тохтаровна рассказала, что ее мама в депортации шила ситцевое и батистовое белье, шуршащие шелком свадебные платья, женские и мужские пальто, головные уборы, фуфайки, шубы. А раньше, на Родине, в Горном Карачае она обшивала весь танцевальный ансамбль города Карачаевска. Бархат, шелк, гипюр, галуны Раиса Тохтаровна использовала для пошива женских традиционных платьев, тонкую шерсть самого лучшего качества - для пошива мужского карачаевского костюма [4, ПМА].

С первых дней, для спецпереселенцев был установлен специальный комендантский режим, по которому депортированным, под страхом каторги, запрещалось переезжать из одного населенного пункта в другой или же навещать родственников без специальных пропусков. Они должны были ежемесячно отмечаться в спецкомендатуре. Информант, желающий остаться инкогнито, рассказала, что ее бабушка и дедушка поженились в ссылке.

Дедушка жил в соседнем селении, ему дали пропуск в соседнее село. Также пропуск получила и бабушка информанта. Родственники, собравшись у комендатуры, старались объяснить, что невесту и жениха должна сопровождать свита из родственников и гостей. На что комендант ответил, что жених может сам забрать невесту. Под покровом ночи, под страхом многолетней каторги, родственники невесты и жениха отпраздновали свадьбу. Невеста была одета в небесно-голубое шелковое платье, на голову был наброшен гипюровый платок из той, прошлой жизни. Отрез плотного атласного шелка, из которого было сшито платье, долго хранился в специальном сшитом для него чехле на самом дне кованного сундука. Кроме ткани, там же находились мотки шелковых, золотых и серебряных нитей, гипюровый платок *хар джаулукъ* и металлизированные галуны. Все сбереженное пошло в ход, платье удалось на славу. Жених же был облачен в брюки-галифе, сапоги, кавказскую рубашку, на голове каракулевая шапка. Хасан Аппаев, в своем романе описывает дореволюционное одеяние карачаевских мужчин «высокая шапка из черного блестящего каракуля, пашка, кинжал и пояс, украшенные золотой вязью, револьвер в кожаной кобуре, золоченые газыри и блестящие погоны [1, с.9].

Проживая в Средней Азии и Казахстане, карачаевцы старались соблюдать особо важные этапы традиционной обрядовости. Так, сопровождающие невесту женщины и мужчины, несли узлы с обязательными подарками всем членам семье жениха. Халимат Байрамукова в своем произведении описала свадебные подношения семье жениха: «Золотой нагрудник, золотой пояс, белый шелковый платок... туфли, платья: белое шелковое, зеленое кашемировое, маркизетовое» [2, с.62-74.].

Бабушка информанта сохранила и привезла свое подвенечное платье на родину *джуртубузгъа*, на свою землю *джерибизгъе*. Внучка, которой было разрешено исследовать

«драгоценности» бабушкиного сундука, как-то решила более тщательно осмотреть «знаковое» платье. Небесно-голубое платье выгорело, потускнело и выглядело как растрескавшаяся старая бирюза. Его не спасало обилие золотых вышивок, соляных бляшек и множества серебряных украшений, срезанных с предыдущих платьев мам и бабушек и нашитых на гладкую и податливую атласную поверхность платья.

По воспоминаниям информанта, ее бабушка шила тапочки из плотной ткани, а, если повезет из голенища старых кирзовых сапог, с подошвой, изготовленной из вышедшей из употребления транспортной ленты [8, ПМА].

Следует отметить, что в период пребывания в средней Азии и Казахстане, был утерян ряд технических приспособлений и навыков в золотошвейном искусстве карачаевского народа. Тонкие ткани ручной работы были заменены на более грубые машинные, вышивки потеряли свою изначальную утонченность. Таким образом, структурное изменение материала стало причиной невозможности выполнения отдельных швов и типов шитья.

Дефицит тканей и фурнитуры, обуви и одежды, существовал по всей стране, что говорить о спецпереселенцах, которые совсем недавно получили разрешение несколько раз в месяц ездить на базар, но паспорта по-прежнему находились в сейфах у комендантов.

В исследуемый период одежда пожилых женщин мало изменилась, сохранился покрой и фасон длинного отрезного по талии платья со складками, с застежкой на груди и стоячим воротником, также использовали безрукавки *дженгсиз*. Под платье, кроме белья, пожилые женщины надевали нижние юбки с карманом и поясом. Молодые женщины-карачаевки носили в основном в сдержанной гамме платья, отрезные по талии, обязательно с длинными рукавами и воротом. Девушки носили блузки с юбками, чуть расширенными книзу, крепдешиновые платья в мелкий цветочек, пиджаки с большими подплечниками, костюмы, сшитые из однотонной ткани, полоску или в клетку, пальто и жакеты.

Мужчины предпочитали двубортные и однобортные костюмы классического кроя. Носили эти мешковатые костюмы с рубашками, а также комплектовали кавказскую рубаху с брюками и кавказским поясом. Что касается головных уборов, по воспоминаниям информанта в родной Горный Карачай все дети мужского пола приехали в каракулевых шапочках *бухар берк* [7, ПМА]. Взрослые мужчины носили как традиционные карачаевские каракулевы шапки, шапки-ушанки, а также кепки и фуражки. К 1957 многие мужчины приобрели шляпы и плащи.

В ссылке, как кажется, важны исключительно практические функции одежды, но на представленном полевом материале мы можем отметить наличие у всех молодых девушек больших белоснежных крепдешиновых платков с длинными кистями, нарядных платьев, украшений и добротной, как прежде, верхней одежды. Эти вещи выходят за рамки утилитарной прагматики. Следует подчеркнуть, что одежда отождествляется с тем культурным пространством, в котором сформировался карачаевский народ. Формировавшийся тысячелетиями культурный код не подвергся трансформации, его удалось сохранить. Духовная культура карачаевского народа также связана с устойчивостью культурного кода, хотя может показаться, что она не должна влиять на связь между формой и фактурой, шириной ткани, методами обработки и отделки, а также на цветовое решение одежды. Но, как известно, одно без другого не существует.

Несмотря на заметный кризис как в материальной, так и духовной культуре карачаевского народа в период и после депортации, закатом культуры он не стал. Будущее, благодаря сохранению аутентичных корней и традиционных форм культурного ядра, не стало для карачаевского народа чужим и пугающим пространством. Осиротевшая Родина, остывшие и разграбленные очаги, горы, ущелья, альпийские луга, быстротечные реки и хрустальная вода родников дождались своих хозяев.

Список источников и литературы:

1. Аппаев Х. А. Черный сундук. Роман. Пер. с карачаевского. Вл. Архангельского. Москва: Современник, 1977. – 269 с.

2. Байрамукова Х.Б. Черное платье. Ставрополь: Кн. изд., 1969. – 168 с.
3. Байрамукова Х.Б. Четырнадцать лет / Публицистический и литературно-художественный журнал «Половецкая луна». Глав.ред. И.С. Капаев. Черкесск:Полиграфист. 1994. С.51-100. С.52
4. ПМА Хаджиевой М.Х. 2023.Карамурзина Раиса Тохтаровна. 1937 г.р. Карачаевск, Карачаево-Черкесской республики. В депортации с. Мерке Меркенского района Джамбульской области республики Казахстан с 1943 по 1957 гг.
5. ПМА Хаджиевой М.Х. 2017. По записям Узденовой Аминат Танаевны 1917 г.р. город Карачаевск, Карачаево-Черкесской республики. В депортации в с. Гродеково Джамбульской области республики Казахстан с 1943 по 1957 гг.
6. ПМА Хаджиевой М.Х. 2012. По воспоминаниям Узденовой Армиды Танаевны 1927 г.р. записанных дочерью Халкечевой З.Х. 1951 г.р. селение Сары-Тюз Карачаево-Черкесской республики. В депортации с. Гродеково Джамбульской области республики Казахстан с 1943 по 1957 гг.
7. ПМА Хаджиевой М.Х. 2010 г. Эбзеева Асылхан Ахлауовна. 1930 г.р. селение Кумыш Карачаево-Черкесской республики. В депортации совхоз «Джангы-Джер» Фрунзенской области республики Казахстан с 1943 по 1957 гг.
8. ПМА Хаджиевой М.Х. 2018 г. автор пожелал остаться инкогнито. В депортации совхоз «Джангы-Джер» Фрунзенской области республики Казахстан с 1943 по 1957 гг.
9. Текеев К.М. Карачаевцы и балкарцы: Традиционная система жизнеобеспечения. Москва: Наука, 1989. – 447 с.
10. Тульчинский Н.П. Пять горских обществ Кабарды. Москва: Книга по Требованию, 2013. – 154 с.

II СЕКЦИЯ
Түркі әлемінің бейнелеу өнеріндегі "Тұран" идеясы
Идея «Туран» в изобразительном искусстве тюркского мира
The idea of "Turan" in the fine arts of the Turkic world

УДК: 7.011.2

**ГУМАНИСТИЧЕСКИЕ ЦЕННОСТИ И ТРАДИЦИИ ТЮРКСКОГО МИРА
В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ
ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ**

Ахмедова Нигора Рахимовна

Доктор искусствоведения, профессор, академик АХ РУз,
Главный научный сотрудник Института искусствознания АН РУз,
Ташкент, Узбекистан
nigosya@mai.ru

Аннотация. В докладе рассмотрены гуманистические ценности и традиции тюркского мира в контексте новых историко-культурных реалий Центральной Азии; отмечается, что различные варианты проявления тюркской специфики сохраняются, ее инвариант до настоящего времени проявляется в народном искусстве, фольклоре, в новейшей архитектуре, оригинальных формах искусства постмодернизма. Актуализирована задача обновления научных подходов для осмысления данного феномена, его понимания как в рамках каждой национальной культуры, так и в глобальном ракурсе. Отмечается необходимость применения различных методологических подходов, научных моделей, освоенных на других культурных ареалах. Для разработки методологии межкультурного взаимодействия тюркского мира большой интерес представляет теория «культурного трансфера». Раскрыта роль традиционного наследия тюркских народов в современном искусстве Казахстана, Узбекистана, Кыргызстана.

Annotation. The report considers the humanistic values and traditions of the Turkic world in the context of the new historical and cultural realities of Central Asia; as various variants of the manifestation of Turkic specificity are preserved, however its invariant is still manifested in folk art, folklore, in the latest architecture, original forms of art of postmodernism. The task of scientific approaches in comprehending this phenomenon, its understanding both within each national culture and from a global perspective has been recently updated. The necessity of applying various methodological approaches, scientific models mastered in other cultural areas is noted. The theory of "cultural transfer" is of great interest for the development of a methodology for intercultural interaction of the Turkic world. The role of the traditional heritage of the Turkic peoples in the contemporary art of Kazakhstan, Uzbekistan, and Kyrgyzstan is revealed.

Ключевые слова: традиции, тюркский мир, Центральная Азия, культурный трансфер, социокультурный контекст, этнос, идентичность, искусство.

Key words: traditions, Turkic world, Central Asia, cultural transfer, socio-cultural context, ethnos, identity, art.

В данном научном сообщении мы попытаемся рассмотреть гуманистические ценности и традиции тюркского мира в контексте новых историко-культурных реалий. Его богатство и разнообразие, уходящие в глубину веков, и сегодня проявляется своими аутентичными чертами. Их значение сохраняется как в уникальном народном искусстве, фольклоре, оживает в формах новейшей архитектуры, так и в оригинальных и привлекательных формах искусства постмодернизма.

Особенно остро задача всестороннего научного осмысления данного феномена, его понимания как в рамках каждой национальной культуры, так и в глобальном ракурсе встала

в конце XX и начале XXI вв. Не только в связи с двусторонним движением глобализационных процессов современного мира, устремленного с одной стороны, к сближению народов по образу жизни, быту, производству, культуре, с другой, - обострением «национальной чувствительности».

Актуальность обозначенной темы обусловлена не разработанностью общих вопросов истории и искусства тюркского мира, которые фокусируют в себе комплекс научных проблем ментальности, особенностей художественного мышления тюркских народов, опирающегося на древние архетипы, этно-поэтический контент, орнаментальный дискурс. В последние годы усилиями многих ученых [1, 2] тюркский мир стал обретать значение самостоятельной цивилизации, хотя в большей мере как аналитическая концепция, приспособленная для понимания историко - культурных процессов на огромной территории от Дуная до Тихого океана.

Как отмечала С.Аязбекова, «факторами устойчивости тюркской цивилизации, сохранения ее неизменного ядра, на протяжении всей ее истории остаются этнос, культура и язык» [2, с.191]. Исследование этих оснований, а так же их роли в современном контексте необходимо базировать на совокупном научном опыте историков, археологов, этнографов, искусствоведов, используя достижения смежных наук в междисциплинарном синтезе и новые интерпретационные подходы. В то же время у нас есть уникальный опыт народных мастеров и хранителей вековых традиций от тамги до ковров, который позволяет современным исследователям идти по пути интерпретации древних архетипов и эстетических форм сознания, создавать реконструкции взаимодействия тюркских народов с внешним миром и между собой на протяжении многих веков и на обширных территориях. Сменяющиеся на этой территории культуры и цивилизации, «перекрестки различных культур», Великий Шелковый Путь сформировали у тюркских народов уникальные формы адаптации, впитывания, освоения разных идей и влияний. Поэтому исследуя различные проявления тюркского духа - образцы музыки, образный пантеон, анализируя народное искусство и современные формы искусства, следует иметь в виду ответ на такой важный вопрос - каким образом в выше перечисленных вариантах сохраняется некая своя специфика? Как среди многообразия вариантов познать инвариант основных особенностей культуры тюркских народов. Ответить на этот вопрос мы все еще не можем исчерпывающе.

Если мы считаем, что оценка богатого фонда артефактов тюркского мира и признание их высокого уровня, художественного совершенства на эмпирическом уровне, достаточными, то можно считать, что многие вопросы освоены. Однако представляется, что необходимо пробовать и дополнять исследования, применяя различные интеллектуальные подходы, научные модели, освоенные на других культурных ареалах. Например, теории культурного синтеза, симбиоза, диалога культур, подходы компаративистики в контексте межцивилизационного взаимодействия в древний, средневековый [3] и современный периоды [4] получили определенное применение на материале Центральной Азии.

Для разработки методологии межкультурного взаимодействия тюркского мира большой интерес представляет теория «культурного трансфера», предложенная М. Эспань и М. Вернером в середине 1980-х гг. на материале филологических и литературоведческих исследований [5]. Со временем данная теория стала применяться для анализа многовекторных ситуаций на более широком историческом и географическом фоне, а также повлекла за собой расширение круга гуманитарных дисциплин - истории, истории искусства, архитектуры, этнографии для междисциплинарного синтеза. Если инструментарий традиционной компаративистики направлен на сравнение результатов межкультурных процессов, то подход теории «культурного трансфера» – это исследование динамики взаимосвязей культурного пространства в целом, целью которого является установление специфики «взаимосвязей и взаимопроникновения национальных культурных пространств» и «механизмов, при помощи которых сходные формы культуры способны воспринимать внешнее воздействие» [6, с.1]. Анализ культурного трансфера подразумевает перенос в

конкретную регионально-культурную среду каких-либо элементов, характерных для другого культурно-географического ареала, и их последующую трансформацию [7, с.12].

Впервые теория «культурного трансфера» на материале стратиграфии трансфера от древности до постсоветских реалий Центральной Азии нашла отражение в сборнике статей по итогам международной конференции [8]. Организаторы отмечали, что «расширяя первоначальную европоцентристскую ориентацию, в широкой хронологической и междисциплинарной перспективе с привлечением новых материалов исследователи различных стран попытались протестировать методологические подходы «культурного трансфера» и эффективность его базовых понятий (пути перемещения, проводники, переводчики, инновации, осваивание «нового», присвоения, семантические сдвиги и т.д.) на материале Центральной Азии» [9, с.3].

Вопросы изучения традиций тюркского мира в прошлые исторические периоды замалчиваемые, сегодня получили актуальность в контексте самоидентификации независимых государств Центральной Азии. Являясь колыбелью тюркских народов, Центральная Азия и сегодня демонстрирует, что эти традиции не далекий застывший в архаике опыт народов, а неотъемлемая часть их жизни. Еще в первые годы независимости Узбекистан вместе другими странами нашего региона выдвинул инициативы радикальной деконструкции объясняющих схем и аналитических моделей европоцентризма и советской идеологии. Идея культурного самоутверждения народов региона поставила со всей остротой перед общественной, философской и художественно-критической мыслью вопросы восстановления историко-культурной преемственности. Осмысление национального прошлого стало важным фактором, формирующим духовное сознание, философско-теоретическое знание, направленное на современность. Данный процесс интенсивно начатый в 1990-е годы, развивается, наполняется и обновляется на качественно новом уровне.

Одна из актуальных проблем искусствоведения нашего региона связана с анализом влияния и роли традиционного наследия тюркских народов на современное искусство. Так, например, потребность в философском осмыслении исторического пути, в поиске универсальных пластических идей для выражения новых отношений с миром определили интеллектуализацию творчества многих казахских мастеров. Важным фактором их развития стало обновление связей с основами традиционного мировоззрения, с характерной для него тягой к поиску общих закономерностей бытия, пониманием мира как стройной системы идей, корни которых они искали в традиционном сознании. Поиски этнокультурной идентичности в творчестве таких мастеров, как А.Сыдыханов, Б.Бапишев, А.Ахатбакиев, А.Аканаев, Г.Маданов, а также художников А.Менлибаевой, А.Есдаулетова, А.Бекеева, связанные с мировоззренческими основами кочевой архаики, получили название "мифологизирующего" направления и стали определяющими в новой модели современного казахстанского искусства. Поэтому новое в стратегии этих поисков – не реконструкция старого, не подражание архаике или стилизация орнаментов прошлого, а опора на многовековой опыт мировосприятия казахов, выработавший у них способность ощущать неохватные миры Вселенной, ее видимые и невидимые сферы. Это придавало творческую смелость художникам в реализации новых художественных концепций; они нашли для себя уникальную форму диалога современных пластических идей с отдаленной многими веками, но сохранившейся в ментальности казахского этноса, идеей мифопоэтического мировосприятия – идеей целостности и гармонии бытия.

Изменения структурных основ узбекской живописи на основе выражения присущего Востоку трансцендентного смысла и эстетизмами форм определили творчество узбекских художников Д.Умарбекова, Б. Джалала, Д.Усманова, Ф.Ахмадалиева, Б. Исмаилова. Их объединяют не стилистические черты, а глубинная связь, которая обнаруживается больше на мировоззренческом уровне, глубоко осознанное стремление укорениться в своем, апробированном веками культурном слое. Смена приоритетов в развитии общества придает их апелляции к корням закономерный характер. Абстрагирование от реального в поисках

высшей гармонии, язык аллегорий и иносказаний, идеи связи красоты с Богом определили формирование концепций, опирающихся на суфизм в живописи Б. Джалала и Д. Усманова.

В кыргызской живописи так же проходят аналогичные процессы восстановления историко-художественной преемственности с легендарно-мифологическим наследием. Важнейшая идея "человек и природа" обогатилась новым содержанием благодаря обращению художников к темам древней тюркской мифологии. Она вмещает огромный и таинственный мир эпоса и легенд кочевой архаики в творчестве Ж. Жакыпова, А. Бешенова, К. Бекова, М. Бекжанова, С. Торобекова, Э. Салиева. Наиболее концептуально эти трансформации, происходящие в искусстве, довел до условных, символических и знаковых форм Ю. Шигаев в работах, посвященных эпосу «Манас». Он актуализировал идею восстановления прерванной преемственности с наследием, предложив сугубо индивидуальный, открытый в будущее путь диалогического контакта двух типов культуры – авангардной и архаической, воплощенный им в оригинальной форме живописи на свитках.

Интересные примеры осмысления древних и современных мифологий, совмещения магических ритуалов с символами современного общества можно отметить и в концептуальном дискурсе художников региона. Важно отметить, что новые медиумы позволили художникам более решительно выйти из рамок советской идентичности, что в свою очередь изменило представления о том, как может «выглядеть» национальное искусство. В концептуальном дискурсе отношение к автохтонному наследию и выражение через него традиционного комплекса идей требовало иных, более сложных подходов, интеллектуальных рефлексий о глобализации и идентичности, о сохранении национальных традиций, о путях адаптации к глобальному мировому порядку, к соблазнам западных стандартов.

Проекты Алмагуль Менлибаевой, Диляры Каиповой, Сауле Сулейменовой, Саида Атабекова, Улана Джапарова - это понимание того, что значит глобализация в контексте Центральной Азии, которая переживает социальное и политические перемены. Например, использование приёмов цифровой фотографии, техники пинта позволили Алмагуль Менлибаевой создавать смелые метафоры на экологическую проблему. Она размышляет на стыке традиций и сопротивления языку рекламы, образов и клише глянцевого журналов.

Д. Каипова обращается к локальным способам художественного производства (икат), создавая уникальные по технике халаты с включением символов массовой культуры. Ее подход связан, как с традиционным текстилем, так и с выражением идентичности в контексте постколониального дискурса. Проекты Сауле Сулейменова из целлофановых пакетов о проблемах экологии, уходящей красоте Великой Степи, напоминание о высокой традиции бережного отношения своих предков - кочевников к природе. В серии С. Сулейменовой «Казахская хроника» драматично соединяются прошлое и настоящее, банальная повседневность и воображение, отражая ее размышления о поисках казахской идентичности.

В инсталляции У. Джапарова «Войлочный саркофаг» этот же нарратив представлен минимализмом выражения идеи, характерном для кочевников. Если применение войлока связывают всегда с приемом семиотики Й. Бойса, то для кыргызского художника он, прежде всего, мифологичен, овеян кочевой архаикой. Редуцированная форма саркофага напоминает с одной стороны кокон, колыбель или лодку, отправляющуюся в Вечное плавание, с другой – это некая форма «упаковки», в которой тело растворяется в Природе. Концепт выражает тягу кочевников к стихийной силе природы, подтверждая ориентацию кочевников на приятие мира в рамках вечных и неумолимых законов природы.

Видео и фото Саида Атабекова на тему «Кокпар», в которых заняты сотни движущихся людей, толпы кочевников вызывают не только восхищение древними ритуальными играми, но и заставляют задуматься об играх вселенского масштаба.

Мир автохтонных традиций по-разному присутствует в произведениях современных художников региона. Они по-своему их развивают и размышляют о том, что значит глобализация в контексте Центральной Азии на пути к социальным и политическим переменам. Как и исследователи, занятые его осмыслением и сохранением, художники дают возможность

зрителю сопереживать красоте и смыслу священных традиций народа, а так же наслаждаться их избыточной самобытностью и несхожестью с принятыми стандартами.

Список источников/литературы:

1. Гумилев Л.Н. Древние тюрки: история образования и расцвета Великого тюркского каганата (VI–VIII вв. н.э.). — Москва: Кристалл, 2003. — 574 с.;
2. Аязбеков С.А., Аязбекова С.Ш. Тюркская цивилизация: теоретический и исторический контекст // «Тюркский альманах», 2014 г. — Астана, 2014. — С. 172-195.;
3. Гюль Э. Диалог культур в искусстве Узбекистана (античность, средневековье). — Ташкент: «PRINT-S», 2005. — 208 с.;
4. Ахмедова Н. Живопись Центральной Азии XX века: традиции, самобытность, диалог. — Ташкент: SCD, 2004. — 224 с.;
5. Эспань М. История цивилизаций как культурный трансфер / Пер. с франц.; под общ. редакцией Е.Е. Дмитриевой; вступ. статья Е. Е. Дмитриевой. — Москва: Новое литературное обозрение, 2018. — 816 с.;
6. Минеева И.Н. Минеева И.Н. Культурный трансфер: от истории идеи к методологии // Журнал ПетрГУ. «Филологические исследования». 2016. — Вып. 4. — С. 133–144.;
7. Мустафаев Ш., Эспань М., Горшенина С., Рапэн К., Бердимуратов А., Гренэ Ф. Теория «культурного трансфера» в приложении к Центральной Азии // сборник статей международной научной конференции «Культурный трансфер на перекрестках Центральной Азии: до, во время и после Великого шёлкового пути — Париж, Самарканд: МИЦАИ, 2013. — С. 11-15.
8. «Культурный трансфер на перекрестках Центральной Азии: до, во время и после Великого шёлкового пути. — Париж, Самарканд: МИЦАИ, 2013, с.313.
9. там же, С.3.

УДК: 397; 7.03

КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ УЗБЕКИСТАНА В КОНТЕКСТЕ ТЮРКСКОЙ ПРОБЛЕМАТИКИ

Гюль Эльмира Фатхлбаяновна,
доктор искусствоведения.

Институт искусствоведения Академия наук
Республики Узбекистан (Ташкент, Узбекистан).
e-mail: egyul@yahoo.com

Аннотация. В статье рассматривается роль тюркских народов в развитии полиэтнической культуры на территории Узбекистана. На протяжении веков тюрки были массовой и неотъемлемой частью автохтонного населения. Некоторые тюркоязычные группы попадали на территорию Узбекистана извне, со временем начиная играть важную роль в местном культурогенезе и этногенезе. Как правило, тюрков ассоциируют с кочевой степью, их естественной средой обитания. Однако в условиях земледельческих оазисов для тюрков не менее органичен становился оседлый, городской образ жизни, что является одной из характерных особенностей тюркской среды на территории Узбекистана. В результате краткого обзора можно сделать вывод, что тюркский фактор был неизменной и важнейшей константой для развития среднеазиатского региона. Коммуникативные и адаптированные к переменам, тюрки из века в век способствовали активизации общественных процессов, диалогу культур и комплиментарному отношению к инокультурным традициям.

Ключевые слова: территория Узбекистана, ландшафт, Великая степь и город, ранние тюрки, тюрко-согдийский симбиоз, тюрки и ислам, полукочевые племенные группы XIX века.

Annotation. The article discusses the role of the Turkic people in the development of a multi-ethnic culture on the territory of Uzbekistan. For centuries, the Turks were a massive and integral part of the autochthonous population. Some Turkic-speaking groups came to the territory of Uzbekistan from outside, starting to play an important role in local cultural genesis and ethnogenesis. As a rule, the Turks are associated with the nomadic steppe, their typical habitat. However, in the conditions of agricultural oases, the sedentary, urban way of life became no less organic for them, which is one of the characteristic features of the Turkic environment on the territory of Uzbekistan. As a result of a brief review, we can conclude that the Turkic factor was an invariable and most important constant for the development of Central Asian region. Communicative and adapted to change, the Turks contributed to the activation of social processes, the dialogue of cultures and a complimentary attitude towards foreign cultural traditions.

Key words: territory of Uzbekistan, landscape, Great Steppe and a City, early Turkic people, Turkic-Sogdian symbiosis, Turks and Islam, semi-nomadic tribal groups of the 19th century

Введение. Территория Узбекистана разнообразна по своим ландшафтным характеристикам. Она удачно сочетает в себе как орошаемые полноводными реками оазисы, где получили развитие древнейшие городские цивилизации, так и степные ареалы, бывшие частью Великой степи. Именно ландшафт стал определяющим фактором, способствующим сосуществованию на территории Узбекистана оседлых и кочевых народов. Исторически тюрки вели кочевой образ жизни, занимая обширные степные пространства. Однако не менее хорошо им была знакома оседлая жизнь, занятие земледелием. В этой связи, рассматривая тюркский фактор, следует учитывать все разнообразие способов хозяйствования, присущее тюркоязычным народам.

Обзор литературы. На протяжении XX века тема тюркского вклада (или вклада степных кочевых народов) в культуру региона привлекала внимание ученых преимущественно в рамках определенных локальных тем. Так, в 1950-е гг. художественный текстиль узбеков, ведших кочевой и полукочевой образ жизни, изучала этнограф-тюрколог Б. Кармышева, которая одной из первых сформулировала мысль о том, что «одним из существенных факторов, определивших весь ход экономического, политического, культурного и этнического развития Мавераннахра эпохи феодализма, было тесное взаимодействие оседлого населения оазисов и так называемой кочевой степи», доказала, что «кочевая степь» была не только за пределами Мавераннахра, но и «внутри его самого», где оазисы перемежались с обширными степными и полупустынными районами [1, с 50]. Также она впервые публикует данные по этнической истории, культуре и вышивкам узбеков-лакаев, собранные в ходе экспедиций по Южному Таджикистану в конце 1940-х гг. [2]. Однако интереснейшие изыскания Кармышевой не были продолжены последующим поколением ученых; вышивка лакаев и кунгратов надолго выпадает из круга научных интересов специалистов. Коврам узбеков были посвящены публикации В. Мошковой [3].

Более ранние периоды истории искусства позволяли рассматривать искусство тюрков в контексте их взаимодействия с народами-соседями. Крупнейший исследователь средневекового металла Б. Маршак писал: «Трудно отличить то, что сделано кочевниками, от того, что сделано для кочевников, и от того, что сделано оседлыми для оседлых, но под влиянием кочевников» [4, с. 51]. В этом же духе высказывался в отношении группы изделий из серебра VII–VIII вв. Л. Ремпель: «Утверждать определенно, какие изделия тюркские, а какие согдийские в настоящее время невозможно...» [5, с. 30].

Вместе с тем, именно Л.И. Ремпель первым поставил вопрос тюркского влияния в теоретическую плоскость. В статье «Узловые вопросы изучения искусства средневековой Средней Азии» он отмечал: «Нельзя не сожалеть, что вклад степных народов, в том числе и тюркских, в культурную жизнь городов, в художественное ремесло и архитектуру длительное время не изучался». И далее: «Городская культура всегда была синтезом культур, сложившихся исторически и географически в ходе взаимодействия земледельческих народов с кочевой и полукочевой степью, ее обитателями иранского, тюркского или иного корня...

Задача дня, как нам представляется, и состоит в том, чтобы искусство каждого народа предстало в полноте своих слагаемых. История искусства должна выяснить, чем располагали ягма, карлуки, сельджуки в области прикладного искусства у себя на родине, в степных кочевьях и что они внесли в городское ремесло XI–XIII вв. Среднего и Ближнего Востока. Развернутого ответа на этот вопрос пока не дано» [там же, с. 29].

Следует также отметить, что долгое время наука вовсе отказывала степнякам в праве быть лидерами культурных процессов. Одним из наиболее последовательных защитников кочевой культуры был Л. Гумилев. «Степная культура, – писал он, – имела древние традиции и глубокие корни, но известна нам в значительно меньшей степени, чем культура оседлых стран. Причина конечно, не в том, что ... кочевые племена были менее одарены, чем их соседи, а в том, что остатки их материальной культуры – войлок, кожа, дерево и меха – сохраняются хуже, чем камень, а потому среди западноевропейских ученых возникло ошибочное мнение, что кочевники были «трутнями человечества» [6, с.70].

Основная часть. Исследование тюркского вклада в развитие культуры на территории Узбекистана и Средней Азии в определенной степени затруднено из-за недостаточной изученности истории ранних тюрков в целом. Между тем, исследователи все чаще склоняются к мысли о принадлежности ранних кочевников Средней Азии, Алтая и других регионов степного пояса к тюркскому субстрату.

Что касается периода раннего средневековья, то здесь влияние тюркского компонента неоспоримо. К середине VI в. начинается возвышение Тюркского каганата. Территория Узбекистана (согдийские княжества, Тохаристан, Фергана-Давань, Хорезм) входит в состав нового государственного объединения – Великого Тюркского каганата, чья власть распространилась от Тихого океана до Черного моря. Несмотря на политическую зависимость Согда, отношения между тюрками и согдийцами носили взаимовыгодный характер – тюрки обеспечивали безопасность Великого Шелкового пути, проходившего через согдийские земли, а купцы Согда, богатея за счет посреднических операций и продавая на Запад китайский шелк, получаемый тюрками в качестве подати, выплачивали Каганату крупные проценты. Города росли, ремесла процветали; в целом период VI–VII вв. отмечен подъемом культурной жизни и расцветом согдийского искусства. Вместе с тем, немаловажную роль в этом подъеме сыграли тюрки.

Судя по письменным источникам, оседание кочевников, их внедрение в городскую среду носило массовый характер; этот процесс не мог не отразиться на характере развития искусства. Как отмечал Л. Ремпель, «в V–VIII вв. ...согдийцы и осевшие тюркоязычные племена составили в городах население, говорившее на двух языках. Искусство Согда стало их общим достоянием. Процесс этот впоследствии будет закреплен в X–XI вв., когда складывались современные народности таджиков, узбеков, киргизов, туркмен» [5, с. 19].

Даже после ослабления Тюркского каганата, не выдержавшего давления Ирана в споре о контроле над Великим шелковым путем, разрушенного внутриплеменными противоречиями, с обретением согдийцами фактически полной независимости, контакты тюрков и согдийцев не только не прекратились, а получили еще большее развитие.

Постоянные контакты, окрашенные «положительной комплиментарностью» (Л. Гумилев) вели к укреплению межэтнических тюрко-согдийских связей. Период VI–IX вв. можно охарактеризовать как период тюрко-согдийского симбиоза.

Если в согдийском обществе ко времени тюрко-согдийских контактов сложились развитые традиции рафинированного городского искусства, то творчество тюрков данного времени по степени сложности системы не уступало согдийскому: оружие, детали конской упряжи, различные предметы быта, прежде всего торевтики, отличались исключительно высоким качеством исполнения. Так, исследователи отмечают, что у согдов «происходит унификация оборонительного и наступательного оружия на основе тюркского воинского доспеха и вооружения» [7, с. 61]. В свою очередь, тюркские правители нередко использовали труд согдийских торевтов, ювелиров и ткачей. В результате в среде кочевников быстро

распространялись многочисленные бытовые предметы, изготовленные в ставках каганов согдийскими мастерами, или привезенными согдийскими купцами из других стран.

Влияние тюркской художественной культуры проявилось и в таких сугубо «городских» видах, как настенная живопись (сюжеты из Варахши, Тохаристан, Уструшана). Оно выразилось в стиле экспрессивного реализма, преобладании зооморфной тематики, сцен охоты и сражений. В целом тюрко-согдийские связи отразились не только на взаимном обмене предметами ремесла, но и в области искусства, прежде всего торевики, что привело к синкретизму художественных форм и идей.

Не менее яркий вклад был внесен тюрками в развитие культуры и искусства ислама. Несмотря на то, что мусульманская культура до сих пор чаще понимается как «арабо-мусульманская», или «персо-исламская», роль тюрков в ее развитии была не менее важной. Она обусловлена выходом на историческую арену тюркских династий (с X в.) – Караханидов, Газневидов, Сельджукидов, сыгравших важную роль в культурогенезе обширного региона, на который распространялась власть «кочевых империй». Политическое господство тюрков, их массовое оседание в городах выдвигает на первый план «тюркский фактор» в развитии художественных процессов. «Тюркские элементы» отчетливо прослеживаются во всех видах искусств, как в отношении сложения нового стиля, так и в плане сохранения традиций тюрко-степного наследия. Рассмотрение искусства городов с точки зрения «степных» влияний позволяет дать более полную и объективную картину развития художественных процессов IX – нач. XIII вв.

Существовала ли в целом связь между расцветом исламского искусства в Центральной Азии и приходом к власти тюрков (период так наз. Мусульманского Ренессанса)? Имел ли значение тюркский фактор в художественных процессах рассматриваемого периода? Ответы на эти вопросы до сих пор противоречивы. Однако при объективном рассмотрении вопроса становится ясно, что вне учета тюркского фактора рассматривать вопросы культурогенеза, в том числе – формирования средневековой городской культуры в регионе невозможно.

В первые века ислама тюрки были не только представителями кочевий, это был прогрессивный для средневекового мира социум, для которого не был чужд городской образ жизни, который выступал как инициатор градостроительства, развития архитектуры, науки, литературы и искусства. Как обладатели политической власти, они, безусловно, способствовали и формированию культурных приоритетов.

Высочайший потенциал тюркских династий и народов демонстрируют периоды правления Темуридов и Шейбанидов. Сам Амир Темур, сын представителя тюрко-монгольского рода Барласов эмира Тарагая, феодальным уделом которого был Шахрисабз, создал могущественное государство, территория которого простиралась от Монголии до Средиземного моря, и которое не знало себе равных на рубеже XIV–XV вв. Его имя вызывает к сравнениям с Александром Великим и Чингисханом, чья воля к победам привела к созданию крупнейших в истории цивилизации империй. Сторонник активной внешней политики, основатель династии стремился к установлению мирового порядка, рах Tamerlanica, центром которого он сделал древний Самарканд. Придя к власти в 1370 г., он придал городу статус столицы, обретшей славу «Сияющего фокуса земного шара», «Драгоценной жемчужины исламского мира», «Рима Востока».

Темуридские ренессансные тенденции успешно продолжили их ниспровергатели – Шейбаниды. Главная особенность, характеризующая Шейбанидскую культуру – сохранение светского начала. Оно проявляется в функционировании сотен медресе, которые были школами не только богословия, но и светских наук, в расцвете придворного интеллектуального круга, который привлекал к себе ученых, каллиграфов, художников, поэтов и музыкантов из разных регионов.

При Шейбанидах исключительных высот достигают Бухарская и Самаркандская школы миниатюры. Уверенно сохраняются традиции изобразительности, что еще раз опровергает устоявшееся в советской гуманитарной науке мнение о запрете на изображения живых существ в искусстве исламского мира. «Ренессансные», условно говоря, тенденции

особенно ярко проявились в расцвете портретного жанра. Сложнее говорить о прикладном искусстве в силу немногочисленности сохранившихся образцов, однако все же возможно отметить высокий уровень художественного металла, архитектурной и посудной керамики. Тесные связи Шейбанидов с Россией и Индией создавали ту атмосферу международного общения, которая необходима для поступательного развития любой локальной культуры. Время правления Шейбанидов было одним из наиболее ярких периодов в истории искусства Узбекистана.

В целом тюрки, начиная с X в. безоговорочно принявшие и поддерживавшие ислам, владевшие всей полнотой государственной власти в центральноазиатском (и не только) регионе, способствовали развитию исламского искусства, понимая его идеологическую роль в деле консолидации подвластных им народов. Они приветствовали утверждение в искусстве новых идеалов, связанных с эстетикой ислама, внесли свой вклад в формирование собственно исламского стиля искусства, а также способствовали сохранению в новом культурном пространстве образов и сюжетов «степного» наследия.

В период позднего средневековья тюркское население на территории узбекских ханств весьма неоднородно. С одной стороны, это группы, которые давно влились в состав оседлой популяции и переняли стереотипы их образа жизни, занимаясь торговлей и земледелием. С другой – часть тюрков (дашти-кипчаки) по-прежнему вела полукочевой образ жизни и бережно сохраняла традиции племенной культуры. Самыми яркими представителями этой второй части были племенные группы даштикипчакского происхождения – лакаи и кунграты, которые, в частности, прославились как непревзойденные мастера художественного текстиля, покорившего своей красотой и загадочностью весь мир.

Результаты исследования.

Анализ тюркского компонента в искусстве Узбекистана позволяет сделать вывод о его значительной роли в процессах местного культурогенеза на разных этапах исторического развития. «Степь» каждый раз активно заявляла о себе, когда кочевники вливались в жизнь городских цивилизаций, выполняя катализирующую функцию, определяя путь истории. Ментальность кочевого общества, изначально подвижного, коммуникативного, приспособленного к переменам, способствовала значительной активизации художественных процессов, активному диалогу, открытому обращению к инокультурным традициям искусства.

Как правило, тюрков ассоциируют с кочевой степью, их естественной средой обитания. Однако в условиях земледельческих оазисов для тюрков не менее органичен становился оседлый, городской образ жизни, что является одной из характерных особенностей тюркской среды на территории Узбекистана. В результате краткого обзора можно сделать вывод, что тюркский фактор был неизменной и важнейшей константой для развития среднеазиатского региона.

Список использованных источников:

1. Кармышева Б.Х. Кочевая степь Мавераннахра и её население в конце XIX – начале XX в. (По этнографическим данным) // Советская этнография. 1980, № 1. – С. 46–55.
2. Кармышева Б.Х. Узбеки-локайцы Южного Таджикистана. Душанбе, 1954.
3. Мошкова В.Г. Ковры народов Средней Азии конца XIX – начала XX века. Ташкент, 1970.
4. Маршак Б.И. Согдийское серебро. Очерки по восточной тюревтике. – Л., 1972.
5. Ремпель Л.И. Искусство Среднего Востока. Избранные труды по истории и теории искусств. – М., 1978.
6. Гумилев Л.Н. Тысячелетие вокруг Каспия. – Баку, 1991.
7. Аскарлов А., Буряков Ю., Ходжайов Т. Новые археологические и антропологические материалы к этнической истории народов Средней Азии. // Проблемы этногенеза и этнической истории народов Средней Азии и Казахстана. Выпуск 1. – М., 1990.

ТҮРКІ ХАЛЫҚТАРЫ БЕЙНЕЛЕУ ӨНЕРІНДЕГІ ҚОРҚЫТ БЕЙНЕСІ

Оразкулова К.С.

*“Бейнелеу өнерінің тарихы мен теориясы”
кафедрасының меңгерушісі, филос.ғ., к., профессор*

Жақсымбет Ғ.

*“Өнертану” мамандығының
I курс магистранты*

Аңдатпа. Мақалада бейнелеу өнеріндегі Коркут бейнесі талданады. Ғылыми тұжырымдарға сәйкес, Қорқыт өмір сүрген кезең - оғыз-қыпшақ дәуірі. Бейнелеу өнеріндегі Қорқыт бейнесін қалыптастырудың негізі-фольклор. Фольклорда және қазіргі Әзірбайжан, Түркия және Кавказ өңірін мекендеген түркі халықтарының бейнелеу өнерінде біз Қорқыт бейнесін кездестіреміз, бірақ біз қазақ бейнелеу өнерінде Қорқыттың айрықша ерекшеліктерін байқаймыз. Біздің қорытындыларымыз бойынша, Қорқыт бейнесі түркі халықтарын біріктіреді және олардың мәдени тамыры ортақ.

Түйін сөздер: Қорқыт, бейнелеу өнері, бейне, этнография, картина, композиция, түс.

Аннотация. В статье проанализированы образ Коркут в изобразительном искусстве. Согласно научным выводам, период, в котором жил Коркут, - это эпоха огузов-кыпчаков. Основой формирования образа Коркут в изобразительном искусстве является фольклор. В фольклоре и в изобразительном искусстве современных Азербайджана, Турции и тюркских народов, населявших Кавказский регион встречаем образ Коркута, но мы наблюдаем отличительные черты Коркута в казахском изобразительном искусстве. Согласно нашим выводам, образ Коркута объединяет тюркские народы и имеет общие культурные корни.

Ключевые слова: Коркут, изобразительное искусство, образ, этнография, картина, композиция, цвет.

Annotation. The article analyzes the image of Korkut in the visual arts. According to scientific conclusions, the period in which Korkut lived is the era of the Oguz-Kipchaks. The basis for the formation of the image of Korkut in the visual arts is folklore. In folklore and in the visual arts of modern Azerbaijan, Turkey and the Turkic peoples who inhabited the Caucasus region, we meet the image of Korkut, but we observe the distinctive features of Korkut in Kazakh visual art. According to our conclusions, the image of Korkut unites the Turkic peoples and has common cultural roots.

Keywords: Korkut, fine art, image, ethnography, painting, composition, color.

Қорқыт бейнесі мен оның бай мұрасы тұтас түркі жұртына ортақ. Қорқыт туралы аңыздар мен дастандардың көбіне көп қазақ және түркімен елдерінде көбірек сақталғанына қарамастан, бұл күнде Қорқыт мұрасына иелік етуші халықтар да аз емес. Біз Қорқыттың бірқатар түркі жұрттарына ортақ мұралары мен бейнесі туралы сөзді мақсатты түрде сәл әріден қозғай отырып, бұл күнде осы халықтардың өнері мен мәдениетіндегі Қорқыт бейнесіне, оның қалыптасуна деген түсінікті тереңдетуге тырысамыз. Ол үшін ең әуелі Қорқыт мұрасының түркі әлеміне қалай таралғанын қарастырып көрелік.

Бүгінгі қорқыттану ғылымынан белгілі болғанындай, Қорқыт пен оның бай мұрасын бір ғана қазақ ұлтының ұлттық құндылығы ретінде меншіктей алмаймыз. Ғылыми тұжырымдар бойынша Қорқыт өмір сүрген кезең оғыз-қыпшақ дәуірі екені айтылады. Сол оғыз бен қыпшақ тайпалары тарих қазанында сан рет қайнап, талай жаңа ұлыстық одақтар мен тайпалық бірлестіктерді құрды және талай рет сол бірлестіктер, ұлыстар ыдырап отырды. Бүгінгі күнде оғыз бен қыпшақ тайпалары бір емес бірнеше түркі ұлттарының қалыптасуына негіз болғанын этнографиялық зерттеулер дәлелдеп отыр. Айталық, қыпшақтар қазақтан өзге өзбек, түркімен,

қарашай және Батыс Сібір мен Кавказдағы түркі текті халықтардың құрамында болса, оғыздар да қазақтан тыс түркімен, әзербайжан, түрік және тағы басқа да түркі жұрттарының батысындағы ұлттардың қалыптасуына негіз болды. Тіпті, оғыз және қыпшақ аттарынан басқа да көптеген ру-тайпалардың атымен аталып, бұл күнде түркі ретінде белгілі ұлттардың этно-құрамын қалыптастырды. Тарихтың бұл құбылысы туралы тарихшылар мен этнографтар толық тұжырымдарды жасап шығарды. Егер біз оғыз бен қыпшақ тайпаларының бір ғана қазақ ұлты емес, бірқатар түркі халқының қалыптасуына ықпал еткенін тарихи тұрғыдан мойындайтын болсақ, онда осы тайпалар мен тайпалық одақтардың құнды мұраларының да түркі жұрттарына ортақ екенін растаймыз. Еуроазия құрлығының ең даласын, мұхиттан алыс далалық аймақтарын жайлап, адамзат тарихына орасан зор үлестер қосқан түркі халықтары Жер бетіндегі ең күрделі тарихқа ие этностар. Бірақ, осы этностардың бүгінгі алуан түрлі ұлттық менталитет пен дүниетанымдарға қарамастан, әлі де өзегі бір ажырамас ортақ құндылықтарының бар екені мәлім. Бұл ортақ құндылықтардың қатарына мәдениет, тіл және тарих сынды ауқымды салалар да кіреді. Біз айтып отырған бұл үшеуі де мүлде қатып-семген өзгермейтін нәрселер емес, тарих та, мәдениет те, тіл де тоқтаусыз өзгеріп, тынбай жаңарып, біте-қайнасып, қайта алыстап, қайта бірігіп отыратын қоғамдық құбылыстардың нәтижесі. Демек, түркі жұрттарының бүгінгі ерекшеліктеріне қоса, олардың ортақ құндылықтарының болуы да осыған ұқсас табиғи нәрсе.

Әрине, тарихтың қай кезеңінде де, кез-келген мемлекеттердің, ұлыстық одақтардың пайда болуы сол кездегі этностарға, ұлттарға ортақ ауқымды идеология арқылы жүзеге асты. Бұл идеология дәуірдің қажетіне қарай сол халықтың ортасынан немесе билеуші тайпалар жағынан жарыққа шықты. Тарих заңына сәйкес кейбір идеологиялар уақыттың және тарихтың сынына төзбей, бір дәуірден бір дәуірге жетпей қалып жатса, кейбір идеологиялар өзі ұжымдастырған бірлестіктер, мемлекеттер ыдырап кетсе де халықтардың санасында ғасырлар бойы жаңғырып, сол халықтардың өмір сүру тәжірибесіне айналып кетіп отырған. Мемлекет немесе ұлыстық одақ құрудың бұл механизмін Қорқыт заманымен сабақтастырып көрелік, Қорқыт туралы тарихи деректерде оның ұзақ өмір сүріп, бірнеше ханның дәуірінде жасағанын және оның сол хандарға кеңесші болғаны айтылады. Қорқыт жайындағы ең ежелгі деректердің бірі саналатын Рашид ад-Диннің «Жамиғ-ат-Тауарих» еңбегінде дана Қорқыт Инал Сар-Иабху хан, Дойлы және Көк-еркі хандардың уәзірі, ақылшысы, кеңесшісі болғаны айтылады [1]. Бұған қарап біз сол кездегі оғыз-қыпшақ ұлыстарының одағына Қорқыттың аса үлкен саяси ықпалының болғанын көре аламыз. Шын мәнісінде, көшпелі қоғам ғана емес, ерте заманғы барлық қоғамдардағы абыздар мен дін басыларының (бақсыларды қамтыған) қоғамдық рөлін ескере отырып дана, абыз Қорқыттың қоғамдық орыны, ұлыстардың тағдырындағы салмағы хандардан да әлде қайда биік болды деп болжай аламыз. Тіпті, жоғарыда аталған еңбекте Қорқыт туралы Сыр өңірінде айтылып жүрген аңыздарды алға тарта отырып, Инал Сар-Иабху хан қаза болар алдында туған хан баласына Қорқыт өзі «Тұман» деп ат қойып, мәпелеп баулып, кейін тұтас елдің ханы етіп қойғанын да айтады.

Демек, осыларға қарай отырып, біз Қорқыт өз дәуірінің білгір, кеменгер абызы ғана емес, ұлысты біріктіруші идеологияны жасаушы екенін де болжай аламыз. Хан мен билердің кеңесінде дуалы сөз сөйлеп, дүйім жұртты аузына қаратқан Қорқыт тұтас ұлыстың бірлігіне, бекем беріктігіне де кепіл болған тұлға. Ол туралы аңыз-әңгімелердің астарлы, терең қабатты болуы, мифтерге, философияға толы болуының да бір себебі осында жатыр. Өзінің бақсылық, абыздық қасиетімен хандарға жөн сілтеп, хан билігінің берік болуына кепіл болған. Қорқыттан қалған нақыл сөзден бұл күнде халықтың өз сөзіне айналып, тәмсіл, мақал-мәтел болып кеткенімен, ғалым Әлкей Марғұлан Қорқыттан қалған «ата сөздердің» түбінде ел басқару, мемлекет ұйыстыру сынды ұлы идеялардың жатқанын өз еңбектерінде көрсетеді. Осының бәрін қортындылай келе, оғыз-қыпшақ одағы кезінде Қорқыт идеясы, философиясы, дүниетанымы жеке тұлғаның ғана емес, тұтас елдің ортақ танымы, мемлекет ретінде ұйыстырған ұлттық идеологиясы болды деуге толық негіз бар. Әрине, тарихи дәлелдер оғыз-қыпшақ бірлестіктерінің кейін ыдырап, оғыздардың батысқа ауғаны туралы деректерді келтіреді. Оның да түрлі-түрлі себептерінің болғаны айқы. Алайда, бірлестіктер ыдырап, оның

құрамындағы оғыз, қыпшақ, қаңлы тайпалары жан-жаққа тараса да ұзақ уақыт мемлекетті ұйыстырып тұрған Қорқыт идеясы сол тайпалардың жадында сақталып, Тұран даласына тарады, кейін олар қалыптастырған ұлттардың мәдениеті мен өнерінен көрініс тапты.

Қорқыт жайындағы аңыз-дастандардың көркемдігі туралы тоқталғанда ғалым Ә. Марғұлан: «Егер кейінірек шыққан «Деде Қорқыт кітабын» былай қоя тұрсақ, ескі дәуірдегі (VII-VIII ғ.ғ.) Қорқыт туралы айтылатын қария сөздерді ғажайып әфсаналарды әдемілеп суреттейтін бір ғана қазақ пен түркімендер екен», – деген пікірі де бар[2, 216]. Бұны айтып отырудағы себебіміз Қорқыттың бейнелеу өнеріндегі образын қалыптастырушы негіз – фольклор. Халық фольклоры бүгінгі Әзірбайжан мен Түркияның және Кавказ өңірін мекен еткен түркі халықтарының бейнелеу өнерінде Қорқыттың қазақ бейнелеу өнеріндегі образға ұқсамайтын өзгешеліктерін байқаймыз. Біз әзірбайжан мен түрік халқының бейнелеу өнеріндегі Қорқыт образына сәп салғанымызда, қазақ бейнелеу өнеріндегі Қорқыт образына мүлде ұқсамайтынын анық көреміз. Аталған халықтардың бейнелеу өнерінде Қорқыт бейнесі біздікіне қарағанда түрлі өзгерістерге ұшырағанын байқаймыз. Бұның өзі этностар арасындағы ұзақ жылдық бөлініс пен ажыраудың, сондай-ақ, осы кезеңдердегі ұқсамаған халықтардың бастан өтен кешірмелерінің әсері болғанын бағамдап біле аламыз. Қазіргі Анадолы мен Кавказ маңындағы, Каспий теңізінің батысын мекендеген түрік халықтары (ары қарай батыс түріктер немесе батыс түрік халықтары) байырғы көшпенді өмір тіршілігінен алыстап кеткеніне көптеген ғасырлар болды. Сондықтан, көне көшпелі таным, әсіресе Қорқыт заманындағы көшпелі мәдениеттің құндылықтары ұмыт болды. Оның үстіне ұқсамаған өте көп мәдениеттер мен өркениеттердің ықпалында Қорқыт заманындағы дүниетанымнан алыстай түсті. Әлбетте, арасында көшпелі өмірді зерттеп отырып, өз шығармашылығында қолдана білген авторлардың бар екенін ескереміз. Дегенмен, бейнелеу өнерінде бір ұғымды түсіну мен сезінудің арасы алшақ екенін де ойға алған жөн.



1-1 сурет. «Деде Қорқыт»

Батыс түркілерінің бейнелеу өнеріндегі Қорқыт жайындағы туындыларда ең бірінші байқайтынымыз Қорқыт ұстаған музыкалық аспаптың қазақтағымен айырмашылығы. Айталық, Қорқытты қобыз аспабынан көрі шертпелі аспаптармен, яғни, саз, рубап немесе дуттармен қатар көреміз. Әсіресе, әзірбайжан мен түрік бейнелеу өнерінде Қорқыт қобызбен емес, көбінде шертпелі саз аспабымен қатар бейнеленіп жатады. Аталған халықтардың кескіндеме, мүсіндеме өнеріндегі бейнелеу детальдарында айрықша көзге көрінетін бұл көрініс Қорқытқа байланысты осы халықтардың таным түсінігін де көрсетсе керек. Әрине, еліміздегі қорқыттану ғылымы Қорқыттың қобыз аспабын алғаш жасаушы, қобыз күйінің атасы ретінде көрсетеді. Қорқыттың қобыз күйлері де қазақ арасында кең тараған. Кейін қазақ

күйшілері оны домбырада сол бұраумен де шертіп халық жадына сақтай білген. Ал, оның «Қоңыр», «Өмір жыры», «Қорқыттың күйі» сынды күйлерін өнертанушылар дерлік қобыз аспабына тән күйлер екенін растайды. Соған қарап, әзірбайжан бейнелеу өнеріндегі Қорқытқа қатысты өнер туындыларында кездесетін саз аспабы батыс түркілерінің өзгеріске түскен ұлттық дүниетанымы мен өзгеше ұлттық музыка өнеріне қатысты деуге болады (1-1 суретке назар аударыңыз). Бейнелеу өнерінде Қорқытты саз немесе дуттармен қатар бейнелеу түркімен жұртында да бар. Бұл халықтардың ұлттық музыка аспаптарын Қорқытқа телуі де оғаш емес. Керісінше, өз ұлттық музыка аспабын Қорқыттан тарату арқылы, Қорқыт образын көтермелеуге тырысады.

Көрсетілген сурет түріктің көрнекті қылқалам шебері Ходжа Али Рызаның туындысы. Онда оғыз-қыпшақ дәуіріне қатысты этнографиялық нақтылық біршема жоғары екенін байқаймыз. Айталық, картинадағы көркемдеуіш детальдар, рең және қимыл әрекеттер сол тұстағы өмір-тіршілікке этнографиялық жақтан біршама жақын. Автор суретте дала мен көшпелі тіршілікті артқы көрініс ретінде сәтті пайдалана алған. Киіз үйлер мен оның айналасындағы адамдардың қимыл қозғалысы, көшпелі дәуірге мейлінше жақын. Және бұны автор «Қорқыт ата кітабындағы» Оғыз хан немесе оғыз-қыпшақ ұлысының әлде бір ханының ордасы ретінде көрсеткісі келеді. Жалпы картинада үш кейіпкер өзгеше дараланып көрсетілген. Қорқытты картинаның ортасына ала отырып, оның қоғамдық биік орнын көрсеткен. Ал, оның сол жағына оғыз ұлысының билеушісі және оның әйелін өзге кейіпкерлерден адарлап көрсетеді. Оған құндыз жағалы киім кигізіп және отырысына даралық сипат бере отырып, оның Қорқыт қасындағы ел билеушісі ретінде суреттелген. Картинаны барынша ерекшелеп тұрған қимыл-қозғалыстар мен детальдарға айрықша көңіл бөлгенін көре аламыз. Мұндағы Қорқыттың музыкалық аспабының құлағына қарап оның төрт ішекті шертпелі аспап екенін анық білеміз. Соның өзі саз аспабын Қорқытқа күштеп таңу десек те болады. Себебі, Қорқыт ата жасаған VII-VIII ғасырларда шертпелі аспаптың кез-келген түрі төрт ішекті және үлкен шанақты болып дамып жетіле қоймаған. Отырықшы өркениеттің ең бір көрнекті ошағы Парсы өркениетінде де бұл дәуірлерде шертпелі аспаптың ұстауға және шертеуге мұншалық деңгейде қолайлы бола қоймағанын тарихи деректер растайды.

Қазақ тән жеке тұлғаның Қорқытты шертпелі аспаппен елестетуі қиын, батыс түріктері, түркімен, әзірбайжан, түрік және кавказдағы түрік текті халықтар Қорқыт атаны қобызбен қатар елестетуі қиын. Бұл осы халықтардың сан ғасырлардағы тұрмыс-тіршілік дағдысы мен мәдени жосындарының айырмашылығынан келіп шыққан. Мысал ретінде батыс түркі халықтарының Қорқыт атаға қойған ескерткіштерін келтірейік. Мүсіндеме өнерінің туындыларынан біз Қорқыттың қазақ танымынан тыс болған басқа қырларын да көре аламыз (1-2, 1-3 және 1-4 суреттерге назар аударыңыз).



1-2 сурет «Деде Қорқыт» Түркіменстан орталық қаласында Қорқыт атаға қойылған ескерткіш-монумент.



1-3 сурет «Деде Коркут». Юсуф Гусейнов, Баку қаласы



1-4 сурет. «Dede Korkut» Түркияда Қорқыт атаға қойылған ескерткіш.

Дегенмен, әзірбайжан мен түрік суретшілері арасынан Қорқытты қобыз аспабымен қатар көрсете білген суретшілер де жетерлік. Бұлардың қатарына Таир Сахаров пен Исмайл Мамедов сынды қылқалам шеберлерінің Қорқыт туралы еңбектерін көрсетуге болады. Суретші әрі өнертанушы профессор Таир Сахаров Ресейдегі қорқыттану ғылымына өз үлесін қосқан тұлғаның бірі әсіресе оның шығармашылығынан туған Қорқыт портреті абыз бабаны тақырып еткен өнер туындыларының арасындағы сүбелі еңбектердің бірі ретінде Ресейде жоғары бағаланған.

Бір байқайтынымыз, қазақтан өзге түркі халықтары мен қазақ бейнелеу өнеріндегі Қорқыт бейнесінің айырмашылығы – Қорқыттың мифтік тұлғасы. Өзге түркі халықтарының бейнелеу өнеріндегі Қорқыттың мифтік образдары түркі халықтар мифологиясы мен ертерек ислам дінінің ықпалына ұшырауы басты себеп болған. Бұл тұжырымды ғылыми түрде дәлелдеуге де немесе сол өнер туындыларынан да анық көруге болады. Қорқыт қабыры аталған Қазақстаннан тыс Түркия мен Әзірбайжанда да Қорқыт молалары бар. Және сол

орындарға қойылған ескерткіштерге қарап-ақ, сол жұрттың Қорқытқа деген танымдары айқын көруге болады, бұл сондай-ақ, осы халықтардың бейнелеу өнеріндегі Қорқыт образын, олардың ұқсастықтары мен айырмашылықтарын да анық көрсетіп бере алады. Қазақ пен өзге түркі халықтарының мифологиясында үлкен айырмашылықтар болмаса да, кейбір мифтік ұғымдар турасында ұқсамаған көзқарастың көп. Біз қазақ бейнелеу өнеріндегі Қорқыт образдарының мифтік ерекшеліктерін зерттеу жұмысымыздың алдағы тарауында дербес талқылайтын боламыз, сондықтан бұл арада қазақтан өзге түркі халықтарының бейнелеу өнеріндегі Қорқытпен шендескен мифтік сарындар туралы аз-маз тоқтала кетелік (1-5 суретке назар аударыңыз).



1-6 сурет. «Қорқыт туралы аңыз». Исмайл Мамедов.

Исмайл Мамедовтың аталған туындысында Қорқыттың философиялық һәм мифтік тұлғасына көбірек ден қойғаны көрінеді. Күн мен түн, өмір мен өлім, жарық пен қараңғы сынды дуалистік сарын Қорқыт философиясының бір парасы екенін ескерсек, И. Мамедовтың шығармасынан Қорқыт ата философиясының жинақтық көріністерін көреміз. Соған, қоса «аққу» мен «Тәңір таңбасы» көркемдеуіш детальдар арқылы мифтік бояуды беруге тырысады. Әрине, бұл туынды батыс түркі жұрттары үшін, әсіресе Анадолы түріктері үшін таңғаларлық туынды ретінде аталуы мүмкін. Дегенмен, Қорқыттың мифтік және философиялық қырларын бейнелеу өнеріне кірістіруде қазақ қылқалам шеберлері мен мүсіншілерінің шығармашылық қуатының әлде қайда биік екенін межелеуге болады. Ал, Қорқыттың тарихи тұлғасын бейнелеуде түркімен, әзірбайжан, түрік елдерінің өнерпаздары өз шеберліктерін көрсетеді. Қорқыт жайындағы батыс түркі әлемінің өнер туындыларында Қорқыттың қоғамдық орыны биіктете жеткізу дәстүрі қазақ бейнелеу өнері өкілдерінің үйренуіне татиды.

Назар аударуға тұратын мына бір нәрсені де айта кетейік, түркілік әзірбайжан бейнелеу өнеріндегі Қорқыт образы мен грек мифологиясындағы Аполлон образына жақын келеді. Бұл есте кездейсоқтық деуге болмайды. Қорқыттану ғылымында да Қорқыт пен Аполлон арасындағы ұқсастықтар көп рет сөз болған. Зерттеу жұмысы барысында Қорқыт ата және Аполлон арасындағы ұқсастықтар, ортақ образдық ерекшеліктер туралы айтылған көптеген материалға кездестік. Әлкей Марғұланның тартып, С. Қасқабасов, С. Қондыбай, М. Жолдасбеков сынды тарихшы, қорқыттанушы ғалымдардың еңбектерінде де бұл туралы тоқталған. Бұның өзі бейнелеу өнеріндегі Қорқыт бейнесін талдау үшін сәп-салып қарайтын тақырып дер едік. Аполлон мен Қорқыттың туылуы туралы аңыздарынан тартып, бірқатар аңыздық сюжеттердің ортақтықтары туралы және оның бейнелеу өнеріндегі көріністері жайында алдағы тарауда да толықтыра кетеміз.

Осы арада біз Қорқыт туралы аңыз-әңгіме, жыр-дастандарға ерекше ден қойып, оның ұлттық болмыстағы маңызының зор екенін алғашқылардың бірі болып тап басып тани білген ғұлама ғалым Ә. Марғұланның Қорқыт мұрасына қатысты мына бір сөзін келтіре кеткіміз келеді. Ғалымның айтуынша, кешегі және бүгінгі ғылымда Қорқыт мұрасымен қатар сонау ескі заманда Сыр бойындағы өмір сүрген шаһарларды, оның ғұламаларын, қалдырған мәдениет жұрнақтарын бүгінгі сол жұртқа мұрагер болып отырған қазаққа телігісі келмейтін

теріс пыйғылдағы адамдардың бар екеніне налиды. «Онда туып-өскен ғалымдар, ақындар туралы В. В. Бартольдтан кейін ешбір кісі аузына алғысы келмейді. Ол қалалардың ғылыми, әдебиеттік мәні бар-ау деп ойламайды. Осыған орай Сыр бойында оғыздар, қыпшақтар мен қаңлылар заманында шыққан «Оғызнамені», «Хұсырау-Шырынды», «Махаббатнамені» екі жаққа бөліп беріп, не «көне өзбек әдебиетінің», не Волга мен Орал халықтарының туындысы деп анықтайтын болды. Бұл еңбектердің шыққан ортасы Сыр бойындағы ескі қалалар, оларды мекендеген оғыздар, қыпшақтар, қаңлылар туралы не олардан тарап шыққан өзбекпен бірдей аталас өскен бір ауыз сөз айтқысы келмейді. Бұл әрине тарихи әділ тұжырым емес. Оның орнына кейбір ғалымдар «Қыпшақ әдебиеті» дегенді қолданады, ал қыпшақ –қазіргі қазақтың бір руы», – деп келтіреді ғалым Әлкей Хақанұлы [3, 326].

Қорыта келгенде, түркі халықтарының бейнелеу өнеріндегі Қорқыт образы тиіптік тұлға ретінде тарихи қалыптасты. Бартольд айтқандай қазақ жерінде Қорқытты әспеттеудің мың жылдыққа созылған дәстүрінің сақталуы біздің бейнелеу өнеріміздегі абыз бейнесінің де кемелденуіндегі бірден бір тірек. Сонымен қатар, Қорқыт, өнердегі ғана емес, философия, этнография, саясат, тарих және теология сынды толып жатқан ғылым салада кешенді зерттеулер, оның толыққанды бейнесін көрсете алады. Әсіресе, бұл бағытта Түркияның жасап жатқан қадамдары көзге көбірек түсіп жатыр. Ал, олардың бейнелеу өнерінде де Қорқыт бейнесінің қоғамдық, әлеуметтік-саяси қыры айқындалады. Өзге түркі халқының бейнелеу өнеріндегі абыз болмысына қарай отырып, біз қорқыттанудың әлі де бағындыра қоймаған қырларының бар екенін жоққа шығара алмаймыз. Қорқыт бейнесінің өнердегі негізгі образдық шешімі болған философиясы һәм миттік болмысы.

Пайдаланған әдебиеттер тізімі:

1. Рашид ад-Дин. Жами-ат-тауарих (5 томдық). – Астана: TWESCO, II том 126б.
2. «Қорқыт ата» энциклопедиялық жинақ. – Алматы: Қазақ энциклопедиясы, 1999. 109б.
3. Марғұлан Ә. Қорқыт ата-қазақ халқының аңызы.– Алматы: Қазақ энциклопедиясы, 1999. 32б.
 1. Ә. Қастеев атындағы өнер мұражайының ресми сайты (<https://www.gmirk.kz/>).

УДК 75.03

КӨРКЕМӨНЕРДЕГІ ТҰРАН РОМАНТИЗМ БАҒЫТЫ ҰЛТТЫҚ ЖАҢҒЫРУ МЕН ӨНЕРДЕГІ ОЙЛАРҒА СІЛКІНІС БЕРЕТІН БАҒЫТТАРДЫҢ БІРІ

Ж.Т. Беристенов

профессор, ф.ғ.к., Эль-Фараби атындағы
Қазақ ұлттық университеті, Алматы қ, Қазақстан
beristen@mail.ru

Аңдатпа. Мақалада Тұран мәдениетінің бейнесінен, дәстүрлі құндылықтарының дүниетанымынан, өзіндік көркемдік бейнелеудегі мұраттарынан, басқа көптеген құндылық қырларынан хабар береді. Уақыттылық процессті қарасақ романтизм жаңа реформалық мәдениеттің ұйымдастырушы формасы болып табылатыны сараланған.

Түйін сөздер: Тұран, стиль, мәдениет, эстетика, романтизм, өркениет, көркемдік, идеал, образ, уақыт, суретші, өнер.

НАПРАВЛЕНИЕ ТУРАНСКОГО РОМАНТИЗМА В ИСКУССТВЕ – ОДНО ИЗ НАПРАВЛЕНИЙ НАЦИОНАЛЬНОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ И СОЗЕРЦАНИЙ

Аннотация. В статье рассказывается об образе Туранской культуры, мировоззрении ее традиционных ценностей, идеалах ее собственного художественного воплощения, многих других ценностных аспектах. Рассматривая временной процесс, можно выделить, что романтизм является организующей формой новой реформаторской культуры.

Ключевые слова: Туран, стиль, культура, эстетика, романтизм, цивилизация, искусство, идеал, образ, время, художник, искусство.

THE DIRECTION OF TURAN ROMANTICISM IN ART IS ONE OF THE DIRECTIONS OF NATIONAL REVIVAL AND REFLECTION IN ART

Abstract. The article tells about the image of Turan culture, the worldview of traditional values, ideals of original artistic expression, and many other valuable aspects. Looking at the process of temporality, it is differentiated that romanticism is the organizing form of the new reform culture.

Keywords: Turan, style, culture, aesthetics, romanticism, civilization, artistic, ideal, image, time, artist, art.

Тұран туралы атақты жазу Барлас Тарағайдың ұлы Әмір Темірдің жаздырған атақты тас, Қарағанды облысының Ұлытау ауданында, Алтыншоқы, Ұлытау таулары шоқысының басынан табылған. Бұл тасты 1935 жылы академик Қ. Сәтбаев тауып, 1936 жылы Эрмитажға көшірілді. 1940 жылы жазудың аудармасы профессор И. Пеппе мен Академик А. Марғұлан жариялады. Мұнда Темір (Тамерлан) биік тас пирамида салуға бұйрық беріп, оған екі жүз мың әскерімен Тоқтамыс ханның қанымен жүргені туралы жазба жазылған. Жазу қараңғы амфиболит тақтасына жазылған. Қазіргі уақытта 1391ж. деген жазуы бар тақтайша тас Ресейдің Мемлекеттік эрмитажындада (Санкт-Петербург) сақтаулы. Бұны жаздырған Әмір Темір (1336-1405) - Орта Азия мен Кавказ тарихында елеулі рөл атқарған ұлы әлемдік жаулап алушылардың бірі. Көрнекті қолбасшы, әмір (1370 жылдан бастап) Самарқандта астанасы етіп ірі державаны жасаушы. Тимуридтер әулетінің негізін қалаушы.

"Елімізде қой жылы жеті жүз қара Тоқмақ, орта көктем айында Тұран сұлтаны Темірбек Тоқтамыс ханның қанына екі жүз мың әскер аттанды. Бұған қол жеткізгеннен кейін ол таныс болу үшін осы қорғанды тұрғызды. Құдай әділдік берсін! Егер Құдай қаласа! Құдай адамдарға мейірімділік берсін! Ия, ол бізді мейірімділікпен еске алады!"[1].

Бұл сол кезде түркі әлемі тек Тұран деп аталған. Өткен ғасырдың басында Алаштың ұлы ақыны Мағжан Жұмабаев:

«Ертеде Түркістанды Тұран дескен,
Тұранда ер түрігім туып – өскен.
Тұранға жер жүзінде жер жеткен бе?
Түрікке адамзатта ел жеткен бе?
Кең ақыл, отты қайрат, жүйірік қиял,
Тұранның ерлеріне ер жеткен бе?!» - деп жырлаған[2].

Тұран туралы көзқарастардың бастауының ең ұлысы да ақын Мағжан Жұмабайдың дүниетанымы. Түркі бірлігі идеясын көтергендердің бірі Зия Көкалып. 1923 жылы «Түрікшілдіктің негіздері» атты кітабын жариялаған. Екінші ірі тұлға оль Исмаил Гаспаралы. Оның зерттеулері тек Қырым Татарлары арасында ғана емес басқа Түрік халықтардан да қолдаулар тапты. Әдебиеттегі тұран идеялары алғаш Зия Көкалыптың «Тұран» өлеңі мен Халида Әдіп ханым (Алывар) «Жаңа Тұран» романымен түрікшілдіктің атағы бір көтерді.

Тұран өркениетінің феномен екенін дәлелдеу үшін күрес жүруде. Сондықтан біз таңдаған бағыт "Тұран романтизмі" деп аталады. Үңгі үңілу үшін терең ұғыну үшін бүгінгі өнерге белсенді романтизм жолы ең керекті жол. Романтизм түсінген адамға күрделі де жан – жақты құбылыс және өнердің көркемдік аясының кеңеюіне ықпал етеді. XX ғасырдың

басында мәдениеттанушы О.Шпенглер айтақан жаңа өркениет шығыстағы Тұранның бесігі біз қазақ еліміз. Біз сол рухани мұраттарды оятуға күш салу үшін романтизм жолын таңдадық[3].

2018 жылы «Тұран романтизмі» манифесі жарияланды[4]. 2019 жылы TURAN-QASAQ суретшілер консолидация құрылды. Алғаш Қ.Шүкірбеков, А.Губашов, Р.Базарбаева, Қ.Отарбай, Ә.Бақтыгереев, Б.Құсайнов, Е.Даубаев, Ә.Жақыпбек, С.Тайнов, Ә.Ибатбеков және өзін бас болып біріктік. Сол жылы бірінші «Тұран романтизм» халықаралық көрмесі жасалды. Көрме Шығыс Түркістан азаттығы үшін күрескен Оспан батырға арналды.

2019 жылы TURANART.KZ. Ұлттық көркемөнер порталын аштық.

2020 жылы Алтын орда мемлекетінің 750 жылдығы «Ұлық Ұлыс –Алтын орда» деген халықаралық онлайн көрме болып, еуразияның 21 елінен 100 суретші қатысты. Альбом монграфия қортынды ретінде 4 тілде жарияланып таратылды[5].

Карантин уақытына қармай Тәуелсіздігіміздің 30 жылдығына арналып «Тұран романтизмі» аты халықаралық онлайн көрме жасалды. Ата-бабаларымыз аңсаған азаттықтың үшін күресте ХХ ғасыр басындағы Алаш Орда арыстары, 1986 жылғы Желтоқсан қаһармандары бейнелеу өнер арқылы әліде терең бағалануы керек. Сонымен қатар Алаш қозғалысының басында тұрған тарихи тұлға Әлихан Бөкейханның туғанына 155 жылдығына арналды. Әлемнің 32 елінен 252 суретші қатысты. Қазақ, ағылшын, түрік тілінде екі томдық альбом монграфия жарияланды. Бейнелеу өнерінің жаңа кезеңін қамтитын халықаралық «Тұран романтизмі» көрмесі - суретшілердің дүниені көру сипатымен ерекшеленіп, сан алуан көркем образдармен көрсетілді[6].

Әр суретші өз ұлт шежіресін жаппай қайта қарап, оны бейнелеу өнері арқылы паш етуі де маңызды. Көрмеде бұдан өзге, мұраларды жаңғырту мен жаңа тосын идеяларымен қоғамды ойлантуға шақыратын жаңашылдық жұмыстар, ізденістердің маңызы да зор. Прогресшілдік пен рухани мұраны ұштастыратын, біздің рухани және эстетикалық потенциалымыз осы альбомға топтасты. Белсенді көзқарастар арқылы өнердегі форма мен санаға сілкініс жасау үшін, барлық шығармашылық ізденістегі суретшілер, осы мақсатқа жұмыла білдік. Романтикалық философиялық пайым керек. Уақыт талабы да, дағдарыстан шығатын тың қорытынды осы. Өнерді жаңалау үшін, жаңа форманы, жаңа ырғақты, жаңа сипатты, бірақ ұлттық тарихымызды, ұлы тұлғаларымызды, ұлттық салтымызды жаңа уақытқа лайықтап, жаңа сатыға көрсетуміз керек.

Екі ғасырға созылған отарлық пен тоталитарлық қыспаққа түсіп, ұлттық сананы уланған өнерді еркін мінезге тәрбиелеу керек. Ұлтсызданудан арылудың рухани тірегі осы "Тұран романтизмі", ол ұлттық болмыстың, тарихтың көрінісі болу керек.

Өнерді тек шеберлік деп түсіну қате. Тақырып ол рухани болмыс. Үлкен стилде өткен тарихтың ес жадтары сақтала отырып уақтың сахнасына алып шығады. Қазір бізде бос кеңістік қалыптасқан. Біздің міндет осы кеңістікті жаңа идеалдармен толықтыру.

Романтикалық образдар әсіресе көрермендерге күшті эмоциялық әсер етуге қабілетті. Заманымыздың күрескер тұлғаларының ішкі әлемін ашуға жарқын және батыл шешімдер керек. Біздің уақыт алдындағы міндеттеріміздің бірі осы.

2023 жылы Тұран метастилі деген көрме жарияладық. Бұл көрме Түркияның 100 жылдығына арналады.

Қорытындылайтын болсам осыған дейін «ҚАЗАҚ РЕНЕССАНСЫ», «ТҮРКІМЕН РЕНЕССАНСЫ» және «ҚАПКАЗДЫҚ РЕНЕССАНС» басталғанын көрсек, басқа өңірлерде де жаңа дүмпулер дайындалуда. Әр өңірден қатысқан суретшілердің шығармашылықтарына қарап сапалық бір күрт өрлеу, жедел кемелденудің басталғанын көруге болады. Енді осы альбом арқылы салыстырып, саралап жаңа серпінге дайындық басталады деп ойлаймын. Бейнелеу өнері саяси идеологиядан тыс стихиялы түрде дамыса да, әр суретшінің лирикалық мені арқылы үлкен рухқа бағынған. Саясаттан тыс дамып жатқан бейнелеу өнері өте қызық дарамалық қайшылық деп қарасақ, әр суретші жеке әлем, рухани күш ретінде жоғары тұр. Суретшілер бұл күнде сұлулық пен ақиқатты жырлаудағы нағыз рух майданының жауынгерлеріне айналған. Бұл өте керемет құбылыс. Уақыттылық процессті қарасақ романтизм жаңа реформалық мәдениеттің ұйымдастырушы формасы болып табылады.

Қазір еуразия кеңістігіндегі іргелі шығармашылық ұйым ретінде жыл сайын үздік суретшілерге халықаралық Тұран көркемөнер сыйлығын беріп келеміз. Бұл халықаралық сыйлықты мүсіншілер, кескіндемешілер, графиктер, сәндік өнер шеберлері және дизайнерлер кеңес шешімімен марапатталды.

Біз осы мерекелерді атап өте отыра, барлық Еуразия суретшілері басымыз қосылып, трансұлттық жаңғыру кеңістігін қалыптастыруға бастама жасадық деп ойлаймын. Негізгі мақсатымыз «TURAN-QAZAQ суретшілер консолидациясының» ұйымдастыру жауапкершілігі арқылы, шығармашылық байланыстардың нәтижесі ретінде, көрме мен басылым арқылы ынтымақтастыққа шақыру. Бұл халықаралық тарихи бастама ғана емес, руханият арасындағы бауырластығымызды нағыйтуға, шеберлік алмасуымызға да, бір бірімізді бағалауға да үлкен сеп. Бұл – қазіргі рухани талап деңгейі тудырып отырған мәдени заңдылық.

Пайдланған әдебиеттер тізімі:

1. https://www.inform.kz/ru/plita-s-nadpis-yu-timura_a2223689
2. **Тұран романтизмі** (abai.kz). 16 қаңтар.2018.
3. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии-Л.:1973. -с.175
4. "Тұран романтизмі" стилі ұлттық өнерді жаңғыртудың өзіндік жолы. Орталық - АзияӨнертану Журналы №3.2018
5. Ұлық Ұлыс Алтын Орда 750. Альбом монграфия.Қазақ университеті. 2021.284 бет.
6. Тұран романтизмі. Альбом-монография.Брендбук баспасы. 2022. т 400 бет.2том.

ҚАЗАҚСТАННЫҢ БЕЙНЕЛЕУ ӨНЕРІНДЕГІ ҰЛТТЫҚ ДӘСТҮР**Буркитбаев Бактияр Сыбанович***«Көркемсуре» кафедрасының доценті, Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы, Алматы, Қазақстан**E-mail: b.syban71@mail.ru***Бердикожя Шалқар Муратқызы***Өнертану ғылымдарының магистрі, «Көркемсуре» кафедрасының оқытушысы, Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы, Алматы, Қазақстан**E-mail: sh.muratkyzy@mail.ru*

Аннотация. Цель статьи-рассмотреть основные направления влияния национальных традиций на изобразительное искусство Казахстана. Для достижения цели были отобраны произведения А. Кастеева, Нелли Бубе, Нурлана Бажирова, Мукатая Турмангазы и др., представляющие различные периоды казахстанского изобразительного искусства, и дана характеристика их особенностей в популяризации национальных традиций. Были изучены научные труды авторов, внесших вклад в изучение отечественного изобразительного искусства, и составили теоретическую основу научной статьи. В статье представлены особенности проявления национальных традиций в изобразительном искусстве Казахстана конца XX-начала XXI веков, характерная особенность современной живописи Казахстана, выражающая национальную историю, ее цепочки событий, легенды о подвигах героев и сцены повседневной жизни поколений в Великом пространстве казахской степи с особым акцентом на обычаи и историю, образ жизни казахского народа. Особое внимание было уделено анализу произведений с проявлениями национальных традиций известных казахстанских искусствоведов и ученых.

Ключевые слова: живопись, графика, изобразительное искусство, национальные традиции, обычаи, быт, фольклор.

Annotation. The purpose of the article is to consider the main directions of the influence of national traditions on the visual arts of Kazakhstan. To achieve the goal, the works of A. Kasteev, Nelly Bube, Nurlan Bazhirov, Mukatai Turmangazy, etc., representing various periods of Kazakh fine art, were selected, and their features in the popularization of national traditions were characterized. The scientific works of the authors who contributed to the study of Russian fine art were studied and formed the theoretical basis of the scientific article. The article presents the peculiarities of the manifestation of national traditions in the fine arts of Kazakhstan of the late twentieth-early XXI centuries, a characteristic feature of modern painting of Kazakhstan, expressing the national history, its chains of events, legends about the exploits of heroes and scenes of everyday life of generations in the Great expanse of the Kazakh steppe with a special emphasis on customs and history, the way of life of the Kazakh people is described. Special attention was paid to the analysis of the works of famous Kazakhstani art historians and scientists with manifestations of national traditions.

Keywords: painting, graphics, fine art, national traditions, customs, everyday life, folklore.

Кіріспе. Қазіргі өнердегі ұлттық дәстүрлерді сақтаудың өзектілігі қолданыстағы тәжірибенің сабақтастығына негізделген көркемдік үдерістің даму заңдылықтарына байланысты. Суретшінің шығармашылық идеясын жүзеге асыру үдерісінде - оның ұлттық көркемдік ой-санаға тән бейнелі құрылымды жетік түсіне білуі маңызды орын алады. Философиялық сарында, бейнелілікті басшылыққа ала отырып баяндалатын фольклордың эстетикалық құндылығын, жыр-аңыздық кеңдігін, адам жанына тереңінен әсер ету ықпалын бейнелей білген суретші «халықтық» деген атауға әрдайым лайықты. Мақаланың басты

мақсаты - ұлттық дәстүрлердің Қазақстанның бейнелеу өнеріне әсер етуінің негізгі бағыттарын анықтау.

Қазақстанның бейнелеу өнеріндегі ұлттық дәстүр мәселесін зерделеудің практикалық маңыздылығы Тәуелсіздік жылдарынан басталған ұлттық өнердегі даму тенденцияларын анықтау қажеттілігінен туындап отыр. Осындай зерттеулерсіз жемісті мәдени саясатты қалыптастыру мүмкін емес. «Қазақстан Республикасының мәдени саясатының тұжырымдамасы туралы» Қазақстан Республикасы Президентінің 2014 жылғы 4 қарашадағы №919 жарлығына сәйкес «Бейнелеу өнерін, безендіру-қолданбалы өнерді, дизайнды, сәулетті шығармашылық кластерлер ретінде қарастыра отырып, олардың өнімдерінің ерекшелігі көпшіліктің санасында халықтың, уақыт пен елдің көрнекі бейнесі ретінде орын алатынын ескеру қажет», делінген [1]. Яғни, өнердің қандай түрі болмасын, оның ішінде әсіресе бейнелеу өнері туындылары тамыры тереңде жатқан ұлттың тарихымен әрдайым ұштасып жатады.

Бейнелеу өнеріндегі ұлттық дәстүрлерді дамыту тақырыбы әрқашан өзекті. Тақырыпты кеңінен ашуды «ұлттық дәстүр» тіркесіне анықтама беруден бастаған жөн. Соның есесінен бейнелеу өнеріндегі ұлттық дәстүрдің көрінісі айқындалады. «Дәстүр» сөзі өте кең мағынада қолданылады. Ол қоғамның өткенімен байланысты барлық нәрсені қамтиды. «Дәстүр» термині латын тілінен шыққан «Traditio» – сабақтастық деген мағына береді. Демек, «дәстүр» - тарихи қалыптасқан және ұрпақтан-ұрпаққа берілетін әдет-ғұрыптар, нормалар, мінез-құлық ережелері. В.Романовская «дәстүр - ұрпақтан-ұрпаққа берілетін және белгілі бір қоғамдарда, таптарда және әлеуметтік топтарда ұзақ уақыт сақталатын әлеуметтік және мәдени мұра элементтері», дейді [2; б. 51].

Өнерде дәстүр көркемдік дамудың қажетті факторы. Дәстүр - рухани құндылықтарды ұрпақтан-ұрпаққа беру тәсілі. Жалпы, мәдени өмір дәстүрге негізделген. «Қазақстан бейнелеу өнеріндегі шығармалар тақырыптары сан алуан. Олар: «Ежелгі қазақ елінің салт дәстүрі», «Ұлттық ойындар», «Айтыс өнері», «Ұлттық киім», «Үй жиһаздары», «Азамат соғысы», «Қазан төңкерісі», «Ұлы Отан соғысы», «Ана образы», «Тарихи тұлғалар бейнелері», «Қазіргі еңбек, өнер, әдебиет, музыка, ғылым, қоғам қайраткерлерінің образы» деген ауқымды тақырыптарды қамтиды» [3; б. 255].

Негізгі бөлім. Кеңестік кезеңде ұлттық бейнелеу өнері мектептерін қалыптастырудағы ұлттық дәстүрлердің рөлі социалистік реализмнің жалпыодақтық әдісінің үстемдігіне қарамастан өте жоғары болды. Сонау Шоқан Уәлиханов пен Әбілхан Қастеевтан бастау алатын қазақтың бейнелеу өнері бүгінгі таңда шығармашылық ізденіс, стереотиптерден бас тарту, қазіргі заман мәселелерін паш ететін бейненің жаңа стильдерін дамыту бағытында қалыптасып келеді. Е.Сидоркиннің «Абай», М. Қисамединовтың «Махамбет», Ә.Қастеевтің «Түркісіб», Қанафия Тельжановтың «Домбыра әуендері», Молдахмет Кенбаевтың «Шопан әні» және т.с.с. суретшілер туындылары қазақ бейнелеу өнеріндегі ұлттық дәстүр бастамашыларына айналды. Тәуелсіз Қазақстанның 30 жылдық бейнелеу өнері тарихы кеңестік дәуірде қалыптасқан бағыттың лайықты ізбасарларының туындыларымен толықты. Өмірбек Жұбаниязовтың «Бота», Ерболат Төлепбайдың «Көш», Досбол Қасымовтың «Қызыл камзолдағы қыз», Ағымсалы Дүзелхановтың «Алтын адам» туындылары қазақ халқының салт-дәстүрі мен наным-сенімдерінен бастау алады.

Қазақ халқының әдет-ғұрпы мен тарихына, өмір салтына ерекше назар аудару ұлттық тарихты, оның оқиғалар тізбегін, батырлардың ерліктері туралы аңыздарды және қазақ даласының ұлы кеңістігіндегі ұрпақтардың күнделікті өмірінің көріністерін білдіретін Қазақстанның қазіргі заманғы кескіндемесінің өзіне тән ерекшелігіне айналды. Қазақстанның қазіргі заманғы кескіндемесі еуропалық өнер мен дәстүрлі өнердің сабақтастығымен, қарқынды дамуы жолымен, суретшілердің шығармашылық еркіндігімен, ұлттық дәстүрлер мен қазіргі әлемдік өнердің тәжірибесіне негізделген бағыттар мен ізденістердің алуан түрлілігімен және кең ауқымымен ерекшеленеді.

XX ғасырдың ортасы мен XXI ғасырдың бас кезінде көркемдік стильді қалыптастыруда фольклор маңызды рөл атқарып келеді. Өнертанушылардың еңбектерінде бейнелеу өнерінің

ұлттық стильдік ерекшеліктері екі дәуірдің (Кеңестік және Тәуелсіз) ықпалымен қалыптасқандығы жайында айтылады. Жалпы, фольклор неміс ғалымы И.Ф. Кнафльдің пайымдауынша – халық даналығы мағынасында түсініліп, әдебиет және бейнелеу өнерінде көрініс табады. Жоғарыда аталған аға буын өкілдерінің туындыларымен қатар А. Байжанов, Ж.Көшен, М.Тұрсынғазы сияқты Тәуелсіздік кезеңінің суретшілерінің ұлттық салт-дәстүр мен тұрмысты, ел тарихын бейнелеген туындылары өз көрерменін табуда. Солардың ішінде Нәлли Бубенің туындыларын ерекше атап өткіміз келеді. Суретші халық ықыласына бөленіп, қазіргі дәуірдің ең белді де беделді суретшілері санатына жатады. Нәлли Бубенің туындыларында көшпенділер өмірінің поэзиясы байқалады. Суретші өз халқына, оның мәдениетіне, отбасына, әйеліне деген сүйіспеншілікке негізделген бай дала мәдениетінің дәстүрлерін толыққанды және ерекше бейнелеген. Көшпенділердің өмірі жұмбақ дала хикаяларының, әсем киінген адамдардың, түйелердің өркештеріндегі құнды жүктерінің бейнеленуі арқылы көрініс табады.

Суретшінің «Шығармашылық» туындысында әйелдердің күнделікті қажеттілік пен шығармашылық әрекетінен туындаған әр түрлі іс-әрекеттерін көреміз. Бұл тақырып суретшінің «Ана Болу», «Наурыз» еңбектерінде жалғасын тауып, көшпенділер мәдениетінің қайталанбас құндылығын танытуда.

Жас суретшілер санатынан Мұқатай Тұрманғазының «Көш» атты туындысына да тоқтала кететін болсақ, литография техникасында салынған кенепте ұлттық мәдениеттің рәміздеріне айналған ою-өрнектер, киіз үй, ұлттық киімдерді байқай аламыз. Суретші өз шығармасында бұл рәміздердің ортақ тақырыпта біріктіріп, көшпенді халық тұрмысын керемет бейнелеген.

Қазақстанның дәстүрлі өнерінің көшпелі халықтың өмірімен байланысты ғасырлық тарихы бар. Тәуелсіздік алған тұстан бастап, кәсіби суретшілер ұлттық мәдениет пен салт-дәстүрге қызығушылық танытып, оны зерттеп, зерделей бастады. Халықтың наным-сенімінен туындаған ертедегі бейнелеу өнері осы күнге дейін халықтың дүниетанымын кеңейтіп, әлемге деген көзқарасын жаңа қырынан ашуда. «Тотемдік-мифологиялық ойлау сақталған ұлттық дәстүрлер адамзат дамуының тарихи кезеңдерінен өтіп, ежелгі мәдениетінің архетиптері мен рәміздерін сақтап, әлеуметтік және саяси мәдениеттің барлық салаларына еніп кетті» [4; б. 327].

Қазақ фольклорлық өнерінің терең өзіндік ерекшелігін танытуға халықтың этномәдени дәстүрлері кешенінде бейнеленген қазақтардың дәстүрлі дүниетанымы негіз болды. «Қазақтардың дәстүрлі дүниетанымы - бұл белгілі бір ұлттық қауымдастықтың әлем бейнесі туралы тұрақты көзқарастардың, құндылық бағдарларының, әдет-ғұрыптар мен идеялардың тұтас жүйесі. Көшпелі өмір салтының ерекшеліктері ықпалымен қалыптасқан оның негізгі қағидаттары бүгінгі таңда ұлттық мәдениеттің рухани өзегін құрайды» [5; б. 137]. Кескіндеме, графика, сәндік-қолданбалы өнер, мүсін түрлері Қазақстанда дәстүрлі көркем шығармашылықпен тікелей байланысы бар өнер түрлеріне жатады. Суретшілердің бір қатары кескіндеме бағыты бойынша туындыларымен көрермендерді таныстырса, екінші тобы графика жанрында жұмыс жасайды. Т.Ордабековтың «Бұхар жырау», С.Рахмановтың «Бұғаудан босану», Ш.Кенжебаевтың «Жолдағы әңгіме» туындылары сол өнердің шыңы іспеттес. Осы кезеңде халықтық және кәсіби суретшілердің жұмысында жаңа көркемдік бейнелер мен әдістерді іздеу де орын алды. Р. А. Ергалиева, А.Б. Кенджакулова, Ш.М. Түсіпбекова және т.б. ғылыми зерттеулері қазақ бейнелеу өнері шеберлерінің ұлттық өнердегі елеулі тенденцияға, халқымыздың тарихы мен мәдениетін қайта түсінуге деген ұмтылысқа толы. «Қазіргі қазақ станокты графикасындағы фольклорлық мотивтер» атты ғылыми мақалада А.Б. Кенджакулова графика өнерінде ерекше экспрессиясымен танылған суретші - Нұрлан Бажировтың еңбектеріне талдау жасайды. «Графикшілер әдет-ғұрып фольклорына аса мән бере отырып, ұлттық құндылықтарды сақтап қалуға және фольклордың мәдени маңыздылығын жандандыруға тырысты. Сондықтан олар қазақтың ұлттық ойындарын өткеннің қоғамдық-әлеуметтік тәжірибесі, халықтың мұрасы ретінде қарастырып, қазақ халқының рухани қарым-қатынасын қазіргі заманғы жалғасы ретінде бейнелеуге тырысқан», деп шебер жұмыстарына баға береді [6; б. 288]. Халықтың дәстүрлі рухани өмірі туралы хабар

беретін мұндай туындылар болашақ ұрпақты тәрбиелеу ісінде және ұлттық кодты сақтауда ерекше маңызға ие.

Дәстүрлі рухани мәдениеттің негізінде табиғат, қоғам және адам арасындағы күрделі қатынастар бейнеленген идеялар жиынтығы жатыр. Ұлттық дәстүр кәсіби бейнелеу өнеріне еніп, өзіне тән пластикалық тілмен қоршаған шындықты, әлем бейнесі туралы халықтық мифологиялық идеяларды танытып қана қоймай, сонымен қатар салттық өмірге, адамдардың сенімдеріне тікелей қатысы бар бұл көріністерді белсенді таратуға қатысады.

Қазақстанның суретшілері мен графиктері халық салт-дәстүрі, наным-сенімдеріне тән бейнелердің сюжеттерін қоршаған өмірден, фольклордан, мифологиядан немесе өз қиялынан алады. Ұлттық дәстүрдің өнердегі көрінісі фольклор элементтерімен қоса, шығармашылық мәселелерді шешуге септігін тигізетін дәстүр элементтерін таңдауға бағытталған кәсіби көркем шығармашылық үлгілерінен тұрады. Әрбір кезеңнің өзіндік көркемдік мектебі қалыптасқан. Оларды жалпы ортақ сарында орындалуы, композициялық схемалардың тұрақтылығы, реңктік әзірлемелердің жалпы сипаты, фактураларының жақындығы, сондай-ақ шығарманың рухани құрамдас бөлігі ретіндегі пейзаждың міндетті түрде көрініс табуы біріктіреді. «Өнердегі этникалық дәстүр этникалық мәдениеттің ділдік негіздерін айқындайды. Оның көркемдік әлеуеті өнердегі пішіннің қайнар көзі болып табылады және шығармашылық әдіс пен стильдің өзіндік ерекшелігін анықтайды» [7; б. 186].

Ертедегі көшпенділердің (сақ, үйсін, қаңлы, ғұн), ежелгі түркі тайпаларының (Түркі қағанаттары, қарлұқ, оғыз, қимақ, қыпшақ) мәдениеті мен салт-дәстүрін зерделей, алынған білімді бойына сіңірген қазіргі заманғы суретшілердің көркемдік қызметі қазақ өнері әлемнің көркемдік дамуы арқылы халықтың эстетикалық тәжірибесін, ұлттық бірегейлігінің байлығын ашады.

Қазақ суретшілерінің туындыларының негізгі тақырыбы - дала кеңістігі (Дешті-қыпшақ). Жұмысымызды қазақ бейнелеу өнерінің негізін қалаған, танымал суретші Әбілхан Қастеевтің еңбектерін сипаттаумен аяқтай отырып, суретшінің қазақ шеберлерінің алғашқысы болып дәстүрлі мәдениеттің ажырамас бөлігі саналатын кеңістікті кенеп бетіне түсіре білгенің жеткізгіміз келеді. Қымыз құйып, қазанның жанынан шықпай жүрген әйелдер, өз ойларына шомған шопандар, қатар-қатар тігілген қазақ үйлер, отар-отар қой сияқты күнделікті тұрмыс бейнелері суретшінің бала кезден жүрегіне сіңген және жанына ыстық саналатын көріністер.

Әбілхан Қастеевтің көркем шығармаларының тақырыбы бір уақытта отанына деген сүйіспеншілікті және сағынышты бейнелейді. Оның туындыларындағы өткен заман бейнелері қазіргі дәуір өкілдеріне терең ой салады. Ұлттық дүниетаным суретшінің туындыларының тақырыптары мен сюжеттерінде ғана емес, сонымен қатар кескіндеме әдістерінде де көрініс тапқан. «Жайлаудағы табын», «Менің Отаным»... - бұл кенептерде пейзаждың көнелілігі және лирикасы, панорамалық және жанрлық бөлшектердің нақтылығы үйлесімді түрде біріктірілген» [8; б. 133].

Әбілхан Қастеевтің бейнелі ойлауының сипаты мен шығармашылық әдісі оның шығармаларының сериясында ерекше айқындықпен көрінеді. Суретшінің әрбір шығармасының алдыңғысымен байланысы терең. Оларды біріктіріп тұрған ортақ дүние - туындылардың тақырыбы. Ондағы мазмұн, композициялық, реңктік міндеттер бейнелеу қатарында шешілген. Әр кенеп геометриялық прогрессияда өсіп келе жатқан қосымша семантикалық жүктемеге ие. «Сатып алынған қалыңдық», «Қалыңдықты ұрлау», «Жайлаудағы кілемшілер», «Мақта жинау» туындылары осыған дәлел. Қазақстандық суретшілердің жұмыстары әлемді танудың жаңа тәсілдерін іздеуге деген ұмтылысын растайтын терең философиялық мәні бар түрлі белгілермен, символдармен, бейнелермен толтырылған. Суретшілердің дүниетанымдағы және халықтың терең дәстүрлеріндегі өзіндік көзқарасы маңызды және өзекті болып табылады.

Қорытынды. Ұлттық өнердің мол мұрасы мен тәжірибесі, әлемдік өнердің жетістіктері ХХ- ХХІ ғасырдағы Қазақстан кескіндемесін дамытудың негізі болып табылады. Ұлттық бірегейлікті қалыптастыруда қазақ суретшілері Қ.Тельжанов, Ә. Қастеев, С. Мамбеев, А. Ғалымбаев, Г. Исмаилова және т. б. қосқан үлесі маңызды.

Қазақстанның бейнелеу өнері қазіргі жаһандану заманындағы әлемдік бейнелеу өнерінде лайықты орын алады. Қазақстан суретшілері республикалық, республикааралық және бүкілодақтық көркемсурет көрмелеріне тұрақты қатысумен қатар, өз туындыларын көптеген шетелдік көрмелерге қояды. Сол туындылар кеңестік дәуірде ұлттық нақыштан айырылып, қазіргі уақытта қайта жаңғырған ұлттық дәстүрмен сабақтастықта жарық көріп отыр.

Қазіргі заманғы суретшілер ұлттық мәдениеттің мән-мағынасын меңгеру үшін дәстүрлі өнердің рәміздерін тануға тырысуда. Ұлттық кодты анықтау, халықтың терең қазынасынан іздеу, оның көрінісін елдің тарихы мен өнерін зерделеуден табу суретшілер тарапынан үлкен еңбекті қажет етеді. Шеберлердің туындыға кіріспей тұрып жүргізген терең зерттеу жұмыстары тарихи құндылықтарды дәріптеп, қазақ халқының тарихын ілгерілетеді. Суретшілердің елеулі ақпараттық қоры бар кескіндеме туындылары қазақ халқының күнделікті өмір тарихын зерделеу көздері ретінде одан әрмен белсенді түрде зерттелуі тиіс.

Дереккөздер/әдебиеттер тізімі:

1. «Қазақстан Республикасының мәдени саясатының тұжырымдамасы туралы» Қазақстан Республикасы Президентінің 2014 жылғы 4 қарашадағы №919 жарлығы // «Adilet.zan» желілік басылымның ресми сайты <https://adilet.zan.kz/kaz/docs/U1400000939>. (Жүгінген күні: 24.04.2023).
2. Романовская В. Понятие традиции в общественных науках // Юридическая мысль. - 2014. - №6 (86). - С. 50-53
3. Ибраимова П., Абуова М. А., Есенбаева К. А. Рухани жаңғыру бағдарламасын іске асырудағы қазақ бейнелеу өнері шеберлерінің көркемдік ерекшеліктерін тану бағыттары // Qazaqtaný. – 2020. – №. 5. – С. 254-259.
4. Творжинская М. Д. Национальные традиции в современном искусстве Югры // [Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена](#). - 2011. – С.321-327
5. Мерғалиев Д.М. Фольклор казахского народа в современном искусстве Павлодарского Прииртышья // Мир науки, культуры и образования. - 2008. - №5 (12). - С. 136-138
6. Кенжакулова А.Б., Альжанов Г.М. Фольклорные мотивы в современной казахской станковой графике // КЕРУЕН». - 2022. – №3, том 76. - С.285-303
7. Нехвядович Л.И. Этнические традиции как источник формообразования в искусстве // Известия Алтайского государственного университета. - 2011. – С. 183-187
8. Личман Е. Ю. Традиционная картина мира казахов в художественном творчестве Абылхана Кастеева // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. – 2015. - № 12 (55). – С. 130-134.

УДК 7.011

ҚАЗАҚСТАНДАҒЫ ЗАМАНАУИ ӨНЕРДІҢ ҚАЛЫПТАСУ НЕГІЗІ

Сулейменов Мухамеджан Шадыханович

«Көркемсурет» кафедрасының доценті,

Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы,

Алматы, Қазақстан

E-mail: smukhamedzhan@mail.ru

Тыныбекова Жанна Туганбаевна

Өнертану ғылымдарының магистрі, «Көркемсурет» кафедрасының оқытушысы,

витраждар зертханасының меңгерушісі,

Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы, Алматы, Қазақстан

E-mail: zhanna.tynybekova@mail.ru

Аннотация. В статье рассматривается история возникновения искусства «Contemporary art» в современном искусстве и проблемы становления и развития искусства «Contemporary art» в Казахстане. Художественное состояние изобразительного искусства XX века привело к новому прорыву в искусстве в результате взаимодействия сложных изменений. В ходе этого процесса по-новому отразилась и работа с творческими формами. Рассматривая эти изменения, автор обращается к творчеству художников. Современные молодые художники нового поколения формируют свои индивидуальные познавательные установки, развивая идеи старшего поколения. Они были замечены на многих выставках, особенно на Международном фестивале «Арбатфест», и появились молодые художники, которые зарекомендовали себя и завоевали доверие в этой области. Среди них Бахыт Бубиханова, Асель Кадырханова, Зоя Фолькова, Сырлыбек Бекботаев, Гайша Маданова и другие художники. В создании собственных творений через свободное мышление, восприятие, чувство. Современное искусство в современном Казахстане открыло художникам путь к свободному мышлению.

Ключевые слова: современное искусство, процесс, идея, инсталляция, перформанс, изобразительное искусство, современное искусство, художник.

Annotation. The article examines the history of the emergence of the art of "Contemporary art" in contemporary art and the problems of the formation and development of the art of "Contemporary art" in Kazakhstan. The artistic state of the fine arts of the twentieth century led to a new breakthrough in art as a result of the interaction of complex changes. During this process, the work with creative forms was reflected in a new way. Considering these changes, the author turns to the work of artists. Modern young artists of the new generation form their individual cognitive attitudes, developing the ideas of the older generation. They have been seen at many exhibitions, especially at the Arbatfest International Festival, and young artists have appeared who have established themselves and gained trust in this field. Among them are Bakhyt Bubikhanova, Asel Kadyrkhanova, Zoya Folkova, Syrlybek Bekbotayev, Gaisha Madanova and other artists. In creating your own creations through free thinking, perception, feeling. Contemporary art in modern Kazakhstan has opened the way for artists to free thinking.

Keywords: contemporary art, process, idea, installation, performance, fine art, contemporary art, artist.

70-80 жылдары қазақ бейнелеу өнері тың ізденіспен, еуропалық жаңа сипаттағы ағымдардың әдіснамасын меңгеруімен ерекшеленеді. Дегенмен, XX ғасырдың еуропалық көркем өнердің мұраларының әдістерін меңгерген Қазақстан бейнелеу өнері, еуропалық модернизммен дамиды. Модернизм – бұл заманауи өнер дегенді білдіреді. Бұл заманауи өнер классикалық өнерге қайшы өнер. Сұлулыққа, әдемілікке қайшы болған өнерде небір ағымдар пайда болды. Ол фовизм, кубизм, футуризм, сюрреализм тағы басқа «изм» өнерлер түрлі өзгерістерге ұшырады. Содан кейін постмодернизм өнері пайда болды. Постмодернизм осы өзгерістерді пайдалана отырып енді керісінше бұрынғы классикалық өнерді, жоғалып кеткен өнерді қайта қолдануға тырысты. Яғни, постмодернизм өнері дәстүрлі элементтер мен тәсілдерге қайта оралады. Постмодернизм дегеніміз «модерннен кейінгі», яғни «осы заманнан кейінгі», «соңғы», «жаңа заман» деген мағынаны білдіреді. Постмодерн модернистік қозғалыстарға қарсы реакция ретінде пайда болған.

Классикалық өнерде нақты түс, композиция, бірінші план, екінші план жалпы сюжет арқылы бейнеленсе, ал заманауи өзекті түрлердің бірі перформанс, инсталляцияда бұл жерде басты нәрсе – ол идея. Негізгі идеяны, басты концепциясын суретші ғана көре алады. Сонымен қатар, постмодернизм өнері тек қана ақпарат беруші болуы мүмкін. Мысалы: 1968 жылғы концептуалды өнердің ең танымал өкілдерінің бірі – Джозеф Кошут болды. Ол ең алғаш көрерменге орындықты қояды, ол орындықты суретке түсіріп, орындықтың суретін қабырғаға іледі және орындықтың анықтамасын жазады. Яғни, бұл жерде ең басты идея орындық деген не, оның суреті және анықтамасы. Ешқандай композиция, түс, үйреншікті бейнелеу тілі, классикалыққа тән нәрсе жоқ. Постмодернизмнің басты нәрсе бұл жерде концепция, идея яғни

соны әрбір көрермен, бір ғана нүкте не сызық шығармада бейнеленсе оны көрермен қалай түсінеді, оны түсіну үшін осындай туындының алдында қарапайым көрермен көп тұрады, қарайды, бірнеше рет ойланады. Жалпы, постмодернизмнің ең басты мақсаты қарапайым көрерменге ойлануға мүмкіндік береді, ойлануға тәрбиелейді.

Қазақстанның бүгінгі күнгі өнері туралы сөз қозғағанда, әдетке айналып кеткен қазақ бейнелеу өнеріндегі тұрмыстың мазмұндық мәселелері мен экзистенциалдылыққа тартымдылық тәрізді көріністерінің де жалғасып жатқанын атап өтпеуге болмайды. Кәсіби өнердің дамуының осы сәті суретшілердің осы заманғы тұтынушыға жеткізуге ұмтылатын идеялар кешенінен нақты байқалатыны оның шоғырланушылық сипатында. Бүгінгі күннің бейнелеу және мүсін өнері контекстік жағынан аса толықтырылған күрделі болып келеді, ол өз кезегінде қарапайым көрерменнің түсінбеуін тудырады. Бүгінгі күні суретшілер мектебінің қалыптасу сатысының алдыңғы кезеңіндегі тәжірибелерін толық түсіну болашақтың ісі.

Түрлі түстер, композициялар, фактура немесе пластика көмегімен шығу көздері, жылдар бойы шыңдалған, әдеттегі құндылықтар мен түсіншіліктермен тығыз байланысқан, дүниенің құрылуы туралы ұлттық түсініктерді өнерде қалыптастыра, бейнелік шығармалар мен мүсіндік композицияларды қалпына келтіре отырып, суретшілер небір жиынтыққа, біртұтас жүйеге, шашырап қалған элементтер мен фрагменттерді жинайды деуге болады. Осы процесс барысында шығармалардың нысандарымен атқарылатын жұмыстар да жедел қойылғанын атап өтуіміз керек.

Әр алуан түрлі стильдер, тәсілдер, қолтаңбалар бойынша қызмет атқаратын, сол бағыттарда тамаша туындыларды дүниеге әкелетін суретшілердің шығармаларында нысан рөлін әсемдік ерекшелік факторының күшеюі немесе күнделікті эстетикалық өлшемдерді жоққа шығару арқылы қарқындыру жүзеге асырылуда.

Осы үрдіс ұлттық менталитетке қатысты жаңа суретшілер тілін қалыптастырумен тығыз байланысты болып отыр.

Ол өзінің сыртқы стильдік көріністерінде айтарлықтай шартты, орташалау, рәміздік, метафоралық немесе тіпті ашықтан – ашық метафизикалық сипатқа ие болды.

XX-ғасырдағы қазақ мәдениетінің басты ерекшелігі жаңалыққа сергектігі мен ашықтығы деу орынды. Мұның айқын бір көрінісі – Республикамызда «contemporary art», яғни қазіргі заман өнерінің тез арада әрі табиғи түрде пайда болуы.

«XX-ғасырдың ортасынан бастап әлемдік мәдениеттен өз орнын алған қазіргі заман өнері еліміз тәуелсіздік алғалы бері бізде де қанат жая бастады. «Contemporary art» аталатын қазіргі заманауи өнердің (энвайронмент, преформанс, инсталляция, акция) республикадағы тұңғыштары деп Қанат Ибрагимов, Рустам Хальфин, Ғалым Маданов, Ербосын Мелдебеков, Елена және Виктор Воробьевтар, Юлия Сорокина тағыда басқа суретшілерді атау орынды. Өмірде жоқты жасауға ұмтылатын авангардистер сияқты олар да жаңаны тудыру үшін өнердің қайнар көздерін іздестіріп, қажет тұста көне де қарапайым дүниеге бет бұрады» [1, с. 48]. Мысалы, К.Ибрагимовтың «Құрбандық шалу» акциясын (көрерменнің көз алдында құрбандық шалып, қойды бауыздау, қанын ішу екі тұрғыдан – біріншіден, өмірде жоқты жасау, екіншіден, көне дүниеден үйрену), ұмыт болған діни салт-дәстүрді тірілту деп қарастыруға болады. Аталмыш акция, демек қанша жаңа өнер десек те ата-баба дәстүрінен бастау алар табиғаты бар, өмір жалғастығының көрінісі дерліктей.

90-жылдары Алматы қаласында бірнеше көркемсурет галереялар ашылды. Белгілі көркемсурет бейнелеу өнері нарығында тұрақты жұмыс істеп тұрған галереялар: «Тәңірі-Ұмай», «Ұлар», «Вояджер», «ARK» галереяларына жаңадан «Арт – нават», «Ою», «Трибуна», «Умай», «Шежіре» галереялары қосылды. Сонымен қатар, Алматыда 1995 жылдан бері еліміздің бас мұражайы Ә.Қастеев атындағы Мемлекеттік өнер мұражайында өтетін «Галереялар шеруі» атты көрме құрылды. Мұражай сол уақытағы Алматы қаласындағы барлық галереялардың басын қосатын, және әрбір галерея соның ішінде «Ұлар», «Вояджер», «Тенгр Ұмай» және т.б. галереялар өздерінің жаңа жобаларымен келетін. Содан бастап түрлі абстракциялы картиналар, инсталляция, видео-арт, перформанс яғни әртүрлі суретшілер топтасып отырып өздерінің жаңа шығармаларын, жаңа туындыларын алып келді. Бұл галерея

шеруі жыл сайын 12-20-ға жуық галереялар қатысатын. Тек қана Алматылықтар ғана қатысып қоймай, өзге де қалалардан келген көрме ұйымдастырушылар өз нәтижесімен бөлісті. Ә.Қастеев атындағы Қ.Р.Мемлекеттік өнер мұражайы ұйымдасты 36 әрбір көрмені бұл бағытта жұмыс істеп жүрген әр суретшінің өзіндік қолтаңбасы мен стилін анықтауға мүмкіндік бергендей болды. Бұл көрме Қазақстанда ең алғаш заманауи түрде өтті. Әрбір көрмесі келушілерге өз есігін айқара ашқан еді. Көрмеге келген көрермендерді таң қалдырды, тіпті кейбірлері айқайлап ұрсып кететін. Бұрын Қазақстанда бұндай көрмелер болып көрмеген. Өкінішке орай 1999 жылы галерея шеруі бір себеппен жабылды.

«1990-шы жылдары суретшілер арасында белсенділік танытылып «Көксерек», «Қызыл трактор», «Зеленый треугольник», «Түнгі трамвай» атты арт группалар құрылды. Бұл арт тобтар өздерінің наразылықтары мен дүниетанымдық көзқарастарын жұмыстарында еркін жеткізген. Суретшілер өз шығармашылықтарын «Contemporary-art» немесе заманауи өнер жемісі деп түсіндірген олар постмодернизмнің көркемдік тілін пайдаланды. Кенеп пен майлы бояуды, шектеулі жазықтық пен кеңістікті жоққа шығарған олар қоршаған ортаның өзін, оның жемісін өз шығармашылықтарының көркемдік құралы деп таныды. Осылайша 1990 жылдардың басында Рустам Халфин, Молдақұл Нарымбетов, Георгий Тряхин-Бухаров, Сергей Маслов, Шай-Зия, Лида Блинова секілді наразылық топтың шығармашылығын 2000 жылдары Қанат Ибрагимов, С.Нарынов, Ербосын Мельдебеков, Саид Атабеков, Алмагүл Меңлібаева, Сәуле Сүлейменова, Әбіләкім мен Зита Сұлтанбаеваның отбасылық бірлестігі саналатын Елена және Виктор Воробьевтар жалғастырды. Бұл суретшілер қазіргі заман өнерінде де өз шығармаларымен, озық идеяларымен ерекшеленіп, көрермендерді бейжай қалдырмайды» [2, с. 71].

XX ғасырдағы бейнелеу өнерінің көркемдік жағдайы күрделі өзгерістердің өзара әрекеттесуі нәтижесінде өнерге жаңа серпіліс алып келді. Заманауи өнер тәжірибесі дәстүрдің беріктігін сақтай отырып, суретшіге өз дүниетанымына сәйкес өзгертуге мол мүмкіндік берді. Заманауи өнердің бір ерекшелігі — кез-келген дүниеден, проблемадан немесе болмашы нәрседен үлкен туынды жасауға болатындығы. Сол арқылы суретші өзінің ойын жеткізуде кез-келген элементті өз ынғайына келтіріп, икемдеп, ұтымды пайдалануға жол ашылды. «Бұл үрдіс елімізде «Қызыл трактор» суретшілер тобының шығармашылығынан айқын көрініс тапты. Аталмыш топ алғашында «ССА» деп аталып, эксперименталды өнермен айналысқан болатын. Кейіннен 1995 жылы атауын «Қызыл трактор» деп өзгертті. Бүгінде топ мүшелері қатарына Смайл Баялиев, Арыстанбек Шалбаев, Виталий Арсентьевич Симаков, Сайд Атабеков және Сырлыбек Бекботаев кіреді» [3, б. 11].

Жұмыстарда психологиялық тәсілдерді қолдану арқылы шығармашылыққа деген әлеуметтік көзқарасты өзгерту маңызды болды. Қазақтың заманауи өнерінің шығу тегі тек халықтың мәдени мұрасына ғана емес, сонымен қатар Қазақстанның көркем мектебінің шеберлерінің жұмыстарына да қатысты дамыды. Осы жерде, алғашқы және кейінгі орындаған шығармалары бір-бірімен тығыз байланысты тақырыптық және көркемдік диалогтан тұратын Е.Мелдебековті еске түсіруге болады.

Ғаламдық өнер - қоршаған әлеммен қиылысында шексіз. XXI ғасырдың суретшілері өз күштерін көрерменмен қарым-қатынас жасаудың жаңа жолдарын іздестіруге және осыған байланысты салаларды меңгеруге бағыттады. Постмодернизмнің дискурсы Қазақстанның бейнелеу өнерінің бейнелеу және пластикалық тілінде түбегейлі өзгерістерге ұшырады және эксперименттер дәстүрлі түрлер мен өнер жанрлары арасындағы шекараны озып шықты.

«Қызыл трактор» суретшілер тобындағы суретшілердің шығармашылығы ұжым ретінде болсын, жеке суретші ретінде болсын қай қырынан қарастырсақ та шығармашылық жұмыстары екекше. Ұжым болып жұмыс жасау үшін, әр-қайсысы жеке тұлға ретінде, суретші ретінде Қазақстан бейнелеу өнерінде өзіндік орындарын қалыптастырды. Соның нәтижесінде топ ретінде қалыптаса білді. «Қызыл трактор» тобының ең жас суретшісі Сырлыбек Бекботаевтың шығармашылығындағы «Дала әуені», «Аманат», «Домалақ ана», «Мак» сияқты сериялық фотографиялық жұмыстарының өзіндік ерекшелігі бар.

Қазіргі жаңа буын жас суретшілер аға буынның идеяларын дамыта отырып, жеке танымдық көзқарастарын қалыптастыруда. Олар көптеген көрмелерде, әсіресе «Арбатфест» халықаралық фестивалінде көзге түсіп, өздерін көрсете білген және осы саланы үлкен сенім арттыратын жас суретшілер шықты. Олар: Бақыт Бубиханов, Әсел Қадырханова, Зоя Фолькова, Сырлыбек Бекботаев, Ғайша Маданова және т.б. бар. Еркін ойлау, түйсіну, сезіну арқылы өзіндік туындыларын жасауда. Қазіргі Contemporary-art өнері еркін ойлауға жол ашты. Қазір ХХІ ғасыр, нарықтық экономика, қатал бәсеке, ақпараттық технологияның қарыштап, жаһандану, мәдени, экономикалық үндестік деп жар салып жатқан дәуір. Жаңа ғасыр суретшілері бейнелеу өнерінің беделін арттыра беретініне анық сенеміз.

Модернизацияның өзегі-индустрияландыру және қоғамның барлық салаларын кең таралған рационализациялау деп М.Вебер тұжырымдалаған болатын. Дәстүрліден айырмашылығы, қазіргі қоғам-бұл индустриалды қоғам, оның техникалық негізі-өнеркәсіптік өндіріс. Әлеуметтік құрылым ашық сипатқа ие, бұл тік және көлденең ұтқырлық мүмкіндіктерін жасайды. Мәртебе туа біткен тұқым қуалауды тоқтатады және сатып алынып, адамның жеке қасиеттерімен, қабілеттерімен және бейімділіктерімен анықталады. Қоғам алдындағы міндеттемелердің төмендеуі байқалады. Қазіргі қоғам зайырлы, яғни еркін діни ықпалға ие.

Модернизация мәдениеттегі алып ілгерілеумен, яғни құндылықтардың бір жүйесінен екіншісіне, атап айтқанда дәстүрлі, негізінен діни құндылықтардан экономикалық, саяси және әлеуметтік саладағы ұтымды-құқықтық құндылықтарға ауысумен байланысты. Барлық дәстүрлі аграрлық қоғамдар бағалайтын құндылықтар жүйесімен сипатталады әдебиет және мансап. Сонымен бірге, әлеуметтік ұтқырлықтың жоқтығын өтеуге және сонымен бірге экономикалық жинақтауды заңдастыруға жол бермеуге көмектесу үшін бөлісу және қайырымдылық жасау міндеті атап өтілді. Кбұзылмайтын жинақтауға, шамадан тыс байлыққа және кез-келген тәсілмен пайда табуға деген ұмтылыс қоғам тарапынан қаралды.

Дереккөздер мен әдебиеттер тізімі:

1. Ергалиева Р.А., Этнокультурные традиции в современном искусстве Казахстана. Живопись. Скульптура, Алматы: - 2002.
2. Галымжанова А. С. Концептуальные модели мировосприятия в работах казахских художников-постмодернистов: учебное пособие. – Алматы: КазНАИ им. Т. Жургенов, 2010. – 82 с.
3. Байжігітов Б. Бейнелеу өнерінің теориялық мәселелері. – Ақтөбе: А-Полиграфия, 2003. – 240 б.

УДК: 75.041.5

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ОБРАЗОВ ТЮРКСКИХ НАРОДОВ В ЖИВОПИСИ УЗБЕКИСТАНА 1920-х–1930-х гг.

Имамов Азизхон Авазханович,

Доктор философии (PhD) по искусствоведению,
Научный сотрудник Института искусствознания АН РУз,
Ташкент, Узбекистан

E-mail: azixon_uzas@mail.ru

Аннотация. Данная статья посвящена изучению интерпретации образов тюркских народов в живописи Узбекистана 1920-х-1930-х гг. В процессе изучения этого вопроса исследователь уделяет особое внимание творческим поискам, связанным с ретроспективной и монументально-декоративной трактовкой этнических образов в портретном жанре, проводит стилистический, сравнительный и типологический анализы. Данный подход позволил

классифицировать эти живописно-пластические изыскания как основные тенденции в процессе формирования портретного жанра в живописи Узбекистана. Результаты исследования доказывают, что интерпретация образов тюркских народов в живописи Узбекистана как самостоятельная научная тема имеет актуальное значение. Данный художественный опыт, ставший одной из традиций национальной школы, играет определенную роль для перспектив развития современной живописи, изучения уникальной иконографии и этнографии тюркских народов в искусстве.

Annotation. This article is devoted to the study of the interpretation of the images of the Turkic peoples in the painting of Uzbekistan in the 1920s-1930s. In the process of studying this issue, the researcher pays special attention to creative searches related to the retrospective and monumental-decorative interpretation of ethnic images in the portrait genre, conducts stylistic, comparative and typological analyses. This approach made it possible to classify these pictorial and plastic studies as the main trends in the formation of the portrait genre in the painting of Uzbekistan. The results of the study prove that the interpretation of the images of the Turkic peoples in the painting of Uzbekistan as an independent scientific topic is of current importance. This artistic experience, which has become one of the traditions of the national school, plays a certain role for the prospects for the development of modern painting, the study of the unique iconography and ethnography of the Turkic peoples in art.

Ключевые слова: генезис, интерпретация, образ, тип, портрет, картина, тенденция, ретроспективизм, декоративизм.

Key words: genesis, interpretation, image, type, portrait, picture, trend, retrospectivism, decorativism.

В отличие от европейских художественных школ, имеющих исторически последовательный путь развития, живопись Узбекистана в XX веке прошла период стремительного становления, в котором проявлялись общие и специфические черты. Как отмечала Н.Ахмедова, этот аспект актуален для всего региона, так как «генезис среднеазиатской живописи был инспирирован историко-политическими факторами, а не внутрихудожественными» [1, с.41], что имело непосредственное влияние на интерпретацию национальных образов в живописи Узбекистана 1920-х–1930-х гг. Кардинальные изменения, происходившие в сложной общественно-политической и исторической обстановке, положили начало процессу модернизации региона, который привел к формированию в обществе нового художественного сознания.

В начале XX века в крупных городах работали художники, связанные с русской реалистической школой, такие как, Р.Зоммер, С.Юдин, И.Казаков, Л.Бурэ, Н.Розанов. В портретах и жанровых картинах, созданных этими художниками по впечатлениям от экзотического быта, местной культуры большое место занимал образ тюркских народов региона. Характерная для колониальной эпохи документально-этнографическая интерпретация коренных народов Центральной Азии объединяет этих художников.

К концу второго десятилетия XX века под влиянием революционных перемен этот традиционный этнографический подход стал быстро меняться. С 1920-х гг. начинается приток в регион мастеров изобразительного искусства различных творческих взглядов и творческих ориентаций. Среди них были художники, которые приехали в Туркестан до революции — А.Исупов, О.Татевосян, а также уроженец края А.Волков; позже — А.Николаев (Усто Мумин), В.Уфимцев, М.Курзин, Н.Карахан, В.Еремян, Н.Кашина, В.Маркова, Е.Коровай, П.Щеголев, В.Рождественский, П.Беньков, З.Ковалевская, М.Аринин, В.Гуляев, Б.Пестинский. Большинство из них были приобщены к авангардным поискам, которые отвечали революционным идеям и установкам новой власти. Проявление национальной специфики молодых школ, «национальной физиономии» (В.Луначарский) искусства народов были приоритетными для культурной политики на первом этапе. Эти факторы, открывшие путь к свободным пластическим исканиям на основе новейших течений модернизма и локальных

традиций, нашли отражение в портретах героя нового Востока, среди которых образы тюркских народов были весьма характерны.

Нужно отметить, что создание героев времени с явными этническими чертами было связано с напряженными политическими и социальными изменениями в обществе. Напряжённость и сложность этих перемен можно увидеть в экспрессивном портрете О.Татевосяна «Красногвардеец Ш.Бабаев» (1918). Социальные противоречия были отражены в первую очередь в образах узбекских женщин. В портретах А.Волкова «Женщина в синей шали» (1918–1920), У.Тансыкбаева «Узбечка» (1928) изображены женщины-мусульманки, еще не освободившиеся от влияния старых порядков. В то же время в «Портрете узбека» У.Тансыкбаева (1927) можно отметить, что во второй половине 1920-х гг. происходит трансформация взглядов на национальный типаж, в котором на смену этнографической составляющей приходит новый образ Востока – современник, открытый к диалогу. Это подтверждает тот факт, что «Портрет узбека» являлся студийной работой молодого художника, запечатлевшего в нем своего современника художника А.Ташкенбаева. Как отметил, А.Умаров «Для У.Тансыкбаева А.Ташкенбаев — человек новой эпохи, а не абстрактный представитель Востока вообще. Это отношение художника к натуре и накладывает печать времени на его произведение» [2, с.18-19].

Новая тенденция понимания национального образа получила разнообразное воплощение в портретах А.Волкова «Мать», «Казашка» (1926), «Свадьба», «Девочки-киргизки», «Старый узбек с пиалой» (1927), «Брат и сестра» (1930). Художник создавал национально-обобщенные, типологически характерные портреты на основе присущего ему монументально-декоративного стиля, связанного с синтезом искусства Востока и авангардных течений. Внимательный взгляд и знание местного населения позволили А.Волкову в этих работах подчеркнуть локальные черты оседлого и кочевого типов лиц тюркских народ региона. Примечательно, что «В начале этой галереи появились женские образы, созданные художником в 1926 году. Реалистический портрет женщины Востока в те годы был сам по себе уже событием общественной значимости» [3, с.65]. Как художник, имевший особую духовную связь с Туркестанским краем, А.Волков очень ясно видит способность местных кочевых народов, всегда отличавшемся умеренным отношением к религиозным догматам, свободно принимать новые реформы в обществе, в том числе и гендерные.

В этот период наряду с формально-стилистическими поисками в живописи республики развивались ретроспективные подходы, связанные с классическими традициями восточного и западного искусства. С.Круковская связывала формирование этой тенденций в живописи Узбекистана, в частности, в творчестве Усто Мумина, с направлением ретроспективизма в искусстве России нач. XX в., и художниками объединения «Мир искусства» [4, с.6]. В то же время необходимо отметить роль московского реставратора Д.Степанова, приглашенного в художественный отдел Комитета охраны исторических памятников (Самкомтарис), созданный в 1920 г. в Самарканде. Вокруг опытного специалиста сформировался коллектив молодых художников – А.Исупов, А.Николаев, В.Уфимцев, а также К.Петров-Водкин, А.Самохвалов. Мастер знакомил своих учеников с приемами темперной живописи, которыми пользовались художники эпохи Итальянского Возрождения. Они также обращались к опыту миниатюры Среднего Востока, и как отмечала Л.Шостко, «именно искусство миниатюры становится важной основой для местных художников, чтобы найти язык художественного выражения в новой станковой живописи и основным источником для освоения национальных традиций» [5, с.9].

В картинах Д.Степанова «Чайхана» (1923) и «Молитва» (1925) впервые появляется обобщенно-символический образ узбекских подростков. Этот характерный национальный типаж со временем получил самостоятельную интерпретацию в портретах А.Исупова и А.Николаева, что подтверждает, мысль о том, что этих художников объединяли общие эстетические и образные задачи в искусстве.

Ретроспективные портреты, созданные под влиянием классических традиций, существенно отличаются от «обычных портретов». В них преобладает обобщенный образ

восточного человека, а не его индивидуальный характер. Практически на каждом портрете изображён крутлобый, с радушным лицом представитель местного населения. Именно эта универсальная форма внешности стала одной из главных черт ретроспективного портрета. «Разумеется, иконный образ нельзя напрямую сопоставлять со светским портретом в станковой живописи Нового и Новейшего времени, такое соположение идет вразрез с разрывом в прагматике визуального сообщения между тем и другим случаями. Однако, если отвлечься от идеи сакрального (вернее, перевести ее в более общий регистр), «ликовость» портрета — это и есть проявление личности портретируемого на глубинном уровне смыслов, внутренняя форма лица модели (даже в случае ненатурной живописи)» [6, с.292].

Первые важные шаги в создание ретроспективных портретов сделал А.Исупов. Ещё во время военной службы в Ташкенте (1915–1918) художник начинает, создавать этнографические портреты местных народов («Узбек». «Степная невеста»). А работа в комитете (1920–1923) помогла художнику еще глубже понять искусство Востока, его уникальный красочный мир. Во время знакомства с бытом и обычаями местного населения А.Исупов внимательно изучил внешний и внутренний облик туркестанцев. Результатом этих творческих поисков стала самаркандская серия ретроспективных портретов, созданных в 1920–1921 годах на основе иконографических изображений местных жителей.

Например, в работах «Чайханщик», «Женщина, предлагающая фрукты», «Продавец фарфора», «Три образа», «Узбечка» (1920–1921) художник гармонично соединил опыт древнерусской иконописи, полученный им родной Вятке до приезда в Узбекистан, и традиции Востока. В них персонажи изображены на фоне арочного проема, отсылая данную композицию, как к живописи эпохи Возрождения, так и к традиционным формам исламской архитектуры. В групповых портретах А.Исупова «Мать и дети», «Отец с детьми», «Киргизская семья» (1920–1921) несколько идеализированные национальные образы на основе интерпретации идей гуманизма эпохи Возрождения, получили более возвышенный характер.

В отличие от А.Исупова, для которого был в целом характерен принцип стилизации пластических форм, А.Николаев ставил перед собой более сложную задачу: философско-поэтическое содержание ретроспективного портрета. Интерес художника к культуре узбекского народа и исламским ценностям проявляется в разных по живописно-пластическому решению работах. Так, в темперах портретов юношей «Мальчик суфий» (1923), «Сайфи в меховой шапке» (1924) основное внимание художника направлено на передачу духовно-эмоционального состояния героев. А в картинах «Жизненный путь», «Весна» (1924) изящный поэтический стиль интерпретации национальных образов, близкий монументально-декоративной живописи, позволил А.Николаеву раскрыть возвышенный духовный мир восточных юношей.

В портретах, написанных во второй половине 1920-х гг. («Чайханщик», «Беданабоз», «Мальчик с перепёлкой»), А.Николаев, продолжая развивать ретроспективный аспект жанра, стремился подчеркнуть индивидуальные черты своих героев. В 1930-е гг. в портретах А.Николаева «Усто Насриддин Шохайдаров», «Мастер резьбы по дереву Мир Саид из Ура-Тюбе» (1935) проявление натуральных, этнических черт стало более выраженным. Подобные трансформации в живописи художника были связаны с усилением тенденций на создание образа человека нового времени. Этот процесс, принявший идеологический характер, затруднял приспособление формы ретроспективной интерпретации к творческим запросам, основанным на социалистическом реализме.

К 1930-м гг. задача создания образа тружеников, рабочих и интеллигенции выдвигается в живописи Узбекистана как актуальная. В этот период монументально-декоративная трактовка национальных образов, характерная для творчества А.Волкова и его бригады, стала одной из ведущих в жанре портрета. Она преобладала в работах «Сборщицы хлопка» (1932), «Портрете колхозника» (1933) А.Волкова, «Курбаши» А.Подковырова (1933), «Узбек. Самарканд» (1934) У.Тансыкбаева, портретах Н.Карахана «Комсомолки» (1930-е гг.), «Девушка с тюльпаном» (1936). В них отразилась также тенденция обобщения психологических, индивидуальных черт образа, когда реальные прототипы современников

преображаются в социальные типы. Как отмечал Л.Зингер [7, с.183-184], впервые появившаяся в «Портрете колхозника» А.Волкова иконография изображения дехканина с кетменем впоследствии с успехом использовалась другими художниками многие годы.

В этот период ярко выраженные образы местных народов преобладают и в жанровых картинах. Один из первых исследователей искусства республики 1930-х гг., В.Чепелев, опираясь на критерии «декоративного реализма», отмечал, что условные, формальные черты в картинах А.Волкова и художников его «бригады» — У.Тансыкбаева, А.Подковырова, Н.Карахана - далеки от абстрактности и имеют жизненную основу [8, с.39]. Например, в произведениях А.Волкова (триптих «Хлопок» (1931), «Столовая» (1933), «Выход бригады в поле» (1934)), Н.Карахана («Торжество ленинско-сталинской национальной политики» (1933), «Идут на работу» (1934), «Слушают патефон» (1935)), где особое внимание уделяется национальным образам, мы видим непосредственное влияние идей социальной утопии, характерных для живописи 1930-х годов. Одновременно с этим в работах У.Тансыкбаева «Кочевье» (1931), «В родном ауле» (1933) эти герои современности становятся гармонической частью общего мотива, связанного с кочевой жизнью казахского народа.

Данная тенденция, связанная с требованиями эпохи, нашла разнообразную образную и пластическую интерпретацию в портретах М.Курзина, Е.Коровай, В.Гуляева, Б.Пестинского, В.Марковой, А.Сиддики, что дает возможность провести сравнительный анализ их работ с портретами художников «бригады Волкова». Например, влияние неопрimitивизма, яркий колорит и плоскостная трактовка форм, характерные для «Портрета узбека на желтом фоне» (1934) У.Тансыкбаева находят параллели в работе В.Гуляева «Узбек» (1930-е гг.). В обоих случаях интерпретация национального образа носит условный характер и в то же время имеет свою глубину. В связи с этим особое внимание привлекает работа У. Тансыкбаева. «Безусловно, это произведение трудно назвать портретом в традиционном понимании. Главное здесь – образ-знак и символы, идущие из глубины традиционного сознания. Примитивистский принцип полностью реализован в фоне, растениях, лице-маске. Чувствуется и игровой, и провокационный характер этой оригинальной работы У.Тансыкбаева. Поэтому этот «примитив» заявлен как нечто исконно народное не только в стилистике, но и в ощущении прямой демонстрации простоты, мощи этого «человека-схемы» [9, с.14]. При этом нужно отметить, что социально-идеологические коннотации, которые были свойственны работам А.Волкова, Н.Карахана проявились и в обобщенных образах портретах Е.Коровай «Семья Х.Мурадова» (1933) и Б.Пестинского «Мухиддин» (1933), несмотря на внимание художников к индивидуальным характеристикам портретируемых.

В 1930-е гг. в жанре портрета происходило обогащение типологии образов современников – появляются портреты национальных художников, писателей, других творческих личностей. В работах А.Подковырова «Художник У.Тансыкбаев» (1932), М.Курзина «Тамара Ханум» (1934), «Поэт Гафур Гулям» (1935) образы творческой интеллигенции интерпретированы в различных стилистических подходах. Например, в «Портрете У.Тансыкбаева» А.Подковыров, используя опыт кубизма, раскрыл сложную личность художника, напряженность его творческого развития. Ярко подчеркнутая в портрете этническая принадлежность художника, воспринимается как неотъемлемая часть его творческого характера. Ко второй половине 1930-х гг. противоречия, обострившиеся в политической и общественной жизни, отразились и на воплощении образа современников. Портреты «Дехканина» А.Сиддики, «Узбека» М.Курзина (1937), «Усто» (1938) Е.Коровай отмечены экспрессивной пластической формой, что отражает напряжение в психологическом состоянии образа. К концу 1930-х гг. усиление идеологического давления в обществе и искусстве стало фактором, тормозившем дальнейшее развитие пластических поисков в живописи.

Изучение роли тюркских образов в живописи Узбекистана 1920-1930-х годов позволило сделать ряд важных выводов. Первую очередь нужно отметить, что интерпретация локальных образов развивалась под влиянием историко-культурных факторов модернизации традиционного общества, в процессе адаптации европейских видов и жанров

изобразительного искусства в Узбекистане, в частности, станковой живописи и ее жанров. Например, развитие этих поисков 1920-е гг. проходило в сложной динамике различных тенденций авангардной ориентации, отвечавшей революционным идеям новой власти. Идеологические изменения в искусстве второй половины 1930-х гг., усиление давления и требований соцреализма привели к смене тенденций и образов в жанре портрета, что позволяет сделать вывод о том, его развитие определялось не только внутренними художественными процессами, но также историческими и политическими факторами.

В результате исследования были определены основные типологические и стилистические особенности тюркских образов в живописи 1920-х–1930-х гг.: ретроспективный подход в решении образов и монументально-декоративная интерпретация героев нового времени.

Исследование ретроспективного подхода позволило определить важные черты в интерпретации национальных образов. Начальный период связан с группой художников под руководством Д.Степанова в Самарканде, которая в 1920-е гг. создавала образ человека Востока на основе широкого круга классических западных и восточных традиций. А.Исупов и А.Николаев, соединив поэтику эпохи европейского Возрождения, древнерусской иконописи и восточной миниатюры, каждый сугубо индивидуально, создавали идеализированный образ представителей местных народов.

Как один из приоритетных в живописи 1920–1930-х гг. можно определить портрет-тип героев новой эпохи – образ раскрепощенных женщин Востока, сельских тружеников, рабочих, творческой интеллигенции. А.Волков, У.Тансыкбаев, Н.Карахан, А.Подковыров, а также О.Татевосян, М.Курзин, Б.Пестинский, Е.Коровай, В.Гуляев, А.Сиддики, В.Маркова создавая портреты тюркского населения края, обращались к опыту авангарда, декоративной интерпретации колорита и форм, связанной с национальными традициями. Монументально-декоративная тенденция создания образов героев новой эпохи проявилась в портретах А. Волкова, которая затем нашла индивидуальное развитие в работах членов его бригады в 1930-е гг.: У.Тансыкбаева, А.Подковырова, Н.Карахана. В заключении отметим, что изменения в интерпретации тюркских образов нашли отражение в разных тенденциях портретного жанра как воплощение понимание личности того времени.

Список источников и литературы:

1. Ахмедова Н. Живопись Центральной Азии XX века: традиции, самобытность, диалог. — Ташкент: SCD, 2004. — 224 с.;
2. Умаров А.Р. Портретная живопись Узбекистана. — Ташкент: Фан, 1968. — 135 с.;
3. Земская М.И. Александр Волков. Мастер «Гранатовой чайханы». — Москва: Советский художник, 1975. — 159 с.;
4. Круковская С.М. Усто Мумин (Александр Васильевич Николаев). — Ташкент: Изд-во лит.и искусства им. Г. Гуляма, 1973. — 132 с.;
5. Шостко Л. Оганес Татевосян. — Москва: Советский художник, 1977. — 118 с.;
6. Злыднева Н.В. Портрет в авангарде: между именем и мифом // Журнал ИФЛ СО РАН. «Критика и семиотика». — 2019. — Выпуск 1. — С. 285–297;
7. Зингер Л.С. Советская портретная живопись 1917 – начала 1930-х годов. — Москва: Изобразительное искусство, 1978. — 296 с.;
8. Чепелев В. Искусство Советского Узбекистана. — Ленинград: изд-во Ленингр. обл.союза сов.Худ., 1935. — 127 с.;
9. Ахмедова Н.Р. Урал Тансыкбаев в зеркале времени // Журнал АХУз. «SAN'AT». — 2014. — №4. — С. 12-15.

ҚАЗАҚ СӘНДІК-ҚОЛДАНБАЛЫ ӨНЕРІНІҢ ДАМУ ТАРИХЫ

Еспенова Айгерим Турсыновна

«Көркемсурет» кафедрасының аға оқытушысы, PhD докторы,
Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы
Алматы, Қазақстан

E-mail: aespenova@mail.ru

Абдикеримова Инкар Бейбитовна

Физика-математика бағытындағы Назарбаев
Зияткерлік мектебінің өнер мұғалімі
Алматы, Қазақстан

E-mail: inkar.abdikerimova@gmail.com

Аннотация. В статье рассматривается история развития казахского декоративно-прикладного искусства. Проведен анализ национальной традиции в художественном строении и самовыражении. На основе научных трудов ученых, изучавших становление декоративно-прикладного искусства, определено становление в исторические периоды. Через изучение ремесел раскрывается традиционный образ жизни, религиозно-мифологическое мировоззрение, становление казахской культуры. История развития казахского декоративно-прикладного искусства рассматривается на примере кожевенного искусства. История восходит к декоративным изделиям людей, найденным во время археологических раскопок. В статье был проведен сравнительный анализ, подчеркнув значение утилитарной задачи ремесел. Особо следует отметить прямую и естественную связь между традиционным народным и современным декоративно-прикладным искусством Казахстана. В современных произведениях многие авторы получают вдохновение в народном искусстве, знания, опирающиеся на технологические подходы.

Ключевые слова: изобразительное искусство, ремесла, традиции, искусство обработки кожи, история, культура, национальное искусство, мастер.

Annotation. The article examines the history of the development of Kazakh decorative and applied art. The analysis of the national tradition in the artistic structure and self-expression is carried out. On the basis of scientific works of scientists who studied the formation of decorative and applied art, the formation in historical periods is determined. Through the study of crafts, the traditional way of life, religious and mythological worldview, the formation of Kazakh culture are revealed. The history of the development of Kazakh decorative and applied art is considered on the example of leather art. The history goes back to the decorative products of people found during archaeological excavations. A comparative analysis was carried out in the article, emphasizing the importance of the utilitarian task of crafts. Of particular note is the direct and natural connection between the traditional folk and modern decorative and applied arts of Kazakhstan. In modern works, many authors receive inspiration in folk art, knowledge based on technological approaches.

Keywords: fine arts, crafts, traditions, leather processing art, history, culture, national art, master.

Қол өнер әр халықтың мәдениеті мен дәстүрінің сипаты секілді. Тұрмыс-тіршілігінде, күнделікті өмірде қолданыс тапқан түрлі бұйымдар алғашында қажеттілік нәтижесінде пайда болды. Кейіннен сәнді, әсем, үйлесімді етіліп жасала бастады. Сәндік қолданбалы өнердің шығу тарихы тым тереңде. Оның қай саласын алып қарамасақ та өзіндік орны бар, көркем қыш, металл, ағаш, тері өңдеу өнері, ою-өрнек өнері сонымен қатар киіз басу, тоқыма өнері болмасын қазақ халқының бабалардан қалған дәстүрлі өнерінің айнасы.

Қолөнерді бейнелеу өнерінің бір саласы ретінде қарастыруға болады кескіндеме, мүсін, графика өнерлері қолөнерден бастау алған сол себепті, бейнелеу өнерін қолөнерсіз елестету мүмкін емес. Қолөнер туралы көп жағдайда үй жабдықтарын безендіру, ыдыс-аяқ, киім-кешек сонымен қатар тұрмысқа қажетті басқа да көптеген керек-жарақтарды айтады. Бірақ бұл заттардың барлығы дерлік мүсін, кескіндеме, графикаға шығармаларына ортақ сипатқа ие. Оларды кеңістіктік – көлемдік немесе жазықтық – бейнелінің сипатын, пайдаланылып отырған материалдың ортақтығы, шығарманың көзбен қабылдануы жақындастырады. Сол себепті, аталмыш өнер түрлерін сонымен қатар сәулет өнерінде кеңістіктік өнер деп атау түсінігі қабылданады. Бірақ қолөнерге деген көзқарас оның атқаратын функциясының түрлерімен сипатталады. Осы орайда М.Каган: қолөнердің, қолөнер деп аталу себебін былайша түсіндіріп кеткен «Салыстыра айтқанда, ең біріншіден кескіндемеден айырмашылығы тек қана бір – көркемдік мағынаға ие, қолөнер шығармасы – сәулеттік өнер туындысы сияқты, бірден екі мағынаға ие: өмірлік - іс-жүзінде, құралдық және көркемдік – эстетикалық. Атап айтқанда, бұл заттық туындылардың көркемдік құны қосылады, яғни, «қолданылады» оның құралдық бағасына байланысты «қол өнер» туындылары деп аталады» [1, 96.] деп айтып өткен. Алайда осы тұрғысында ақын, әдебиет зеттеуші ғалым, қоғам қайраткері Ахмет Байтұрсынов: «тіршілік үшін жұмсалатын «тірнек өнері», көркемдік үшін жұмсалатын нәрселерді жасауға арналған «көрнек өнері» - деп өнерді екі салаға бөледі. Бұл жерде «тірнек өнері» - қол өнер, ал «көрнек өнері» - бейнелеу өнері» - деген болатын.

Қазақстан жерінде алғашқы өнердің өте көне дәуірде пайда болғанын аңғаруға болады. Д.Фрээр: «Біз құрмет тұтатын және біздің қазіргі дамуымызға көптен-көп себеп болған Ежелгі дәуір өнеріндегі жетістіктер еді» - дейді. Түптеп айтсақ, өнердің қазіргі жағдайға жетуі алғашқы дамудың негізінде қалыптасқаны белгілі. Әр заттың шығу тарихы мен даму тарихы бар екенін айта кету керек. Жалпы өнердің қалай және не үшін пайда болғанын анықтайтын жалпыға ортақ, белгілі бір қалыптасқан пікір жоқ. Сол себепті, көп нәрсе біз үшін тылсым дүниемен тең.

Біз үшін өнердің пайда болуы, оның себебі қаншалықты маңызды болса да, оны дүниеге әкелген суретші өз шығармасы арқылы қандай мақсатқа жетті, сол оданда маңыздырақ. Сонымен қатар өнер зерттеушісі суретшінің мақсатын бір жолмен түсіне алуы мүмкін емес. Дегенмен алғашқы суретшілер мен қазіргі суретшілердің айырмашылығын, оның туындысының әлеуметтік алғышарттармен, дүниетанымдық түсініктермен, рухани үйлесімділікпен анықтауға мүмкіндік бар.

Б.Байжігітов: «Халықтық өнер үшін мынадай факторлар оған іргетас болып табылады дейді: а) дәстүрлі өмір салты; ә) діни-мифологиялық дүниетаным» [2, 44 б.] Әрине, қазақ халқының тарихы тұрмыс-тіршілігінде, әлеуметтік даму барысында, қоғамдық санасының қалыптасу жағдайында діни-мифологиялық түсініктің ықпал ететіні сөзсіз. Қазақ тұрмыс-тіршілігінде үйлесім тапқан екі рухани бастау бар екені анық, олар: тәңіршілдік және ислам дінінің негізінде қалыптасты. Бұның дәстүрлі өнерге ықпалы зор болды. Қазақтар дәстүрлі наным-сенімдерінде әрбір құбылысты, жеке заттарды кие тұтты. Айға, Күнге, Көкке, От пен Суға, сонымен қатар Тау-тасқада қарап ырым-тиым жоралар тұтқан. Осыған орай орын алған әрбір жоралғылар тұрмыс-салтта, сәулеттік түзілім жобасында, ою-өрнек белгілерінде, ауыз әдебиетінде, қолөнер бұйымдарында мазмұндық көрініс тауып отырған.

Қолөнер бұйымдарының утилитарлық міндетінің маңызына тоқталсақ, салыстырмалы түрде кескіндеме, мүсін өнерімен мұражай сөрелеріне қойылған қолөнер бұйымдарының алатын орны қандай. Кескіндеме, мүсін өнеріне қарағанда қолданбалы сәндік өнер туындыларын мұражайдағы экспонаттар қатарынан көргенде қамауда тұрған жабайы аңдарды көргендей боламыз деп атап өткен М.Каган [1, 12-13 б.]. Қолөнер туындылары басқа өнер түрлерінен ерекшелеп тұратын осы қасиеті деуге болады, қолөнер заттары сөрелерде тұру үшін емес, қолданыс үшін дүниеге келгенін тағы бір дәлелдегендей. Қолөнер бұйымы арналып жасалған қолданыс орнында мұражайда тұрғаннан да әдемі және өзіндік атқаратын міндетін ашып көрсетеді.

«Қазақстандағы көркем шығармашылықтың, қолөнердің дами бастауы кейінгі палеолит дәуіріне жатқызуға болады (б.з.д. 40 – 35 – 10 мың жылдық). Бұл уақыт Қазақстанның ежелгі мұрасының, қоғамдық қатынастардың дамуы, материалдық және рухани мәдениеттің қалыптасу кезеңі болды» [3, 217 б.].

Көбінесе тас, саз балшық, сүйек, ағаш көркем материалдар ретінде қолданыла бастады, адамзат бұны жоғарғы палеолитта игере бастады. Өздері жасаған алғашқы қауымдық адамның заттық әлемі бір уақытта әлемдік мифологиямен үйлестікте болды.

Археологиялық қазба жұмыстары кезінде табылған адамдардың сәндік бұйымдары – қабыршақтан, жануарлардың тістерінен, қолға тағатын білезіктер. Үйреншікті материалдардан киім жасаған, негізінен олар тері және жүнді пайдаланған. Мезолит дәуірінде (б.з.д. 10-7 мың ж.) адамдар садақ пен оқ пайдалана бастады және қайық жасап, итті қолға үйретті. Мезолит дәуірінің ескерткіштері Қазақстан аумағында сирек кездеседі.

Қола дәуірі кезеңінде Қазақстан аумағында өмір сүрген адамдар мал шаруашылығымен айналысты, қолөнер дами түсті. Қыш бұйымдарының формасы күрделеніп, құмыралардың мойны, бүйірі, көлемі, иіні сияқты бөліктері айшықталып жасала бастады. Алтын жүзіктер, алтыннан құйылған жүзік формасындағы дөңгелек сырғалар жасай бастады (Шығыс Жетісу б.з.д. XII-X ғ.ғ.).

Ал тері өңдеу өнері бойынша қазба жұмыстары кезінде сирек кездесетін үлгілері – теріден жасалған таспалар, жіптер, қаптар табылды (Лисаков қорымы) [4, 13-156.].

Қ. Әмірғазиннің «Қазақ қолөнері» атты кітабында «Өткен тарихымыздан тағы бір дәлел – археологтарымыз тапқан еңбек құралдары: теріні өңдеуге арналған кремнийден жасалған тас пышақ пен қырғы, мал сүйектерінен жасалған ине мен біз. Олай болса, алғашқы адамдар тек аң аулаумен, болмаса оларды қолға үйретумен ғана шұғылданған жоқ. Олардың терісін өңдеп илеуді, олардан киім тігуді меңгерген» [5, 179 б.].

Қазақтың тері илеу кәсібінің тамыры б.з.д. екінші мың жылдыққа, ғұндар дәуіріне баратыны археологиялық қазба жұмыстары кезінде табылған бұйымдармен расталады. Еуразияның барлық ауқымды аумақтарында көптеген ғасырлар бойы мал шаруашылығымен айналысатын тайпалардың, олардың өмір салтымен тұрақты қажеттіліктерін анықтайтын ортақ шаруашылық базасы қолөнердің дәстүрлі түрлерін сақтауға, консервациялауға және әрбір келесі ұрпаққа теріні өңдеудің әдіс-тәсілдерін, зерлеу заңдылықтарын сақтап қалуға ықпал етті. Сонымен XX ғасырдың басында Солтүстік Монғолиядағы Ноин-Ула тауында Орта Азиялық мал шаруашылығымен айналысатын ғұн тайпаларына тиесілі қорғандарды қазу барысында С.Руденкомен б.д. соңғы жүз жылдығына жататын қызықты бұйымдар табылған болатын.

Сонымен қатар бұл жерде теріден тігілген және терімен астарланған шекпен иректелген, ортасында бұйра сызықты, жарты шарлы алтын түйіндік орналасқан, балық тәрізді теріден кесілген әшекей, тері қап, қынаптар және белдіктердің қалдықтары табылған. Қазақтың ұлттық киімдері және аяқ-киімдері алтын және түрлі-түсті жіптермен тігілуі, бейнелі түйіндіктермен және жартылай асыл тастармен көмкерілуі тән құбылыс. Бірқатар бұйымдардағы өрнектер шебер әрі ерекше орындалған. Өте өткір пышақпен терінің бет тұсында тіліктер жасалып, суреттің жеке бейнелерін айшықтайды. Келесі кезекте айшықталған бөліктердің өте жұқа бет қабаты алынған және сол әдіспен терінің қаралау келген жылтыр фонында ақшылдау күңгірт сурет бедерленген.

«Қазақ қолөнерінің тарихы» атты кітаптың 3 томында «Қазақтың көркемдік көн өңдеу кәсібі, басқада сәндік қолданбалы өнер салалары сияқты халықтың ерекше дәстүрлі сана-сезімін, ой – мүдде принципін негізделуі мен дүниетаным болмысын бейнелеп танытады. Мұндағы негізгі қарым – қатынас қазақтың табиғатпен байланысы мен алмасуы, табиғаттың жаратылысын идеалық бағыттағы мәдениет сферасына айналдыру және оның байлығын ұтымды да ұқыпты пайдалану» - деп атап өткен [6, 179 б.]. Ата-бабаларымыз әр затты өз ортымен, оның табиғи болмысын сезіне отырып керегіне жарата білді.

Б.з.д. 7-9 ғ.ғ. қатысты қола түйіндіктері бар теріден жасалған белдік жиынтықтары Қазақстанның аумағында Ертістің сағасындағы Бобровский қорымында табылған. Сонымен

қатар Ертіс сағасындағы Королевка елді мекенінде археологтармен қазба жұмыстарын жүргізу барысында теріден жасалған, алтын жіптермен тігілген аяқ-киім табылған, ол б.з.д. 14 ғасырмен мерзімделеді. Мәсіге ұқсас, өкшесіз, жоғарғы жағында және өкше тұсындағы табан жиегі бойынша, өрнекті тігіспен әшекейленген аяқ-киім. Бейнеленген өрнек түрі біріккен қошқар мүйіз болып табылады. Осыған байланысты, табылған бұл бұйымдар тері өңдеудің, теріні бояу, күрделі тері бетін көлемді безендіру жүйесі, өрнектеуді тиімді пайдалану мен қалыптасқан әдістердің өте жоғарғы деңгейде болғандығын көрсетеді.

Тері көп ғасырлар бойы мал шаруашылығымен және аңшылықпен айналысатын қазақтардың тұрмыс-тіршілігінде ең қол жетімді материалдардың бірі болуы заңдылық. Далалықтардың бай шаруашылығында тері үнемі артылып жататын: түйенің, қойдың, жылқының, сиырдың терілері. Жолбарыстардың терілері, бұлғынның, сусардың және ақкістің жүндері аса бағалы болып табылатын.

Теріден жасалған бұйымдар бедерлеп, күміспен оюланып бай әшекейленді. Осыға дейін жүген, белбеу, пышақтың сабы және басқада заттардың жеке бөліктері жануарлардың бейнесін бейнелеу арқылы әшекейленсе, IX-XII ғасырларда ислам дінінің келуімен байланысты жануарларды қолөнер бұйымдарына бейнелеуге тыйым салынады. Стилизацияланған ою-өрнектер қолөнер бұйымдарын әсемдеудің жалғыз көзі болып қалды. Бедерлеумен қатар теріні түрлі-түсті терімен безендіру де пайдаланылды, көк суар барқыт сонымен қатар, алтын, күміс жіптермен кестеленіп тігілді. Қазіргі таңда Баянауыл қырғыздары, Көкшетау аумағының етікші шеберлері, мәсі және кебіс тігуде, мұқияттылығы мен сапасы жағынан бұхар және ташкенттегі шеберлерден еш айырмашылығы жоқ.

Қазақ шеберлерінің дәстүрлі бұйымдары, көшпенді тұрмыс-тіршілікке қажетті заттар негізінде құрылды. Бұл – қазақ үй жабдықтары, шаруашылыққа керек-жарақтары және батырдың, аттың жабдықтарының, ұлттық киімдер мен аяқ-киімдердің (мысалы: малақай, ішік, етік, мәсі, белдік).

Қазақ қолөнер шеберлерінің күнделікті еңбегінің тым ауырлығының себептерінің бірі – олардың басым көпшілігінде жабдықталған арнайы шеберханалардың болмауы болып табылады. Әсіресе, ер жасайтын-ершілер немесе, зергерлер, етікшілер, тағы да басқа бұйымдар жасайтын шеберлер, көбінесе, қысы-жазы өзінің тұрғын үйінде жасайтын болған. Мұндай шеберлердің бұйым жасайтын шикізаты да, құрал-саймандары да көш-қонға қолайлы шағын, сыйымды болып келді.

Қазақстанның дәстүрлі халықтық және қазіргі сәндік-қолданбалы өнерлерінің арасында тікелей әрі табиғи байланыс барлығын айрықша атап өту керек. Айтар болсақ, қазіргі замандық көптеген авторлар халық өнерінің шабыт, білім, технологиялық тәсілдерге арқау болатын, желілер алады. Сәулет өнерінің ескерткіштері мен сақ алтындары тастағы таңбалар, киіз, кілем-сырмақтар, текеметтер, зергерлік бұйымдар мен әсем әшекейлі басқұрлар - міне мұның барлығы кәсіби суретшілердің творчествосында талданып, қайтадан ой елегінен өткізіліп, сәндік өнердің жаңа формаларын жүзеге асырудағы эстетикалық әрі философиялық аспапқа айналады.

Алғаш рет суретші-қолданбашылардың жұмыстары Бірінші Республикалық халық және сәндік өнер көрмесіне 1957 жылы қойылды. Ол кезде халық шеберлері мен сәндік өнер суретшілері шығармашылықтарының арасындағы өзгешелік әлі жеткілікті түрде зерттелмеген болатын. Қазақстанда мұндай ерекшелікті таразылау 60-жылдарда, сәндік-қолданбалы өнердің әр саласынан білім алған авторлар легі белсенді еңбек етіп, көрмелерге кеңінен қатынаса бастағанда ғана мүмкіндік болды.

Дереккөздер мен әдебиеттер тізімі:

1 Каган М.С. О прикладном искусстве. Некоторые вопросы теории. — Москва: Ленинград, 1961. – 157 с.

2 Байжігітов Б.К. Қазақтың қолөнері тарихы: Сәндік қолданбалы өнер және халықтық кәсіпшілік. – Алматы: 2012. – 265 б.

- 3 История казахского искусства. В 3-х томах. Том 2.: Средневековый период. Алматы: Арда, 2008. – 456 с.
- 4 Шкляева С.А., Муратаев К. История искусств Казахстана. В 3-х томах. Том 1.: Прикладное искусство. Алматы: 2011. –192 стр.
- 5 Әмірғазин Қ. Қазақ қолөнері. Алматы: Дайк – Пресс, 2004 – 162 б.
- 6 Қазақ қолөнерінің тарихы. – 3 томдық. 1 том.: Ежелгі дәуір. Алматы: Өнер, 2007 - 352.

УДК 75.052

АЛАШ МӘДЕНИЕТІНІҢ ЗАМАНАУИ ОРТАЛЫҒЫНДАҒЫ МОНУМЕНТАЛДЫ ӨНЕРДІҢ ҚОҒАМДЫҚ МАҢЫЗДЫЛЫҒЫ (АЛМАТЫ ҚАЛАСЫНЫҢ МЕТРОПОЛИТЕНІ МЫСАЛЫНДА)

Кайранов Ербол Бахарамович

«Көркемсурет» кафедрасының доценті,
мүсін мамандығы бойынша философия докторы, (PhD)

Асемғазы Аружан

«Монументалды кескіндеме» БББ 5-курс студенті

Жумагулов Малик Умирбекович

«Көркемсурет» кафедрасының аға оқытушысы
Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы,
Алматы қ., Қазақстан

Түйіндеме: Мақалада Алматы қ. метрополитен бекеттеріндегі монументалды-сәндік кескіндеменің қоғамдық маңыздылығы мен композициялық ерекшеліктері қарастырылады. Метро интерьерлеріндегі қабырғаларда орындалған композициялардың тақырыптық ерекшеліктері мен техникаларын талдау барысында көркемдік құндылығы мен эстетикасына назар аударылады. Монументалды-сәндік кескіндеменің сәулетпен үйлесімділігіне талдау жүргізіліп, бұл өнердің Алматының мәдени болмысын қалыптастырудағы рөлі анықталады. Жерасты метрополитен бекеттерін көркейткен туындылардың функционалды мақсатына сипаттама жүргізіледі, және де, жолаушылардың қоғамдық ортада жайлы сезінуге оның бағытталғандығы зерттеледі. Зерттеу барысында бір ғасырға жуық тарихы бар көптеген шетелдік метролардағы жолаушылардың жерастындағы психологиялық жайлылығына оң әсерін тигізетін бекет интерьерінің көркемдік безендіру тәжірибесі мен эстетикалық рөліне салыстырмалы түрде ерекше назар аударылады. Және де, ең бастысы, мақалада Алматы қ. метросының болашақтағы жаңа бекеттерінде қоғамдық маңызды рөл атқаратын монументалды өнердің тақырыптары Ұлы даланың ежелгі Тұран тарихына қатысты түркі әлеміне де ерекше назар аударылу қажеттілігі мәселесі қозғалады.

Кілт сөздер: метрополитен бекеттері, монументалды-сәндік кескіндеме, сәулет, үйлесім, композициялық ерекшелік, қоғамдық маңыздылығы.

Аннотация: В статье рассматриваются общественное значение и композиционные особенности монументально-декоративной живописи на станциях метрополитена г. Алматы. В процессе анализа тематических особенностей и техник композиций, выполненных на стенах интерьеров Метро, акцентируется внимание на художественную ценность и эстетике. Проводится анализ синтеза монументально-декоративной живописи с архитектурой, и определяется роль этого искусства в формировании культурной самобытности г. Алматы. Проводится характеристика функционального назначения произведений, украшающих станции подземного метрополитена, и изучается их ориентированность на комфорт пассажиров в общественной среде. В ходе исследования, путем сравнения особое внимание уделяется опыту художественного оформления и эстетической роли интерьера станций, положительно влияющих на психологическое состояние пассажиров в подземном пространстве во многих зарубежных метро с почти столетней историей. И, самое главное, в

статье затрагивается вопрос о необходимости при художественном оформлении по темам монументального искусства в будущих новых станциях метро г. Алматы обратить особое внимание к тюркскому миру, где касаются древней Туранской истории Великой степи.

Ключевые слова: станции метрополитена, монументально-декоративная живопись, архитектура, синтез, композиционная особенность, общественная значимость.

Annotation: The article deals with the social significance and compositional features of monumental and decorative painting at metro stations in Almaty. In the process of analyzing the thematic features and techniques of the compositions made on the walls of the Metro interiors, attention is focused on artistic value and aesthetics. The analysis of the synthesis of monumental and decorative painting with architecture is carried out, and the role of this art in the formation of the cultural identity of Almaty is determined. The characteristics of the functional purpose of the works decorating the underground metro stations are carried out, and their focus on the comfort of passengers in the public environment is studied. In the course of the study, through comparison, special attention is paid to the experience of decoration and the aesthetic role of the interior of stations, which positively affect the psychological state of passengers in the underground space in many foreign subways with almost a century of history. And, most importantly, the article addresses the issue of the need to pay special attention to the Turkic world, where the ancient Turanian history of the Great Steppe is concerned, when decorating on the topics of monumental art in future new metro stations in Almaty.

Keywords: metro stations, monumental-decorative painting, architecture, synthesis, compositional feature, social significance.

Қазақстанның мемлекет және қоғам қайраткері Темірбек Жүргеновтың 125-жылдығына арналған «Түркі мәдениеті: ортақ бастаулары және даму ерекшеліктері» тақырыбындағы халықаралық конгрестің «Түркі әлемінің бейнелеу өнеріндегі «Тұран» идеясы» бойынша даярланған бұл ғылыми мақала бүгінгі ХХІ ғасыр басында Алаш мәдениетінің заманауи орталығы болып саналатын Алматы қаласында Қазақстандағы тұңғыш және әлемдегі ең жаңа метрополитеннің көркемдік безендірілуінің қоғамдық маңыздылығына арналған. Алаштың мақтанышы әрі ғасыр құрылысы болып келетін Алматы қаласындағы метрополитен 2011 жылдан бері Қазақстанның бірінші және бүгінге дейін жалғыз метросы ретінде маңызды рөл атқарады. Метрополитеннің қоғамдық ортаны көркейтуге, қала өміріндегі экологиялық жағдайды жақсартуға, көлік мәдениетін қалыптастырудағы рөлі мен орны ерекше.

Алматы метрополитені - биіктен көрінгендігін мына мысалдармен белгілеуге болады. «Еуропалық мамандар, қаламыздың жер асты жолы сапасын зерттеп, жоғары баға берген. «Platinum» санаты бойынша марапаттар Австрияның Вена қаласында тапсырылды. Алматы метрополитені әлемнің 77 елінен 126 қатысушы бақ сынаған додада топ жарды. Бұл толағай табыс алматылық жерасты жолының алғашқы жеңісі емес. Бұған дейін Лондонда «Gold» санаты бойынша иемденген еді» [1].

Пайдалануға берілгелі бері метро бірталай халықаралық марапаттарға да ие болып үлгеріпті. Атап айтқанда, ол Израильде өткен әлемдік метрополитендер қауымдастығының форумында халықаралық стандарттарға сай деп танылды. Сондай-ақ Лондонда ESQR сапа белгісімен, «Gold category» бірінші санат бойынша сапаны бағалау еуропалық ұйымдарының марапатын алды. The Coolist басылымы Алматы метросын әлемдегі ең әдемі ондыққа енгізді. Алматы метросының станцияларында түрлі мәдени шаралар, сурет көрмелері жиі өткізіліп тұрады [2].

Алматы метрополитені – әлемдегі ең жаңа, бұрынғы Кеңестер одағындағы Қазан қаласынан кейінгі және Орта Азиядағы екінші, Азия құрлығындағы іске қосылған соңғы метро болып отыр. Егер Ташкент метросын бүкіл КСРО республикалары жабылып салса, Қазан метросын бүкіл Ресей Федерациясы асарлап салды. Ал Алматы метросы – Тәуелсіздігіміздің алып ескерткіші ретінде және өз күшімізбен салған ғажайып құндылық болуымен де бізге аса қымбат [3].

Жолаушыларды тасымалдау ғана емес, сонымен қатар өнер мен сәулет интеграциясының бірегей үлгісі, қалалық кеңістіктің бір бөлігі ретінде, қоғамдық өнерді таратудың маңызды міндетін атқарады. Өнер арқылы мәдениетімізді жеткізудің жолы, қазақстандықтардың иірімінің рәмізі бола алады. Түрлі-түсті мозаикадан таңғажайып тиффани әйнегіне дейін Алматы метро бекеттердегі туындыларды суретшілер салиқалы іріктеу арқылы кәсіби композициялық шешімдермен және монументалды техникалармен орындалған.

Қала тұрғындарын 1988 жылдан бері көп күттірген метрополитеннің алғашқы бекеттері 2011 жылы іске қосылғаны белгілі. Таулы аймақтың сейсмикалық белсенділігі жоғары болғандықтан, құрылыс жұмыстары күрделі инженерлік-геологиялық жағдайда жүргізілген. Сонымен қатар, таулы жердің тас аралас топырақтың ерекше физикалық-механикалық қасиеттері де, қазу жұмыстары барысында түрлі қиындықтар туғызған. Бүгінгі күндері жалпы ұзындығы 11,5 шақырымды құрайтын 11 бекетте жолаушылар метро қызметін пайдаланып келеді. Соның ішінде, «Райымбек батыр», «Жібек жолы», «Алмалы», «Абай», «Байқоңыр», «М. Әуезов атындағы драма театры», «Алатау», «Сайран», «Мәскеу», «Сары-Арқа», «Бауыржан Момышұлы». «Нысан Қазақстандағы алғашқы, Орталық Азияда екінші (Ташкент метрополитенінен кейін) және ТМД-дағы 16-шы метрополитен болып саналады. Әр аялдаманы безендіруде ұлттық өрнек, оюларға басымдық берілген. Сондай-ақ, қазақтың тарихи болмысынан сыр шертетін композициялық суреттер жерасты жолын әрлендіріп тұр. Мәселен, «Абай» бекетінде қазақтың ұлы ақыны Абай Құнанбайұлының тұлғасы бейнеленген. Платформаның көркемдік панносы қоладан жасалып, Абайдың өлеңдері мен қара сөздері тасқа қашалып жазылған» [4].

Алматы қаласы әкімдігі жақын болашақта метрополитен бекеттердің санын 24-ке жеткізіп, жалпы қашықтығын 45 шақырымға дейін ұзартылу жоспары интернет желісіндегі бірнеше сайттарда жарияланған. Сөйтіп, бірте-бірте сәті болып жатса, қаланың батыс жағындағы бағытын Алтын-Орда ауданына дейін, ал шығыс бағытын Алматы-І теміржол вокзалы және Әуе-жайға дейін жеткізу жоспары көпшілік қауымның арманында. Осыған байланысты, болашақта көптеген бекеттердің біреуіне түркі әлемінің бірегей қайраткері Темірбек Жүргеновтың есімі берілсе, оның туған елінің жарқын болашағы үшін жасап кеткен құнды еңбектері мен асыл армандары мәңгілікке сақталғандығының белгісі болар еді демекпіз. Әсіресе, сол метро бекетінің интерьерлерін көркейтетін монументалды-сәндік кескіндеме туындыларында түйінді еңбектері көрініс тауып жатса екен. Сонымен қатар, әзірге бүгінгі уақытта қоғам қызметіндегі 11 бекеттер интерьерлеріндегі монументалды-сәндік кескіндеме туындыларының тақырыптары «Ұлы жібек жолы» бекетін айтпағанда, соңғы бес жүз жылдың тарихынан кейбір үзінділер ғана көрініс тапқан. Сол себепті, «Тұран» – Ұлы даланың алғашқы атауы болғандықтан, түркілердің сақ дәуірінің белгісі ретінде «Мәңгілік ел» рәмізіне сай мыңдаған жылдарға дейінгі тарих беттерін болашақ метро бекеттердің интерьерлерін көркемдік безендіруінде міндетті түрде көрініс табу қажет деп санаймыз.

Отандық мәдениеттің заманауи ғалымдары Б. Н. Нүсіпжанова және К. З. Халықовтың зерттеулерінде: «Елдің бірыңғай мәдени кеңістігін құру бойынша іс-қимылдың жаңа ауқымы мен жүйелі шаралар жалпыұлттық идеяның негізінде мәдени өрістің шекаралары мен форматын едәуір кеңейтіп, ұрпақтардың рухани сабақтастығы мен өз ойын білдіруді қамтамасыз етеді: шығармашыл капитал, мәдени кластерлер мен бизнес, бәсекеге қабілетті ментальділік. Осының нәтижесінде мәдениет мекемелері көрсететін қызметтерді бөлудегі аумақтық теңгерімсіздік жойылады, ал креативті индустриялар секторы мәдениетке өзінің экономикалық мүмкіндіктерін кеңейтуге мүмкіндік береді» - деген құнды тұжырымдар кездеседі [5]. Осыған орай, өнер – қоршаған ортаны қалыптастырудың және күнделікті өміріміздің сапасын байытудың қуатты құралы ретінде танылады. Соңғы жылдарда, бұл тану бүкіл әлемдегі метро бекеттеріне де қатысты бола бастады. Метро көп қолданылатын қоғамдық кеңістіктер ретінде, қала тұрғындарының өмір сүру сапасын жақсартатын ерекше және тартымды өнер туындыларын жасау үшін суретшілер мен дизайнерлерге бірегей мүмкіндік береді. Бүкіл әлемде солай, Нью-Йорк қаласының метро бекеттерінің қабырғаларын

безендіретін мозаика мен таңғажайып мүсіндерден Мәскеу бекеттеріндегі түрлі-түсті әйнекпен қапталған Тиффани өнеріне дейін, метро бекеттеріндегі өнер адамдарды эстетикалық тұрғыдан көтеріп қана қоймай, сонымен қатар жолаушыларға терең психологиялық әсер етеді, олардың көңіл-күйін қалыптастып, қала тұрғындарына терең ойлау мен жағымды сезімдер әкеле алады.

Метро бекеттері үшін монументалды-сәндік кескіндемелерді жобалау кезінде үйлесімді және көрнекті ортаны құру үшін әртүрлі факторларды ескеру маңызды. Ең бастысы - метро қабырғасы мен қоғамдық орта арасындағы үйлесімділік. Монументалды-сәндік өнер туындылар айналаны толықтырып, бірлік сезімін тудыратын етіп жасалуы керек. Тағы бір маңызды мәселе – жолаушылардың қысымын жеңілдету. Метро бекеттері адамға толы, тым көп болуы мүмкін, сондықтан өнер мен дизайнды пайдалану арқылы жолаушыларды тыныштандыратын орта жасау маңызды. Метро бекеттеріндегі монументалды-сәндік шығармашылықтар визуалды алаңдаушылықты қамтамасыз ету, және стрессті азайтуға көмектесу үшін күту орындары мен платформалар сияқты жолаушылар көп жиналатын жерлерде стратегиялық түрде орналастырылуы керек.

Метро 1863 жылы Лондонда бірінші салынғаннан бері бүкіл әлемде көлік құралы ретінде кеңінен қолданылып келеді [6]. Метроның дамуы қалалық көлік кептелісін жеңілдетіп, адамдардың өмір сүру сапасын жақсартты. Сонымен қатар, метро көптеген қалалардың мәдени және көркемдік ерекшелігінің ажырамас бөлігіне айналды, монументалды-сәндік өнер мен басқа да көркем элементтер жиі бекеттерге жасалады. Жалпы алғанда, метро бекеттеріндегі монументалды-сәндік кескіндемелерінің қоршаған ортаны, жолаушылардың қажеттіліктерін және мәдени бірегейлікті қоса алғанда, әртүрлі факторларды мұқият қарастыруды талап етеді. Осы факторларды ескере отырып, суретшілер жалпы метро тәжірибесін жақсартатын көрнекі және тыныштандыратын орталар жасай алады.

Метрополитен бекеттерінің сәндік өнер тарихы XIX ғасырдың аяғында, жаңа материалдар мен құрылыс құрылымдары қалалық метро кеңістігінде қолданыла бастаған кезден басталады. Ғылым мен техниканың дамуымен метро бекеттерінің өнері «экологиялық өнер» деген жаңа мағынаға ие болды, ал суретшілер және дизайнерлер адамдар мен олардың өмір сүретін ортасы арасындағы қарым-қатынасқа көбірек көңіл бөле бастады. XX ғасырдың ортасында Еуропа мен Америкадағы сәулетшілер мен монументалды суретшілері адамдар мен қоғамдық орта арасындағы өзара тәуелділікке баса назар аударатын қоршаған ортаға назар аудару бастады. 1923 жылы Баухаус дизайн мектебінің профессоры Оскар Шлеммер қалалық қабырғаларды безендіруде «адам» және «адамның эмоционалдық психологиясы» тақырыптарын қолданды [7]. Бұл жолаушылардың көрнекі психологиялық факторларын ескере отырып, үйлесімді және жалпы визуалды кеңістік ортасын мақсат етіп, эстетикаға назар аударудан адамдарға бағытталған дизайн идеяларына назар аударуға метрополитен бекеттерінің қабырғасының монументалды-сәндік өнерін өзгертуге әкелді. Бұл басқа елдердегі метро бекеттерінің безендіруінде айқын көрінеді.

Мысалы, Мәскеу метросы өзінің керемет және сәнді дизайнымен танымал, көптеген бекеттерде Ресейдің мәдени және тарихи мұрасын көрсететін күрделі монументалды-сәндік жұмыстар, мозаика және мүсіндер бар. Сол сияқты, Париж көптеген метро бекеттері талғампаз және күрделі дизайнымен танымал, Art Nouveau элементтерін қолданып, темір бұйымдары, витраждар және керамикалық плиткаларды бекеттеріне орналастырған. Токиодағы метро бекеттері жапон мәдениеті мен өнерінің элементтерін біріктіре отырып, функционалдылық пен тиімділікке назар аударуға отырып жасалған. Көптеген бекеттерде Жапонияның технологиялық шеберлігін көрсететін заманауи дизайн бар [8].

Бұл метро бекеттеріндегі монументалды-сәндік жұмыстар математиканы, әдеби психологияны, когнитивтік ғылымды және сәулеттің механикалық сұлулығын тамаша біріктіріп, болашақта әртүрлі елдердегі метро бекеттерінің дизайнын шабыттандырды.

Алматы метросы қазіргі уақытта Қазақстандағы жалғыз метро желісі болып табылады, алғашқы жұмыс жылында 6 миллион жолаушы тасымалдаса, екі жаңа бекет ашылуымен жолаушылар тасымалы екі есеге жуық артып, тәулігіне 90 мыңға жуық жолаушыны құрады.

Соңғы он бір жылда метро 119 миллионға жуық жолаушыны тасымалдап, қаладағы жалпы жолаушы ағынына елеулі үлес қосты. Метроньң адамдарға айтарлықтай әсері бар, ал монументалды-сәндік өнер оларға негізгі әсер етушілердің бірі бола алады [9]. Кевин Линчтің «қалалық бейнелер» тұжырымдамасын түсіну – бұл көпшілікке метро кеңістігінде желінің жалпы бейнесін, сызық бағытының бейнесін және бекеттің бағдар бейнесін жасауға көмектесу болып келеді [10].

Халықаралық деңгейде метро өнері қаланың мәдени имиджін қалыптастыру үшін өте маңызды. Табиғи үңгір стиліндегі Стокгольм метро бекеті Солтүстік ұлттың қоршаған ортаға ұқыпты қарау тұжырымдамасын бейнелейді. Лондон метросының мерейтойлық желісі қазіргі Британдық постиндустриалды стильді ұтымды қолдану рухын бейнелейді. Сарай стиліндегі Мәскеу метросының керемет бекеті Шығыс Еуропа елдеріндегі билік эстетикасының символын бейнелейді. Жүз жылдық қалалық метро бола отырып, Лондон метрополитені халықтың күнделікті өмірімен тығыз байланысты және көрмелер мен іс-шараларды өткізуде үлкен тәжірибеге ие. Лондон метрополитені 2000 жылы «өнер бекетінің жоспарын» жүзеге асырды, 32 бекетте 130-дан астам әлемдік деңгейдегі заманауи өнер көрмелерін көпшілікке ұсынды, ал қалалық метро тегін жерасты өнер мұражайына айналды [11].

Швециядағы Стокгольм метро компаниясы (SL) метрода қоғамдық өнер көрмелері мен іс-шараларын өткізуге көп көңіл бөледі. Қаладағы 99 метро бекетінің ішінде алты бекет өнер көрмелері мен іс-шаралардың бастапқы алаңы ретінде таңдалды [12]. Швеция үкіметі осылайша суретшілерге еңбектерін халыққа көбірек көрсету мүмкіндіктерін береді деп үміттенеді. Бекеттің жұмыс режимі жылына бір-төрт рет өзгереді. Көрменің ұзақтығы жолаушылардың өнер туындыларына деген сүйіспеншілік дәрежесіне байланысты.

Сондай-ақ, Алматыда да қойылған бірнеше шығармашылық көркемсурет көрмелері шетелдік суретшілер қатысуымен де өткен. Бұл кәсіби туындылар көрмесімен қатар, жасөспірім балаларға да арналған көрмелер болды [13], [14], [15]. Т. Жүргенов ат. ҚазҰОА-сының монументалды кескіндеме ұстаздары мен шәкірттерінің біріккен көрмелері де ұйымдастырылып, бірнеше метро бекеттерінің қабырғаларына шығармашылық әсер қалдырды. Бұл көрмелер қаланың мәдени сахнаны байытып, Алматы метросының жолаушыларына өнерді сезінуге және бағалауға, өнер әлемімен тереңірек байланыс пен түсінуге мүмкіндік берді. Сонымен қатар, бұл өнер көрмелері жергілікті суретшілерге өз жұмыстарын көрсетуге алаң беріп қана қойған жоқ, олар Алматыда жан-жақты және инклюзивті өнер сахнасын құра отырып, халықаралық суретшілерді де тартты. Осындай көрмелер суретшілерге өз жұмыстарын көрсетуге және жұртшылықтың өнермен араласуына көбірек мүмкіндіктер туғызып, қаланың өнер сахнасына жаңа өлшем әкелді. Күнделікті жолаушылар саны көп Алматы метрополитені әдеттегіден тыс көркем галереяға айналды, мұнда жолаушылар вокзалдарда қойылған сан алуан өнер туындыларын тамашалай алады, бұл олардың күнделікті жүруіне сұлулық пен шабыт қосады. Алматыда өткізілген өнер көрмелері қаланың мәдени өркендеуіне, дамуына айтарлықтай үлес қосты. Олар суретшілерге өз туындыларын көрсетуге алаң беріп, өскелең ұрпақты өнерге баулып, Алматының мәдени сахнасын көркейтті. Алматы метрополитені жолаушыларға қайталанбас және байытатын тәжірибе ұсынатын, өнерді тереңірек байланыстыру мен бағалауға ықпал ететін дәстүрлі емес өнер галереясына айналды.

Лондон метросының қоғамдық өнері мен шығармашылық индустриясының өркендеуі 20 ғасырдың басы мен ортасында Лондон метросының бас атқарушы директоры Фрэнк Пикпен байланысты. Ол Лондон метросында визуалды дизайнды басқару жүйесінің озық идеяларын және онымен байланысты саясатты енгізді, дизайнды басқарудың жаһандық стратегиясын қабылдады, дизайнерлер мен суретшілерді әртүрлі салаларда ұйымдастырып жұмылдырды, сонымен қатар ағартушылық жүйе мен инклюзивті көзқарасты енгізді. Лондон метросының мәдени және креативті индустриясының өркендеуі Қазақстан метросының болашақ дамуы үшін эталондық модель ретінде қызмет етеді. Қазіргі уақытта Қазақстан метросының қоғамдық өнерін дамыту үшін тұрақты капитал салымы мен кепілдік механизмі,

сондай-ақ метрополитендегі көпшілік өнер көрмелері мен іс-шараларын өткізуге, мәдени және шығармашылық өнімдерді дамытуға жауапты негізгі бөлімше қажет.

Алматы метросы көп жылдар бойы салынып, болашақта қазіргіден де көп метро бекеттері болуы жоспарлануда, метро желісінің құрылысы жүргізілуде. Осы тұрғыда функционалдық метродан гуманистік метроға көшу кезінде метро кеңістігіне қоғамдық өнердің араласу қажеттілігі бірте-бірте шетелдік тәжірибедегідей пайда болады. Жалпы алғанда, басқа елдердегі метро бекеттерінің ішкі безендірілуі әртүрлі дизайн философиясы мен мәдени эсерлерді көрсетеді, бірақ барлығында жолаушылар үшін үйлесімді және көрнекі тартымды орта құрудың мақсаты ортақ. Жолаушылардың көрнекі психологиялық қажеттіліктеріне назар аударып, эстетика мен функционалдылық арасындағы тепе-теңдікке ұмтылу арқылы метро қабырғасының дизайнерлері метро кеңістігін кеңейтіп қана қоймай, оны пайдаланатындардың өмірін байытатын жұмыстарды жасай алады.

Алматы метро бекеттерінің монументалды сәндік кескіндемелері Қазақстанның бірегей және бай мәдени мұрасын көрсететін шын мәнінде тамаша өнер туындылары болып табылады. Мәрмәр, мозаика, қола және әйнек сияқты әртүрлі материалдардан тұратын бұл монументалды-сәндік кескіндемелер эстетикалық тұрғыдан таң қалдырмайды, сонымен қатар терең мағыналы. Бұл монументалды-сәндік кескіндемелер композициясының негізінде Қазақстанның мәдени және тарихи байлығын көрсетуге деген ұмтылыс жатыр. Бұл дала, тау, қыран сияқты қазақтың дәстүрлі өрнектері мен нышандарын пайдалану арқылы жүзеге асады. Бұл мотивтер айбындылық пен құдіреттілік сезімін тудыруға айқын екпінмен, батыл және айқын түрде берілген.

Алматы метро бекеттерінің монументалды-сәндік кескіндемелері қоғамдық өнердің құдіреттілігінің және оның салынған қоршаған орта туралы ұжымдық тәжірибемізді қалыптастыра алатынының куәсі болып табылады. Суретшілер әзірлеген және бекеттердің жалпы сәулеттік көрінісіне мұқият біріктірілген бұл кескіндемелер қазақтың монументалды өнерінің бірегей және тартымды көрінісін ұсынады. 2011 – 2023 ж. аралықта «Райымбек батыр», «Жібек жолы», «Алмалы», «Абай», «Байқоңыр», «М. Әуезов атындағы театр», «Алатау», «Сайран», «Москва», «Сарыарқа», «Бауыржан Момышұлы» сияқты 11 бекеттер салынған. Бұл бекеттеріндегі монументалды-сәндік кескіндемелер суретшілер және сәулетшілер әзірлеген ішкі кеңістікті ұйымдастыру ұстанымдары мен ұсынылған тақырыптарға сәйкес келетін әртүрлі композициялық шешімдерімен ерекшеленеді. Алматы метро бекеттеріндегі монументалды-сәндік кескіндеменің композициялық ерекшеліктері жолаушыларға тиімді визуалды эсер ету үшін шешуші рөл атқарады. Композициялық шешімдер орта, сызық, бет, жарық пен көлеңке, текстура, кеңістік және түс сияқты әртүрлі факторларды ескереді [16]. Сонымен қатар, сәулеттік, экологиялық, эстетикалық және экономикалық талаптар да ескерілуі керек. Метро тек көлік құралы ғана емес, қаланың мәдени дәстүрі мен көркем эстетикасының өкілі. Темір тұсқағаздар жер асты ғарыштық ортасын жақсарту және қаланың табиғи ерекшеліктері мен көркемдік деңгейін көрсету үшін көркем бейнелеудің маңызды түріне айналды. Олар қаланың «мәдени терезесі» және үлкен қалалардағы метро құрылысының қалақшасы қызметін атқарады.

Алматы метросының Райымбек батыр бекеті қоғамдық сәулет пен монументалды-сәндік өнердің жолаушылар үшін біртұтас және мазмұнды тәжірибе жасау үшін біріктіре алатынының тамаша үлгісі болып табылады [17]. Алматы метрополитенінің «Райымбек батыр» бекеті қоғамдық сәулет пен монументалды-сәндік өнердің тоғысқанда қуатты да мазмұнды кеңістік құруға болатынының шебер үлгісі болған бірінші жобасы. Екінші «Жібек жолы» бекеті Қазақстанның тарихи-рухани және көркемдік мұрасын бейнелейтін шығармашылық тұрғыда сәулетшілер мен суретшілермен жобаланған. Бекеттің монументалды-сәндік кескіндемелері жолаушыларды уақытқа саяхат жасауға және аймақтың бай тарихын сезінуге шақырады. «Алмалы» бекеті суретшілер жобалаған үшінші нысан. Бекет алма ағашы дегенді білдіретін қаланың ежелгі сипаттама анықтамасына байланысты аталған. Бекеттің архитектуралық дизайны мен витраждары екі ұғымның: ежелгі және алманың

мағынасынан шабыттандырады. Қазақтың халық өнерінде кең тараған, береке мен амандықты білдіретін қос мүйіз оюы көне мен дәстүрлілікті білдіреді.

Төртінші бекет Абай бекетінің орталық композициясы – Абай Құнанбай жасалған биік рельеф. Ол академиялық реализмнің жауһар туындысы болып табылады және ақын мен ойшылдың рухани және интеллектуалдық болмысын жеткізеді.

Бұл метрополитен бекеттерінің монументалды-сәндік кескіндемелердің ең таң қалдырғаны – қазақтың дәстүрлі нақыштары мен өрнектерін қазіргі заманғы көркем идиомаға енгізу тәсілі. Нәтиже – өткен мен бүгінгінің қосындысы, өнер бізді мәдени мұрамызбен байланыстыра алатындығын, сонымен қатар болашаққа итермелейтінін көрсетеді. Сонымен қатар, бұл кескіндемелер әртүрлі өнер нысандарын қоғамдық кеңістіктерге біріктіруге бағытталған кеңірек тенденцияны білдіреді. М. Удо Култерман атап өткендей, біздің уақытымыз көп өлшемді, ал танымал, элиталық және қолданбалы өнер арасындағы шекара барған сайын бұлыңғырлануда. Алматы метро бекеттерінің кескіндемелері өнердің әртүрлі түрлерінің бірігіп, жаңа әрі қызықты бірдеңе жасауға болатынының керемет үлгісін ұсынады.

Метро бекеттеріндегі қабырға жасалған монументалды-сәндік кескіндемелер және басқа да суреттер жер асты кеңістіктерінде эстетикалық мақсатқа ғана емес, сонымен қатар функционалдылыққа да қызмет етеді. Бұл кескіндемелердің дизайны мен орналасуы жолаушыларды бекеттер арқылы бағыттауға, қауіпсіздік үшін көрнекі белгілерді қамтамасыз етуге және бекеттің жеке басын және орнын сезінуге көмектеседі. Сондықтан бұл қабырғалар мен сәндік кескіндемелердің сипаттамаларын және олардың бекеттің қызметі мен сәулетімен байланысын талдау өте маңызды.

Ғ. Ешкенов бастаған суретшілердің шығармашылық тобы жұмыс істеген маңызды нысандардың бірі – Алматы қаласының метрополитені. Әрбір метро бекетті өзінің ерекше көрнекі және функционалды келбетімен ерекшеленеді, ал бекеттердің атаулары мен кеңістіктік ортасы дарынды Алматы суретшілері - Ғ. Ешкенов, М. Муканов, А. Жамхан орындаған монументалды – сәндік композицияларды бейнелі шешудің тақырыптары мен идеяларын айқындады. 2008 жылдың соңында өткен қала метро бекеттерін безендіру жобаларының ашық байқауында Ғ. Ешкенов бастаған осы шығармашылық топтың монументалды туындыларының эскиздері суретшілердің басқа да көптеген қызықты ұсыныстарының ішіндегі ең үздігі деп танылды. Авторлардың бірі және алты метро бекеттінің қабырғаларын және елдің басқа да көптеген ірі нысандарын безендірген шығармашылық топтың көркемдік жетекшісі. Оның артында Алматы, Астана, Қызылорда, Қарағанды, Көкшетау, Талдықорған орталық мешіттерінің, "Нұр Астана" Ислам Мәдениет Орталығының, ҚР Президенттік мәдениет орталығының көрме залының интерьерлері мен қасбеттерін безендіру, Бауыржан Момышұлы атындағы Астаналық скверде Саябақтық мүсіндік композициялар, Алматыдағы Азиадаға арналған монументалды кескіндемелер жасау жатыр. Ғ. А. Ешкеновтың шығармашылық тобы Қазақстанның жетекші монументалист суретшілерінен тұрады: А. Жамхан, М. Сүлейменов, М. Муканов және Т. Жүргенов ат. ҚазҰӨА-сының «Монументалды кескіндеме» мамандығының бірнеше түлектері. Шығармашылық ұжымның жетістіктерінің бірі - олар еліміздің маңызды және ірі нысандарында жұмыс істеуге шақырылады және өз ісінің жетекші мамандары болып табылады. Суретшілер метроның көптеген бекеттерін безендірді: "Райымбек батыр", "Жібек Жолы", «Алмалы», "Абай", «М. Әуезов театры», "Алатау", «Сары-Арқа», «Бауыржан Момышұлы». Әр бекеттің дизайны әр түрлі көркемдік шешімдермен ерекшеленеді. Яғни, осы метро бекеттерін көркемдік безендірген суретшілер оқу орнының кешегі ұстаздары, бүгінгі ұстаздары, түлектері және білім алушылары болып келеді. Осы орайда, отандық зерттеуші А. С. Ильясованың ойлары орынды деп санаймыз: «Егер шетелдік әріптеспен салыстырмалы талдау жасасақ, қазақстандық университеттер осындай тәжірибелер жиі енгізіліп жатса, дарынды қауымдастықтар құрылу барысында білім беру саласында жақсы жетістіктер байқауға болады. Осылай, университеттер өз әлеуетін күшейте келе, халықтың сұранысына сәйкес қосымша бизнес-жобалар құрып жатса, мемлекеттің әл-ауқатын дамытуға қызмет еткені деуге болады. Креативтілі болу дегеніміз тәрбиені қажет ететін негізгі адами әлеует.

Сапалы білім алу құқығы және жаңа креативтік идеяларды жасау адамзаттың негізгі іргелі құндылығы болып табылады» [18, Б. 90].

Алматы метрополитен бекеттерінің монументалды-сәндік кескіндеме техникасын зерделей отырып, алдымен жер асты кеңістігіндегі функционалдылық пен сәулет арасындағы өзара байланыстың неғұрлым кең контекстін түсіну маңызды. Метро бекеттеріндегі монументалды-сәндік кескіндемелер екі мақсатқа қызмет етеді: олар кеңістікті эстетикалық қабылдауды жақсартып қана қоймайды, сонымен қатар жолаушыларға анықтамалық және ақпараттық кеңестер беру арқылы функционалды рөл атқарады. Жұртшылықтың монументалды өнерін бағалауы тереңдеген сайын, қабырға жасалатын өнеріне деген үміт мәдени мәнді қамту үшін тек көрнекі эстетикадан тыс дамыды. Бұл қабырға суреттеріне арналған материалдарды таңдауға көбірек көңіл бөлуге әкелді, өйткені материалдардың сапасы қабырға суреттерінің мәдени әсеріне, сайып келгенде, жалпы метро кеңістігіне тікелей әсер етеді. Қабырғаға арналған материалдардың жүздеген түрі бар болса да, олардың барлығы метро кеңістігіне жарамайды [17].

Материалдар көрнекі және мәдени маңызды болуы ғана емес, сонымен қатар олар ұзақ мерзімді және қарбалас метро бекетінде болатын тозуға төзімді болуы керек. Сонымен қатар, материалдар ылғалдылық пен температураның өзгеруі сияқты метроның ерекше экологиялық жағдайларына төтеп беруі керек. Метроның монументалды-сәндік жұмыстары үшін таңдалған материалдардың жоғары сапалы болуын қамтамасыз ету үшін әрбір материалдың қасиеттерін мұқият түсіну қажет. Мысалы, кейбір материалдар басқаларға қарағанда өшуге немесе жарылып кетуге төзімді болуы мүмкін, ал басқалары белгілі бір жарық жағдайларына қолайлы болуы мүмкін. Сондай-ақ материалдардың құны мен қолжетімділігін, сондай-ақ олардың қоршаған ортаға әсерін ескеру маңызды.

Қазақстандық метро жүйесінде қабырға суреттері үшін жергілікті материалды пайдалану бағытында қозғалыс күшейіп келеді, бұл жергілікті экономиканы қолдап қана қоймай, өнердің мәдени мәнін арттырады. Дегенмен, бұл тәсіл қоршаған ортаға әсері мен пайдаланылатын материалдардың тұрақтылығын мұқият қарастыруды да талап етеді.

Метро кеңістігі - суретшілерге өз жұмыстарын үлкен және әртүрлі аудиторияға көрсетуге мүмкіндік беретін қоғамдық домен. Қабырға суреттері олардың әлеуметтік-экономикалық жағдайына немесе мәдени деңгейіне қарамастан барлығына қолжетімді болуы керек. Қоғамдық өнерді ортақ иелену және бағалау сезімін тудыра отырып, ол қауымдастық пен әлеуметтік бірлік сезімін дамыта алады.

Сонымен қатар, метродағы қабырға суреттері көркемдік сауаттылықты арттыру және мәдени алмасуды ынталандыру үшін білім беру құралы ретінде де қызмет ете алады. Олар көрермендерді әртүрлі өнер стильдерімен, техникаларымен және мәдени дәстүрлерімен таныстыра алады. Өнердің бұл экспозициясы шығармашылық пен қиялды шабыттандырады, сонымен қатар кеңірек мәдени диалогқа ықпал етеді.

Жалпы, метродағы қабырға суреттерінің қоғамдық эстетикалық рөлі көп қырлы болып табылады, бұл суретшілерге өздерін көрсетуге мүмкіндік береді, сонымен бірге жұртшылықты қызықтырады және оқытады. Бұл қалалық ортаның құнды құрамдас бөлігі және қаланың мәдени байлығы мен жандануына ықпал ете алады.

2011 жылы ашылғаннан бері Алматы метрополитені өз тұрғындарын ыңғайлы әрі тиімді тасымалдауды қамтамасыз етіп қана қоймай, маңызды мәдени нысанға айналды. Оның интерьерінің көркем безендірілуі қала кеңістігіндегі өнер мен сәулет интеграциясының бірегей үлгісі болып табылады. Алматы метросының көркем безендірілуі жай ғана эстетикалық емес, ол қоғамдық өнерді таратуда және мәдени дәстүрлерді жеткізуде маңызды рөл атқарады.

Алматы метросының көркем безендірілуі қала кеңістігіндегі өнер мен сәулет үйлесімділіктің бірегей үлгісі болып табылады және қаланың мәдени дәстүрлерін, гуманистік атмосферасын, табиғи ерекшеліктері мен көркемдік деңгейін қамтитын мәдени бағдар ретінде қызмет етеді. Талдау қоғамдық өнер қауымдастықтың жеке басын, әл-ауқатын және ортақ мәдени мұраны сезінуіне ықпал ете алатынын көрсетті. Сондықтан, Алматы метро

бекеттеріндегі монументалды-сәндік кескіндеменің маңызы оның эстетикалық мәнінен шығып, мәдени мұраның өмірлік аспектісіне айналады. Әлемдік мегаполис интерьерінің көркем безендірілуін талдау декорацияның психологиялық маңыздылығын анықтауға көмектесті, ал Алматы метро бекеттерін зерттеу суретшілердің ерекше және кәсіби көзқарасын көрсетті.

Қорыта айтқанда, Алматы метрополитендерінің қоғамдық өнерінің қайталанбас ерекшеліктері жан-жақты зерттеуге мүмкіндік береді. Зерттеу қоғамдық өнердің психологиялық маңыздылығын және монументалды-сәндік кескіндеменің мәдени мәнін көрсетті. Дегенмен, бұл мақала шеңберінде төмендегі тұжырымдар ұсынылады:

1) Алматы метрополитенінің монументалды-сәндік кескіндемелері қазақ монументалды өнерінің дәстүріне қосылған бірегей және елеулі үлес болып табылады, олардың композициясы мен техникасы оларды орындаған шеберлердің жоғарғы шеберліктерін көрсетеді;

2) Қоғамдық көлік кеңістіктерінің дизайны мен эстетикалық тартымдылығы халықтың әл-ауқаты мен сезіміне үлкен әсер етеді, ал метро бекеттерінің интерьер дизайны психологиялық тұрғыдан маңызды;

3) Метро интерьерлерінің қоғамдағы эстетикалық рөлі көп қырлы, қоғамдық өнер ол қызмет ететін қауымдастықтың жеке басын және мәдени мұрасын қалыптастыруда шешуші рөл атқарады, сондай-ақ қоғамдағы жеке адамдардың әл-ауқатына ықпал етеді;

4) Алматы метросындағы монументалды-сәндік кескіндемелердің мәдени маңыздылығы, олардың қазақ халқының мәдени мұрасы мен өзіндік ерекшелігін көрсететін, қаланың қоғамдық кеңістіктерінің жандылығы мен алуан түрлілігіне ықпал ететін бірегей дизайны мен техникасымен ерекшеленеді.

Қолданылған әдебиеттер тізімі:

1. Шамшидин А., Қуанышев Н. Алматы метрополитені - биіктен көрінді. «Алматы» телеарнасы. 25.12.2013. – URL: <https://almaty.tv/kz/news-archive/news/almaty-metropolitan-bi-ikten-k-r-nd> (сұрау күні: 10.03.2023 ж.);
2. Ең әдемі метро. National Geographic. 06.10.2018. – URL: <https://smkz.kz/kk/ең-әдемі-metro/> (сұрау күні: 12.03.2023 ж.);
3. Алматы метрополитені. Жер асты көлігі мен оның ширек ғасырдан кейінгі нәтижелері. – URL: <http://metroalmaty.tilda.ws/1> (сұрау күні: 13.03.2023 ж.);
4. Салықжанова А. Алаштың мақтанышы - Алматының метросы. 02.08.2018. – URL: <https://turkystan.kz/article/67796-alashty-ma-tanyshy-almatyny-metroxy/> (сұрау күні: 20.03.2023 ж.);
5. Нүсіпжанова Б. Н., Халықов Қ. З. Ұлттың мәдени коды: қазақ-түркі мәдениетінің рухани құндылықтарын қазақстан республикасы мәдени саясатының тұжырымдамасына сәйкес зерттеу. // «II Халықаралық түркі әлемі зерттеулері симпозиумы материалдары». – Алматы: «Қыздар университеті» баспасы, 2015. – 416 бет. Б. 198 – 202.
6. Метро. – URL: <https://clck.ru/347YMy> (сұрау күні: 10.11.2022 ж.);
7. Bauhaus Kooperation. Wall painting. 1920–1933 (from 1929 fitting-out workshop) – URL: <https://clck.ru/347YYv> (сұрау күні: 10.11.2022 ж.);
8. Oona McGee. The cool secret hidden in Tokyo Metro pillars at Ginza station. Sep 30, 2022. – URL: <https://clck.ru/347Ygc> (сұрау күні: 12.11.2022 ж.);
9. Метрополитену Алматы 11 лет. – URL: <http://metroalmaty.kz/?q=ru/node/3433> (сұрау күні: 12.11.2022 ж.);
10. Kevin Lynch: The Image of the City (1960). Discussed by Wenhao Yue. Manchester School Of Architecture Year Book 2013. Sunday, 19 January 2014. – URL: <https://goo.su/i7cYtH> (сұрау күні: 13.11.2022 ж.);
11. The Tube Station Wrapped In An Artwork. 04.11.2016. – URL: <https://goo.su/xzNw> (сұрау күні: 14.11.2022 ж.);

12. Discover the world's longest art exhibition: the Stockholm Metro! – URL: <https://konst.sl.se/english/> (сұрау күні: 17.11.2022 ж.);
13. В метрополитене г. Алматы открылась выставка «Город Мастеров» – URL: <http://metroalmaty.kz/?q=ru/node/1354> (сұрау күні: 17.11.2022 ж.);
14. Выставка детского творчества «Мой любимый Казахстан» в Алматы. – URL: https://tengrinews.kz/press_releases/984/ (сұрау күні: 18.11.2022 ж.);
15. Необычная выставка открылась в метро Алматы. 13.03.2015. – URL: <https://goo.su/muF9zN> (сұрау күні: 18.11.2022 ж.);
16. Otto G. Ocvirk, Robert Bone, Robert Stinson, Philip Wigg. Art Fundamentals: Theory and Practice [M]. WM.C. Brown Company Publisher, 1962. – URL: <https://goo.su/HCUeAx> (сұрау күні: 18.11.2022 ж.);
17. Шкляева С.А. Традиции и инновации. Монументальное искусство в метро Алматы. - Алматы: Простор, № 10, 2012 г., С. 184 – 191;
18. Ильясова А. С. Роль университета в развитии креативной индустрии. // ҚР Тәуелсіздігінің 30 ж. арн. «Креативті кеңістіктегі жастардың шығармашылық бірлестіктері: стратегиялар, білім беру ортасы, іске асыру тетіктері» халықар. ғыл.-практ. конф. матер. жинағы. 26.11.2021 ж. – Алматы: Т.Қ. Жүргенов ат. ҚазҰӨА, 2022. 168 б.

УДК 75.041.5

ПОРТРЕТТЕГІ КӨРКЕМ БЕЙНЕ ҚАЗАҚСТАНДЫҚ СУРЕТШІЛЕР ТУЫНДЫЛАРЫ МЫСАЛЫНДА

Дендер Дулат Нуржанұлы
*Магистрант Темірбек Жүргенов атындағы
Қазақ ұлттық өнер академиясы, Алматы, Қазақстан*
E-mail: dulatdender7@gmail.com

Еспенова Айгерим Турсыновна
Ғылыми жетекші
«Көркемсурет» кафедрасының аға оқытушысы,
PhD докторы, Темірбек Жүргенов атындағы
Қазақ ұлттық өнер академиясы, Алматы, Қазақстан
E-mail: aespenova@mail.ru

Аннотация. Сегодня в науке много материалов, рассматривающих специфику и свойства художественного образа, однако взгляды на этих материалах порой противоречат друг другу. В нашей исследовательской работе мы рассмотрим художественный образ с реалистической точки зрения на примере произведений Жумақына Кайрамбаева «Темирбек Жүргенов», Канапии Тельжанова «Жамал», Абрама Черкасского «скульптор Иткинда», Гульфайруса Исмаиловой «Казахский вальс», остановимся на используемых приемах, инструментах, особенностях создания художественного образа. В статье рассматривается проблема формирования художественного образа в изображении характерных особенностей портретного жанра. Анализируются основные средства создания художественного образа в живописи портрета: композиция, цвет и колорит. Проведя анализ приведенных в статье примеров, мы выявили основные признаки художественного образа в портретной живописи. Исследовательская работа позволяет нам открывать новые аспекты изучения национального культурного наследия посредством изучения изобразительного искусства.

Ключевые слова: портретное искусство, композиция, индивидуальное, художественный образ, общее, оригинальность, объективное, цвет, субъективное.

Annotation. Today, science is full of materials that consider the specifics and properties of the artistic image, but the views on these materials contradict each other. In our research work, we will consider the artistic image from a realistic point of view and identify it on the example of the works of Zhumakyn Kairambayev «Temirbek Zhurgenov», Kanapiya Telzhanov «Jamal», Abram Cherkassky «sculptor Itkinda», Gulfayrus Ismailova «Kazakh Waltz» and focus on the methods, tools and features used in creating an artistic image. The article discusses the problem of the formation of an artistic image in the representation of its characteristic features in the portrait genre. Analyses the main means of artistic image in painting a portrait: composition, color and flavor. Conducting an analysis of the examples presented in the article, we identified the main features of the artistic image in portrait painting. The research work allows us to discover new aspects of the study of national cultural heritage through the study of Fine Arts.

Key words: portrait art, color, artistic image, composition, individual, general, originality, objective, subjective.

Көркем бейне - адамның шығармашылық іс-әрекетінің ең күрделі және көп қырлы өнімі болып табылады. Көркем бейненің мәні мен ерекшеліктерін философтар, психологтар, өнертанушылар, суретшілер және т.б. зерттейді. Бұл ұғымды өмірдегі шындықты өнерде бейнелеудің құралы мен формасы ретінде де анықтауға болады және ол жалпы мен жеке-даралықты бейнелейді. Портрет өнерінде жалпы (түрлік) және жеке-даралық мәселесін ұтымды шешу суретшінің көркем бейнені жасаудағы жұмысының ажырамас бөлігі болып табылады.

Жеке-даралық (лат. бөлінбейтін) - белгілі бір тұлғаның қайталанбас генетикалық және өмір сүру барысында қалыптасқан ерекшеліктері жиынтығы. Портрет өнерінде даралық деп әр адамға тән ерекше психологиясын айтамыз. Портреттік кескіндемеде даралық тұлғаны айқындайтын және оны басқалардан ерекшелендіретін, тек сыртқы белгілермен шектелмейтін нәрсе. Көбінесе портрет сыртқы ұқсастықпен ғана шектелмейді, суретші бейнеленген адамның бойындағы қасиеттерін, жан дүниесін де сипаттайды, психологиясын ашып нақты адамның бейнесін құруды көздейді [1, с.17].

Алайда жеке ерекшелігімен қатар, суретші натура бейнесінен түрлік ерекшеліктерді, дәуір мен әлеуметтік ортаның белгілерін анықтайды. Адам түрі (грек. бейнелеу өнеріндегі адамның бейнесі, формасы, үлгісі) бейнелеу өнерінде «жалпыланған бейне, қандай да бір белгілер тән жалпы санаптың немесе топтың бөлшегі» ретінде қарастырылады [2, с. 448]. Жалпы (түрлік) - бұл бірнеше адамдарға, заттарға, құбылыстарға тән маңызды белгілерді таңдап оларды шығармашылық деңгейде байланыстыру арқылы бір адамның, заттың, құбылыстың бейнесінде көрсету қасиеті. Көркемдік түрлеудің негізгі міндеті-ішкі мәнін білдіру, жеке адамның бейнесінде қоғамдық өмірдің барлық жақтарын, жеке тұлғалар мен кейіпкерлер бейнесінде – жастық, кәсіби, әлеуметтік, ұлттық түрлерді көрсету. Көркем бейне бүкіл әлеуметтік топтың, ұлттың психикасының мазмұнын білдіре алады және бұған жету үшін тек айрықша белгілерді: шаш пен терінің түсін, көздің пішінін, бойын, бас сүйегінің пішінін көшіру жеткіліксіз, бұған суретші құралдарын шебер қолданып, бейнелі әсерді күшейтіп, көркем-пластикалық тілдің өткірлігі мен экспрессивтілігі арқасында жетеді.

Қанапия Телжановтың «Жамал» (1-сурет) атты туындысы - көркем бейне жасаудағы жалпы мен жеке үйлесімінің керемет мысалы. Шығармадан біз суретшіге нақты құбылыстардың параметрлерін сезімсіз және ойланбастан көшіру мүлдем жат екенін байқаймыз. Бұл жұмыс Қ. Телжановты кезінде бүкіл Одаққа мәлім еткен болатын. Кең дала, кешқұрым сәт, ошақ басында терең ойға шомылған қазақ аруының табиғи сұлулығы мен шығыс сұлуларына тән сыпайлығы нәзіктікпен үйлескен. Шебер шағын ғана «Жамал» картинасында табиғат пен адам үндестігін ерекше бір нәзік тонда жеткізе білген. Ауыл қызынан пләннер кезінде салынған бұл туындысын автор өзінің анасының есімімен атауы кездейсоқ емес. Суретші қазақ қызының бейнесінде жер-ана бейнесін байқағандай көрінеді. Бұл шығармасында Қ. Телжанов көркем бейнені жеткізуде жекеден жалпыға, сұлу бейнесінен жер-ана, дала бейнесіне қарай қозғалғаны сезіледі. Шебер кейіпкер мен табиғат сұлулығын

терең және күшті жалпылау арқылы барлығымызда болатын табиғатпен байланысты әсерлі етіп жеткізе алған.



1-сурет. Қ. Телжанов «Жамал»



2-сурет. Г. Ысмайылова «Қазақ вальсі»

Телжановтың шығармашылығындағы ұлттық сананың архетиптік ерекшеліктерін білдіретін жаңа кескіндеме формалары мен тұжырымдамаларын іздеу, аға буын суретшілерінің реалистік баяндау көзқарасын өзгертеді, оны «эпикалық-романтикалық пафоспен» байытады. Кеңес одағындағы Отан бейнесі қылқалам шебері шығармаларында өзінің сүйікті қазақ даласының бейнесінде бейнеленген [3, с. 293].

Туындыға қарай отырып біз көркем бейне портретші мен модель арасындағы қарым-қатынастан, үндестіктен пайда болатының көреміз. Өйткені әр суретші бір модельді әр түрлі қабылдайды, көркем бейнені жасауда алдына өзгеше мақсат қояды. Тағы да байқайтынымыз суретші портретті жаза отырып модельді мүмкіндігінше объективті түрде сипаттап қана қоймай, әдетте оған деген өзінің көзқарасын білдіріп көрерменге әсер етуге тырысады. Әрине, бұл портретші мен модельдің жеке қарым-қатынасы ғана емес, ең алдымен суретшінің көзқарасындағы портреттегі қоғамдық эстетикалық құндылықтар. Суретші бейнеленетін адамға деген өзінің жақындығын көрсете алады немесе сыни тұрғыда жаза алады. Модельді биікке көтеруде-түсіруде, жеккөруде, сүйсінуде әрқашан шебердің қолында. Бұдан біз портреттегі адамның жағымды немесе жағымсыз қасиеттеріне назар аударуға және керісінше оны жасыруға автор ерікті екенін байқаймыз.

«Жамал» туындысы бейнелі және символдық ойлаудың түйіскен жерінде жасалған. Бұл шығарма қазақ өнеріне қазақ даласының рухы мен образын, оның әртүрлі сезімдік, этикалық, уақыттық және дүниетанымдық көріністерінің толық спектрін дәл және сенімді түрде енгізді [4, с. 55]. Жазғы даланың, табиғаттың құшағында бала сияқты еріген қыздың бейнесі дәстүрлі ұлттық сананың бастауларына бізді жақындатқандай. Кенепте жоғары руханият пен күнделікті өмірдің поэзиясы бар. Қыздың бет-әлпетінің нәзік бірегейлігі өткен күндердің сұлулығы туралы ностальгиялық естелік секілді жанға жылы әсер етеді. Шығарамадан ошақтың үстіндегі жеңіл тұманның иісі, жалын тілдерінің жылуы және көкжиекте орналасқан көгілдір таулардың салқындығы сезіледі. Қанапия Телжанов осынау бір қарапайым тіршілік көрінісінен ғажайып сұлулықты да, даналықты да қалай тапқанына таң қаласын. Бүгінде туынды Третьяков галереясында орын тапқан. Бұл көп суретшілердің қолы жете қоймайтын баға.

Біз портреттегі көркем бейне ұғымын түсініп, толықтыру үшін Гүлфайрус Ысмайылова шығармашылығында ерекше орын алатын «Қазақ вальсі» (2-сурет) картинасында тоқтауды жөн санадық. Бұл жұмыстан портреттің реализмі тек сыртқы ұқсастықта ғана емес, негізінен суретшінің берген бағалауы портреттенген модельдің объективті қасиеттеріне қаншалықты сәйкес келетіндігіне де байланысты екенін көреміз.

Г. Ысмайылованың алғашқы портреттеріндегі жиі жүгінетін, ұнататын композициялық шешімі – модельді театр немесе концерт сахнасында бейнелеу болды. Осы портреттердің барлығында суретші кейіпкерлердің өміріндегі ең бақытты және рухани көтерілген сәтін ұстаған. Бұл портреттелген адамның сипатын ашып қана қоймай, сонымен қатар кәсіптің апофеозын тудырады. Осылайша тұлғаның рухани көтерілу, қуанышты сәті Г. Ысмайылова шығармашылығында ерекше орын алатынын байқаймыз [4, с. 83]. Картинаны көрген кезде суретші басты назарды талантқа, Шары Жиенқұлованың бүкіл мінезін айқындайтын жарыққа аударғанын көреміз. Г. Ысмайылованың әр кейіпкерінің дарындылығы салынған портреттерде

ерекше көрінеді және суретшінің барлық кескіндемелік және композициялық әдістері, құралдары осы қасиетті күшейтуге бағытталған. «Шара апайдың жүзі жылы болғандықтан, оның суретін салу мен үшін үлкен ғанибет болды» деп еске алыпты сол сәтті картина авторы Гүлфайруз Ысмайылова. Шығарма 1958 жылы Мәскеуде болған бүкілодақтық комсомолдардың көрмесінде қойылған, Іле-шала «Огонек», «Искусство» және тағы да басқа бірнеше журналдарда басылып жоғары бағаланған болатын.

Композициялық, түстік әдістерді қолдана отырып суретші биші аруымыздың бейнесін әсерлеп сұлу бидің, әннің бейнесіне тамаша айналдыра алған. Музыкамен біртұтас болып, он саусағы майысып жүзінен нұр шаша күлімдеп тұрған Ш. Жиенқұлованың қимылы жанданған бидің бейнесі сияқты. Көркем бейнені күшейтетін сахнаның қараңғылығынан фигураны прожектордың сәулесімен жұлып алу әдісін жатқызамыз, жарқыраған ауаның алтынына оранған қызғылт сары жарықтың жарқылымен шебер мөлдір қызғылт түсті көйлектің матасын, динамикада салу арқылы биші қимылын күшейткенін көреміз. Қызғылт алтынмен кестеленген бишінің камзолы, күміс білезіктер мен кеудедегі зергерлік бұйымдардың күңгірт жылтырлығы, бас киімдегі қауырсындардың әсемдігі, өрілген өрімдердің жарқыраған қараңғылығы таңқаларлық сәндік түспен тоқылған. Г. Ысмайылова суретте Вальске тән қозғалыстын сипаттамасын дәл жеткізгені соншалық, бұл бидің айналмалы вальс екеніне, кейіпкердің шынайылығына бір минутта күмәнданбаймыз.

Көркем бейне жасауда үлкен жетістіктерге жеткен суретшілеріміздің бірі де бірегейі - А. Черкасский. Гүлфайруз Ысмайылова суретші туралы былай дейді:

«Абрам Маркович нағыз профессор еді. Жас кезінде ол Санкт-Петербуркте, Врубельмен бір шеберханада оқыған. Кейін Киев өнер институтында сабақ берген. Үлкен талант иесі, еркін және ынталы адам, өз ойларын еркін, ұялмай жеткізе білетін. Суретші Қазақстанға 60 жасында келген, ол кісінің аппақ шаштары, оттай қара көздері есімде қалды» [5, с. 10].



3-сурет. А. Черкасский
«Мүсінші Иткинда»



4-сурет. Ж. Қайрамбаев
«Темірбек Жүргенов»

Шебер испандықтарды - Д. Веласкес пен Ф.Сурбаранды жақсы көрген. Оның кенептеріндегі фон экспрессивті түрде жазылуына байланысты өмірге, ауаға, тіршілікке толы екенін сеземіз және де фонды автор композицияның ажырамас бөлігі ретінде қарастыратының картиналарынан көрсек болады. Біз суретшінің «Мүсінші Иткинданың» (3-сурет) бейнесін ашуда қолданған әдістеріне шолу жасамақпыз. Автор мүсінші Исаак Иткинді даңқ пен тыныштық ұлылығының бейнесінде жазғанын көреміз. Портреттік ұқсастықтан бөлек фон мен киім жазудағы шебер қолының еркіндігі тамаша үйлесім тапқан. Портретте суретші өзінің кейіпкерінің мінезі мен тәжірибесінің көрінісін бірінші орынға қоймай, кескіннің формальды жағына бет бұрған секілді. Автордың асқан шеберлікпен импровизацияға көп сүйенуі оның сансыз натурадан салынған жұмыстары себеп екенін байқаймыз. Содан болар суретшінің портреттері өмірлік энергия мен сарқылмас күшке толы. Бұл картинадан портретте көркем бейне жасауда жеке мен жалпы дан бөлек субъективті және объективті бастаулардың маңызын байқаймыз. Объективтілік адамның санасынан тыс өмір сүретін шындықтан пайда болады. Кескіндеме портретінде адамның мінезі мен тағдыры кенептің кеңістігінде, кейіпкердің іс-қимылында, позасында, түстік ерекшеліктерінде көрінеді, ал кейіпкер өмір сүретін әлем - фонға, тақырыптық ортаға, сурет кеңістігіне проекцияланады. Субъективтілік бастау болса суретшінің эмоционалды-бейнелік қабылдауымен, оның дүниетанымымен, шеберлігімен

байланысты. Көркем шығарманы жасай отырып, шебер объективті шындықтың фрагменті туралы өзінің субъективті идеяларын білдірудің ең ұтымды тәсілін іздеумен айналысады. Сонымен қатар, объективті болмысты субъективті түрде білдіре отырып, суретші көркемдік бейне жасауда өзінің бейнесінде ерікті немесе еріксіз түрде, әртүрлі тереңдікте көрсетіп жатады. Атап айтқанда, егер суретші адамның портретін жасаса, онда ондағы объективтілік белгілі бір дәрежеде автордың субъективті-өзіндік «мен» көрінісі болып табылады. Бұл дегеніміз кез-келген көркемдік бейне, сайып келгенде, оның жасаушысының өзіндік автопортреті болуы деген сөз. «Автопортреттілік» кез-келген көркем образда, әсіресе кез-келген кескіндемелік портретте кездеседі. Модельді таңдай отырып, суретші өзіне тән құралдармен кенеп бетіне кескіндемелік тілімен: түс арқылы, композициясымен сөйлесуге дайындалады. Көркем бейне жасаудағы «автопортреттілік» модельді автордың қалай анықтағанымен шектелмейді, оны көрерменге жеткізуде шебер қолданған әдіс-тәсілдерден де байқалады. Көркем образдағы объективтілік те субъективтілік те жұмыстың органикалық үйлесімін құрайды. Демек суретшінің қалауынан тыс және тәуелсіз өмір сүретін объективті шындық көркем образда көрініп, автордың ойымен, сезімімен, идеалдарымен бірігіп толыққынды дүниеге айналады. Сондықтан біз көркем бейне әрқашан ерекше, түбегейлі түпнұсқа болады деп айта аламыз.

Көркем бейне туралы зерттеуімізді Жұмақын Қайрамбаевтың «Темірбек Жүргенов» (4-сурет) портретімен түйіндемекпіз. Суретші таланты мен дарыны өлшемге келмейтін дара тұлғалардың портреттерін жиі жасап тұрады, солардың бірі Темірбек Жүргеновтың портреті. Қылқалам шебері тарапынан қазақтың зиялы тұлғаларының портреттік образдарын бейнелеуін, тоқыраудан кейін есеңгіреп қалған халықтың еңсесін көтеруге тікелей бағытталуымен түсіндіруге болады. Ж.Қайрамбаев туындылары реалистік бағытта жазылып, суретші сезімімен терең ұштасып жатады. Олар символдық сипаттарға толы, әрі кең мағыналы. Шығармаларының сыртқы көрінісі сюжетінің қарапайымдылығымен, нәзіктігімен ерекшеленсе, ішкі құрылымы терең философиялық мазмұнға негізделген [6].

Бұл жұмыстан байқайтынымыз портрет өнерінде көркем бейне жасауда бет-әлпеттің маңыздылығы, себебі ол адамның ішкі рухани дүниесінің айнасы десек болады. Осы тұрғыдан «таза» портреттік шығарма деп біз адамның беті композициялық түрде үлкен планда салынып, іс-әрекет, оқиға желісі немесе сыртқы фон алаңдатпайтын жұмысты айта аламыз [7, с.119]. Бет бейнесі кенепте неғұрлым үлкен болса, соншалықты композициялық орналастыру мүмкіндіктері аз болады және де бейнеленушінің жеке қасиеттері мен көркемдік бейнесін ашу қиынырақ болып келеді. Алайда Ж.Қайрамбаев бұл тапсырманы ұтымды шеше алғанын көруге болады. Композициялық шешімнен бөлек автор түстің қасиеттері арқылы, нақтылап айтсақ фондағы қызыл-жасыл контрастпен өз туындысының идеялық мазмұның күшейткен. Айта кету керек, түс реалистік шығарманың мазмұның тек бейнелеу тапсырмасы негізінде ашады. Түстік контрасты қолдану көздің қабылдау ерекшелігіне байланысты кескіндемеде палитрадағы бояудың диапазоның кеңейтеді. Контрасты сауатты қолдану арқылы шебер түстің физикалық негізін өзгертпестен оны әдемі етіп жеткізе алған, бояудың реңкін айналасындағы түстер арқылы тереңдеткен. Осылайша, түс пішіннің пластикасын анықтап және идеялық мазмұнның ашылуына әсер ету арқылы пішін мен мазмұнды тұтас дүние ретінде байланыстырады және көркем образ жасауға қатысады. Байқағанымыздай көркем бейненің болуы көптеген факторларға байланысты, олардың арасында кескіннің нақты прототипі кім болғаны, осы бейнені жасаған кескіндемешінің ерекшеліктері және картинаны көретін адамның қабылдау деңгейі де әсер етеді. Портрет оны бағалайтын көрермендерден бөлек өмір сүре алмайды, алайда көрермендердің интерпретациясы әрдайым суретшінің ойындағыдай бола бермейді: әр адам картинаны өзінің перспективасынан «оқиды» және одан өз идеясын іздейді.

Қорытындылай келе портреттегі әрбір сызық, реңк тұлғаның жеке бейнесін ашуда үлкен маңызға ие екенін көреміз. Суретшілеріміздің шығармашылығынан көркем бейнені құрудың мақсаты - «тұлғаның негізгі мазмұнын» ашу, оның мәнін айқын ету екенін түсіндік. Шеберлердің туындыларын талдау кезінде портретте маңызды емес ештеңе жоқ екенін

байқадық. Поза, бет әлпет, киім, тіпті фон - бәрі мінезді бейнелеуге, кейіпкерді ашуға қызмет етеді. Мұның бәрі портретте тіршілік пен көңіл күй әсерін тудырады. Портреттің тағдырын, болашағын көрермендердің бағалауы анықтайды соған қарамастан автор жасаған бейне уақыт кеңістігінде модель мен суретшіден бөлек өзінің автономды өмірін жасай бермек. Суретшінің бейнелеу өнерінің негіздерін зерттеуге бағытталған жұмысы қоршаған шындықты терең қабылдауды қажет етеді. Қоршаған әлемді зерттеу, өз кезегінде, оның көркемдік бейнелерінде жүзеге асырылатын көркем-бейнелі идеяларын қалыптастырады. Бұл процесте суретші тек бейнелеу объектілерімен ғана емес, сонымен қатар материалдың экспрессивті мүмкіндіктерімен де қарым-қатынасқа түседі.

Зерттеу жұмысымыздағы келтірілген мысалдарға талдау жүргізе отырып біз портреттік кескіндемедегі көркем образдың мынадай негізгі белгілерін анықтадық. Олар: композициялық шешім, түс, жеке-даралық, жалпы, объективті және субъективті болмыстың үйлесімділігі, өзіндік ерекшелік, шығарманың түпнұсқа болуы.

Дереккөздер мен әдебиеттер тізімі:

1. Ельшевская, Г.В. Модель и образ. Концепция личности в русской и советской живописи / Г.В. Ельшевская. -М.: Сов. художник, 1984. -216 с.
2. Большая советская энциклопедия. Под ред. Б.А. Введенского. В 50-ти т.-М.: Гос-ое научное издание БСЭ, 1956. Т.41. - 660 с. ил. Т.42. - 668 с.
3. Ольга Батурина. Художники Казахстана- выпускники Института имени И. Е. Репина // Материалы международной научной конференции к 260- летию со дня основания / Институт имени И. Е. Репина; научн. ред. Ю.Г. Бобров; сост. А. И. Шаманькова. СПб.: изд-во «Чистый лист», 2018.-472с.: ил.
4. «100 шедевров искусства Казахстана» Алматы: ИД «Жибек жолы», 2013. – 264 с.
5. Наши современники. Гульфарус Исмаилова //Сост. Л.А. Матвеева. Алматы. 2004 -128 с.
6. Өмірбеков Б., Ыдырыс З. Қылқалам шеберінің дара жолы [Электронный ресурс] // Официальный сайт сетевого издания Egemen Qazaqstan / URL: <https://egemen.kz/article/174702-qylqalam-sheberinin-dara-dgoly> (Дата обращения : 24.04.23).
7. С.Т. Эзиева. Особенности формирования художественного образа в портрете средствами живописи // Мир науки, культуры, образования. № 1 (38) 2013

УДК 7.067

ЕДИНСТВО В ИСКУССТВЕ

Маршанкулов Руслан Исмаилович

*Специалист по экспозиционной и выставочной деятельности
Карачаево-Черкесский государственный университет
имени У.Д. Алиева, г. Карачаевск, Россия
e-mail: marshankulov@mail.ru*

Аннотация. В статье рассматривается вопрос актуальности художественных творческих проектов, проводимых в Карачаево-Черкесии, Казахстане, отмечается влияние Туран в искусстве тюркских народов. Природа и искусство - есть уникальные средства воспитывающего воздействия на человечество, которым необходима поддержка власти. Автор отмечает, что необдуманное вмешательство властных структур в мир искусства может повлечь за собой разрушение хрупкого мира между культурами разных народов. В современных условиях развития процессов глобализации и информатизации всех общественных процессов крайне важно сохранять свой язык, культуру, традиции, обычаи, национальный эпос, танцы, поговорки, сказки. Ряд творческих проектов, проведенных за последнее десятилетие, демонстрируют положительную динамику в межкультурном диалоге.

Ключевые слова: изобразительное искусство, традиции, культура, воспитание, Туран, художественная выставка, пленэр

UNITY IN ART

Abstract: The article considers the issue of the relevance of artistic creative projects carried out in Karachay-Cherkessia, Kazakhstan, the influence of the Turan in the art of the Turkic peoples is noted. Nature and art are unique means of educating influence on humanity, which need the support of the authorities. The author notes that the thoughtless interference of power structures in the world of art can lead to the destruction of the fragile peace between the cultures of different peoples. In modern conditions of the development of the processes of globalization and informatization of all social processes, it is extremely important to preserve your language, culture, traditions, customs, national epic, dances, sayings, fairy tales. A number of creative projects carried out over the past decade demonstrate positive dynamics in the intercultural dialogue.

Keywords: fine art, traditions, culture, education, Turan, art exhibition, plein air

Сохранить дар Всевышнего – красоту природы – это самое главное в нашей жизни.

Великие художники черпали вдохновение и творческие силы в природе. Природа – это чистота, воздух, вода, земля, свет нашей жизни. В ней заключено будущее человечества. Об этом говорили великие умы разных эпох – мыслители, философы, духовные люди.

В теологических источниках как основной тезис звучит мысль о необходимости любить ближнего, природу, мир, ценить доброе отношение и мирную жизнь. Мы должны каждую культуру ценить и уважать.

Природа всё показывает в разных образах: картины, композиции, колористические решения показывает Творец, а мы, художники, - проводники и должны честно это показывать в своих полотнах.

В современных условиях развития процессов глобализации и информатизации всех общественных процессов крайне важно сохранять свой язык, культуру, традиции, обычаи, национальный эпос, танцы, поговорки, сказки.

Для уверенности в будущем общества важно с детства воспитывать здоровый дух, духовность в отношении к себе и обществу. Искусство имеет огромную силу воздействия на подрастающее поколение, поскольку влияет, прежде всего, на эмоциональную сферу личности. Поэтому имеет большое значение то, с какими образцами искусства контактирует человек, особенно ребенок.

Мы живем в одном из самых красивых мест Земли, со своей культурой и историей. Все это важно сохранить, однако искусство должна поддерживать власть. Искусство лечит: видя картины художника, идёт связь с природой, Творцом. Вмешательство политики в искусство имеет разрушительное действие.

У каждого народа своя история – это надо помнить. В то же время есть множество точек соприкосновений, взаимного влияния в историях и культурах народов страны.

Влияние Туран в искусстве тюркских народов проявилось как объединяющий фактор, мы должны быть братьями и сестрами, как нас учат религии. Организация «TURAN QAZAO» демонстрирует успехи в консолидации художников, является организатором ряда ярких проектов в сфере культуры [1]. Впервые в истории тюркского мира изданы художественные альбомы «Золотая Орда», «Туранский романтизм», «Туранский мето-стиль». Это огромный, титанический труд Ж.Т. Беристена, показывающий традиционную культуру и образцы современного искусства тюркского мира, который призывает к единству братских народов, невзирая на государственные границы. В каждом издании Ж.Т. Беристен сумел показать творчество художников тюркского мира как большой праздник.

Современному миру нужна новая реальность, выходящая за рамки сенсорных впечатлений от внешнего мира. Художник, как духовная личность нового времени, должен способствовать расширению наших представлений о реальности, охвату и развитию новых

сфер человеческого опыта. Мы создаем эту реальность не только с помощью наших чувств, мы создаём новую реальность в нашем искусстве в новом духовном гиперпространстве. Это новая культура, о которой говорит мыслитель О. Шпенглер [3].

В 2000 году основана творческая группа объединения художников Юга России «Колесо», основатели - 4 художника Александр Бабич, Анатолий Соловцев, Олег Калайтанов, Руслан Маршанкулов. За 23 года группа показала высокий профессиональный уровень, члены творческого коллектива успешно принимают участие в творческих проектах в разных странах. «Объединение художников Юга России «Колесо» отличается от других тем, что художники все разные, успешные в своей профессии, собираются в группу для того, чтобы творить, учась друг у друга, делиться своими впечатлениями, мыслями и опытом, как бы синтезируя между собой новые подходы к трактовке образов природы, воспитывая новое поколение молодых творцов» [2; 372]. Работа на пленэре, общение с природой дают заметный профессиональный рост.

За последнее десятилетие на площадках Карачаево-Черкесской Республики проводилось много различных культурных мероприятий, художественных выставок и проектов, наиболее крупные из них «Античность сквозь века», «Азъ Есмь», «Кавказ как Теменос», «АртТрансформация», «Традиции и современность» [4], «Память» и другие. Проекты проводились при поддержке Российской Академии Художеств, Союза художников России, Творческого союза художников России, ЮНЕСКО, Евразийской организации, Министерства культуры РФ, Министерства культуры КЧР, группы художников Юга России «Колесо», ФГБОУ ВО «Карачаево-Черкесский государственный университет имени У.Д. Алиева». В каждом проекте принимали участие авторы из разных регионов России и зарубежья, поэтому они стали площадками для обмена опытом, выявления тождества культур и особенностей трактовки образов.

Эти выставки создают базу для роста творческой активности и профессионализма молодёжи и состоявшихся художников.

Список источников литературы:

1. Беристенов Ж.Т. Туранский романтизм : альбом-монография в 2-х т. Алматы, 2022. 800 с.
2. Кириченко Н.С. Движение пленэрной живописи как средство развития межкультурного диалога художников юга России // Социально-культурная и историческая общность Карачаево-Черкесии и Кабардино-Балкарии: традиции, современность, перспективы развития. материалы межрегиональной научно-практической конференции с международным участием. Карачаевск-Черкесск, 2019. С. 369-374.
3. Прорешная О. В. Культура как метафизическая система в теории О. Шпенглера // Вестник ВГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2008. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kultura-kak-metafizicheskaya-sistema-v-teorii-o-shpenglera> (дата обращения: 28.03.2023).
4. Традиции и современность: каталог художественных произведений. Карачаевск: Карачаево-Черкесский государственный университет имени У.Д. Алиева, 2018. 104 с.
5. Туранский романтизм. URL: <https://www.kaznu.edu.kz/ru/20687/news/one/36064/> (дата обращения: 28.03.2023).

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ПЕЧАТНОЙ ГРАФИКИ СОВРЕМЕННОГО УЗБЕКИСТАНА

Н.А. Ядгарова

младший научный сотрудник

Института искусствознания

Академии наук Республики Узбекистан,

Ташкент

nigora-yadgarova@mail.ru

Аннотация: статья посвящена исследованию актуальных вопросов печатной графики современного Узбекистана. Актуальность темы связана с необходимостью изучения вопросов формирования и развития национальных традиций эстампа, решения проблемы сохранения и возрождения печатного искусства в республике. Такие виды эстампа как литография, линогравюра, ксилография и офорт с более вековой историей развития сегодня редко экспонируются, что акцентирует внимание не только художников-графиков, но и научных сотрудников. Новизна статьи заключается в том, что впервые приводится научный анализ проблем современной печатной графики Узбекистана. В статье рассмотрены особенности развития отдельных видов печатной графики в творчестве национальных художников-графиков. Результаты проведенного исследования представляют научную ценность в разработке теоретического материала по отдельным вопросам эстампа, а также для изучения художественных особенностей графического искусства Узбекистана в целом.

Ключевые слова: Узбекистан, графика, эстамп, линогравюра, литография, офорт, история, развитие, традиции, исследование.

CURRENT ISSUES OF RESEARCH OF PRINTED GRAPHICS OF MODERN UZBEKISTAN

Abstract. The article is devoted to the study of topical issues in the printed graphics of modern Uzbekistan. The relevance of the topic is connected with the need to study the formation and development of national traditions of prints, solving the problem of preservation and revival of print art in the republic. Such types of prints as lithography, linocut, woodcut and etching with more than a century of history of development are rarely exhibited today, which focuses the attention of not only graphic artists, but also researchers. The novelty of the article lies in the fact that for the first time a scientific analysis of the problems of modern printed graphics of Uzbekistan is given. The article discusses the features of the development of certain types of printed graphics in the work of national graphic artists. The results of the research are of scientific value in the development of theoretical material on certain issues of the print, as well as for the study of the artistic features of the graphic art of Uzbekistan as a whole.

Key words: Uzbekistan, graphics, prints, linocut, lithography, etching, history, development, traditions, research.

Введение. Исследование актуальных вопросов печатной графики современного Узбекистана является одной из важных тем отечественного искусствознания. Необходимость изучения вопросов формирования и развития национальных традиций эстампа, решения проблем сохранения и возрождения печатного искусства в республике актуализируется также малоисследованной степенью выбранной темы. Этот вид изобразительного искусства, включающий в себя офорт, литографию, линогравюру и ксилографию, называемый эстампом, в Узбекистане имеет свои этапы становления. Процессы формирования и развития печатной графики в Узбекистане можно разделить на три основных периода: дореволюционный, советский и период независимости или современный.

Обзор литературы. Изучение среднеазиатских литографированных изданий было начато А. Семеновым, который в 1912 году составил рукописный каталог литографированных книг Туркестанской публичной библиотеки [1, 58]. К исследователям дореволюционной печатной графики можно отнести Е. Бетгера, Т. Султанова, Р. Махмудову[2,3,4], которые «приводят важные сведения о появлении книгопечатания в Средней Азии, о первых печатных книгах на узбекском языке, о некоторых литографированных изданиях и о художественном оформлении этих книг» [1, 59].

Графика Узбекистана, начиная с 1920-х годов и до 1980-х годов в общих чертах, была исследована в трудах таких отечественных ученых, как Л. Шостко, Р. Такташ, Н. Зиганшина, М. Мюнц[5,6,7,8]. Отдельным художникам-графикам были посвящены монографии и статьи[9,10,11,12]. Вышеупомянутые труды служат научной основой для изучения истории формирования и развития печатной графики в Узбекистане.

Основная часть. 1990-е годы для многих стран СНГ стали переломными, политические преобразования и метаморфозы затронули все отрасли, в том числе и сферу изобразительного искусства Узбекистана. Развитие печатной графики замедлилось, некоторые виды эстампа перестали экспонироваться на выставках страны. Застой в печатной графике привел к тому, что старшее поколение мастеров всерьез обеспокоилось угасанием интереса молодых художников к печатным видам графики.

Проведение в 2018 году круглого стола, на котором были подняты проблемы современной печатной графики Узбекистана, определило необходимость сохранения ее традиций, возрождения интереса к эстампу среди молодого поколения художников. В ходе обсуждения поднимался вопрос отсутствия творческо-производственной базы, нехватки печатных приспособлений. Тем не менее, по верному замечанию доктора искусствоведения, академика Академии художеств Узбекистана Нигоры Ахмедовой, «в ближайшие годы потребность в этом искусстве может возрасти, следует расширять сотрудничество с зарубежными странами, например, с соседними республиками. Работу важно начать с формирования материально-технической базы» [14, 6]. Исходя из этого, к основным проблемам печатной графики Узбекистана следует отнести отсутствие материально-технической базы и специализированных мастерских, а также необходимость сохранения художественных традиций и обеспечение преемственности школ.

В настоящее время существует множество внутренних и внешних факторов, которые влияют на развитие современной печатной графики Узбекистана. Если к внешним факторам, тормозящим развитие эстампа, относится отсутствие специализированной материально-технической базы, нехватка печатных мастерских и высокая стоимость оборудования, то к внутренним факторам можно отнести глобальную компьютеризацию искусства, распространению медиа-арта и графических программ, которые выступают альтернативой печатному искусству, а также ведут к разрыву преемственности традиций эстампа.

Тем не менее, в современном Узбекистане есть художники, которые продолжают работать в некоторых видах эстампа. Среди них стоит отметить таких графиков как И. Кириакиди, А. Пономарёв, Г. Султанова, С. Жалыева и Л. Башарова и другие. Е. Пак и М. Юнусова относятся к поколению молодых художников-граверов, творчество которых связано с традициями национальной печатной графики. Художественные поиски узбекских графиков обращены к философскому осмыслению действительности, переоценке ценностей, а также своеобразной интерпретации национальных мотивов. В творчестве современных представителей эстампа Узбекистана наметились определенные тенденции, характерные особенности и черты, подчеркивающие индивидуальность каждого.

Представитель старшего поколения национальных графиков Иван Кириакиди родился в 1940 году в грузинском городе Каспи. В 1960 – 1964 годах учился в Московском (заочном) Национальном университете. За годы обучения успел поработать преподавателем рисования в школе и главным художником в театре кукол Талди-Кургана. С 1962 по 1967 годы художник учился в Полиграфическом институте имени Ивана Фёдорова во Львове у В.С. Овчинникова.

И. Кириакиди начал жить в Узбекистане с 1968 года, до 1970 года работал педагогом в Ташкентском театральном-художественном институте, до 1991 года – художником в издательстве литературы и искусства имени Г. Гуляма. В 1991 году он уехал в Грецию и с тех пор живет в городе Афины. Продолжая творчество вдали от Узбекистана, И. Кириакиди тем не менее, остается верен восточной тематике. В сериях офортов «В поисках дома» и «Письма издалека» (2007) художник выбирает символично-метафорическую интерпретацию восточных мотивов (плоды граната, грузинские музыкальные инструменты, арба). В них отражены воспоминания о родных краях, точка и ностальгия по утраченному родному дому. Греческие работы художника разнообразны по жанрово-сюжетному характеру, и в художественно-техническом исполнении. И. Кириакиди создал множество экслибрисов, серии офортов, литографии, ксилографии и станковой графики, которые свидетельствуют о достижениях художника на пути совершенствования графического мастерства.

Метафорический символизм и аллегорический пересказ, которые развились как тенденции в искусстве Узбекистана с конца 1980-х – начала 1990-х годов, откликаются в творчестве Гулзор Султановой. Окончив Ташкентский театральном-художественный институт имени А. Островского в 1990-м году, художница начала самостоятельную творческую деятельность. Творчество Г. Султановой многогранно: она создает произведения станковой графики, эстампа, работает как скульптор, имела опыт в гончарном искусстве и изготовлений авторских кукол.

Графика и скульптура художницы были представлены на её персональной выставке в Национальной галерее искусства (Ташкент, Узбекистан) в 2019 году. Диапазон тем и мотивов работ, экспонированных на выставке, был широким и отразил не традиционный для восточного мировоззрения спектр откровенных сюжетов. К примеру, такие офорты как «Дорога жизни» и «Рождение короля» (2006) отмечены легким оттенком эротики, в них акцентируется гедонистическое восприятие мира. В произведениях «Утро», «Существование» (2005) преобладают национальные мотивы, отсылающие к устоявшимся вековым традициям. Для большинства произведений графики художницы характерен линейно-конструктивный стиль, который находит оригинальную интерпретацию и одновременно сближает с творческим методом Пикассо. Так, например, графические композиции «Похищение Европы» и «Грусть» (2005) решены с применением геометрических фигур, а «У оврага» (2005) и «Рай» (2019) – в примитивном ключе.

Если в творчестве И. Кириакиди и Г. Султановой отразились символично-метафорические тенденции национального эстампа, то в произведениях печатной графике таких художников как Л. Башарова и М. Юнусова наметилось преобладание национальных мотивов, развитие традиционных жанров и сюжетов.

Лайло Башарова родилась в 1975 году в семье знаменитого художника-графика Кутлуга Башарова. Она училась в республиканском художественном колледже имени П.Бенькова (1990-1994), в 2000-м окончила Национальный институт художеств и дизайна имени К.Бехзада, где в настоящее время является преподавателем-доцентом. Художница принимала участие во многих международных выставках и становилась обладательницей почетных наград, она удостоилась звания заслуженный художник Ассоциации «Искусство народов мира», является дипломантом международного женского фонда «Женщина Востока» и центра «Красного креста». Л. Башарова выступила автором иллюстрации книг, сотрудничая с более чем 30 издательствами.

Центральной темой творчества Л. Башаровой всегда была женская тематика, связанная с семьей, материнством и счастливым детством. Об этом свидетельствуют серии офортов «Сладкие воспоминания» и линогравюр «Детство» (2018). В них отразились беззаботные моменты жизни малышек в узбекской национальной одежде (нимча-камзол) и головных уборах (дуппи-тюбетейка). Характер композиций гармонирует с их смысловым подтекстом: в них ставится ударение на мягкость линий, монохромность силуэтов, стремление к декоративизму.

Творчество молодой художницы Малики Юнусовой имеет важную роль в сохранении и развитии традиций национальной печатной графики. Она родилась в 1997 году в семье художника-графика Наримона Шарипова, который вносит свой вклад в пропаганде эстампа среди молодых художников и воспитании профессиональных графиков Узбекистана. Вдохновленная творчеством отца, М. Юнусова еще в юности решила стать графиком и в 2016 окончила отделение книжной графики в Национальном институте художеств и дизайна имени К.Бехзада. Она является участником и призёром многих республиканских и международных выставок и конкурсов. Среди них – выставка «GAM» в Японии (2014-2015), золотая медаль в Ташкентском Фестивале искусства (2016) и 1 место в конкурсе «Воспевая Независимость» (2017).

На персональной выставке М. Юнусовой, состоявшейся в 2021 году в Караван-сараях культуры имени И. Хирояма в Ташкенте, были представлены графические произведения последних лет. Среди них стоит отметить такие литографии как «Самарканд», «Мудрость» (2014), и такие офорты как «Кони», «Старый город», «Канатоходец» (2016). В них отразились чувства уважения и преклонения перед историей великих предков, они созданы под впечатлением национальных игр и праздников.

М. Юнусова черпает вдохновение не только в традиционных сюжетах и национальных мотивах, она неравнодушна к японской культуре и искусству. Результатом увлечения японской литературой стала серия офортов «Японская мифология», которая была представлена на выставке «Навкирон Узбекистон – 2021», за которую художница удостоилась серебряной медали. Техническая сложность графических произведений М. Юнусовой заключается в синтезе традиционных приемов. Она экспериментирует, смешивая одну из техник глубокой печати, например, акватинту и разновидность гравюры на металле, называемой сухой игла.

Творчество ташкентского художника Евгения Пака (1979 г.р.) продолжает тему расширения технических свойств печатной графики. Он окончил республиканский художественный колледж имени П. Бенькова в 1998 году и с тех пор экспонируется на республиканских и зарубежных выставках. Прошлогодняя персональная выставка в Караван-сараях культур имени И. Хирояма (Ташкент, Узбекистан) была посвящена серии работ Е. Пака в технике монотипии – произведении графики, напечатанных в единственном экземпляре. Художник представил абстрактные композиции, в которых цветовая экспрессия и динамика симметрических пятен на бумаге создают сложные, местами причудливые узоры. Е. Пак состоит в столичной творческой группе «Круг И...», среди участников которой молодые художники Узбекистана, такие как Т. Рахметов, Н. Латыпов, Н. Ахмедзянов, С. Сулейманов, А. Чапленко.

Заключение. Исследование истории формирования и развития печатной графики в Узбекистане позволило пересмотреть некоторые вопросы национальной особенности данного явления в стране и обозначить важные аспекты в контексте обновленной методологии искусствознания. Изучение специфики искусства эстампа в творчестве современных художников дает основание выявить и актуализировать проблемы эстампа в Узбекистане, которые связаны с определенными внешними и внутренними факторами. В целом результаты научного анализа, приведенного в данной статье, имеют немаловажное значение в изучении историографии развития узбекской графики и выявлении актуальных тенденций в национальном искусстве.

Развитие и сохранение традиций печатной графики в стране во многом зависит от процессов профессионального художественного образования. Нынешнее поколение художников обучаются у таких графиков, как Н. Абдуллаев, Э. Нурманов, Л. Башарова, Н. Шарипов — педагогов кафедры «Миниатюра и книжная графика» Национального института художеств и дизайна имени К. Бехзада. Именно благодаря их стараниям современное состояние национальной печатной графики вселяет надежду на возрождение былой популярности. «Темпы развития станковой графики в Узбекистане, как и прежде, в будущем обусловлены с одной стороны — наличием или отсутствием производственной базы, с другой

— энергией притока молодых кадров художников-графиков» 13, 82] — эти слова доктора искусствоведения, академика Рафаила Такташа, озвученные в конце XX века, актуальны поныне.

Список использованной литературы:

1. Османова М.Н. Старопечатная книга в Средней Азии в конце XIX - начале XX века// Вестник института ИАЭ. 2013. №2.
2. Бетгер Е.К. Из истории книжного дела в Узбекистане (к 70-летию появления первой узбекской литографированной книги) //Известия АН Уз ССР, 1951. № 2. С. 77–91.
3. Султанов Т.И. Среднеазиатская и восточнотуркестанская позднесредневековая рукописная книга //Рукописная книга в культуре народов Востока. Книга 1. М., 1987. С. 478–504.
4. Махмудова Р. Литографированные произведения и их значение в истории узбекской литературы (конец XIX – начало XX века). Автореф.дисс. ... канд. филологических наук. Ташкент: Изд-во АН Уз ССР, Институт востоковедения им. Абу Рейхана Беруни, 1971.
5. Такташ Р.Х. Изобразительное искусство Узбекистана (вторая половина XIX – 50-е годы XX века). Т., 1972
6. Такташ Р.Х. Современная графика Узбекистана. Ташкент, 1968.
7. Зиганшина Н. Иван Кириакиди. – Афины, 2016. – 384 с.: илл.
8. Шостко Л.В. Станковая графика Узбекистана. 1917 – 1970. Диссертация на соискание степени кандидата искусствоведения. Ташкент, 1980, 201 с.
9. Шостко Л. Кулуг Башаров. М.: Советский художник, 1981, 112 с.
10. Такташ Р. Фарук Кагаров. М.: Советский художник, 1985, 88 с.
11. Выставка книжной графики народного художника Узбекской ССР Искандара Икрамова. Т., 1965.
12. Зиганшина Н. Статьи: У истоков современной книги. Т., 1975.
13. Искусство Узбекистана. 1917-1972. М., 1976. 606 с.
14. Проблемы искусства графики Узбекистана: вчера, сегодня, завтра // San'at. №1, 2018.

III СЕКЦИЯ

Элемдик кино мен медиа кеңістіктегі түркі өркениетінің тарихы
История тюркской цивилизации в мировом кино и медиапространстве
The history of Turkic civilization in the world cinema and media space

УДК. 791.22(575.1)

НЕМОЕ КИНО УЗБЕКИСТАНА: МЕЖДУ ИСКУССТВОМ И ИДЕОЛОГИЕЙ SILENT CINEMA OF UZBEKISTAN: BETWEEN ART AND IDEOLOGY

Нигора Каримова,
доктор искусствоведения,
зав. отделом Кино и ТВ
Института Искусствознания АН РУз
nigorra@mail.ru

Аннотация. В статье освящены процессы формирования и становления кинематографа в Узбекистане. На примере фильмов 1925-1935 г.г. воссоздана история немоего кино, его жанров, образов, творческой деятельности наиболее крупных художников экрана. Отметим, что 1930-е годы были отмечены жесточайшими чистками, совпавшими с процессами политических репрессий. В 1934-1938 годах по всему Узбекистану были репрессированы более 40 тысяч человек. Из них 730 человек были расстреляны как “враги народа”. Репрессии коснулись и кинематографистов Узбекистана. Завершение эпохи узбекского немоего кино, совпало с тотальными политическими репрессиями. Худойберган Деванов, Сулейман Ходжаев, Наби Ганиев, Эргаиш Хамраев, Рахмат Ахмедов, Бурибай Насыров - за каждым из них, арестованным, расстрелянным, трагедия человеческой и творческой судьбы: ненаписанные сценарии, несыгранные роли, не снятые фильмы.

Annotation. The article consecrates the processes of formation and development of cinematography in Uzbekistan. On the example of films of 1925-1935. the history of silent cinema, its genres, images, creative activity of the most important screen artists has been recreated. Note that the 1930s were marked by the most severe purges, which coincided with the processes of political repression. In 1934-1938, more than 40 thousand people were repressed throughout Uzbekistan. Of these, 730 people were shot as "enemies of the people." The repressions also affected the cinematographers of Uzbekistan. The end of the era of Uzbek silent cinema coincided with total political repressions. Khudoybergan Devanov, Suleiman Khodzhaev, Nabi Ganiev, Ergash Khamraev, Rakhmat Akhmedov, Buribai Nasyrov - behind each of them, arrested, shot, is a tragedy of human and creative fate: unwritten scripts, unplayed roles, unmade films.

Ключевые слова: немое кино, кинематограф, студия, режиссёр, актёр, съёмочный процесс, киноаппарат, кинотеатр, кинообраз.

Key words: silent cinema, cinematography, studio, director, actor, filming process, movie camera, cinema, film image.

В мире, где учебники переписываются, а биографии и события интерпретируются каждый раз по новому, фильмы — сродни наскальным рисункам: едва ли не самый достоверный артефакт. Темы, которые волновали наших предшественников, поиски ответов на вопросы — всё нашло свое отражение в архивной киноплёнке...

Кино в Узбекистане любят с того времени, когда впервые засветился вечерний экран и на натянутом полотне появилось волшебное видение. Было это в Ташкенте, в 1897 г. – буквально через два года после известного показа братьев Люмьер в Париже. Узбекистан – это родина кино в Центральной Азии. Именно здесь, в городах Бухаре и Ташкенте в середине 1920-х годов были созданы первые игровые фильмы. Они заложили основы не только

национального кинематографа Узбекистана, но стали своеобразным примером, давшим толчок формированию национальных кинематографий всего региона.

В самом начале XX в. вместе со всем цивилизованным миром Туркестанский край переживал последствия промышленного переворота, технического прогресса, развития промышленности, связанные с ними и идущие синхронно процессы урбанизации. Модернизация проходила в рамках колониальной политики царской России. «С началом строительства в 1880 г. стратегической транскаспийской железной дороги, имел место первый технологический прорыв, окончательно изменивший соотношение пространства и времени... Другие технические изобретения изменили ежедневную жизнь жителей Туркестана, например, телеграф, городское освещение, велосипед, фотография...» [1; стр. 35-36]. Одним из важных последствий технологической модернизации стало проникновение кинематографа в Туркестанский край. Этот вид искусства наряду с живописью и театром стал одним из самых ранних видов европейской культуры, проникших в обиход местного населения. Первый киносеанс в Туркестане состоялся уже в 1897 г., – по истечении всего лишь двух лет со дня демонстрации братьями Люмьер своих кинофильмов в Париже. За краткий срок в городах Туркестана, особенно в Ташкенте, появилось большое количество стационарных помещений, предназначенных для кинопоказов. В 1910 - 1914 гг. в Ташкенте существовало ряд кинотеатров с экзотическими названиями – «Мулен Руж», «Колизей», «Модерн», «Аполло», «Фильма», «Одеон», «Эльже», «Хива» и т.п.

В начале XX в. в Туркестанском крае наряду с демонстрацией зарубежных кинокартин, производились и документальные съемки. С 1905 по 1916 г. в Туркестан приезжали представители зарубежных кинокомпаний «*Pathé*», «*Eclair*», «*Северный медведь*», «*Ханжонков и К*» для съемок городов и местностей. Среди них можно отметить легендарного французского кинооператора Феликса Месгиша. В 1933 г. он опубликовал свои воспоминания в книге «Вертя ручкой киноаппарата» [2; pp.76-80].

К середине 1920-х гг. для зарождения национального кинопроизводства в Центральной Азии не было необходимой технической базы и отсутствовали национальные кинематографические кадры. Необходима была помощь и сотрудничество с известными центрами кинопроизводства. Учитывая создавшееся положение, Правительство Бухарской Народной Советской Республики (БНСР) 13 февраля 1924 г. принимает постановление о создании собственного кинопроизводства и обращается с предложением партнерства к российским киноорганизациям. 12 апреля 1924 г. Правительство БНСР заключило договор с киностудией «Севзапкино». Этим договором учреждалось первое во всей Центральной Азии кинопредприятие - русско-бухарское кинотоварищество «Бухкино». Развернулись работы по созданию первых агитфильмов и художественных картин на узбекском материале.¹⁹

Первый немой фильм Центральной Азии «Минарет смерти», созданный в 1925 г. в Бухаре кинотовариществом "Бухкино", представляет собой, по существу, коммерческий продукт – боевик приключенческого жанра. Так как режиссер постановщик фильма Вячеслав Висковский не задолго до этого работал в голливудских студиях, решил снять фильм и занимательный для массового зрителя, и в какой то степени работающий на новую советскую идеологию. Это был настоящий "истерн", с бесконечными погонями, похищениями, с томными красавицами в бассейне гарема... Советская критика в пух и прах разнесла картину, для того сурового времени она казалась слишком легковесной, гламурной. Но за рубежом – фильм шел с успехом под названием "Пленница Гарема".²⁰ Забегая вперед, отметим, что на этом опыт с подобным жанром закончился. Тщетны были и попытки авторов в кульминации

¹⁹Братолюбов С. К. На заре советской кинематографии (из истории кино организаций Петрограда–Ленинграда 1918-1925 годов). - Л., 1976.

²⁰Кино-газета. – 6 апреля 1926 года. - С.2.

показать народное восстание, свержение алчного правителя, счастливое воссоединение влюбленных...

Важно отметить, что процесс формирования кинематографии Узбекистана в самом первом его этапе оказался изолированным от национальной драматургии и профессионального театра. Если в области театра кадры уже имелись, то с организацией кинопроизводства дела обстояли значительно сложнее. В марте 1925 года Коллегия Народного комиссариата просвещения утвердила Положение об узбекском государственном фото-кинопредприятии «Узбекгоскино», которое должно было осуществлять производство художественных фильмов на национальном материале, прокат фильмов и развитие киносети. В это же время в Ташкенте, в здании медресе Ишанкули в районе Шейхантаура открылась кинофабрика «Шарк Юлдузи». Это была первая производственная киностудия во всей Средней Азии. В 1936 году студия была переименована в «Узбекфильм». Затем семнадцать лет называлась Ташкентской киностудией художественных фильмов, чтобы с 1958 года вернуть название «Узбекфильм», сохранившееся поныне.

В работе кинофабрики «Шарк юлдузи» сразу же наметились две линии: фильмы, построенные на «восточной экзотике» и картины агитационного плана, борющиеся с пережитками старого уклада. Фильмы «Минарет смерти» (1925), «Шакалы Равата» (1927), «Крытый фургон» (1928), «Прокаженная» (1928), «Дочь святого» (1931), «Последний бек» (1930) хотя подвергались яростным нападкам со стороны официальных властей, пользовались неизменным успехом у зрителей.

Немое кино Узбекистана имело и своих «авангардистов». Так, в некоторых фильмах, появляются забавные зарисовки этно-советской действительности и эксцентричные персонажи. Лихой авангардизм выражался даже в названиях фильмов «Американка из Багдада», «Подъем». Неслучайно, что именно в немых фильмах «Араби» (1930), «Клыч» (1931), «МТС» (1932) появились первые мультипликаторы, которые обратились к титрам. Игры с буквами, крошечные вкрапления анимации, сюрреализм благодаря чёткому или нечёткому кадру, рапид, двойная экспозиция — всё это можно считать экспериментами. Молодым сценаристом Николаем Кладом была создана экспериментальная группа «Кино-Рама». Вся киногруппа состояла из 4-5 человек, на счету был каждый, потому огромное значение имела взаимозаменяемость, умение, пусть и минимальное, разбираться в другой специальности... Так, незаметно они осваивали работу ассистента режиссера, помощника оператора, осветителя, актера, при надобности заменяя недостающих работников. Это давало им возможность выезжать с киногруппой на места съемок, наблюдать сами съемки, сниматься в эпизодах. «Колодец смерти» - явился результатом такого эксперимента.

Немое кино Узбекистана самобытно выразило себя еще в одном жанре. В афишах и анонсах он назывался «психологической драмой» или просто «кинодрамой». В действительности же, если прибегнуть к общепринятой терминологии, это была социальная мелодрама. Мелодрама в ведущей ее разновидности, а именно социальная мелодрама, то есть фильм на современный сюжет, «взятый из жизни», оказывается любимой темой кинематографа вообще. На этой территории формировалась своеобразная эстетика национального кино. В 1927 г. был снят фильм «Вторая жена». Роль Адолят исполнила восходящая звезда немого кино – Рахиль Мессерер, мама известной российской балерины Майи Плисецкой. В этом фильме впервые участвовали женщины-узбечки в качестве актрис – Шаходат Магзумова, Уктамхон Мирзабаева, Зухра Юлдашбаева. ***«По объявлениям, через знакомых подбирались актеры и натурщики. Приходили многие, думая, что дадут какую-то работу, после многих уговоров, женщины снимали чачван, открывая лицо, но, узнав, что будут сниматься в кино, да с открытым лицом перед незнакомыми мужчинами, попросту бежали!»*** [3; стр.3] Один из первых узбекских фильмов, который стал наиболее популярным и пользовался громадным успехом, стал фильм «Шакалы Равата», вышедший на экраны в 1927 г. Обусловлено было это несколькими причинами. Во-первых, в фильме почти все роли исполняли узбекские актёры – Сулейман Ходжаев, Рустам Ахмедов, Рахим Пирмухамедов, Камиль Ярматов. В титрах так же значилось имя Наби Ганиева как помощника

режиссера. Во-вторых, композитором и этно-музыковедом В.Успенским была написана специальная партитура для музыкального сопровождения фильма.

Примечательно, что известный узбекский писатель Абдулла Кадыри после просмотра фильма опубликовал свою рецензию: *“Прослышав о показах фильма “Шакалы Равата”, я направился в летний кинотеатр и остался очень доволен игрой первых узбекских киноактеров, их игрой, образами... Представьте себе мой восторг от увиденного, где были и похотливые баи, и бедные батраки, прекрасная Каромат биби, отважные джигиты Садык, Джалил, узбекские свадебные обряды. Узбекские артисты, хотя и любители, своей достойной игрой вселили огромную надежду...”* [4; С.802].

Бинарная оппозиция «нового-хорошего-советского» и «старого-плохого-традиционного» отражена почти во всех фильмах этого периода. Из фильма в фильм кочует история «ада и рая» двух женщин: история несчастной, угнетённой мужем, традициями несчастной девушки и в отличие от неё счастливой эмансипированной подруги. Элементы нарядов, головные уборы, причёски «освобожденных девушек» отражают недавно сформированную советскую идентичность: они носят одежду европейского кроя, посещают клубы, музеи и концерты. В отличие от своих счастливых подруг, несчастные героини фильмов после замужества терпят унижения и обиды от старших жен, свекрови, как происходит с Адолят из «Второй жены», Тилляой из «Чадры». В отличие от «освобожденных подруг», они постоянно страдают и плачут. От того, сделала ли «идеологически правильный выбор» героиня фильма зависел финал. Так, фильмы «Мусульманка», «Чадра», «Шакалы Равата» имеют счастливый конец. В них героини обращаются за помощью к новым властям и благодаря этому спасаются от гнёта своих мужей. А Адолят, героиня фильма «Вторая жена», остается пассивной и погибает [5; С.122].

Всего в стенах киностудии «Шарк Юлдузи» в 1925-1937 г. было отснято более двадцати немых игровых фильмов, более пятидесяти хроникальных сюжетов которые имеют огромную историческую и культурную ценность. В них запечатлено само время – образы людей, природные ландшафты, архитектура городов и селений, детали быта. В этом смысле немое кино Узбекистана представляет собой богатейшее хранилище. Кино успело запечатлеть для будущих поколений панораму национальной жизни не только в документальной хронике, но и в игровых лентах. В черно-белых кадрах немого кино выходит на первый план ещё одна грань подлинной сущности кинематографа: запечатлеть и сохранять время. Эпоха немого кино – яркий период, с которым связано множество имен гениальных режиссеров, актеров, творчество которых интересно и сегодня. Молодые энтузиасты национального кинематографа – Наби Ганиев, Сулейман Ходжаев, Эргаш Хамраев, Камиль Ярматов, Малик Каюмов, Юлдаш Агзамов, Бори Хайдаров, Ахмаджан Саидов впервые переступив порог бывшей мечети Шейхантаур, где находилась кинофабрика "Шарк Юлдузи" – остались здесь на всю свою жизнь. Они впоследствии стали величайшими мастерами художественного и документального кино, но каждый из них начинал свой путь с не больших должностей – ученик осветителя, консультант по быту, помощник режиссера. Так - с малого начинались «киноуниверситеты» будущих корифеев узбекского кино.

В первой половине 1930-х гг. в узбекском кинематографе стали появляться элементы национальной самобытности. Если в фильмах Наби Ганиева «Рамазан» (1932), «Йигит» (1935) поиски национальной идентичности проявились в характере аутентичного героя и в подаче жизненного материала, то в фильме Сулеймана Ходжаева «Перед рассветом» (1934), это выразилось в идейной концепции фильма. Но фильм так и не вышел на экраны. Заключение вышестоящих организаций по фильмам «Йигит» и «Перед рассветом» оказалось тотально отрицательным и насквозь агрессивным, искажающим историческую реальность. Это стало сигналом для местной прессы, которая обрушилась на фильмы и их авторов. Статьи напоминали откровенный донос, и результат не замедлил сказаться: Худойберган Деванов, Сулейман Ходжаев – первопроходцы национального кинематографа были арестованы и вскоре расстреляны. Вслед за ним было арестовано почти все первое поколение узбекских кинематографистов. Обвинения были самыми нелепыми: одна часть обвинялась в различного

рода «уклонах», вторая часть в шпионаже в пользу Японии. Х. Деванов и С. Ходжаев были обвинены в подготовке диверсии против Советской власти и идей социализма. С. Ходжаеву, было предъявлено обвинение в подготовке убийства Кирова. После пожара, вспыхнувшего в павильоне кинофабрики «Шарк юлдузи» всего 22 сотрудника были арестованы с предъявлением обвинения в шпионаже. Среди них были – Наби Ганиев, Эргаш Хамраев, Рахмат Ахмедов, Бурибай Насыров... «Черный ворон» с решетками на окнах сновал по темным улицам Ташкента, останавливался у парадных, и забирал в ночь безвинных и талантливых...нередко навсегда. Клеймо «враг народа» надолго загоняло их творчество «на полки».

Отметим, что 1930-е годы, как и в других сферах искусства, были отмечены жесточайшими чистками, совпавшими с процессами политических репрессий. В 1934-1938 годах по всему Узбекистану были репрессированы более 40 тысяч человек. Из них 730 человек были расстреляны как “враги народа”. Происходили массовые увольнения. «Черный ворон» с решетками на окнах сновал по темным улицам Ташкента, останавливался у парадных, и забирал в ночь безвинных и талантливых...нередко навсегда. Клеймо «враг народа» надолго загоняло их творчество «на полки». За каждым из них, арестованным, расстрелянным, трагедия человеческой и творческой судьбы: ненаписанные сценарии, несыгранные роли, не снятые фильмы. Таким образом, завершилась эпоха узбекского немого кино, это был последний поклон Великого Немого своему зрителю.

Список использованной литературы:

1. Пужоль К. Феномен модернизации: мусульманская устойчивость и адаптация при колониальном и советском режиме в Туркестане. //Исламские ценности Центральной Азии: толерантность и гуманизм. Историко-философские и культурные аспекты: материалы международной научной конференции - Ташкент: Исламский Университет, 2008: - С.35-36.
2. Mesguich F. Tours de manivelle - Paris: Grasset, 1933. - 180 p.
3. О прокате советских фильмов за рубежом// «Кино-газета». – 1926. - 6 апреля. - С. 2.
4. Гафиз. Жизненная фильма // “Правда Востока”. - 1927. - 12 апреля. - С. 3. 5. Каримова Н. Игровой Кинематограф Узбекистана — Тошкент: Санъат, 2016. - 220 с.

УДК 77

ЗАМАНАУИ КӨРКЕМСУРЕТТИ ҚАЗАҚ КИНОСЫНДАҒЫ ҚҰРТҚА БЕЙНЕСІ ТҮРКІ МИФОЛОГИЯСЫНЫҢ КЕЙШКЕРІ ТҮРҒЫСЫНДА

ОБРАЗ ВОЛЧИЦЫ КАК ТЮРКСКОГО МИФОЛОГИЧЕСКОГО ГЕРОЯ В СОВРЕМЕННОМ КАЗАХСКОМ ИГРОВОМ КИНО

Нөгербек Баубек Бауыржанұлы

PhD докторы,

*Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы
«Кино тарихы мен теориясы» кафедрасының меңгерушісі.*

Алматы қ., Қазақстан,

[*baubek.nogerbek@gmail.com*](mailto:baubek.nogerbek@gmail.com)

Айдар Алма Мұратқызы

PhD докторы,

*Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы
«Кино тарихы және теориясы» кафедрасының доценті.,*

Алматы қ., Қазақстан,

[*almaaidar.kz@gmail.com*](mailto:almaaidar.kz@gmail.com)

Аңдатпа. Бұл мақалада «Келин» (2009), «Шал» (2012) және «Аңшы» (2004) фильмдерінің мысалында заманауи қазақ көркемсуретті киносында бейнеленген түркі мифінің кейіпкері – құртқа бейнесі қарастырылады. Құртқа сүйіспеншілікке толы ана мен ержүрек жауынгердің символы ретінде бейнеленген, ол өз бөлтіріктерін адам өзімен бірге алып жүретін өлімнен қорғайды. Құртқаның өз ұрпақтарын қорғау жолындағы қатыгездігі ақталады және ол табиғат анасына мейірімділік танытады, қарсыласының күші мен батылдығын мойындап, егер де қарсыласы өз балалары мен мүлкін қорғаса, оны таламай, өмірін сақтайды.

Түйінді сөздер: қазақ киносы, түркі мифологиясы, құртқа бейнесі, «Шал» (2012), «Келін» (2009), «Аңшы» (2004).

Аннотация. В данной статье рассматривается образ героя тюркского мифа – Волчицы, воплощенный в современном казахском игровом кино на примере фильмов «Келин» (2009), «Шал» (2012) и «Охотник» (2004). Волчица представлена как символ одновременно любящей Матери и отважного Воина, оберегающая своих волчат от смерти, которую несет с собой Человек. Ее жестокость на пути защиты потомства оправдана, и она проявляет милосердие Матери Природы, признавая силу и мужество соперника и отпуская его с миром, если он защищает своих детей и имущество.

Ключевые слова: казахское кино, тюркская мифология, образ волчицы, «Шал» (2012), «Келин» (2009), «Охотник» (2004).

THE IMAGE OF THE SHE-WOLF AS A TURKIC MYTHOLOGICAL HERO IN MODERN KAZAKH FEATURE FILMS

Abstract. This article examines the image of the hero of the Turkic myth – the She-Wolf, embodied in modern Kazakh feature films on the example of the films “Kelın” (2009), “Shal” (2012) and “Hunter” (2004). The she-wolf is presented as a symbol of both a loving Mother and a brave Warrior, protecting her cubs from death, which a Person carries with him. Her cruelty in the way of protecting offspring is justified, and she shows the mercy of Mother Nature, recognizing the strength and courage of a rival and letting him go in peace if he protects his children and property.

Keywords: Kazakh cinema, Turkic mythology, the image of a she-wolf, “Shal” (2012), “Kelın” (2009), “Hunter” (2004).

Как известно волчица/волк является тотемным животным для тюркских народов. Среди всех тюркоязычных народов, населяющих сегодня территории стран от Северо-Восточной Сибири до Балканского полуострова существует миф о происхождении тюркского народа. Легенда эта сводится к тому, что в древние времена жило одно племя. Однажды это племя было атаковано жестокими врагами. После набега не осталось в живых ни одного представителя племени, кроме одного мальчика, которому враги отрубили руки и ноги, а затем бросили умирать в болото. Но мальчика спасает волчица, она вскармливает его своим молоком, а спустя некоторое время становится ему женой. Волчица рождает от него десять сыновей, от которых и берут свое начало все тюркские народы [1].

Одной из ярких отличительных черт современного игрового кинематографа Казахстана можно назвать появление на экране нового образа волчицы – общетюркского мифологического героя.

Образ волчицы как мифологического героя в современном казахском игровом кино ярко представлен в фильмах «Келин» (2009), «Шал» (2012), «Охотник» (2004). Здесь необходимо особо отметить, что в отечественных фильмах советского периода – «Лютый» (1973) реж. Т. Океев, «Волчонок среди людей» (1988) реж. Т. Теменов образ волка изображен не как мифологический, тотемный герой, а как персонаж, подчеркивающий и/или выражающий экологические и нравственные проблемы общества.

Фильм «Келин» (2009) – дебютная режиссерская работа кинодраматурга Ермека Турсунова представляет собой полтора часовую притчу без единого слова (за исключением шаманского ритуала свекрови (Ене), когда она бормочет что-то на вымышленном языке). Картина камерная, действующих лиц всего пятеро – невестка, свекровь, муж, младший брат мужа, соперник мужа. Все действие происходит где-то в географически неопределенном высокогорье и в неопределенное по хронологии времени. Хотя позднее, после премьеры и фестивальных показов, уже в прокатной версии фильма были добавлены титры – «Алтай. 2 век». Герои фильма пасут яков, используют в обращении металлические монеты эпохи средневековья, к тому же в одном из эпизодов через их горный домик проходит верблюжий караван. Торговцы одеты по центрально-азиатски: в хорезмские папахи, шапаны (халаты). Таким образом, несмотря на очень условную надпись «Алтай. 2 век», простому зрителю совершенно непонятно, какое это время, в каком месте происходят события и что это за народ, почему он не говорит ни на каком языке... Стоит заметить, что особенность широкого зрителя в том, что он привык идентифицировать себя с происходящим на экране, с героями фильма. Идентификация зрителя с героем, особенно в случае с историческими фильмами проявляется довольно сильно. В основном по этой причине не имел успех в Казахстане и мегапроект «Кочевник» (2005), в котором роль одного из величайших казахских ханов Абылая сыграл малоизвестный голливудский актер Куно Беккер, который даже чисто по антропологическим признакам совсем не похож на своего героя-казаха. В фильме красной нитью проходит мотив тюркской легенды о волчице, которая вскормила и вырастила ребенка, брошенного врагами умирать. Начиная с самых первых кадров, на протяжении всего фильма из эпизода в эпизод в кадре появляется волчица. Она кружит вокруг дома семьи Келин. В финале кинокартины, родившегося на свет ребенка кормят не грудным молоком матери-невестки (Келин), а молоком той самой серой волчицы, которую специально для этого подоила сама свекровь (Ене). Таким образом, волчица в фильме «Келин» выступает как своего рода фольклорно-мифологический герой – молочная прапраматерь всех тюрков.

Стоит отметить, что Ермек Турсунов использует в своем фильме мифические сказания древних тюрков не прямолинейно, он интерпретирует их по-своему, и даже трансформирует. Как видим из фильма, ребенок рожден невесткой от своего мужа, т.е. человека, но этого ребенка вскармливают молоком волчицы, которая всегда была рядом с этими людьми. Таким образом, рожденный ребенок может восприниматься зрителем как прародитель всех тюрков, поскольку он пил молоко волчицы, а значит он наполовину волк, молочный брат волков, такой же какой по древней легенде был праотец всех тюрков.

Центральным, связующим героем фильма «Келин» (2009) является свекровь невестки Ене – шаманка или баксы. Ее роль блистательно исполнила актриса театра Турахан Садыкова. Именно Ене делает все, чтобы спасти Келин и, что важно ребенка в ее утробе, сохранить тем самым свой род.

По словам самого режиссера, сказанным на специальном показе в Алматы в ноябре 2009 года – «картина посвящена женщине вообще, а не конкретно тюркским или казахским, это ода прекрасной половине человечества, благодаря которой держится мир». Многих зрителей, в том числе и смотревших фильм на специальном показе смущает название кинокартины. Ведь в переводе с казахского и других тюркских языков «келін» означает «невестка». Социокультурная роль и морально-этический статус невестки занимает особое почетное место в казахской культуре, как в традиционной, так и в современной. С приходом невестки в дом приходит счастье, благодать. Именно благодаря невесткам издревле укреплялись межродовые связи, продолжались династии. Невестка олицетворяла собой идеал целомудрия, нравственной чистоты и красоты. Поэтому казахи традиционно с большим уважением относились к своим невесткам, их чтили и уважали наравне с родной матерью. А в фильме Ермека Турсунова образ главной героини – невестки диаметрально противоположен народным представлениям. Экранный образ невестки никак не соответствует народному представлению о келин. В кинокартине невестка совершенно откровенно, очень по-западному, прощаясь, бросается в объятия мужчины, которого любит (этот кадр стал

официальным постером фильма, на неофициальном постере было портретное изображение наряженной для свадьбы невестки); соблазняет младшего брата совсем недавно умершего мужа для удовлетворения своего плотского желания, а затем, получив свое, она намеренно отказывает ему в дальнейших сексуальных отношениях. Все это смущает простого казахстанского зрителя.

На экране перед зрителем предстает вымышленный Ермеком Турсуновым образ невестки, как впрочем, и вся история, антураж и другие слагаемые элементы кинофильма. Однако помимо названия фильма «Келін» (в переводе с казахского означает «невестка»), которое явно идентифицирует его с тюркским миром, в изобразительном решении картины присутствуют конкретные реалии, точные детали быта, одежды тюркских народов. В частности, невестку наряжают по-казахски: сәукеле (женский свадебный головной убор, имеющий вытянутую конусообразную форму), платок, серебряные украшения, верхняя одежда. Еще один пример. Герои фильма занимаются яководством, а, как известно яков в мире разводят очень мало народов, в Центральной Азии таковыми являются кыргызы. Кроме того, как было отмечено выше, волчица в фильме представляет собой явную ссылку на общетюркскую мифологию. Если переключить внимание с содержания и философии фильма и акцентировать критический взгляд на кинематографическую форму «Келин» (2009), то можно с полной уверенностью констатировать, что режиссеру удалось сделать профессиональное кинопроизведение без применений диалогов, построить развитие сюжета, его конфликт и развязку посредством мимики, жестов героев, изобразительных образов. В большей степени именно за форму фильма его высоко оценили киноведы и киномены, особенно за рубежом. Фильм был выдвинут от Казахстана на соискание премии «Оскар» в номинации «лучший иностранный фильм» и прошел в полуфинальный список номинантов [2].

Сегодня в век развития звукозрительного, зрелищного кино трудно представить себе, а еще сложнее снять фильм без диалогов, без единого слова, ведь уже прошло более 80 лет как фильмы «заговорили». По сути, режиссер-дебютант Ермек Турсунов предпринял попытку возвращения к истокам «синематографа», к так называемому протоязыку кинематографа – к немому периоду кино. И поэтому фильм «Келин» (2009), подкупающий «киногеничностью» языка стал событием в истории современного казахского кино.

Весьма интересно, что Ермек Турсунов продолжает в своем творчестве мотив волчицы. Его следующая режиссерская работа – кинофильм «Шал» (2012) снятый по мотивам повести Эрнеста Хэмингуэя «Старик и море» построен на конфликте между Волчицей и Шалом («Шал» в переводе с казахского языка означает «Старик»). По сюжету сельский старик попадает в снежную бурю вместе со своим стадом овец. Заблудившись в степи, он встречается с Волчицей. Волчица, объявившая войну охотникам-браконьерам за убийство ее волчат, мстит всем людям, в том числе и Шалу. Волчица со своей стаей охотится на Шала, она истребляет большую часть его овец. Но Шал самоотверженно защищается и убивает в кровавой схватке нескольких волков. И в последней встрече один на один с Волчицей Шал, собрав все свои последние силы, словно матерый волк негромко рычит с оскалом. На экране крупным планом предстает лицо Шала. Его налитые кровью глаза напоминают озлобленного Волка перед решающим поединком. Камера поочередно показывает крупным планом глаза Шала и Волчицы. Кто кого? Но Волчица, спустя мгновение разворачивается и отступает, чувствуя, что перед ней стоит подлинный Матерый Человек-Волк, который также как и она, отчаянно защищает своих овец и особенно новорожденного ягненка. Волчица признает право Человека на защиту себя, своей семьи, своего имущества. Наконец-таки нарушенный баланс между миром Волков и миром Людей приходит в равновесие, покой, гармонию. Этот жестокий поединок заканчивается перемирием.

Еще ранее в фильме режиссера Серика Апрымова «Охотник» (2004) был также разыгран поединок между человеком и волком. Впервые в творчестве одного из видных представителей «казахской новой волны» Серика Апрымова, приверженца документальной стилистики в игровом кино появляются фольклорные мотивы, точнее – противопоставление

мира города как тюрьмы, где правит порядок, насилие и несвобода личности и мира свободы и природы, нетронутой цивилизацией.

В первом человеческом мире обитает Мальчик, во втором мире природы живет Охотник. Кульминационная и финальная сцена фильма схватка Мальчика с Волком. По сюжету этот поединок неизбежен. Именно посредством этого поединка Мальчик должен превратиться в Мужчину, Охотника – защитника своей территории. После возвращения из тюрьмы Мальчик узнает, что его Учитель-Охотник умер в рукопашной схватке с Волком. Мальчик намерен встретиться с Волком. Мотивы этого поступка – не месть за смерть Охотника, а желание навести порядок, доказать Волку, кому принадлежит эта территория.

«Мальчик идет по следу своего Учителя-Охотника. Он в «охотничьих» доспехах своего учителя обходит его-свои владения, потому что все вокруг принадлежит Природе, а он – только малая часть ее. И его долг – любить и защищать эту Землю, Горы, Небо, Людей от матерого Волка, который дорог Охотнику как достойный соперник. Встреча с Волком еще впереди. Но когда это произойдет, то молодой Охотник, поддаваясь внутреннему голосу-инстинкту, как и его Учитель, выйдет на поединок без ружья, только с ножом в руке...» [3, С. 359-360]. В этом акте честно проявляется уважение к Волку как главному и достойному сопернику человека и преклонение перед Волком как тотемом тюркского народа.

Как видим, в современном казахском игровом кино образ героя тюркского мифа – Волчицы воплощенный в фильмах «Келин» (2009) и «Шал» (2012), а также образ Волка в фильме «Охотник» (2004) выше понятия «хищник». Волчица – Мать, оберегающая своих детенышей от смерти, которую несет с собой Человек. Волчица имеет право на защиту своего потомства и ее жестокость на этом пути оправдана. Волчица – это одновременно символ любящей Матери и отважного Воина. Она как воин признает силу и мужество соперника и как мать отпускает его с миром в том случае, если последний защищает не только себя, но и своих детей, свое имущество. Милосердие Волчицы – это милосердие Матери Природы.

Список использованной литературы:

1. Бисенбаев А.К. Мифы древних тюрков. – Алматы: 2007. – 136 с.
2. <https://vesti.kz/cinema/kazahstanskiy-film-kelin-popal-v-polufinal-oskara-37731/>
3. Ногербек Б.Р. На экране «Казахфильм». – Алматы: RUAN, 2007. – 520 с.

УДК 77

ТҮРКІ ӘДЕБИЕТІ МЕН КИНО ӨНЕРІНДЕГІ АНИМАЛИСТІК БЕЙНЕЛЕРДІҢ ИНТЕРПРЕТАЦИЯСЫ: КӨКБӨРІ ТОТЕМДІК БЕЙНЕСІ

Борибаева Динара Даулетовна

*Өнертану магистрі, Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы
«Кино тарихы мен теориясы» кафедрасының оқытушысы,
Алматы қ., Қазақстан,
dinar_b.d@mail.ru*

Изимова Айжан Хамитовна

*Педагогика ғылымдарының магистрі, Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық
өнер академиясы «Кино тарихы мен теориясы» кафедрасының оқытушысы,
Алматы қ., Қазақстан,
aijan-izimova@mail.ru*

Аннотация. Мақалада түркі мәдениетіндегі тотемдік бейнелердің дамуы қысқаша тұжырымдалып, түркі әдебиеті мен қазақ кино өнеріндегі көрінісі баяндалады. Сол себепті, Көкбөрі бейнесінің пайда болу тарихына үңіліп, қасқыр бейнесінің сомдалу ерекшеліктеріне шолу жасалады. Тотемдік бейнелердің ішінде «көкбөріге» талдау жасалып, әдебиет және

кино өнеріндегі аталған бейнелерге тоқтала отырып, олардың сипатталу ерекшеліктеріне шолу жасалады. Сондай-ақ, аталмыш бейненің түркі әдебиеті мен көркем кинодағы рөлі айқындалады.

Зерттеу әдіснамасы салыстырмалы-тарихи әдіске негізделген, автор осы мақалада көркем әдебиет шығармаларындағы және қазіргі киноөнердегі жануарлардың бейнелерін салыстырады, жалпы ерекшеліктер мен айырмашылықтарды анықтайды.

Түйінді сөздер: Миф, әдебиет, көркем кино, көкбөрі, тотемизм, тотемдік бейне, қасқыр.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ АНИМАЛИСТИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ В ТЮРКСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И КИНОИСКУССТВЕ: ТОТЕМНЫЙ ОБРАЗ КӨКБӨРІ

Аннотация. В статье дается краткая информация о развитии тотемных образов тюркской культуры, а также отражение тюркской литературы в казахском киноискусстве. Рассматривается история возникновения образов, а также говорится об особенностях создания образа волка. Среди тотемных образов развернуто анализируется образ Кокбори, представленный в литературе и киноискусстве, обзор особенностей их описания. Определяется роль образа Кокбори в литературе и художественном кино. Методология исследования базируется на сравнительно-историческом методе, автор в данной статье сопоставляет образы животных в произведениях художественной литературы и современном киноискусстве, выявляет общие черты и различия.

Ключевые слова: миф, литература, художественное кино, Кокбори, тотемизм, тотемный образ, волк.

INTERPRETATION OF ANIMALISTIC IMAGES IN TURKIC LITERATURE AND THE ART OF CINEMA: TOTEM IMAGE OF KOKBORI

Abstract. The article provides brief information about the development of totemic images of the Turkic culture, as well as the reflection of the Turkic literature in the Kazakh cinema. The history of the appearance of images is considered, as well as the features of creating the image of a wolf are discussed. Among totem images, the image of Kokbori presented in literature and cinema is analyzed in detail, as well as an overview of the features of their description. The role of the image of Kokbori in literature and art cinema is determined.

The research methodology is based on a comparative historical method. the author compares the images of animals in works of fiction and modern cinema, identifies common features and differences.

Keywords: myth, literature, art cinema, Kokbori, totemism, totem image, wolf

Қай өнер саласын алып қарасақ та мифтен бастау алады. Ғалым Ж. Ә. Айтмұхамбетова: «Мифтік сана бойынша, адам мен табиғат бір, сондықтан, олардың бірбірінен ешқандай айырмасы жоқ», – дейді [1, б. 80]. Арғы ата-тектеріміздің дүниені мифтік тұрғыдан түсінгені белгілі. Көк Тәңірі, Жер-Су мен Ұмай ананы айтпағанда, түркі халықтарының арғы ата-тек туралы түсініктері тарихтың алыс қойнауларында қалыптаса бастаған. Көк бөрі туралы аңыздар, сондай-ақ көркем шығармаларда бейнеленген тотемдер мифтің әсерлі белгілері саналады. Мифологияда басқа типтерге қарағанда тотемдік түсінік-ұғымдармен халық жадында әртүрлі қызмет атқарып келеді. Мысалы, Көкбөрі жаугершілік және бостандық үшін күрес заманында қайсарлыққа шақырған рәміздік рөл атқарған. Сүйінбайдың мынадай өлең жолдары бар:

«Бөрі басы ұраным,
Бөрілі менің байрағым,
Бөрілі байрақ көтерсе,
Қозып кетер қайдағым!»

Дархан Қыдырәлінің «Әдебиет порталына» жарияланған «Бөрілі менің байрағым... (Сүйінбай шығармашылығы)» мақаласында былай делінген: «Күллі түркіге ұран болған бұл

киелі рәміз туралы академик Ә. Марғұлан жетпісінші жылдары жазған «Қасқыр бейнеленген петроглифтер. Шапырашты тайпасының тотемі» деген зерттеуінде былай дейді: «Қасқыр бейнелерінің мол таралуы – ежелгі тайпалардың қайсарлықты үлгі етіп, қасқырды тотем еткендігінің айғағы. Бөріні тотем ету рәсімі қазақта ғұндардың кейбір салтын бүгінгі күнге ұластырған Ұлы жүздегі шапырашты тайпасының жорасынан байқалады. Этностық тұрғыдан шапырашты Жетісудағы ежелгі ғұндардың тұқым-тұяғы, анығырақ айтқанда, бұл сүйек ғұндардың икей (икюй) деген тайпасының жұрнағы. Әйгілі ақындар Сүйінбай мен Жамбыл осы рудан шыққан... Қасқырға тәу ету ғұрпы мыңдаған жылдар бойы шапырашты ұрпағы арасында жалғасып келгендіктен осы салттың кейбір сілемдері бүгіндері де ел арасында бар. Мысалы, аяғы ауыр аналар жерігін басу үшін қасқырдың бауыры мен жүрегін жейтін болған, бесікке тұмар етіп бөрінің құлағы мен тырнағын ілу жорасы да бар. Кейбір әулетте найзаға байланған бөрі бейнелі жалау сақталған. Жамбылдың айтуынша, Сұраншы мен Бұғыбай батырлардың найзасында бөрібасы тағылған [2, б.24].

Ежелгі түркілер туға алтынмен әріптелген бөрінің басын бейнелеген. Ал, түркі қағандары шет елден келген елшілерді бөрінің басы салынған туды көрсеткенде ғана қабылдап отырған. Осындай қасиетті де қадірлі Көк бөрі бейнесі барлық түркі халықтарының ежелгі дәуір әдебиетінде, фольклорында есте жоқ ескі заманнан келе жатқан образ. Оны көне түркі жазба ескерткіштерінен кездестіре аламыз. Соның бірі – XIII-XV ғасырларда жазылған, түркі халықтарына ортақ көне мұрағат «Оғыз-наме» дастанындағы «Ұранымыз Көк бөрі болсын» деген тіркестің үлкен мәні бар. Мұндағы ұран дәрежесіне дейін көтерілген Көк бөрі түркі тілді халықтардың аса қадір тұтып, табынатын киелі де, қасиетті аңы.

Көк бөрі бейнесі әлем әдебиетінің інжу-маржаны «Қорқыт ата кітабында» да ұшырасады. Көк бөрі бейнесі ауыз әдебиетінде хандар мен батырлардың ұлылығын, ерлігін суреттеуде бірде-бір теңестіріле көрсететін образ. Қазақтың эпостық жырларында бөрі бейнесі ылғи да ұнамды сипатта алынып, жауға жалғыз шапқан батырдың асқан ерлігін суреттеу мақсатында қолданылады. Қазақ эпостарында Көк бөрі ерлік пен батырлықтың баламасы ретінде алынған.

Басқа да түркі халықтарының эпостары мен ертегілерінде де Көк бөрінің өзіндік бейнесі сомдалған. Ертегілерде қасқыр мен адам қарым-қатынасын бейнелеу эпостық жырлардан гөрі өзгешелеу құрылған. Қиял-ғажайып ертегілердегі қасқырлар басты кейіпкерлермен адамша сөйлесіп, достасып жүреді. Қиын-қыстау кезеңде адамға жол көрсетіп, түрлі кедергілерді жеңіп, арман-мақсатына жетуіне көмектеседі. Татар халқының ертегілерінде бас кейіпкер қиналған кезде әдемі жас жігітке айналып отыратын қасқыр бейнесі жиі кездеседі.

Түркі халықтарының фольклорында Көк бөрі туралы аңыздарды да көптеп кездестіреміз. Қырғыздар мен түркімендердің аңыздарында Көк бөрі ұрпақ таратушы Ана ретінде көрінеді. Көк бөрі бейнесі түркі халықтарының мақал-мәтелдерінде, қанатты сөздерінде үлкен орын алған. «Ер азығы мен бөрі азығы жолда», «бөрі арықтығын білдірмес, сыртқы жүнін қампайтар», «қасқыр да қастық қылмас жолдасына», «қасқыр ішігі бар кісі жолдасының тоңғанын білмес», «қасқыр қартайса да бір қойға күші келеді», «өлі бөріні ит аттамас» деген қазақ халқының мақал-мәтелдерінде бөрі бейнесі, мінез-құлқы жан-жақты ашылған.

Танымал қырғыз жазушысы Ш.Айтматовтың «Ақ кеме», «Плаха» шығармаларында да қасқыр бейнесі кездеседі. Жазушы шығармаларындағы басты идея – жануарлар әлемі мен адам әлемін табиғаттың бірлігі ретінде қарастырады. «Плаха» романының идеялық-тақырыптық мазмұнында Қасқыр мен адам өмірі параллель бейнеленген. Роман қасқыр өмірінің сипатталуымен басталады. Ақбөрі-қасқыр Ш. Айтматов шығармасында дәстүрлі Ана бейнесінде бейнеленген. Өз отбасына деген махаббаты, ұрпағына қамқорлығы, ана инстинкты осы бейненің мәнін құрайды. Ақбөріде сырт қарағанда адамның бейнесі бар, оның көк көзі бар, ол әдемі және әсем. Қасқыр Тасшайнар адамға теңеледі, ол мықты, өз үйін қорғайды, мақсаты ұрпағын сақтау. Автор, әсерлі, шынайы қарым-қатынасты осы жұп

арқылы сүйіспеншілікпен байланыстыра сипаттаған. «Ақбөрі мен Тасшайнардан туған бөлтіріктер балалар сияқты қызықты да, қорғансыз. Оның үстіне, қауіп-қатер, түсініксіз апат алдында қорқу, осал болып табылады, олардың өмірі қайғыға душар болады. Олар атаналарының көз алдында өледі.

Ақбөрі қасқыр болса да оған жазушы адамгершілікті берген. Алайда, Адам оның өмір сүру ортасына кедергі келтірмейінше, Қасқыр мен адамды бір-біріне қарсы алады. Жазушы Қасқырға тән қатыгез жағдайларда көрсету үшін оны өлімге әкеп соқтыруға мәжбүр. Бірақ Базарбай ғана емес, жазықсыз бала да қаза табады» [3, б. 360].

Кино өнерінде де тотемдік архетиптерді символдық тұспалдаулармен бірлікте беру үрдісі белең алды десек қателеспейміз. Тотемдік архетиптердің ішіндегі қасқырдың образы қазақ көркемсуретті фильмдерін де айналып өтпеді. Әр жылдары жарық көрген қазақ көркемсуретті фильмдеріндегі көкбөрі-қасқыр бейнелерін қарастыратын болсақ, ең алдымен жазушы М.Әуезовтың «Көксерек» шығармасы желісімен түсіріліп, 1973 жылы көрермендерге жол тартқан «Көксерек» көркем фильмінен бастау алады (реж. Т.Океев). Фильмнің қысқаша мазмұны: ата-анасынан ерте айырылған Құрмашты ағасы Аханқұл бауырына басады. Құрмаштың көрген қиындықтары, оның ағасы Аханқұлдың қаталдығы, әжесінің мейірімі, Құрмашқа пана болған Хасеннің тағдыры айқын бейнеленген. Фильмнің бас кейіпкері Құрмаш қасқыр бөлтірігін асырап, оған «Көксерек» деп ат қояды. Күшік есейген соң ауылдың маңына келген өз қандастары - қасқырлардың исін сезіп, солармен бірге жоғалып кетеді. Фильм соңында Құрмаш қайтыс болады, ол өзі баққан Көксерек бөлтіріктің талауында қалады. Қ.Сирановтың пікірінше: «Мұнда қасқырлар мен адамдарды бейнелеуде салыстырулар әдісі бар. Бір топ қасқыр көп қойға шабуыл жасайды, байдың баласы, өзінің сотқарларын ертіп алып, кедейлерге қырғидай тиеді. Ызалы Аханқұл қасқырдың ізіне түссе, полиция Хасенді іздеп жүр. Ал кішкентай Құрмашты жаралы бөлтірік құрбандыққа шалады» [4, б. 105].

Т.Теменовтың толықметражды «Адамдар арасындағы бөлтірік» (1988ж) фильмі балалар жанрында түсірілгенімен де, бала мен бөлтірік арасындағы аса күрделі қарым-қатынасты зерттеуге бағытталған терең философиялық күрделі шығарма. Кинотанушылардың пікіріне сүйенсек: «Адамдар арасындағы бөлтірік» фильміндегі режиссер тарапынан алғашқы кадрлардан бастап айтылатын негізгі ойдың толық мазмұндық шешімі адам мен табиғат арасындағы қарым-қатынас төңірегінде өрбітіледі. Тек сол негізгі мазмұнға келер «сүрлеулердің» бағыттары бірнеше тараптардан бастау алады [5, б. 212]. Басты кейіпкер Саматтың қырағы көзі қураған бұталар қалқасында көзге әрең түсетін қасқыр апанын байқап қалады. Мүсәпір күйге түскен бөлтірікті аларын алды-ау, енді оны қай жерге жасырарларын білмей бастары әбден қатады... Бөлтірікті алғашында өз үйіне әкелген Самат әжесінің ұрыс сөздерін ести жүріп, бөлтірікті үйдің төбесіне шығармақшы болады. Әжесінің ашуы бөлтірікті көргенде тіпті өрши түседі. Біразға дейін аса көтеріліп барып ашулары тарқаған сәтте әжесі мен немересі арасында қайтадан мамыржай қарым-қатынас орнайды.

«Аңшы» фильмі (реж. С.Апырымов, 2004) эпсана жанрында түсірілген. Ондағы бөрі-кейіпкердің көркемдік бейнесіне анықтама беру үшін ең алдымен, негізгі режиссерлік ой мен философиялық концепциясының ерекшелігіне назар аудару қажеттілігі туындайды. Бала мен бөрінің, тау-тас пен даланың, аспанда қалықтай ұшқан құстың бейнесі жинақтала келе, аңшы рухының еркіндігін, мүмкін арманын меңзейді. Олай болса, «Аңшы» – жас баланы асырап алған бөрі туралы ежелгі түріктерден қалған аңыздан гөрі, рухтың еркіндігі мен асқақтығын баяндайтын фильм. Ал, киношығармадағы бөрінің бейнесі сол еркіндіктің символы қызметін атқарады.

«Келін» фильмінде (реж. Е.Тұрсынов, 2009) Келін мен Енесі өмір сүріп жатқан үйдің айналасында үнемі пайда болатын қасқырдың бейнесі арқылы ежелгі түріктерден келе жатқан аңыздың сарыны аңғарылады. Фильмнің соңында кейіпкерлер сол қасқырдың сүтімен дүниеге келген нәрестені асырайды.

«Аңшы бала» фильмі – балалар экшн фильмі (реж. Е.Нұрмұхамбетов, Б.Елубаев, 2012). Он екі жасар қалалық бала Қамбарды ата-анасы жазғы демалыста атасы мен әжесіне жібереді. Бала ауылда ойдағыдай демалып жатады. Самал және басқа да өзімен жасты балалармен танысу, өзенде шомылу, түнгі алау отына пісірілген картоп, жұлдызды аспан астындағы қорқынышты әңгімелер. Түндердің бірінде қашарға қасқыр шабуылдап, Самал асырап жүрген лақты өзімен алып кетеді. Қамбар қасқырды өлтірмек болады. Ересектер тойға кеткенде, ол Самалмен бірге қасқырды аулауға шығады.

«Шал» фильмі – қазақ киноларының танымал бір туындысы (реж. Е.Тұрсынов). Бұл фильм Э.Хэменгуэйдің «Шал мен теңіз» хикаясы желісі бойынша 2012 жылы түсірілген. Сюжеттік желіге келсек, жапан түзде көпті көрген Қасым шал мен оның немересі Ерасыл анасымен бірге өмірін сүріп жатқан көріністен басталады. Фильмнің қызығы Қасым шалдың футболды өліп сүйетін жанкүйер екенімен қызды. Испания футбол лигасын мүлт жібермей көретін шалдың немересі жаңа заманның ұрпағы. Оның ақыл-ой үрдісі тіптен бөлек. Жаймашуақ жаз да бітіп арты күздің ысқырық бораны өз қаһарына міне бастаған шақта көршісі Исабек қонақ ақысы ретінде қолқа салады. Ол өз достарымен біріге арақ ішу мақсатында Қасым шалға өз атарын беріп, қыстауға жөнелтеді. «Мен ұрлыққа шыққан түні ай жарық бопты» дей ме... Әйтеуір «қырсық» шалдың тура алдынан ақырып тұрып қарлы боран шығады екен ғой. Үш күн бойы жапан түзде қос жау: қасқыр мен боран торған кезде шалдың шарайна ақылы ары ауып, жынды болуға айналады.

«Көкжалдар» фильмнің (реж. Е.Рақышев 2017) негізгі мақсаты, түркі тектес халықтар, қазақтар қасқырдан тарағанбыз деп айтылады. Осы кино арқылы қасқырдың мінезін қазаққа жеткізу, қасқырдың текті мінезі арқылы жастардың рухын, санасын ояту. Кино желісі бойынша бір аңшы қасқырдың арланын атып алады. Тірі қалған жұбы кек қайтару үшін оның үш айлық баласын ұрлап кетеді. Арада жиырма жыл өткенде адамдар қасқырлар ортасында жүрген мақұлықты байқап, оны құрықтауға арнайы топ құрылады. Ал, көрермендер туындының немен аяқталатынына бір айдан кейін прокатқа шыққанда көз жеткізе алады. Әрине, фильмді бір қарағанда жабайы табиғат арасында буыны бекитін әйгілі Маугли немесе Тарзан еске түсуі мүмкін. Бірақ, режиссердің айтуынша, қасқыр тотемі негізгі идея болып алынған «Көкжалдар» киносында қасқырдың текті мінезі мен қазақтың асыл қасиеті дәріптелген.

«Талан» фильмі (реж. Б.Қалымбетов 2018) тарихымыздың ең қиын кезеңдері – жиырмасыншы ғасырдың отызыншы, қыркыншы жылдарында орын алған оқиғаларды қарапайым адамдардың өмірі арқылы суреттейді. Фильмнің мақсаты сол замандағы адам бейнесін экранда көрсету. Фильмнің сценаріі жазушы Ж. Қорғасбектің «Қасқыр-адам» повесінің желісі бойынша жазылған. Кинофильм тарихымыздағы аса күрделі кезеңді адам болмысының құбылысы арқылы танытқысы келеді. Тағдырдың жазуымен бар өмірін елден жасырын өткізген адамның ортамен байланысы ақыры трагедиямен аяқталады. Осындай талайлы тағдырлар арқылы азаттық аңсаған ата-бабаларымыздың арманы – тәуелсіздіктің қадір-қасиеті көрінеді. Талан – тағдырдың синонимі.

Белгілі кинотанушы Н.Рахманқызы: «бүгінгі қазақ киносындағы қасқырдың, бөрінің бейнесі біржақты қарастырылмайды. Кейде ол аңыздың сарынын еске түсірсе, кейде бүгінгі күнмен астарласып, қабысып жатады. «Аңшы» фильмінде бөрінің бейнесі рух еркіндігінің символы қызметін атқарса, «Келінде» күллі түркі халқының түп негізі ретінде қарастырылады. Ал, «Шал» фильміндегі қасқырдың көркемдік бейнесі бүгінгі адамдардың адами қасиеті мен ниетін, рухани дінгегін, өмір, ұрпақ туралы пәлсәпалық толғаныстарын айқындау үшін қызмет етеді»– деп тұжырымдайды [6, б. 77].

Қазіргі уақытта зерттеушілер кинодағы символдық бейнелердің маңыздылығы туралы жазады [Юнг К. Г., 2015, 86 б.; Берген Р., 2011, 34]. Осыған орай бұл мақалада әдебиет пен қазақ көркем киносындағы анималистік қасқыр бейнесіне шолу жасалынды. Мысалы, Ш. Айтматовтың шығармаларында анималистік бейнелер идеялық мазмұнын, жазушының жануарлар әлеміне деген көзқарасын әрдайым оң, мызғымас, табиғи, шынайы нәрсе ретінде көрсетеді. Анималистік бейнелер, олардың әлемді қабылдауы автор адамға жақындайды.

Сахнада ақбөкендерді ату адамдар тірі жанға деген аяғын білмей, өздерін керемет етеді. Ақбөкендермен бірге жүгіретін қасқырлар адамдар көп. Автор ойлануға, табиғатта адам бұзатын барлық жауапкершілікті сезінуге шақырады. Осылайша, экологиялық тепе-теңдікті бұзу мәселесі романда адам тұлғасының бұзылу мәселелерімен тығыз қарастырылады.

Қазақ көркемсуретті фильмдерінің құрылымы бөрінің бейнесі жиі көрініс беруі тегін емес. Жалпы, қасқыр тотемі әлем халықтарының барлығында бар. Мәселен, қазаққа бауыр халық – башқұрт ұлтының атауы «бас бөрі» деген мағынаны береді. Татар халқы өздерін «ақ қасқырдан» тарағанбыз деп есептейді. Көптеген түркі тілдес тайпалардың туында бөрінің басы бейнеленетін болған. Онымен қоса, хан, қаған біткеннің барлығы өзін бөрімен теңестіріп отыруға құмар болған. Мысалы, әлемнің әмірлі билеушісі Шыңғысхан өзін Көк бөрінің рухы қолдайтынына имандай сенетін және барлық жауынгерлерін қасқырдай айлалы, қайратты қылып тәрбиелегені белгілі.

Десекте, жоғарыдағы шолу жасалған фильмдерді көре отырып, біз мынандай қорытынды жасай келе қасқыр тотемін екі жақты бөліп қарастыруға болады. Бірінші, қасқыр тотемі Көк бөрі бейнесі ауыз әдебиетінде хандар мен батырлардың ұлылығын, ерлігін суреттеуде бірде-бір теңестіріле көрсететін образ. Екіншісі, Қасқыр – даланың төрт аяқты жыртқыш, қорқау, жебір, рахымсыз аңы ғана емес, жұттың бір ағайыны – жау екен. Бұрын батырды бөріге теңесе, енді қадыр-қасиеттен ада зұлым адамды қасқырға теңейтін образ. Міне, осы ұлттық сана-сезімнің жемісі ретінде қалыптасқан таным қазіргі қазақ киносында көрініс тауып отырғандығына жоғарыда келтірілген фильмдер дәлел.

Пайдаланылған әдебиеттер тізімі:

1. Айтмұхамбетова Ж.Ә. Оралхан Бөкей прозасындағы мифологизм мәселесі: кандидаттық диссертация. – Астана, 1999.
2. Қыдырәлі Д. Ұлы дала тарихы. – Алматы: Ғылым, 2018.
3. [Айтматов Шыңғыс Төрекұлұлы //Қазақ энциклопедиясы](#) — Алматы, 2004.
4. Сиранов Қ. Кино. Жылдар. Ойлар. Мақалалар жинағы. — Алматы: Өнер, 1993.
5. Нөгербек Б., Наурызбекова Г., Мұқышева Н. Қазақ киносының тарихы – Алматы, 2005.
6. Рахманқызы Н. Қазақ киносы: кеше және бүгін. — Астана: Фолиант, 2017.
7. Ногербек Б.Р. Экранно-фольклорные традиции в казахском игровом кино — Алматы, 2008
8. Юнг К. Г. Архетип и символ – М.: Юнити, 2015.
9. Берген Р. Кино. Путеводитель по жанрам. – М.: Кладезь-Букс, 2011.

УДК 77

ҚАЗАҚ КИНОСЫНДАҒЫ «ҰЛТТЫҚ ҚАҒАРМАН»

Ахмет Ақмоншақ Батырқызы

Өнертану магистрі, Темірбек Жүргенов атындағы

Қазақ ұлттық өнер академиясының «Кино тарихы мен теориясы»

Кафедрасының оқытушысы

Алматы қ., Қазақстан,

akmonshak_23@mail.ru

Аңдатпа. Мақалада «ұлттық қаһарман» ұғымына байланысты мәдениеттанушылық, әдебиеттанушылық және кинотанушылық ғылымдар тұрғысынан қалыптасқан көзқарастар мен пікірлер сарапқа салынады. Мұнда «ұлттық қаһарман», «тарихи тұлға», «қаһармандық» деген мазмұндас түсініктерге М.О.Әуезов, Г.Әбікеева, З.Қабдолов сынды қазақ ғалымдары мен Дж.Кэмпбелл, Е.Громов, Ш.Акинер сынды т.б. көптеген ғалымдардың теориялық пікірлеріне сүйеніп, жан-жақты талдау жасалынды.

Қазақ киносындағы ұлттық қаһарман бейнесінің Кеңес заманынан бастап тәуелсіздік жылдарындағы көрінісіне А.Иманов, Ә.Молдағұлова, М.Мәметова, Б.Момышұлы, М.Өтемісұлы, А.Құнанбаев, Біржан Сал, М. Шоқай сынды тұлғалар арқылы тақырып талданды.

Түйінді сөздер: Ұлттық қаһарман, кейіпкер бейнесі, тарихи тұлға, архетип, әдебиет, кино өнері, ұлттық идея, дүниетаным.

«НАЦИОНАЛЬНЫЙ ГЕРОЙ» В КАЗАХСКОМ КИНО

Аннотация. В статье рассматриваются взгляды и мнения, сформированные с точки зрения культурологии, литературоведения и киноведения, связанные с понятием «национальный герой». К содержательным понятиям «национальный герой», «историческая личность», «героизм» относились казахские ученые М. О. Ауэзов, Г. Абикеева, З. Кабдолов и был проведен всесторонний анализ, опираясь на теоретические мнения многих ученых: Дж.Кэмпбелла, Е. Громова, Ш. Акинера и др.

В казахском кино была проанализирована тема образ «национального героя» за годы независимости с советских времен через таких личностей, как А. Иманов, А. Молдагулова, М. Маметова, Б. Момышұлы, Біржан Сал, А. Құнанбаев, М. Утемисұлы, Біржан Сал, А. Құнанбаев, М. Шоқай.

Ключевые слова: Национальный герой, образ героя, историческая личность, архетип, литература, киноискусство, национальная идея, мировоззрение.

“NATIONAL HERO” IN KAZAKH CINEMA

Abstract. The article examines the views and opinions formed from the point of view of cultural studies, literary studies and film studies related to the concept of "national hero". Kazakh scientists M. O. Auevov, G. Abikeeva, Z. Kabdолоv referred to the meaningful concepts of "national hero", "historical personality", "heroism" and a comprehensive analysis was carried out, based on the theoretical opinions of many scientists: J. Campbell, E. Gromov, Sh. Akiner, etc.

In Kazakh cinema, the theme of the image of the "national hero" for the years of independence since Soviet times was analyzed through such personalities as A. Imanov, A. Moldagulova, M. Mametova, B. Momyshuly, M. Utemisuly, Birzhan Sal, A. Kunanbayev, M. Shokai.

Keywords: National hero, hero image, historical figure, archetype, literature, film art, national idea, worldview.

Тәуелсіздік алғанына 30 жыл толып отырған Қазақстанның БАҚ-да соңғы жылдары «ұлттық», «ұлттану» деген сөздерді жиі қолданып жүр. Әсіресе, бүгінгідей күннен күнге түсірілу техникасы мен кино тілі өзгеріп отыратын киноөнерінде «ұлттық кино, ұлттық кейіпкер, ұлттық қаһарман» сөздері ауызға жиі алына беретіні себепті кинематографтар тұрғысынан теріс пікірлерге де жол беріліп келеді. Оның себебі «ұлттық» сөзінің теориялық және практикалық мағыналары тереңнен ашылмай, жалаң сөзге айналып отыруы. Осы мәселелердің айналасында белгілі кинотанушы Г.Әбікееваның «Нациостроительство в Казахстане и других странах Центральной Азии» атты кітабында жан-жақты талдау жасалынған.

Ұлт – бұл ең алдымен адамдардың рухани бірлігі, яғни оның ұлттық тілі мен мәдениетінің ортақтығы. Орыс зерттеушісі С.Строевтың сөзімен айтсақ: «Ұлтшылдық – бұл идеология немесе доктрина, не саясат емес. Ұлтшылдық дегеніміз бұл – сол ұлтқа тән өзіндік «мені» ғана. Өзінің бар екенін доктрина арқылы негіздеуді қажет етпейтін ұғым. Ұлтшылдық – қоғамдағы әрбір жеке адамдардың ойының жиынтығын, біртұтастығын көрсететін ұжым. Бұл қарапайым ғана әлемді екі категорияға: «біз» және «біз емес», «өзіміздікі» немесе «бөтен», «біздің жеріміз» немесе «біздің жеріміз емес» деп қана бөліп қарайтын дүние. Бұл өзгелермен арадағы қарым-қатынасты шиеленістіретін бөлінушілік емес, бұл, тек өзінді өзгеден ажыратып қарау ғана.»^[3, 20] Сондықтан да әрбір халықтың ұлтшылдығы (ұлттық сана-сезімі), ұлттық көзқарасы әр түрлі, жалпы болуы мүмкін емес.

90-жылдардың бас кезінде Кеңес үкіметі ыдырап, көптеген мемлекеттер тәуелсіздігін алды. Соның нәтижесінде етек-жеңін жия бастаған халықтар өздерінің ұлттық «менін» іздеуге кірісіп те кетті. Өзінің саяси бірдейлігінен, ұлттығынан айырылған халық әртүрлі ұлттардың өнерімен араласып, нәтижесінде рухани құлдырауға ұшырай бастады. Осы тұрғыдан алғанда қазақы сананың қалыптасуына, өз өзіне келуіне не кедергі болды? Бұл сауалға Г.Әбікеева өзінің еңбегінде британдық зерттеуші Ширин Акинердің теориялық көзқарасын ұсынады. Онда зерттеуші «Қазақстанның ұлттық санасының қайта қалпына келтіруіне не кедергі жасады?» деген сұрақты қоя отырып, оған өзі жауап береді. Оның жауабы төмендегідей еді:

1. Қазақ ақсүйектерінің патшалық кезеңде еуропалануы/орыстануы; одан кейінгі Кеңес үкіметі кезіндегі орыстану саясаты.
2. Кеңес кезеңіндегі көшпелі тұрмыстың жойылуы.
3. Қазақстанның 70 жыл бойғы ресейлік/славян қоғамның құрылуында социал Кеңес үкіметінің азығына айналуы.

Осындай үш кедергіні атап өткен Ш.Акинер тағы да сауал тастайды. «Халықтың өзінің ұлттық бірдейлігіне, ұлттық санасына қайта оралуы үшін не істеуі керек?» деп тығырықтан шығудың бірнеше жолын көрсетеді. Оның жауабы:

1. Қазақтар өзінің тарихтағы ұлт ретіндегі орнын сезінуі тиіс. Халықтың ауызбіршілігі мен бүтін ұлт екенін сезінуі.
2. Тарихи жалғастырушы – мұрагер екенін сезінуі тиіс.
3. Тарихи жерінің бүтін сақталуын сезінуі.
4. Қазақ өнерінің өз алдына ерекше, бірегей екенін сезінуі.
5. Қазақ тілінің ерекше, қайталанбас әрі бағалы құндылық екенін сезінуі.
6. Қазақтың діни мәдениетінің бірегей екенін, оның ішінде Ислам діні мен Тәңірліктің тең құқылы екенін сезінуі.
7. Мифтер мен аңыз-ертегілердің, батырлық жырларымыздың т.б. қоғамға ортақ екенін сезінуі тиіс [3, 9], - дейді.

Британдық зерттеуші Ш.Акинердің жоғарыда айтып өткен нұсқаларын ойға ала отырып, ұлттың тәуелсіздік алғаннан кейінгі сана-сезімінің оянуы мен оның ұлттық өнерін, жәдігерлерін насихаттап, ұрпақтан ұрпаққа жеткізуінде ұлттық кинематографияның алар орны қандай болуы керек? деген сауалды өз өзімізге қоюға тура келеді.

1944 жылы Қазақ киностудиясы құрылды. Онда Мұхтар Әуезов «Әдебиет және кино» деген тақырыпта үлкен баяндама жасады. Кино өнерінің өмірден алар орны мен мәнінің зор екенін айта келіп, ойын былай деп түсіндірген екен. *«Кино – өнерімізді өрге алып кетудің бірден-бір жолы – ұлттық әдебиетіміздің төл туындыларынан нәр ала отырып, өз халқымыздың әдет-ғұрпын, салт-дәстүрлерінің гасырлар қойнауынан бүгінгі күнге жеткен тарихын пайдалана отырып, өз республикамыздың бүгінгі өмірін сипаттау, тек сипаттап қана қоймай, өз киномыздың ұлттық сипатын сақтай білу, сол дәрежеде оны әлемдік киношығармалар үлгілерінің деңгейіне жеткізуге тиіспіз.»* [18, 321] Ұлы жазушының бұл пікірі мәні мен мағынасын бүгінгі таңда да жойған жоқ. Керісінше, ұлттық салт-сана мен дәстүрден бірте-бірте алыстап, ұлтсызданып бара жатқан қазіргі кездегі кинотуындылар үшін үлкен ескертпе болары анық.

Ұлт қашан да біреу ғана. Қаһарманы да сол ұлттың менталитетіне сай тірлік кешеді, күреседі. Ал Қаһарман сөзінің мағынасын ашатын «қаһармандық» жалпы адамзатқа тән қасиет. Тек олардың орындаушысы ғана жеке, дара тұлға. Бұл – кейіпкерге тарихи тұрғыдан келгенде айтылатын сөз. Белгілі америкалық мифолог Джозеф Кэмпбелл өзінің «Герой с тысячьо лицами» атты зерттеу еңбегінде *«Герой умирает как современный человек, но возрождается как человек вечный — совершенный, обобщенный и всеобщий. Следовательно, вторая его формальная задача и деяние (как утверждает Тойнби и как подтверждают все мифологии человечества) заключается в том, чтобы вернуться к нам преображенным и преподать усвоенный им урок обновленной жизни»* [10] деп қоғамның еліктеуіш тұлғасы, қаһарманы хақында анықтама беріп кетеді. Ғалым батыр, қаһарман ұғымдарының архетиптерін ежелгі аңыздармен, жырлармен, мифологиямен байланыстыра тарқатып өтеді.

Ол ежелгі қаһармандарды: *жауынгер қаһарман, мифтік қаһарман, махаббаттағы сүйікті қаһарман, мейірімсіз билеп-төстеуші қаһарман (тиран), құтқарушы қаһарман, әулие (аскет) қаһарман* [10] деп бірнеше топқа бөліп қарастырады. Дж.Кэмпбелл бүгінгі заманғы қаһарман бейнесін ұғынуда ежелгі грек аңыздарынан Геракл, Эдип, Иисус, Кришна, Рим Папасы Григорий Великий, Каролинг Карла Великого, Авраам, Гильгамеш секілді әртүрлі тарихи тұлғалар мен пайғамбарларды, одан да өзге көптеген аңыз-ертегілердің кейіпкерлерін архетип ретінде мысалға ала отырып жіктейді.

Әдебиет зерттеушісі, академик З.Қабдолов та әдебиеттегі қаһарман бейнесіне «Сөз өнері» атты еңбегінде кейіпкерлік тұрғыдан кеңірек талдау жасап өтеді. Жалпы образдарды жасалу тәсіліне қарай: *юморлық образ, сатиралық образ, фантастикалық образ, трагедиялық образ, геройлық образ т.б... Геройлық образ – ұнамды кейіпкер: адамға тән небір тамаша сипаттардың синтезі секілді сом тұлға, өз дәуірінің ең аяулы, асыл мұраттарынан туған тарихи тип.* [9, 142]

Әдебиет зерттеушісі Е.Громов көркем әдебиеттегі қаһарман бейнесіне оның көркемдік сапалары мен қасиеттеріне қарап жіктесе, З.Қабдолов болса қаһармандыққа көркем шығарманың жанрлық ерекшелігіне байланысты талдау жасайды. Ал мифолог Дж.Кэмпбеллдің жоғарыда қарастырып өткен топтауы әдебиеттанушы екі ғалымның сараптау үлгісіне қарағанда кең ауқымда, жалпы адамзат ұғымында, философиялық, психологиялық, мифтік шеңберде талдап-сараптайды.

Белгілі кинотанушы Г.Әбікеева да өзінің еңбегінде «жылымық» кезеңіндегі Орта Азия мен Қазақ киносындағы кейіпкерлерді бірнеше топқа бөліп қарастырып өтеді. Олар:

- Кеңестік қаһарман;
- Бүлікші немесе жалғыз күресуші қаһарман;
- Замандас қаһарман;
- Эпикалық қаһарман;
- Ұтылыстағы қаһарман[3]

Киносыншының бұлай бөлгені секілді жалпы фильмдегі бас қаһармандарды бірнеше топқа жіктей беруге болады. Бірақ, ұлттық қаһарман дегініміз бұл бөліністерден бөлек, кеңірек мағынада қарастыруды қажет ететін ұғым. Экрандағы ұлттық қаһармандарымызға тек тарихи тұрғыдан ғана келетін болсақ, онда қазақ халқының хандығының негізін салған Абылай ханнан бастап революция жылдары халқын соңына ерткен А.Иманов, соғыс жылдары ерлігімен қаза тапқан Ә.Молдағұлова, М.Мәметова, Б.Момышұлы сияқты соғыс майданында ғана батыл қадамдарға барған тарихи кейіпкерлермен шектелген болар едік. Сонда, М.Өтемісұлы, Біржан Сал, А.Құнанбаев, Мұстафа Шоқай секілді интеллектуалдық деңгейде елінің бірлігін сақтауға, көзін ашуда қара күшке емес, ақылға жеңдірген ойшыл ақындарымыз бен зиялы тұлғаларды қайда жатқызамыз? Сонда ұлттық қаһармандарымызға елін-жерін жаудан қорғаған, қолына қару ұстаған батыр, ер деп қана қарауымыз керек пе? Онда оның эпикалық батырлардан еш айырмасы болмайды. Бұл сұраққа басқаша қырынан қарап көрейікші. Қаһарман тек елін, жерін соғыс алаңында қорғаушы ғана емес, ол халқын соңынан ертіп, сөзін тыңдата білген хан да, көсем де немесе ақын да, жазушы да болуы мүмкін. Қаһарман қашан да мойынға түскен қылбұрауға бағынбайтын, ешкімнің сызып берген жолымен жүрмейтін бас бұзар (жақсы мағынада), дана, дара жаратылған тұлға. Және ең бастысы, тарихта болған, өмірі шындықпен өріліп жатқан, ел есінде есімі әбден жатталып, парасат деңгейі биіктен көріне алған тұлғалар. Ұлттық қаһарман бір сәттік ерлігімен ғана бағаланбауы, өлшенбеуі тиіс. Ол соғыс майданында қан кешіп жауымен алыспауы да мүмкін. Ұлттық қаһарман – сыншы Г.Әбікееваның жіктеуінде көрсеткеніндей кеңестік батыр да, жауымен жалғыз алысқан бүлікшіл де болуы мүмкін. Мәселен, А.Иманов пен Ж.Жабаев кеңестік дәуірдің қаһармандары. Сол сияқты соғыс кезеңінің қаһармандарын да айтып кетуге болады. Бұған қарап әр дәуірдің өз қаһарманын бөліп қана қарастыра беруге болатын еді. Онда Алдар Көсе, Төлеген, Алпамыс, Қобыланды немесе Батыр Баян сияқты халық ауыз әдебиетінің қаһармандары да тізбектеліп шыға келеді. Бұлар да ұлттық қаһармандар. Алайда Қобыланды мен Махамбетті, Абай мен Аяз биді, Мұстафа Шоқай мен Алпамысты қатар қоя алмаймыз.

Өйткені, бірі – халық ауыз әдебиеті арқылы, бірі – тарихи деректер арқылы жеткен, әрқайсысының тарихтан алар орны бар тұлғалар. Бұдан шығатын қорытынды, қаһарман: эпикалық және ұлттық қаһарман деп қарастырылады.

Тәуелсіздік кезеңінде түсірілген фильмдердің сандық, сапалық көрсеткішін сараптамас бұрын оның ішкі мазмұны мен сыртқы формасын, актерлық ойыны мен режиссерлық, сценарлық шешімдерін, кейіпкер, қаһарман табиғатын т.б. көркемдік құралдарын зерттеуіміз тиіс. Сондықтан да жалпы қазақ киносының ішіндегі «ұлттық қаһарман» атты бөлшегін алып, талдау жасауды мақсат тұттық. Ұлттық қаһарман ұғымы кино өнерінің бөлшегі секілді көрінгенімен, жалпылық ұғымнан келгенде әлемдік кинематографияда да әлі де толықтай зерттелуді қажет ететін тың тақырыптардың бірі. Біздің теориялық бөлімімізде «қаһарман, қаһармандық» ұғымдарын барынша ашуға тырыстық, ал «ұлттық» сөзіне кейбір теориялық пікірлер мен көпшілік түсінігіндегі ұғым аясынан қарастырдық. Әлемдік кинематографияда бұл ұғым үстірт қана көрсетіліп жүр. Десе де, «ұлттық» және «қаһарман» сөздерінің тіркесуі нәтижесінде қалыптасқан түсінікте, мағынада көбірек тоқталуымызға тура келді.

Зерттеу жұмысымызды қорыта келе төмендегідей тұжырымдар ұсынылып отыр:

– Тарихи тұлға ұғымының бүгінгі таңдағы ауқымы кеңейіп, ұлттық қаһарман деп атауға, қарастыруға болатындай дәрежеге жеткендігін мәдениеттанушылық, әдебиеттанушылық және кинотанушылық ғылымдары аясындағы тұжырымдарды топтастыру нәтижесінде бүгінгі кино өнеріндегі орынын төмендегіше анықтадық:

а) Тарихи тұлға да, ұлттық қаһарман да өмірде, тарихта болған, халықтың әдебиеті мен мәдениетінде орыны бар тұлға немесе қайраткер;

б) Тарихи тұлғаға Кеңестер Одағы тұсында тек тарихи тұлға деп қана қарайтын. Мәселен, орыстардың Чапаевы мен өзбектердің Салават Юлаевы немес қазақтың Амангелді Имановы сияқты батырлар бәріне ортақ, бір идеологияны жақтаушы тұлғалар боп көрініс тапты. Керісінше Алаш қайраткерлері «халық жауы» деген қара күйе жағылып, тарихи тұлғалар болудан қалды;

с) Кеңестер одағы ыдырап, әр мемлекет өз дербестігін ала бастағаннан кейінгі кезекте тарихтың ақтаңдақ беттері қайта сұрыпталып, халық өзінің ұлттық құндылықтарымен қайта қауыша бастады. «Ұлттық, ұлтшылдық» деген «...Бұл өзгелермен арадағы қарым-қатынасты шиеленістіретін бөлінушілік емес, бұл, тек өзінді өзгеден ажыратып қарау ғана» [3] деп С.Строевтың түсіндіргеніндей «өзіндік менді» іздеуден туған талпыныстар деп қарау керек;

д) «Қаһарман», «Қаһармандық» ұғымдарын қарастыруда америкалық ғалым Дж.Кэмпбелл, орыс ғалымы Е.Громов, қазақ әдебиеттанушысы З.Қабдоловтардың жүйелеуін негізге ала отырып, зерттеу тақырыбымызды эпикалық және ұлттық қаһарман деп топтастырып, олардың аражігін шығу тәркініне байланысты бөліп алдық.

– «Амангелді», «Абай әндері», «Жамбыл» фильмдерінен бастап «Сұлтан Бейбарысқа» дейін тарихи тұлға бейнелері экраннан көрініс тапты.

– Тәуелсіздіктен кейінгі тұста А.Әмірқұлов, С.Нарымбетов, В.Пұсырманов, Қ.Қасмыбекұлы, Д.Жолжақсынов сияқты бірнеше кинорежиссерлардың тарихи тақырыптағы фильмдерінде А.Құнанбайұлы, М.Шоқай, Ж.Жабаев, Біржан сал, Абылай хан, Махамбет сияқты ұлттық қаһармандардың бейнелері жаңаша тәуелсіз көзқараста, бүгінгі күннің талабы тұрғысында көрініс тауып жатты. Тәуелсіздік жылдары түсірілген фильмдерде идеялық жағынан жаңаша ізденістердің көрінуі тарихи тұлғаларды өз ұлтымен қайта табысып, кейіпкерлердің ұлттық мінездерінің даралана түскендігін айшықтайды.

– Қазақ ұлттық кино өнерін әлемдік экранға шығарудағы талпыныстар ұлт қаһармандарының рольдеріне шетел актерлері мен кино мамандарын тарту сияқты қадамдар жасауынан басталғанын көреміз.

– Боевик, экшн сияқты жаңа жанрлардың ұлттық кино өнерімізге енуі, фильмдердегі сюжеттік желілердің динамикалы оқиғаларға құрылуы, актер техникасындағы өзгеше тәсілдердің көрініс таба бастауы, режиссер мен продюссер міндеттерінің кино өнерін дамытудағы атқарар ролі, жалпы фильмдердің уақытпен үндес даму деңгейі қамтылды.

– Жаһандану үдерісінде «ұлттық кино», «ұлттық құндылықтар», «ұлттық қаһарман» сияқты әрбір ұлтқа тән қасиеттер мен дәстүрлер жүйесі жалпыадамзаттық мәдениет кеңістігінде ортақ дүниеге айналып барады.

– Тәуелсіздік кезеңіндегі ұлттық қаһарман мәселесі кинотану ғылымы тұрғысынан әлі толығырақ, кең ауқымда талдап, қарастыруды талап етуде. Бұл бүгінгі күннің өзекті мәселелері десек те болады. Сондықтан да бұл тақырып айналасында бір емес бірнеше зерттеу жұмыстарын арнаса да артықтық етпес еді.

Пайдаланған әдебиеттер:

1. Абикеева Г. Нациостроительство в Казахстане и других странах Центральной Азии. А., 2006.
2. Әуезов М. Кинодраматургия. // Энциклопедия. А., 2011.
3. Дж.Кэмпбелл. Герой с тысячами лицами. София, 1997.
4. Қабдолов З. Сөз өнері. А., 2002.
5. Громов Е. Восхождение к герою. М., 1982.

УДК 77

ТЕМІРБЕК ЖҮРГЕНОВ МҰРАСЫНЫҢ БҮГІНГІ КИНОПЕДАГОГИКАМЕН САБАҚТАСТЫҒЫ

Емангалиева Камила Аскарловна
Темірбек Жүргенов атындағы ҚазҰӨА
1 курс магистранты
Алматы қ., Қазақстан,
kamila300100@mail.ru

Айдар Алма Мұратқызы
Темірбек Жүргенов атындағы ҚазҰӨА
«Кино тарихы мен теориясы»
кафедрасының доценті, PhD докторы
г. Алматы, Қазақстан,
almaaidar.kz@gmail.com

ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ НАСЛЕДИЯ ТЕМИРБЕКА ЖУРГЕНОВА С СОВРЕМЕННОЙ КИНОПЕДАГОГИКОЙ

Аннотация. Бұл мақала Қазақстанның көрнекті мемлекет және қоғам қайраткері, педагог, білім беруді ұйымдастырушы, зерттеуші, аудармашы және публицист Темірбек Қараұлы Жүргеновтің өмірі мен ұлттық өнеріміз бен педагогиканың дамуына қосқан үлесі, мәдениет пен білім беру саласындағы мұрасын, атап айтқанда заманауи кинопедагогика мәселелерін зерттеуге арналған. Мақалада Т.Жүргеновтің ағарту ісі мен ұлт сауатын арттыру үшін жасаған еңбектері баяндалып, оның ұлттық білім беру жүйесінің қалыптасуы мен дамуында жетекші рөл атқарған тұлғалардың бірі екені алға тартылады. Бұл жұмыста Темірбек Жүргенов есімінің ел тарихындағы алғашқы кино мамандарын дайындайтын оқу орнымен байланысы талданып, оның кинопедагогиканың туындауы мен дамуына тигізген ықпалы, сондай-ақ Темірбек Қараұлы Жүргенов мұрасының бүгінгі кинопедагогикамен сабақтастығы айтылады.

Түйін сөздер: Темірбек Жүргенов, қазақ мәдениеті, білім беру, педагогика, кино педагогика, Кино және ТВ, өнертану.

THE CONTINUITY OF TEMIRBEK ZHURGENOV'S LEGACY WITH MODERN FILM PEDAGOGY

Аннотация. Данная статья посвящена изучению жизни и вклада выдающегося государственного и общественного деятеля Казахстана, педагога, организатора образования, исследователя, переводчика и публициста Темирбека караулы Жургуенова в развитие национального искусства и педагогики, его наследия в области культуры и образования, в частности, проблем современной кинопедагогики. В статье изложены труды Т. Жургуенова по просвещению и повышению грамотности нации, подчеркивается, что он является одним из лиц, сыгравших ведущую роль в становлении и развитии национальной системы образования. В данной работе анализируется связь имени Темирбека Жургуенова с первым в истории страны учебным заведением, которое готовит специалистов кино, его влияние на зарождение и развитие кинодагогики, а также преемственность наследия Темирбека караулы Жургуенова с современной кинодагогикой.

Ключевые слова: Темирбек Жургуенов, казахская культура, образование, педагогика, кино педагогика, Кино и ТВ, искусствоведение.

Annotation. This article is devoted to the study of the life and contribution of the outstanding statesman and public figure of Kazakhstan, teacher, organizer of education, researcher, translator and publicist Temirbek karauly Zhurgenov to the development of national art and pedagogy, his heritage in the field of culture and education, in particular, the problems of modern film pedagogy. The article describes the works of T. Zhurgenov on education and literacy of the nation, it is emphasized that he is one of the persons who played a leading role in the formation and development of the national education system. This paper analyzes the connection of the name of Temirbek Zhurgenov with the first educational institution in the history of the country that trains cinema specialists, its influence on the origin and development of film pedagogy, as well as the continuity of the legacy of Temirbek karaula Zhurgenov with modern film pedagogy.

Keywords: Temirbek Zhurgenov, Kazakh culture, education, pedagogy, cinema pedagogy, cinema and TV, art studies.

*«Т. Жургуенов – тілді де тісті, жігерлі де іскер адам»
Ғабит Мүсірепов*

Қазақстандық қоғамның жаңаруы жағдайында ұлттық мәдениетіміздің көрнекті қайраткерлерінің асыл мұрасын зерделеу үлкен маңызға ие. Өз халқына қалтықсыз қызмет етудің айқын мысалы ретінде көрнекті мемлекет және қоғам қайраткері, педагог, білім беруді ұйымдастырушы, зерттеуші, дипломат аудармашы және публицист Темірбек Қараұлы Жүргеновтің өмірін айта аламыз. Т. Жүргеновтің білім беру, тәрбие саласындағы идеялары мен қоғамдық-ағарту тәжірибесі айтарлықтай зор әдіснамалық, теориялық және практикалық әлеуетке ие, сондай-ақ ХХ ғасырдағы қазақстандық педагогиканың маңызды құрамдас бөлігі болып табылады. Ол алға тартқан жобалар қазақстандық тарихи-білім беру процесі мен педагогикалық ғылымның жалпы контекстіне енгізілді. Т. Жүргенов өзінің саналы ғұмырын ұлтының сауатын арттыруға, мәдениетін жақсартуға арнады. Қай сала, қай бағытта жұмыс жасаса да елге пайда әкелуді көздеді. Біз оның қоғамдық-ағартушылық қызметін шартты түрде үш кезеңге бөліп қарастыра аламыз:

- Кеңес мемлекетінің құрылу кезеңі (1918-1923 жж.), ол осы күрделі кезеңде саяси жолды іздеумен, республиканың әлеуметтік-саяси өзгерістеріне белсенді қатысумен, насихаттау қызметімен, Білім беруді арттырумен танылды;

- Ташкент кезеңі (1923-1933 жж.), ол оқудың мемлекеттік, саяси және зерттеу қызметімен сәтті үйлесуі және де ғылыми ортада танымал болған көптеген жарияланымдармен ерекшеленді;

- Тоталитарлық режимнің күшею кезеңі (1933-1937 жж.), онда Т.Жүргеновтің халық ағарту комиссары ретіндегі талантты ұйымдастырушылық қызметі айқын көрінді,

республикада ұлттық білім беру жүйесі мен мәдениетін қалыптастыруға және дамытуға белсенді қатысты, сондай-ақ оның саяси қуғын-сүргінін ұшыраған уақытын қамтыды. [1]

Аталмыш үш кезеңде де Темірбек Қараұлының ұлт келешегі мен болашақ ұрпақ қамы үшін аянбай еңбек етіп, тер төккенін атап өткен жөн. Тіл, білім мен мәдениет кемеңгер қайраткер үшін ел тағдырының болашағын айқындайтын үш таған еді. Ол өмірінің соңына дейін қазақтың білім деңгейін, ана тілінің жағдайын және де мәдениетін жаңа деңгейге шығарып, оны өркендету жолында адал қызмет жасады.

Т. Жүргеновтің жеке тұлға ретінде қалыптасуына әсер еткен негізгі факторлар мен жағдайлар оның өскен ортасы, білім беру жүйесі, қоғамдық-ағартушылық қызметі мен тәрбие ісі, оның өз-өзін тәрбиелеуі болды. Т.Жүргеновтың айтуынша, ана тілін дамыту – дұрыс тәрбие берудің ең негізгі құралы. [2] Ол Ана тілі мен әдебиетін игеруді тұлғаның толыққанды дамуы мен өзін-өзі алға жетелеп, өзін тануы үшін, ал орыс тілін білу адамды әлемдік мәдениетке баулу үшін қажет деп санады. Еліміз егемендік алғалы бері ана тілін дамыту, ана тілінде сөйлеу мәселелері бір сәтке де өз өзектілігін жоғалтқан емес. Осыған байланысты қазақ тілін жергіліктендіру (коренизация) тақырыбы алға тартылды. Т. Жүргенов бұл тұста білім беру, ағарту және мәдениет саласындағы жергіліктендіруің уақытша құбылыс емес екеніне, оның қазақ халқының болашақ ұрпағы үшін орасан зор маңызы бар екеніне сенімді болды. Білім беру саласында ұлттың қалыптасуы мен оның зияткерлік әлеуеті қазақ тілінің, өнерінің, мәдениетінің дамуына тікелей байланысты деп топшылады. Оның пікірінше, ана тілі әр адамның білімі мен тәрбиесінің іргетасы болу керек. Т. Жүргенов ұлттық білім беру жүйесінің қалыптасуы мен дамуында жетекші рөл атқарған тұлғалардың бірі де бірегейі болды. Ол оқу мен тәрбиенің мазмұнына қатысты мектеп өмірінің кең ауқымды практикалық мәселелерін әзірлеуге белсенді түрде қатысты. Мұғалімдер мен мектеп оқушыларының жағдайына мұқият қарады, болашақтағы даму перспективаларын айқын көре білді. Т. Жүргенов мектептен тыс мекемелердің ұйымдарына, олардың жұмыс жасауына (көркемөнерпаз балалар театр студиялары, экскурсиялық-туристік базалар, радио-аудиториялар, пионер кабинеттері, пионер клубтары, шаңғы және қайық станциялары, мәдениет үйлері, балалар театрлары, балалар кітапханалары, филармониялар және т. б.) ерекше зор мән берді. Олардың көмегімен балалардың бос уақытын пайдалы және қызықты етіп ұйымдастыруға болады деп есептеді. Сондай-ақ, Т.Жүргенов пионер ұйымының жұмысын нығайтуға, коммунистік тәрбие беру мақсатында сабақтан тыс уақытта мектеп жұмысының барлық түрлерін жандандыру қажеттілігіне ерекше назар аударды. Түрлі жиылыстар өткізу, үйірмелер, еріктілер қоғамы, артта қалушылармен жұмыс, шығармашылық жұмыстары (ән айту, мектептен тыс кітап оқу, мектеп мерекелері және т. б.). Тәрбие жұмысын өрістетудегі шешуші сәт оның барлық түрлерін дұрыс жоспарлау екенін ескере отырып, Т.Жүргенов балалардың жас ерекшеліктерін, сұраныстары мен мүдделерін ескере отырып, тәрбие жұмысының жалпы мектептік (күнтізбелік) жоспарларын әзірлеуді талап етті, мектептен тыс мекемелерді тәрбиелік мақсатта пайдалануды ұсынды. Сондай-ақ бұл міндеттердің жүзеге асырылуына барлық мұғалімдердің, қоғамның және ата-аналардың ат салысқанын қалады. Т.Жүргенов кәсіби қазақ өнері мен әдебиетінің қалыптасуы мен дамуына баға жетпес үлес қосты. Оның тікелей араласуымен барлық дерлік өнер және мәдениет мекемелері құрылды: музыкалық театр, қазақ, орыс, ұйғыр драма театрлары, хореографиялық училище, филармония, халық аспаптар оркестрі; бейнелеу өнері, кино өнері және т.б. аса зор қарқынмен дамыды.

Темірбек Жүргеновтің Қазақ АССР Халық ағарту комиссары қызметіндегі қысқа мерзім ішінде республика білім беруде, ағарту ісінде және ғылымда үлкен жетістіктерге жеткенін ерекше атап өтуге болады. Т. Жүргеновтің белсенді түрде ат салысуымен ересектер арасындағы сауатсыздық пен жалпы сауатсыздықты жою, оның ішінде орыс тілін үйрену, сондай-ақ латын әліпбиіне негізделген қазақ жазуын игеру мәселелері шешілді. Т. Жүргенов жалпыхалықтық білім берудің бірыңғай жүйесін қалыптастыру жөніндегі орасан зор жұмыстың тікелей ұйымдастырушысы болды. Ол сол кездерде халық арасында кең тараған және сұранысқа ие болған бастауыш буын (1-4 сыныптар) ғана емес, сонымен қатар толық

жұмыс істейтін орта емес (1-7 сыныптар) және орта мектептерді дамытуды (1-10 сыныптар) қолға алды. Бұл мектептерде балалардың қазақ, орыс немесе республика халықтарының басқа да тілдерінде оқуға мүмкіндіктері болды. Талаптары көшпелі шаруашылықтың ерекшеліктеріне барынша сай келетін және де мал шаруашылығы аудандарында кеңінен таралған мектеп-интернаттар оқыту практикасына ұйымдастырудың жаңа нысаны ретінде енгізіліп, халыққа тек оң пайдасын тигізді. Т. Жүргенов жас ұрпақты тәрбиелеу мәселелеріне үлкен көңіл бөліп, мұғалімдердің назарын ұқыптылық, тазалық, оқушылардың сөйлеу мәнері және мінез-құлық мәдениеті сияқты бір қарағанда «ұсақ-түйек» болып көрінетін дүниелерге бұрды. Т. Жүргенов қазақ тіліне аударма жасауға және оқу әдебиетін басып шығаруға, қажетті құрал-жабдықтармен және жазу құралдарымен жабдықтауға, мектептер мен оқу орындарын үй-жайлармен қамтамасыз етуге жәрдемдесті. Нарком әрдайым республиканың мұғалімдеріне мұқият қарады, олардың кәсіби деңгейін арттыру үшін пәрменді жүйе құруға ұмтылды, жұмыстағы оң тәжірибені атап өтті, сонымен бірге мұғалімдер қауымына қамқорлық көрсете отырып, бірнеше рет Үкіметтің назарын олардың материалдық-тұрмыстық жағдайына және жалпы білім мен ғылым мәселелеріне аударды. Т. Жүргенов Қазақстанның ЖОО жүйесінің дамуына зор үлес қосты. Бірқатар ірі оқу орындарының ашылуының белсенді жақтаушысы және қатысушысы болды, олардың қалыпты жұмыс істеуін қамтамасыз ету үшін көптеген мәселелерді шешті. Т. Жүргенов қазақстандық ғылымды құру қажеттілігі мен дамуының шексіз мүмкіндіктерін түсініп, өз жұмысында осы мәселелерге үнемі назар аударып, қамқорлық, қолдау көрсетіп отырды. Ол Мәскеу, Ленинград және Қазақстандағы басқа қалалар ғалымдарының еңбегін жоғары бағалады, ел орталығында (КСРО) жас мамандарды даярлауды құптады. Т. Жүргенов ҒЗИ, жоғары оқу орындары жанындағы аспирантура бөлімдерін түрлі мамандықтар бойынша құру және ашу жұмыстарын қолдады, оның қатысуымен Республикалық Ғылым академиясы да алғашқы қадамдарын жасаған болатын. Осылайша, Т.Жүргеновтің сүбелі үлесімен қазақстандық ғылымның іргетасы қаланды.

Иә, Темірбек Қараұлы Жүргеновтің өмірі мен істеген істері атқарған қызметінің аясын кеңітіп ұлтының ұлы қасиетін ұлықтайтын өрелі, болашағының болмысын бедерлейтін қасқа жолды анықтап кеткен дара жол. Т.Жүргенов – ой-өрісінің данышпандық сәуегейлігінен туған қозғаушы күштің иесі. Жылдар өткен сайын зерттеліп, зерделенетін еңбектері әлі де алдағы жылдардың үлесінде екеніне сеніміміз зор.

Оның бастамасымен және тікелей қатысуымен салынған жоғары және арнаулы оқу орындары, мектептер, мектептен тыс мекемелер, театрлар, кітапханалар бүгінгі күнге дейін халыққа қызмет етеді.

1938 жыл қазақ халқы үшін оңай жыл болмады. Ұлтымыз өзінің асыл перзенттері, дарынды азаматтарынан айырылды, зиялы қауымын жоғалтты. Солардың қатарында әрине Жүргенов те бар еді. Темірбек Жүргенов 1938 жылдың 25 ақпанында Алматыда атылады. Бір қызығы осы жылы ел тарихында тағы да бір елеулі оқиға орын алды. Қазақстан тарихында алғаш рет дыбыстық фильм жарық көрді. Амангелді – 1938 жылы Ленфильмде Алматы кинохроника студиясы кинематографистертерімен түсірілген көркем фильм. Жүргеновтің кино әлемімен осындай тылсым байлансын байқай отырып, егер де ғұмыры болғанда қазақ киносының деңгейі қазіргіден де жоғары болар ма еді деген ойға келеміз. Десе де бұл екі оқиғаның, бір өлім мен бір өмірдің («Амангелді» фильмі) қатар келгені кездейсоқтық емес екені анық.

Т.Жүргеновтің қазақ мәдениеті мен өнеріне, оқу-ағарту ісіне қосқан сүбелі үлесінің құрметіне 1987 жылы Алматы театр және көркемсурет институтына Темірбек Жүргенов есімі берілді. 1993 жылы аталған жоғары оқу орны Т.Жүргенов атындағы қазақ мемлекеттік кино және театр институты болып қайта құрылып, еліміздің тарихында алғаш рет кино мамандарын дайындайтын оқу орны ашылды. Қазірде Т.Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы Қазақстан Республикасы мен Орталық Азияда классикалық өнер жоғары оқу орындарының бірі болып табылады.

Ұлттық кадрларды даярлау өзіміздің киномектебіміз үшін кинематографистердің жаңа толқынын тәрбиелеудегі стратегиялық қадам болды. «Кино» факультеті бүгінгі таңда Қазақстан Республикасында жоғары кинематографиялық білім беретін жетекші факультетке айналып отыр. Факультеттің негізін қалаған алып тұлғалар В.Пусурманов (факультеттің бірінші деканы); Ә.Хайдаров пен Б.Нөгербек, оның алғашқы оқытушылары болып және кейін сол қатарды толықтырғандар: журналист және көрнекті өнер қайраткері К.Смаилов; Б.Шарипов, Т.Теменов, С.Азимов, Б.Омаров, С.Нарымбетов, К.Мерғазиев; Е.Абдрахманов (екінші декан); Г.Бекішев; кинотанушылар Б.Нөгербек, К.Әлімбаева, Г.Айнағұлова, Г.Әбікеева, Р.Оспанова; кинооператорлар А.Қастеев, Ә.Дауылбаев (үшінші декан); кинодраматургтер Ә.Тарази, Л.Ахинжанова, М.Соловьева, дыбыс режиссерлері А.Байғарин, А.Мырзашева, кино және ТВ продюсерлері Н.Лаврик пен Т.Хажиев. 2014 жылдан осы уақытқа дейін «Кино және ТВ» факультетін кинотанушы, өнертану кандидаты, доцент Г.А. Мурсалимова басқарып келеді. Әр жылдары Г.Абильдина, А.Байғожина, Г.Наурызбекова, А.Байбеков, Д.Қайып, Б.Нұрпейіс, С.Бекниязова «Кино және ТВ» факультетінің декандары қызметін атқарды. «Кино және ТВ» факультетінде өнердің кинематограф, телевизия, медиаорта тәрізді салалары үшін шығармашыл кадрлар даярлайды. Факультеттің шығармашылық шеберханаларында кино мен телевизияның белгілі қайраткерлері жұмыс істеп, қазір де өздерінің кәсіби қызметін жалғастыруда. Олар: ҚР Еңбек сіңірген қайраткерлері Б.Шәріп, С.Нарымбетов, Д.Манабай, А.Әмірқұлов, Ж.Даненов, Б.Омаров, Г.Абильдина, М.Соловьева; «Ерен еңбегі үшін» медалінің иегерлері Н.Лаврик, А.Байғожина, Ж.Даненов, Г.Ройтман; ҚР Еңбек сіңірген артисі Б.Қалымбетов; өнертану кандидаты, доцент А.Мәмбетов; доценттер Е.Ақчалов, А.Айтуаров, А.Мырзашева, А.Влазнев, Т.Климова; аға оқытушылар А.Қарабаев, Е.Кусенов, Г.Репина, М.Бекқожин, К.Конуркульжаев, Э.Кулбаев, С.Ахметова. Соңғы жылдары факультет құрамы жас оқытушылармен толықты: докторлар (PhD) Ю.Сорокина, Ж.Тойбаева, В.Попов; өнертану магистрлері А.Абильдин, Р.Қосай, А.Тұяқбаева, М.Бакеева, Э.Пшенаева, А.Тукбаев, А.Ахметжанова, К.Қадырбеков, Г.Салим, А.Байтанаев, Б.Рамазанова, Ж.Оразалиева, О.Исаев; психология магистрі Ж.Жұмадилова-Калманова; аға оқытушы Г.Әбітаева, оқытушы М.Абадиева. Біздің факультетте педагогикалық қызметін бастаған кейбір мамандар қазір Астана қаласындағы ҚазҰӨУ - де жемісті қызмет етіп жатыр. Олардың қатарында А.Сүлеева, А.Сүлеев, А.Райбаев, С.Махмут бар. Бұл тізім өмірден мезгілсіз өткен жетекші мамандар – ҚР Еңбек сіңірген қайраткері Т.Хажиев; аға оқытушылар А.Нилов, С.Райбаев, М.Баятақовты еске түсірмесек, толық болмас еді. [3]

Факультетте оқыту бағдарламасы заманауи принциптерге сәйкес құрылған және төрт мамандық бойынша даярлық жүргізіледі: «Режиссура» (мамандандыруы: Көркем фильм режиссурасы, ТВ режиссурасы, Кино және ТВ продюсерлігі, Анимациялық фильм режиссурасы, Кино және ТВ дыбыс режиссурасы, Музыкалық дыбыс режиссурасы); «Операторлық өнер» (мамандандыруы - Кино және ТВ операторы); «Арт-менеджмент» (мамандандыруы: Арт-менеджмент және продюсерлік); «Графика» (мамандандыруы - Суретші-аниматор). Факультет жаңа мамандықтар бойынша даярлықты кеңейтуде, педагогикалық және шығармашылық іс-әрекет ортасы жаңаруда. Балалар анимациясы өндірісіндегі қажеттілік компьютерлік технология кафедрасын құрып, оны нығайтуға серпіліс берді. Әртүрлі мамандық бойынша білім алып жатқан студенттер практикалық, өндірістік және шығармашылық дағдыларды игеруі үшін бір-бірімен тығыз байланыста жұмыс жасайды. Студент-режиссерлер, операторлар мен дыбыс режиссерлері өндіріс жағдайларына мейлінше жақындатылған бірлескен түсіру жобаларын орындайды. «Кино және ТВ» факультеті жұмыс істей бастағаннан бері халықаралық деңгейге шығып үлгерді. Факультеттің көптеген студенттері, магистранттары мен түлектері отандық «Евразия», «Бастау», «Байқоңыр» (Алматы қаласы), «Самғау» (Шымкент қаласы), сондай-ақ «Busan International Film Festival-BIFF» (Оңтүстік Корея), «Сандэнс» (Парк-Сити, Юта штаты, АҚШ), «39 Poitiers Film Festival» (Франция), «Amazing Thailand Film Challenge» (Таиланд), «Toronto International Film Festival-TIFF» (Канада), «InТОНАЦИИ» Халықаралық дыбыс

режиссерлік студенттік жұмыстардың конкурс-фестивалі (Ресей, Санкт-Петербург қаласы), «BioBio CineInternational Festival» (Чили, Консепсьон қаласы), «Қазан Халықаралық фестиваль мұсылман киносының фестивалі» және тағы басқа халықаралық кинофестивальдердің лауреаты атағына ие болды. Жыл сайын Франциядағы Канн халықаралық кинофестивалінде «Short Film Corner» бағдарламасы бойынша фестиваль қонақтары ретінде факультет студенттерінің фильмдері көрсетіледі. Академияның «Кино және ТВ» факультеті шетелдік киномектептерімен белсенді ынтымақтастық жасайды, олардың арасында С.А. Герасимов атындағы Бүкілресейлік мемлекеттік кинематография институты (Ресей), Гете атындағы институт (Германия), Корей медиаөнер университеті (Оңтүстік Корея), Лапланд университеті және Оулу Университеті (Финляндия), Нью-Йорк Киноөнері Академиясы (NYFA, США). Факультеттің көптеген студенттері ағылшын тілін еркін меңгерген және шетелдерде, атап айтқанда Лос-Анджелестегі Нью-Йорк Киноөнері Академиясында, Финляндиядағы Лапланд университеті мен Оулу университетінде; Корей медиаөнер университетінде академиялық ұтқырлық бағдарламалары бойынша білім алуда. Факультеттің арнайы түсіру павильондары, оқу телестудиясы, монтаж класы, дыбыс жазу студиялары, студенттердің оқу, курстық және дипломдық жұмыстарының қоры бар. [4]

«Кино және ТВ», «Өнертану» факультеттерінің барлық жеткен жетістіктері тікелей Темірбек Жүргенов есімімен байланысты екенін атап өткеніміз жөн. Себебі академияның, кино факультетінің ашылуына, қазақ киносының дамуына Темірбек Жүргенов тікелей даңғыл жол салып берді. Бүгінгі кинотанушылар мен өнертанушылар сол сара жолмен жүріп келеді. Оның есімі тек мәдениет саласында ғана емес, ұлт тарихында мәңгі сақталып, жас ұрпақ жадында әлі ұзақ жаңғырары сөзсіз.

Пайдаланған әдебиеттер тізімі:

1. Жүргенов Т. Таңдамалы. – Алматы: Арыс, 2001.
2. Узакбаева С., Садыкова А. Служение Родному народу. – Алматы, 2009.
3. Т.Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы. Кітап-альбом. / Жалпы редакцияны басқарған Б.Н. Нүсіпжанова. – Алматы: «Көкшетау» КФ баспасы, 2018 - 220 с.
4. «Өнертану» факультетінің 15 жылдығына арналған. – Алматы, 2017 ж. – 272 б

УДК 77

ОТАНДЫҚ КИНО ЗЕРТТЕУЛЕР САЛАСЫ: ӨЗЕКТІ МӘСЕЛЕЛЕР МЕН ҰСЫНЫСТАР

Жанболат Әлімақын

*Өнертану ғылымдарының магистрі, Темірбек Жүргенов атындағы ҚазҰӨА,
«Кино тарихы мен теориясы» кафедрасы оқытушысы, кинотанушы*

*Алматы қ., Қазақстан,
alimaqyn06089@gmail.com*

Аңдатпа. Мақалада еліміздегі заманауи кино сынына байланысты туындап отырған бірнеше маңызды мәселе хақында ой қозғалады. Сонымен қатар медиа кеңістіктегі кино сыншы рөлі қалай болуы керектігі пайымдалады.

Түйінді сөздер: кинотану, кино сыны, медиа кеңістік, кино шолу.

ОБЛАСТЬ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ КИНО: АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ И ПРЕДЛОЖЕНИЯ

Аннотация. В статье рассматриваются несколько важных вопросов, возникающих в связи с современной кинокритикой в стране. При этом высказывается мнение о том, какой должна быть роль критика в медиaprостранстве.

Ключевые слова: киноведение, кинокритика, медиапространство, кинообзор.

THE FIELD OF DOMESTIC CINEMA RESEARCH: CURRENT PROBLEMS AND PROPOSALS

Annotation. The article discusses several important issues arising in connection with modern film criticism in the country. At the same time, an opinion is made about how the role of a critic in the media space should be.

Keywords: film studies, film criticism, media space, film review.

Соңғы жылдардағы Қазақстандық жаңа медианың қарқынды дамуына орай ұлттық кино зерттеулер ісі, әсіресе сын саласы бірнеше тың мәселелермен бетпе-бет келіп отыр. Кино сыны интернет кеңістіктің тың мүмкіндіктері мен қоса назар аударуға тиіс кедергілеріне де жиі кез болуда. Осы мәселелердің өзінен-ақ медиа кеңістікке жаңа көзқарас қажет екенін түйсіну қиын емес. Бұл мақаламызда кең мағынадағы медиа анықтамасы және әлеуметтік медиа ұғымы, кино сыны мәселелеріне тоқталамыз. Сонымен қатар медиа кеңістікте сапалы кино талдау алаңын қалыптастыруға қажетті бірнеше ұсыныстар айтатын боламыз.

Медиа белгілі бір түрдегі ақпаратты беру тәсілдері, коммуникация құралдары сонымен қатар медиа үдерісінің өзін де қамтитын өте кең ұғым. Латын тіліндегі *medium* сөзі дәнекер немесе орта деген түсінік береді. Яғни ақпаратты жасау, өңдеу және тарату. Медиа термині бұқаралық ақпарат құралдары, фотосурет, кино, баспа ісі, радио және телевизия, интернет, жарнама, тіпті архитектура өнерін де қамтитын коммуникация өндірісінің жиынтығы. Заманауи контексте медиа ақпаратты тұтынушыға беру үшін қолданылатын технологиялық құралдар мен коммуникациялық тәсілдерді де қамтитынын айта кетуіміз керек. Осы арада ерекше көңіл бөлетін дүние медианы бұқаралық ақпарат құралдары, телекоммуникация немесе басқа аралас ұғымдардың өзімен шатастырудың қажеті жоқ. Керісінше, медиа осы айтылғандардың бәрінің жиынтығы.

Отандық медиа өзінің бес түрлі даму кезеңін бастан кешті:

1. Алғашқы ақпарат құралы (тек мәтін түрінде)
2. Баспа құралдары (мәтін мен фотосуреттер, журналдар)
3. Электронды тасымалдаушылар (телеграф, телефон, радио ісі)
4. БАҚ (телеарналар ісі)
5. Сандық медиа (интернет, әлеуметтік желілер, мобильді қосымшалар т.б.)

Мақсатты аудиториясына қарай медиа түрлері масс медиа, директ медиа және жаңа медиа болып бөлінеді. Бүгінгі таңда әлеуметтік желі алаңының қарқынды дамуы нәтижесінде «әлеуметтік медиа» ұғымы пайда болды. Қазір біз әлеуметтік медиа кезеңінде өмір сүріп жатырмыз. Әлеуметтік медиаға ақпарат тұтыну мен алмасу жағынан ыңғайлы және жылдам веб байланыс құралдары да жатады. Бүгінде кино сыны әлеуметтік медиа аудиториясында жиі талқыланатын салаға айналып отыр. Нақтырақ айтқанда академиялық және журналистикалық кино сыны мен киноның социологиялық зерттеулері цифрлы-әлеуметтік медиа кеңістікке көшіп жатыр.

Кино туындыны талдау, түсіндіру және баға беру кино сынының дәстүрлі мақсаты екені түсінікті. Кино жыл өткен сайын халық көп қажетсінетін және тұтылатын өнер түріне айналады. Себебі кино дербес өнер болудан тыс креативті индустриялды өнім ретінде қарастырылады. Көрермендер киноны тек кинотеатрдан ғана емес теледидар, ноутбук, планшет пен смартфондар арқылы да көруді әдетке айналдырды. Киноны кеңседе, жолда, демалыста тіпті ұшақтарда отырып та тамашалай аламыз. Көрермен кинодан өнерге тән биік эстетика ғана емес, ақпарат, тіл, сән және трендтер мен басқа да идеяларды қабылдау үшін көруде. Ендеше заманауи кино сыны да елімізде қолға алынып жатқан креатив индустрияның дамуына ілісе алуы керек. Қазіргі таңда аудиторияның коммуникацияға қатысу классификациясына қарап медиа «ыстық» және «салқын» медиа деп те бөлініп жүр. Ал біз сөз етіп отырған тақырып, яғни кино сыны (теледидар және кино тақырыбы) «ыстық» медиаға тән құбылыс. (1.15.) Демек бұл тұрғыда да тақырып өзекті.

Әлеуметтік медиа кинорецензент үшін оң мүмкіндіктер бергені бір жағынан қуантады. Себебі кино сайттары мен инстаграм, фейсбук, ютуб сынды әлеуметтік желілерде фильм туралы кәсіби, тәуелсіз сыни мақалалар анағұрлым кең аудиторияға жылдам жете алады. Кәсіби кино сыншы жазылған рецензиясын немесе шолуын түрлі әдістермен белгілеп, қалаған оқырманы мен аудиторияға бөлісе алады. Алайда әлеуметтік медиа осы артықшылықтармен қоса бірқатар мәселелерді де туындатып отыр. Қазір шоу жасау мақсатында жазылатын жеңіл немесе хайп сарынындағы жазбалар көрерменнің сапалы рецензияны оқуға деген ынтасына кедергі келтіруде. Газет пен журналдар жаңалықтардың негізгі көзі болып тұрған кезеңде көрермен кино туралы тек мамандардың пікірімен ғана бетпе-бет келетін еді. Ал, бүгін мазмұнды дүниені оқуға бейім тұтынушының алдынан арзанқол жазбалар жиі бой көрсететін болды. Киноның төрешісі сыни мақалалар емес, керісінше афиша астындағы рейтингтік жұлдызшалар болған. Ал біз сол жұлдызшалар кімдердің қолымен басылып жатқанына назар аударуымыз керек.

Жаңа медиа кезеңінде кәсіби кино сыны қандай болуы керек және ол әлсіреп кетпейме деген заңды сұрақ туындайды. Қазақ кино сыны үшін соңғы технологиялық дамуды толыққанды сезінетін уақыт келді. Шыны керек, көрермен қазір кинотеатрға бармас бұрын немесе смартфонмен қандай да бір фильм көрер алдында бұрынғыдай кәсіби шолулар мен рецензияларға аз жүгінетін болған. Бүгінгі таңда бір ғана ютуб желісінде «qaz kino», «кино шолу», «кино айтушы», «қысқа шолу», «sen izdegen» сынды т.б. бірнеше қазақ тілді арналар белсенді жұмыс істеп жатыр. Алайда сапасы сын көтермейтін осы арналардың бәріне ортақ кемшіліктерін атап өткен жөн:

Бірінші: арна жүргізушілерінің көпшілігі мизансцена, монтаж, камера орналастыру, жарық қою секілді базалық дүниелерді біле бермейді.

Екінші: кино тарихын жете білмейді. Тіпті қазақ киносын 90 жылдардан бастайтын арна жетекшілері де кездесіп жатады.

Үшінші: «бәрі сыншы» категориясындағылар фильмнің өзі туралы емес одан алған жеңіл сезімдерін сын ретінде ұсынып, кино шығарманың бастан-аяқ оқиғасын баяндаумен шектеліп жатады. Бұл талдау емес, керісінші кино сынын өлтіру. т.б.

Дейтұрғанмен, отандық медиа кеңістікте өнімді жұмыс істеп тұрған бірнеше киносайттар бар. kinostan.kz, brod.kz, vosmerka.kz, oner.kz секілді тағы басқа порталдарда сыни мақалалар мен сұхбаттар, кинохабарлар, басқа да жаңалықтар жарық көруде. Аталған сайттардың ішінде vosmerka.kz сайты ғана бірден-бір кәсіби кинотанушылық портал саналады. Бірақ сайттың тек орыс тілінде екендігін ескерсек, қазақ тілді пайдаланушылар үшін Қазақстанда бірде-бір кино портал жоқ екені қынжылтады. Oner.kz сайты қазақ тілінде болғанымен ол тек киноға емес, өнердің барлық салаларына арналған.

Елімізде киносыншылардың қаламақысы туралы мәселелер де жиі айтылып жатады. Бізде «Соңғы муза», «ашық көрсетілім», «гауһартас» секілді телебағдарламалар, «Filmfan» атты радио бағдарламаларда немесе «Егемен Қазақстан», «Қазақ әдебиеті» секілді республикалық беделді БАҚ-тарда киносыншылардың көзқарастары мен еңбетері көрерменнің талғамы мен өресін шыңдауға ықпал етіп жатыр. Алайда қаншама құнды сұхбаттар мен жазылған дүниелер үшін ең төменгі қаламақы да берілмейтіні шындық. Қарапайым ғана бір мысал. Ток шоуларда студиядағы көпшілік көрерменге қаражат төленеді де, ал кино бағдарламалардың студия көрермені түгілі, сарапшыларының өзіне ештеңе төленбейді. Яғни кино сынына қажетті мемлекеттік қолдау атымен жоқ.

Әлеуметтік медианың тағы бір мәселесі ретінде кинотанушылар пікірі жарнама тасқынының астына қалып жатқанын ашық айтуымыз керек. Қазір кейбір кинорежиссерлар мен сценаристердің, кино журналистердің сапалы жазбалары да желі қолданушыларына қолжетімді болғаны қуантады. Бірақ, бұл кино сынынмен барлық адам айналысқаны дұрыс деген сөз емес. Біздің назарымызда ең бастысы сапалы рецензияны қайткенде көп оқырманға ұсынуға болады деген сұрақ болуы керек. Медианы пайдаланатын адамның көптігі соншалық, бүгін де кез-келеген тақырыпқа кез-келген адам сын жаза алатын күйге жеттік. Бұл кино сынына да қатысты. Тіпті соңғы кездері «барлығы сыншы» деген жаңа тіркес те пайда болды.

Бүгінгі әлеуметтік медиа кезеңінде дұрыс пікірлердің сапасы жоғары, саны да көп болғаны ләзім. Бұл тұрғыда кинотанушылар үшін тек киноның ғана емес кино сынының да мәселелерін көтеру қажеттігі сезіледі. Осы орайда тағы бір тілге тиек ете кетін дүние «Киноман» журналы туралы болмақ. 2000 жылдардың ортасында биік кәсіби сапаның үлгісін көрсеткен мерзімді басылым, көп ұзамай жабылып қалған болатын. Бүгінде елімізде бірде-бір кино туралы кәсіби журнал жоқ. Өткен жылдары бірінші саны шыққан «Жастолқын» және қайта жандануды көздеген кеңестік дәуірде шыққан, кейіннен тоқтап қалған «Жаңа фильм» журналдарының да тағдыры бұлыңғыр.

Жүйелі кино сынының алдындағы кедергілер медиа этикадағы келеңсіздіктерге де жол беріп отыр. Әлеуметтік медианың мүмкіндіктері тудырған ең жаман тенденцияның бірі адамдар өзі түсіне алмаған жақсы фильмдерге шектен тыс қатал болуда. Тіпті жақсы туындыларға да шүйлігу үрдісі белең алды. Кейбір көрермен фильде өнер тілі бар екенін жаза бстаса, басқалары оның сол көзқарасы үшін жеке басына дейін шабуыл жасауға барып жатады. Бұл ретте медиа кеңістікке жаңа дигитал мәдениет керек екенін де айта кетуіміз керек.

Біз медиадағы кәсіби кино сынының ықпалын сақтап қалу үшін бірнеше маңызды ұсыныстарды ортаға тастағымыз келеді. Ол үшін желіде сапалы кино шолу арналары мен парақшалар ашу ісін қолға алу керек. Екіншіден «Киноман» секілді журналдарды қайта ашу керек. Сонда ғана жаңа медиа дәуірінде кино сыны тек фильмді қабылдау емес, керісінше көптеген оқырманы бар дербес қызықты әдеби жанрға айналады. Үшіншіден, кино сыны жаңа Қазақстандық санаға әсер ету үшін сыншы «пікір көшбасшысына» айналуы керек. Ол үшін сыншының еңбегі лайықты бағаланып, шетелдік тәжірибедегідей қаламақы жүйесі қойылуы керек. Төртіншіден, сапалы сынның салыстырмалы үлесін арттыру үшін әлеуметтік медиаға кинотану саласында білім алып жатқан жоғары курс студенттері өз парақшалары арқылы дербес жұмыстарын жариялап отырғаны жөн. Бесіншіден, жылдамдық та маңызды. Иә, кейбір жүйелі талдаулар кешігіп жарық көретіні де бар. Алайда бастапқы пікірлердың бейтарап және сапалы болуы өте маңызды. Себебі медиа ол тірі аудитория, реакциялар сол сәтте-ақ беріліп жатады.

Біз айтып отырған осы мәселелрдің соңғы нүктесін медиа кеңістікке бейімделген, креативті кәсіби сын ғана қоя алады.

Пайдаланылған әдебиеттер тізімі:

1. Marshall McLuhan, *Understanding media: the extensions of man.* – // California. GINGKO PRESS Inc., 2013
2. Сергей Минаев, «Media Sapiens. Повесть о третьем сроке (повесть). – // Москва. АСТ (Астрел), 2007

УДК 77

ҚАЗАҚСТАНДЫҚ ВЕБ-СЕРИАЛДАРДАҒЫ ЗАМАНАУИ ӘЛЕУМЕТТІК ТАҚЫРЫПТАРДЫҢ КӨРІНІСІ

Айтбаева Ақмарал Нұрғалиқызы

*2 курс магистранты, «Кино тарихы мен теориясы» кафедрасы,
Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы,
Алматы қ., Қазақстан,
akmaral_ktd@gmail.com*

Айдар Алма Мұратқызы

*доцент, PhD, «Кино тарихы мен теориясы» кафедрасының аға оқытушысы,
Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы, Алматы қ., Қазақстан,
almaaidar.kz@gmail.com*

Аңдатпа. Ақпараттық технологиялардың дамуы нәтижесінде қазіргі таңда ғаламтордағы платформалар арқылы тарату мақсатында өндірілген веб-сериалдар саны дүниежүзі бойынша күннен күнге артып келеді. Бұл үдерістен қазақстандық медиа кеңістік те қалған емес. Жыл сайын отандық мамандар тарапынан ғаламторлық форматтағы түрлі-түрлі сериалдар өндіріліп, көпшілік назарына ұсынылып келеді. Веб-сериалдар телевизиялық сериалдарға қарағанда көркемдік сапа тұрғысынан әлдеқайда жақсырақ нәтиже көрсету үстінде. Сюжеттік құрылымның көрермендер үшін қызықты болуы және бүгінгі күнде өзекті болып табылатын әлеуметтік тақырыптардың көтерілуі – қазақстандық заманауи веб-сериалдарға тән сипаттардың бірі. Адамдардың кәсіби және қызметтік өміріндегі проблемалар ғана емес, сонымен қатар күнделікті тұрмыс тіршілігіндегі, туыскандар арасындағы, достар мен жақындар төңірегіндегі мәселелер жарыққа шыққан веб-сериалдарда көрініс табууда. Дегенмен де, веб-сериалдар поп-мәдениеттің ажырамас бөлшегі болғандықтан көп жағдайда мейнстримдік бағытта өндіріліп, қазіргі таңда әлеуметтік мәселелерді үстірт әрі жалпылама түрде көтереді. Отандық веб-сериалдардың адамдар арасында танымалдығы күннен күнге артып келеді, соған байланысты олар көпшілікке ой салып, пікір қалыптастыра алады. Осы себепті олардың сюжет және кейіпкерлер арқылы әлеуметтік тақырыптарды көтеруі мәселелерін ғылыми тұрғыдан зерттеуді өзекті әрі жөн деп ойлаймыз.

Түйінді сөздер: Веб-сериал, телесериал, сюжет, тақырып, кейіпкер, әлеуметтік мәселе, драматургия, жанр

ОТРАЖЕНИЕ СОВРЕМЕННЫХ СОЦИАЛЬНЫХ ТЕМ В КАЗАХСТАНСКИХ ВЕБ-СЕРИАЛАХ

Аннотация. В результате развития информационных технологий в настоящее время во всему миру выросло количество веб-сериалов, произведенных с целью распространения через интернет платформы. От данного процессы коснулись так же казахстанское медиапространство. Ежегодно отечественные специалисты представляют на всеобщее обозрение различные веб-сериалы в онлайн формате. Веб-сериалы, в отличий от телесериалов, с точки зрения художественного качества показывают гораздо лучший результат. Интересная сюжетная структура и актуальные социальные темы является одним из основных характерных черт современных веб-сериалов. В них поднимаются не только проблемы в профессиональных сферах человеческой жизни, но и вопросы бытового характера внутри семьи, между родственниками, вокруг друзей и близких. Тем не менее, веб-сериалы являются неотъемлемой частью поп-культуры и в большинстве случаев они производятся в мейнстримном направлении. В них социальные темы поднимаются поверхностно и обобщенно. Отечественные веб-сериалы постепенно становятся популярными среди людей, они могут им дать пищу для размышления и формировать их мнения. По этой причине мы считаем актуальным и целесообразным исследовать подъем социальных тем с помощью сюжета и персонажей в казахстанских веб-сериалах.

Ключевые слова. Веб-сериал, телесериал, сюжет, тема, персонаж, драматургия, жанр.

REFLECTION OF MODERN SOCIAL THEMES IN KAZAKH WEB-SERIES

Annotation. As a result of the IT growth, the number of web-series that are distributed on internet-platforms has grown worldwide. The Kazakh media didn't stay away from this process. Every year domestic specialists presents the public with various web-series. They, unlike TV-series, from the artistic quality point, has shown much better results. Interesting plot structure and important social topics are one of the main characteristic features of modern web-series. They raise not only problems in professional spheres of human life, but also domestic issues within the family, between relatives, around friends and loved ones. Nevertheless, web-series are an integral part of pop-culture and in most cases they are mainstream productions. In them social topics are raised superficially and generically. Domestic web-series are gradually becoming popular among people and they can

form their opinions. For this reason, we consider it relevant and expedient to explore the problems of raising social themes with the help of the plot and characters in Kazakh web-series.

Keywords. Web-series, TV-series, plot, theme, character, dramaturgy, genre.

Кіріспе. Посткеңестік аймақта «сериал» – көп бөлімдерден тұратын аудиовизуалды көркем және деректі туындыларға қатысты пайдаланылса, батыста біздің түсініктегі сериал ұғымы «series» немесе «show» ретінде қабылданады. Егер сериал телевизия үшін өндіріліп, бірінші кезекте TV арқылы таратылса, онда ол «телесериал» болып есептеледі. Ал «веб-сериал» дегеніміз нақты бір ғаламтор платформасы арқылы тұсауы кесіліп адамдар арасында таратылатын сериал болып табылады. Журналист Н.Галеева өзінің «Stepp.com» порталындағы ақпараттық мақаласында аталмыш құбылысқа мынадай анықтама береді: «Веб-сериал – ғаламторда жарыққа шығатын және телеарнада көрсетілуге бағытталмаған сериал» (Н.Галеева, 2).

Ең алғашқы веб-сериалдардан өткен ғасырдың 90-шы жылдары батыс елдерінде қалыптасып, жаңа дәуірдің орнауымен дами бастаған. Американдық зерттеуші А.Дж.Кристиан өзінің «Фандом өнеркәсіптік жауап ретінде: тәуелсіз веб-сериалдардағы мендікті қалыптастыру» атты мақаласында біз қарастырып отырған құбылыстың пайда болуы себебіне мынадай тұжырымдама береді: «Веб-сериалдар, ең алдымен, тәуелсіз кинорежиссерлер мен продюсерлік компаниялар үшін шығармашылықпен айналысуға және аудиторияны өсіруге бұрын соңды қол жетімсіз құрал бола алуына байланысты қалыптасты» (А.Дж.Кристиан, 8).

Орыс зерттеушісі А.И.Харченко өзінің «Веб-сериал киноиндустрияның жаңа жанры ретінде» атты мақаласында аталмыш құбылыстың негізгі ерекшелігін былай сипаттам өтеді: «Веб-сериалдардың нақты форматы жоқ, сондықтан бұл әр түрлі қиялдағы адамдардың шығармашылығы үшін еркін бір кеңістік» (А.И.Харченко, 15). Демек, веб-сериалдарды қалыптастыру кезінде авторларда шығармашылық еркіндік болады.

Зерттеуші А.Прохоров өзінің ғылыми мақаласында веб-сериалдарға қатысты былай деп айтады: «Веб-сериал форматы теледидардағы сериялық форматтың тікелей ұрпағы болғандықтан оның кейбір негізгі ерекшеліктерін де өзіне мұра етеді» (А.Прохоров, 10). Осыны ескере отырып, біз веб-сериалдар тура телесериалдар сияқты драматургия заңдылықтары аясында қалыптасады деп айта аламыз. Көркем-суретті туынды ретінде өндірілсе, негізгі оқиғасы, қосалқы сюжеттері, басты және қосымша кейіпкерлері, көтерген тақырыптары мен айтар ойлары мазмұн құрамында кездеседі. Кез келген көркем шығарма секілді ең әуелі идея ретінде қалыптасып, кейіннен жанрлық сипатқа ие болып, соның негізінде дамиды. Кейіпкерлері мен олардың ішкі-сыртқы конфликттері, оқиға желісі, барлық тұстары ойластырылады. Көрермендерге ой салу да авторлар тарапынан тыс қалмайды. Сюжеттік құрылымның табиғатына сәйкес «вертикал» немесе «горизонтал» болып құрастырылады. Бұл екі терминге түсініктеме беру үшін біз ғалымдардың анықтамасына сүйенеміз. Зерттеуші О.Э.Кравцова өзінің батыстық сериалдарды зерттеуге бағытталған ғылыми мақаласында вертикал сериалдарға мынадай анықтама береді: «Вертикал сериалдың әр бөлімі жеке аяқталған сюжетпен ерекше, бұл толық аяқталған оқиға, ол оған дейінгі эпизодпен онша байланысты емес жеке драмалық шығарма» (Кравцова О.Э. 7). Ал горизонтал сериал ұғымына зерттеуші Малиновская С.Д. өзінің мақаласында мынадай анықтама келтіреді: «Оқиға желісі бөлімнен бөлімге бір бағытты жолмен баяндалатын сериал горизонтал деп аталады» (Малиновская С.Д. 9).

Американдық жазушы әрі оқытушы Джеймс Н. Фрей өзінің «Өте жақсы романды қалай жазуға болады» атты еңбегінде ой-тұжырым мәселесіне қатысты былай дейді: «Айтар ойы жоқ роман ескегі жоқ қайықтай». (Фрей Д.Н., 13). Иә, аталмыш маман роман жазу төңірегінде сөз қозғайды, бірақ драматургиялық заңдылықтар барлық өнер түріне ортақ болғандықтан жазушының тұжырымын веб-сериалдарға да қатысты қолдана аламыз. Тақырып пен соған қатысты айтар ойдың қамтылуы – кез келген көркем шығарманың жаны әрі жүрегі.

Материал және әдістер. Біз өз зерттеулік жұмысымызды жүргізу барысында кинотанушылық, драматургиялық және әлеуметтанушылық бағыттарды ұстанып, ғылыми-теориялық әдістерге жүгінгенді дұрыс деп білеміз. Бізге өз септігін бақылау, сараптау, саралау, салыстыру, синтездеу, логикалық ойлау, аксиомалық ойлау, абстракциялау, дедукция, SWOT-анализ сынды әдістер тигізеді. Зерттеуші Е.Кадышево өзінің «SWOT-анализ: сапалы істе» атты мақаласында бұл әдісті былай сипаттап өтеді: ««S» және «W» компанияның ішкі жағдайына, ал «O» және «T» ұйымның сыртқы ортасына байланысты болып табылады» (Кадышева Е., 6). Негізгі мақсатымыз – қазақстандық веб-сериалдардағы әлеуметтік тақырыптардың көрінісін талдау, сол себепті аталмыш көркем туындылар зерттеуіміздің нысаны болып табылады. Қазақстандық медиакөңістікте веб-сериалдар тек соңғы жылдарда ғана қалыптасып дамыған, сол себепті отандық ғалымдар тарапынан олар зерттеу объектісі ретінде сирек қарастырылған. Дегенмен де, жалпы веб-сериалдар Д.Уильямс, Б.Диман, А.Прохоров, С.Никитина, Р.Розенгурт сынды шетелдік зерттеушілер тарапынан біршама жақсы дәрежеде тақырып ретінде көтерілген. Сонымен қатар, ғаламтордағы ашық ресурстарда нақты қазақстандық веб-сериалдарға қатысты ақпараттық мақалалар мен рецензиялар кездеседі.

Талдау және тұжырым. Ғаламтор атты құбылыс ХХ ғасырдың екінші жартысында пайда болды, бірақ дүниежүзі бойынша жан-жақты жалпылама қолданысқа смартфондардың қалыптасуымен бірге енгенін жасыра алмаймыз. Әрине, ғаламторды әралуан жастағы адамдар өз қажеттіліктері мен қызығушылықтарына қарай пайдаланады. Бірақ виртуалды медиа әлемнің негізгі қолданушылары жастар десек қате айтпаймыз. Үндістандық медиа зерттеуші Б.Дирман өзінің «Веб-сериал мен Стриминг контенттің психологиялық әсері: Үндістан жастарын зерттеу» атты мақаласында ғаламтордың жастар арасында трендке айналғанын нақтылап, келесі тұжырыммен бөліседі: «Үнді жастары орта есеппен санағанда онлайн видео контент қарауға шамамен 8 сағат және 29 минут жұмсайды» (Дирман. Б., 3). Иә, аталмыш тұжырым ғаламтор қолданушылары саны бойынша дүниежүзінде екінші орында тұрған Үндістанның жастарына қатысты айтылған, бірақ қазақстандық жастар да ғаламторда жиі отырады. Зерттеуші М.Құнанбаева бастаған ғалымдар тобы «Қазіргі жағдайдағы оқушы жастардың гаджет-аддикциясының психологиялық табиғаты» зерттеулік жұмысы аясында жастар арасында анонимді сауалнама жүргізіп, қол жеткізген келесі деректерді келтіреді: ««Сіз гаджетті пайдалануға күніне қанша уақыт жұмсайсыз?» сұрағына жауап берушілердің 21% – «30 минуттан 1 сағатқа» дейін деп, 48% – «2 сағаттан 6 сағатқа дейін» деп, 31% – «күні бойы» деп жауап берді» (Құнанбаева М.Н., 5). Демек, қазақстандық жастардың басым бөлігі өз уақыттарын ғаламторға жиі арнайды. Соған байланысты біз отандық веб-сериалдардың негізгі тұтынушылары жастар деп тұжырымдай аламыз.

Қазіргі таңдағы жасөспірімдерді сипаттауға «Z ұрпақ», «Зеттер», «Зумерлер» термині қолданылады. Батыстық зерттеушілер Френсис Т. және Хоефел Ф. аталмыш терминге мынадай анықтама береді: «Z ұрпақ мүшелері – шамамен 1995-2010 жыл аралығында туылған адамдар – нағыз цифрлік дәуірдің жаратылыстары: кішкене кездерінен бастап олар ғаламтормен, әлеуметтік желілермен және телефон құрылысымен таныс» (Френсис Т., 14). Яғни Z ұрпақ дегеніміз – ақпараттық технологиялардың қарқынды қолданысы дәуірінде дүниеге келген алғашқы буын. Қазақстан үшін зет ұрпақ адамдары тәуелсіздік дәуірінде дүниеге келіп, бала кездерінен цифрлік технологияларды меңгеріп, әралуан жаһандық үдерістер жайлы біле өскен. Бүгінгі күнде қазақстандық жастарды қоғамдағы әралуан әлеуметтік және өзге де проблемалар қатты алаңдатады. Себебі олар медиакөңістік арқылы дамыған елдердегі позитивті қоғамдық өзгерістер жайлы бірден хабардар болып отырады және сондай трансформациялардың біздің ортада да іске асуын мақсат тұтады. Гендер теңсіздігі, ескішілдік, нәсілшілдік, ұлтшылдық, парақорлық, әділетсіздік, надандық, жұмыссыздық, кедейлік, осы секілді әлеуметтік мәселелердің барлығы жастарды мазалайды. Және осындай проблемаларды көтеріп, олармен күресуге шақыратын көркем туындыларды жастар қуанышпен қабылдап, өзара таратып, танымалдығын арттыруға атсалысады. Себебі олар көркем туындының мазмұнынан шынайы айтылған ойлар мен тұжырымдарды сезеді.

Соңғы жылдары жарыққа шыққан бірталай веб-сериалдардың бүгінгі күнде сұраныста болуы бір жағынан осыған байланысты.

Негізі, қазақстандық веб-сериалдардың тарихы 2019 жылдан бастау алады. Ең әуелі режиссер Эльдар Шибановтың «Трезвоз» атты авторлық туындысы жарыққа шыққан. Бес минуттық бірнеше эпизодтардан тұратын аталмыш туындыда өмірде жолы болмаған сценаристтің тағдыры баяндалады. Драма жанрындағы аталмыш веб-сериал автордың тарапынан эксперимент ретінде өндірілген, соған байланысты ол көп мөлшерде жанкүйер таба алмаған. Бірақ қоғамдағы ішімдікқұмарлық мәселесі бір адамның бейнесі арқылы көтерілген. Сонымен қатар, 2019 жылы актер Ерден Телемисовтың «Всемогущий» атты веб-сериал премьерасы өткен. Журналист Г.Байжанова өзінің «Қазақстанда веб-сериалдардың өндірісі қанша тұрады» атты мақаласында келесі ақпараттарды келтіреді: «Продюсерлер мен жарнама берушілердің қызығушылығын тудырған алғашқы қазақстандық веб-сериал «Всемогущий» – белгілі актер әрі блогер Ерден Телемисовтың режиссерлік дебюті» (Байжанова Г., 1). Адамдар тарапынан көбірек қаралған бұл комедиялық туынды фантастика және фэнтези жанрларының элементтері бар сюжетті баяндайды. Оқиға желісі бойынша үш ағайынды жындар заманауи Алматыда өмір сүреді, араларындағы тентектеу келген кіші жын күндердің бір күні «YouTube» платформасы арқылы арна ашып, өзін жын-блогер ретінде күллі әлемге таныстырып, көрермендердің кез келген тілегін орындауға уәде береді. Аталмыш веб-сериалда әлеуметтік тақырыптар көтерілмейді, бірақ отбасы арасындағы түсініспеушілік, бауырлар арасындағы қарым-қатынас, достық пен мейірбандылық сынды маңызды мәселелерге қатысты ойлар айтылады. Аталмыш екі веб-сериал еліміз үшін алғашқылар болып есептеледі. Сол себепті де назарға алып өткен дұрыс деп білеміз.

Алайда сұраныс тұрғысынан қарағанда бүгінгі күнде ең алғашқы орындарға «5:32», «Сәке», сынды веб-сериалдар ие. Аталмыш екі веб-сериал жанр жағынан да, айтар ой қырынан да бір-біріне ұқсамайды. Бірақ әрқайсысында қоғамдық маңызы бар ойлар айтылып, өзекті тақырыптар көтеріледі. Сонымен қатар, аталмыш веб-сериалдар телевизиялық ситкомдарға тән 15-25 минуттық қысқаша бөлім форматын ұстанады. Хронометрдің қысқаша болуы – қазіргі заман мен ақпараттық дәуірдің негізгі талабы. Контент тұтынуға неғұрлым аз уақытты қажет ететін болса, адамдар арасында соғұрлым тартымды болады. Оның айқын дәлелі ретінде біз «Тикток» онлайн платформасының бүгінгі күнде барлық әлеуметтік желілер мен видеохостингтерді басып озғанын айта аламыз.

Егер біз «salemsocial.kz» сайтына кірер болсақ, компанияның қазіргі уақытқа дейін өндіріп үлгерген және өндіріп келе жатқан қырыққа жуық жобасымен таныса аламыз. Олардың арасында түрлі жанрдағы көркем веб-сериалдар да, көңіл көтеруге бағытталған бағдарламалар да кездеседі. Жобалардың барлығы – жас аудиторияға бағытталған мейнстримдік өнімдер. Даниялық зерттеуші Е.Тан өзінің «Фильм психологиясы» атты ғылыми мақаласында аталмыш терминге мынадай анықтама береді: «Мейнстрим фильмдер симпатия тудыратын протагонисттердің өз мақсаттарына жету жолындағы жетістіктері мен қиындықтарын көрсетіп, оларға деген алаңдаушылық сезімін толықтай оятады» (Тан Е., 12). Яғни көпшілік көрерменге жеңіл әрі тез қабылданатын контент көрсетіп, алаңдау сезімін күшейтетін сюжеттерді алдыға шығару, таңғаларлық әсер беретін визуалды шешімдерді жиі қолдану, қоғамда өзекті болып тұрған тақырыптарды назарға алу аталмыш бағытқа тән. Біз өз назарымызды жоғарыда айтылғандай, «Сәке», «5:32» атты екі веб-сериалға қойғанды жөн көріп отырмыз. Олар өз бағыттары, жанрлары, тақырыптары аясында салыстырмалы түрде жоғарғы көркемдік нәтиже көрсете алған. Мейнстримдік болса да, көтерген тақырыптарына жауапкершілікпен және шынайылықпен қарай білген.

Ең әуелі саясат тақырыбын көтерген ғаламторлық көркем туындыға тоқталайық. «Сәке» – саяси комедия жанрындағы 2020 жылғы веб-сериал. Қазіргі таңда 2 маусымы жарыққа шыққан. Бірінші маусымында 16 бөлім, ал екіншісінде – 20 серия. Сюжет бойынша туындыда Сәке лақапатымен белгілі «өз ісіне адал» әкімнің бастан кешкен әралуан қиындықтары баяндалады. Жоғарыдағы сипаттаманың тырнақшаға алынуы бекер емес. Шын мәнісінде Сәке – паракор шенеуніктердің қатарындағы қызметкер. Бірақ ол Ұлттық

Қауіпсіздік Комитеті тарапынан белсенді тергеуге алынғанын біліп, қорыққаннан өз қызметін адалдықпен атқара бастайды. Басты рөлдерді Рустем Омаров, Ерболат Әлқожа, Асан Мажит сынды өзге де халық арасында танымал актерлер ойнайды. Веб-сериалдың идея авторы – басты рөлді сомдаушы Рустем Омаров және Марат Оралғазин, сценаристі – Ильхан Исхакбаев, режиссері – Олжас Нұрбай. «YouTube» платформасындағы веб-сериал эпизодтарының көрсетілім саны 2 мен 5 миллион қаралым аралығында болып табылады.

Тақырыптық-идеялық тұрғыдан қарастырғанда бұл жерде билік өкілдерінің парақорлығы әрі заңсыз әрекеттері негізгі мотив ретінде қарастырылған. Бас кейіпкер Сәке бұл жерде антигерой ретінде көрсетілген. Біз оның дұрыс істерімен қатар бұрыс әрекеттерін де көре отырып, ондай шешімге не себепті барғанын түсініп отырамыз. Сериал көрерменге ақыл айтуға, өмірді ақ пен қара қылып көрсетуге, парақорлықты оп-оңай жоюға болады деген ойды жеткізуге тырыспайды. Бұл сериал сапалы әзілдермен көрерменді күлдіре отырып, парақорлықтың түпкі себебі адамдар емес, жылдар бойы қалыптасқан, тамырын терең жайған жүйе екенін жеткізуге тырысады. Ондай жүйеге қарсы тұрудың мүлде оңай еместігін, мүшесі болудың да күрделі екендігін сездіреді. Туындыда коррупцияны жеңуге бағытталған нақты шешімдер ұсынылмайды. Авторлар оны көрермендердің өзіне қалдырады. Барлығы адамның ішкі ниеті мен батылдығына байланысты екенін жеткізеді. Веб-сериалдың сұранысқа ие болуы себебі де оның кейіпкерлерді комедиялық шешімдермен қатар шынайы өмірдегідей көпқырлы мінезді етіп көрсетуге тырысқанында деп айта аламыз. Дегенмен де, кейбір тұстарымен «Сәке» парақорлықты романтизациялап, оны ақтап алуға әрекет жасағандай әсер қалдырады. Сонымен қатар, бұл туынды украиналық «Халық қызметшісі» («Слуга Народу») атты 2019 жылы жарыққа шыққан телесериалға бірталай сюжеттік және мағыналық тұстарымен ұқсас келеді. Зерттеуші ғалым П.В.Ушанов өзінің ««Халық қызметшісі» телесериалы саясатты эстетизациялау тәжірибесі ретінде» атты ғылыми мақаласында аталмыш туындыны былай сипаттайды: «Халық қызметшісі» телесериалы аясында идеал президент бейнесін қалыптастыру талпынысы байқалады» (Ушанов П.В, 12). Біздің ойымызша «Сәке» веб-сериалы да осы секілді билік басындағы дұрыс маманның қандай болуы керектігі жөнінде сұрақтардың жауабын анықтауға тырысады.

Келесі кезекте назарымызды талап ететін туынды – ересектерге арналған, әркімге ұнай бермейтін, спецификалық веб-сериал. Оның атауы да сөздерден емес, сандардан тұрады. «5:32» – драма, триллер, криминал жанрларында түсірілген, 2021 жылы жарыққа шыққан, 12 бөлімнен тұратын, көпшілікке «маньяктар туралы веб-сериал» ретінде танымал көркем туынды. Сюжет бойынша Шалқар есімді ішімдікқұмар зейнеттегі тергеушіге күндердің бір күнінде полиция қызметкері келіп, жаңадан пайда болған, бірақ адам өлтіруі жағынан тергеушінің 90-шы жылдары іздестірген қылмыскеріне ұқсайтын маньякты табуға көмек сұрайды. Біз қарастырып отырған өзге туындыларға қарағанда «5:32» веб-сериалының драматургиялық композициясы классикалық үлгіде құрастырылмаған. Бұл жерде оқиға флешбек, яғни өткенді еске алу әдісі арқылы баяндалады. Басты рөлдерді Мансұр Серіков, Марат Амиранов, Қобыланды Болат және т.б. жоғарғы дәрежеде сомдап шыққан. Продюсері, режиссері әрі сценаристі – Алишер Утев. Ол аталмыш туындымен елімізде мүлде көтерілмейтін психикалық ауытқу салдарынан адам өлтіру тақырыбын лейтмотив ретінде ұтымды қолдана білген.

«Жаманнан жирен, жақсыдан үйрен» деген қазақ мақалын ескерсек, бұл туынды осы бір даналықтың алғашқы бөлігін іске асыруға бағытталған. Біздің назарымызға әр бөлімде әралуан маньяктар көрсетіліп, олардың тым қатты ауытқыған психикасына шолу жасалады. Адам өлтіруді қан-жоса етіп, еш аяушылықсыз, қорқынышты әрі жиіркенішті етіп көрсетеді. Бұл туынды – қазақстандық сериалдар кеңістігіндегі маньяктар тақырыбын батыл әрі тура көтере білген алғашқы туынды. Адамды қинап тұрып өлтіру, өлтірген адамның етін жеу, әйелдерді зорлап өлтіру, өзгелерді зұлымдыққа мәжбүрлеу сынды қорқынышты іс-әрекеттер оқиға желісінде көрініс табады. «5:32» сериалы полиция қызметінің қоғамға не себепті қажет әрі маңызды екенін білдіруге тырысқандай. Бірақ туындыдағы ең ұтымды сәті деп зорланған қыздың өз жәбірлеушісіне қарсы тұруға туысқандар алдында ұялғаннан бата алмауын айта

аламыз. Өзге сюжеттер, әрине, адам өмірінің қасіретке толы қорқынышты тұстарын ашық көрсетеді, бірақ ол тақырыптар бүгінгі күнде сирек орын алады және жаңалықтар арқылы онша көп қарастырылмайды, соған байланысты көрермендер үшін алыс болып табылады. Ал әйелге қарсы зорлық-зомбылық пен жәбірленушіні кінәлау үдерісі қоғамда жиі орын алады. З.Динар бастаған ғалымдар өздерінің Қазақстандағы әйел құқықтарын зерттеуге бағытталған мақалаларында осы жағдайдың қоғамда жиі орын алатынын айтып, : «Кінә көбінесе зорлықты жасаған адамға емес емес, зорлықтың құрбаны болған адамға тағылады» (Зулкапил Д, 4). Осыған мән бере отырып, біз зорлық-зомбылық пен жәбірленушіні кінәлау үдерісінің адамдар үшін жақын мәселе екенін айта аламыз. Веб-сериалдағы дәл осы сюжеттің көрермендерге әсер етуі сол себепті әлдеқайда мықтырақ. Дегенмен де, аталмыш сериалдағы кейбір сюжеттерге катарсис сездіретін қорытынды жетіспейді. Кейбір сюжеттер аяқталмай қалғандай әсер береді.

Қорытынды. Негізі, қазақстандық веб-сериалдар мейнстримдік бағытта өндіріліп, қоғамдағы маңызды тақырыптардың аясында қалыптасқан әралуан жанрдағы оқиғаларды баяндайды. Әуел баста олардың көпшілігі комедия жанрында өндірілген, бірақ келе-келе өзге де жанрларға жатқызуға болатын түрлері арта түскен. Веб-сериал сюжетінде билік өкілдерінің парақорлығы, жалақысы жоғары жұмыстардың кездеспеуі, алдын-ала көңіл бөлінбегеннен адам психикасының бұзылуы, нәсілшілдік пен ұлтшылдық, адамдар арасындағы дискриминация, және өзге де әлеуметтік мәселелер көтеріліп, олармен күресу қажеттігі, ізгі ниеттер мен дұрыс іс-әрекеттер билік еткен қоғамға жетуге ұмтылу керектігі айтылады. Драматургия заңдылықтарына сәйкес олардың құрылымында экспозиция, шиеленісу, өрбу, шарықтау шегіне жету, мәселелердің шешілу сынды пункттері кездеседі. Актерлердің де кейіпкерлерге сай таңдалғаны анық байқалады. Дегенмен де, бұрыс құбылыстардың романтизациялануы, авторлық ұстаным салдарынан көрерменге ақыл айту үдерісінің жиі кездесуі, стереотиптік шаблонды бейнелердің эксплуатациясы отандық веб-сериалдардың абыройына құрмет әкелмейді.

Пайдаланылған әдебиеттер тізімі:

1. Байжанова Г. Сколько стоит производство веб-сериалов в Казахстане. URL: <https://kz.kursiv.media/2021-05-29/skolko-stoit-proizvodstvo-veb-serialov-v-kazakhstane/>
2. Галиева Н. Что такое веб-сериалы и почему они становятся популярными в Казахстане? URL: <https://the-steppe.com/razvitie/chto-takoe-veb-serialy-i-pochemu-oni-stanovyatsya-populyarnymi-v-kazahstane>
3. Dhiman, B., Malik, P. S. Psychosocial Impact of Web Series and Streaming Content: A Study on Indian Youth // Global Media Journal, 19(46), 1-7. URL: <https://ssrn.com/abstract=4205903>
4. Zulkapil D, Nurkatova L, Giritli Sh. Observance of women's rights in modern Kazakhstan: Sociological analysis // Woman in russian society. 2022. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/observance-of-women-s-rights-in-modern-kazakhstan-sociological-analysis>
5. Кунанбаева М.Н. Влияние интернет-зависимости на психологическое здоровье ученической молодежи в современных условиях. // Вестник КазНУ. Серия психологии и социологии, 52 т., №1. ISSN 2617-7552. URL: <https://bulletin-psysoc.kaznu.kz/index.php/1-psy/article/view/224>
6. Кадышева Е. SWOT-анализ: сделай качественно. URL: http://www.denga.com.ua/index.php?option=com_content&task=view&id=1005
7. Кравцова О. Э. Эволюция зарубежных сериалов в социокультурном контексте // XXI Международная конференция памяти профессора Л. Н. Когана «Культура, личность, общество в современном мире: методология, опыт эмпирического исследования», 22-23 марта 2018 г., Екатеринбург. — Екатеринбург: УрФУ, 2018. — С. 294-303. URL: <http://hdl.handle.net/10995/59099>

8. Christian A. J. Fandom as industrial response: Producing identity in an independent web series // Transformative Works and Cultures. – 2011. – Т. 8. – №. 1.
9. Малиновская С.Д. Ценностные ориентиры современной школы в сериальном мышлении. // Научные редакторы. – 2018. URL: https://www.tspu.edu.ru/files/studnauka/2018/Сборник-2018/Том_4_часть_2.pdf#page=82
10. Прохоров А.В. Веб-сериалы: специфика и ключевые особенности формата // Художественная культура. 2019. №3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/veb-serialy-spetsifika-i-ključevye-osobennosti-formata>
11. Тан Е.С. Психология кино // Пелгрэйв Коммуникации. – 2018. – Том 4. – №.1 – с.1-20.
12. Ушанов П.В. Телесериал «Слуга народа» как опыт эстетизации политики // Научный журнал. – 2021. – с.140.
13. Фрэй, Джеймс Н. Как написать гениальный роман / Джеймс Н. Фрэй; [пер. с англ. Н.Буля]. — СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2005. – 239 с. – (Серия «Знаю как»). ISBN 5-94278-885-5
14. Francis T., Hoefel F. True Gen': Generation Z and its implications for companies // McKinsey & Company. – 2018. – Т. 12. URL: <http://www.drthomaswu.com/uicmpaccsmac/Gen%20Z.pdf>
15. Харченко, А. И. Веб-сериал как новый жанр киноиндустрии / А. И. Харченко // Научная палитра. – 2014. – № 1(3). – С. 46-49. – EDN UEANEX.

УДК 77

ТАРИХИ ФИЛЬМ ТҮСІРУДЕГІ ВИЗУАЛДЫ ШЕШІМ ЖӘНЕ ОПЕРАТОРЛЫҚ ӨНЕР («ҚАШ» ФИЛЬМІНІҢ МЫСАЛЫНДА)

Дулатов А. Ж.

*Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық
өнер академиясының I курс магистранты
Алматы қ., Қазақстан
email: snezhinki567@gmail.com*

Аңдатпа. Бұл мақалада “Қаш” кинокартинасының мысалында тарихи фильм жасаудағы көрнекі шешім мен операторлық өнердің рөлі қарастырылады. Автор атмосфераны және болып жатқан оқиғалардың сенімділігін жеткізу үшін декорациялардың, костюмдердің, жарықтандырудың және түстер палитрасының маңыздылығына, сондай-ақ кадрлық композицияның, камераның қозғалысы мен өріс тереңдігінің көрерменнің Тарихи контекстті жалпы қабылдауына әсеріне назар аударады. Мақала тарихи шындықты аудиторияға жеткізуге және өткен оқиғалардың қазіргі қоғам үшін маңыздылығын көрсетуге қабілетті сәтті тарихи фильм жасау үшін режиссерлермен, дизайнерлермен және операторлармен тығыз ынтымақтастықтың қажеттілігін көрсетеді.

Түйінді сөздер: визуалды шешім, операторлық өнер, «Қаш» фильмі, камера қозғалысы, кадр композициясы.

ВИЗУАЛЬНОЕ РЕШЕНИЕ И ОПЕРАТОРСКОЕ ИСКУССТВО

В СОЗДАНИИ ИСТОРИЧЕСКОГО ФИЛЬМА (НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМА «ҚАШ»)

Аннотация. В данной статье рассматривается роль визуального решения и операторского искусства в создании исторического фильма на примере кинокартины «Қаш». Автор акцентирует внимание на важности декораций, костюмов, освещения и цветовой палитры для передачи атмосферы и достоверности происходящих событий, а также на влиянии кадровой композиции, движения камеры и глубины резкости на общее восприятие зрителем исторического контекста. Статья подчеркивает необходимость тесного сотрудничества

режиссеров, дизайнеров и операторов для создания успешного исторического фильма, способного донести историческую правду до аудитории и продемонстрировать значимость прошлых событий для современного общества.

Ключевые слова: визуальное решение, операторское искусство, фильм «Каш», движение камеры, композиция кадра.

VISUAL SOLUTION AND CAMERAWORK IN THE CREATION OF A HISTORICAL FILM (ON THE EXAMPLE OF THE FILM “QASH”)

Abstract. This article examines the role of visual solutions and camerawork in the creation of a historical film on the example of the movie “Qash”. The author focuses on the importance of scenery, costumes, lighting and color palette to convey the atmosphere and authenticity of the events taking place, as well as on the influence of frame composition, camera movement and depth of field on the overall perception of the historical context by the viewer. The article emphasizes the need for close cooperation of directors, designers and cameramen to create a successful historical film that can convey the historical truth to the audience and demonstrate the significance of past events for modern society.

Keywords: visual decision, camerawork, “Qash” film, camera movement, frame composition.

Исторические фильмы играют важную роль в восприятии прошлого и формировании исторической памяти аудитории. Визуальное решение и операторское искусство являются ключевыми инструментами для передачи временных и пространственных рамок исторического фильма, создания атмосферы и достоверности происходящих событий. В данной статье мы рассмотрим роль визуального решения и операторского искусства в создании исторического кино.

Визуальное решение играет важную роль в создании исторической атмосферы и обеспечении достоверности происходящих событий. Среди основных аспектов визуального решения исторического фильма можно выделить декорации, костюмы, освещение и цветовую палитру.

Декорации должны воссоздавать исторические локации и архитектуру, чтобы зрители могли погрузиться в эпоху и пространство фильма (Ashby & Higson, 2000). Для создания достоверных декораций могут использоваться реальные исторические здания, музеи и локации, а также специально построенные декорации и компьютерная графика.

Костюмы персонажей должны соответствовать моде и традициям изображаемой эпохи (Landis, 2012). Для создания достоверных костюмов необходимо провести исследование исторических источников, таких как гравюры, фотографии, живопись и текстильные образцы.

Освещение и цветовая палитра могут помочь передать атмосферу и настроение исторической эпохи (Alton, 1995). Например, теплые тона и мягкое освещение могут создать атмосферу уюта и богатства, в то время как холодные цвета и контрастное освещение могут передать строгость и войну. Освещение также может быть использовано для акцентирования определенных деталей сцены или персонажей, например, чтобы подчеркнуть их социальный статус или важность в сюжете.

Операторское искусство является неотъемлемой частью создания исторического фильма, так как композиция кадра и движение камеры влияют на общее восприятие аудитории и передачу исторической атмосферы.

Композиция кадра играет важную роль в организации пространства и времени фильма, а также в акцентировании ключевых персонажей и событий (Brown, 2012). Оператор должен выбирать такие ракурсы и композиции кадра, которые помогут зрителю лучше понять исторический контекст и установить связь с персонажами. В этом контексте стоит отметить важность движения кинокамеры. Движение камеры может быть использовано для создания динамики и напряжения в сцене, а также для передачи определенных исторических обстоятельств (Malkiewicz & Mullen, 2005). Например, плавное движение камеры может

создать ощущение умиротворения и стабильности, в то время как резкие перемещения и тряска камеры могут передать хаос и напряжение во время военных событий.

Глубина резкости также является важным элементом операторского искусства, который может помочь акцентировать внимание зрителя на определенных деталях или персонажах и создать иллюзию пространства и времени (Mascelli, 1998). Оператор может использовать небольшую глубину резкости для сфокусирования на ключевых объектах или персонажах, а также для создания атмосферы таинственности или неопределенности.

Фильм «Қаш» является прекрасным примером того, как визуальное решение и операторское искусство могут помочь в создании уникальной атмосферы и передаче исторического контекста. Снятый в жанре этно хоррор, фильм рассказывает о могильщике Исатае, который отправляется в рискованную миссию по спасению своего аула во время голода 30-х годов в Казахской АССР. Встретившийся на его пути странник по имени Тепе указывает путь, ведущий в никуда, что придает сюжету мистическую и загадочную атмосферу.

Съемки фильма проводились в сложных условиях казахской степи, что предъявляло высокие требования к визуальному решению и операторскому искусству. Для передачи атмосферы страха и голода, освещение и цветовая палитра использовались для создания контраста между мрачной и беспросветной обстановкой голода и яркими, но суровыми красками степи. Таким образом, зрители имеют возможность почувствовать тяжесть ситуации и сочувствовать героям фильма.

Операторское искусство в фильме «Қаш» также проявляется через кадровую композицию и движение камеры. Виды казахстанской степи и ее бескрайние просторы акцентируются с помощью широких планов и плавного движения камеры, статичных кадров. Это подчеркивает одновременно красоту природы и ее жесткость, которая становится испытанием для героев фильма.

Важной составляющей визуального решения фильма являются декорации и костюмы. Они передают атмосферу 30-х годов, социальный и культурный контекст казахского народа того времени. Костюмы персонажей отражают их социальный статус и бытовые условия, а также корректно передают моду и традиции той эпохи.

Таким образом, фильм «Қаш» демонстрирует, как визуальное решение и операторское искусство могут воссоздать историческую атмосферу и передать сложные эмоции персонажей, которые вынуждены преодолевать испытания в суровых условиях. Работа над деталями, такими как освещение, кадровая композиция и глубина резкости, позволяет зрителю погрузиться в мир фильма, почувствовать напряжение ситуации и сочувствовать героям.

Кроме того, использование канонов субжанра этно хоррор в историческом фильме способствует созданию мистической атмосферы и загадочности сюжета, что в свою очередь способствовало тому, что фильм стал еще более привлекательным для широкой аудитории. Визуальное решение и операторское искусство фильма «Қаш» являются ключевыми факторами его кассового успеха и способствуют восприятию зрителями исторической правды и культурной значимости трагических событий прошлого.

Фильм «Қаш» подтверждает важность визуального решения и операторского искусства для создания исторических фильмов, которые могут донести до зрителя исторический контекст и культурные особенности народов. Тщательная работа над деталями, такими как декорации, костюмы, освещение и операторское мастерство в целом, позволяет создать уникальную атмосферу и передать историческую правду, акцентируя внимание на важности событий прошлого для современного общества.

В заключении отметим, что визуальное решение и операторское искусство играют важную роль в создании исторического фильма, обеспечивая достоверность и атмосферу происходящих событий. Декорации, костюмы, освещение и цветовая палитра, а также кадровая композиция, движение камеры и глубина резкости способствуют погружению зрителя в исторический контекст и установлению связи с персонажами и сюжетом. Важность

этих элементов не может быть недооценена, так как они определяют успех фильма с точки зрения его восприятия и культурной значимости.

Для создания успешного исторического фильма, режиссеры, художники и операторы должны тесно сотрудничать, проводить тщательные исследования и стремиться к достоверности и художественному качеству каждого аспекта визуального решения и операторского искусства. Только таким образом можно донести историческую правду до аудитории в художественной форме и показать значимость прошлых событий для современного общества.

Список использованной литературы:

1. Alton, J. (1995). *Painting With Light*. University of California Press.
2. Ashby, J., & Higson, A. (Eds.). (2000). *British Cinema, Past and Present*. Routledge.
3. Brown, B. (2012). *Cinematography: Theory and Practice: Image Making for Cinematographers and Directors*. Focal Press.
4. Landis, D. (2012). *Filmcraft: Costume Design*. Focal Press.
5. Malkiewicz, K., & Mullen, M. (2005). *Cinematography: A Guide for Film Makers and Film Teachers*. Simon & Schuster.
6. Mascelli, J. V. (1998). *The Five C's of Cinematography: Motion Picture Filming Techniques*. Silman-James Press.

IV СЕКЦИЯ

Әлемдік мәдени үдеріс контекстіндегі қазіргі түркі театры Современный тюркский театр в контексте мирового культурного процесса Modern Turkic theater in the context of the world cultural process

УДК 7.091

ТЕМІРБЕК ЖҮРГЕНОВТЫҢ РУХАНИ МҰРАСЫ

Нұрпейіс Бақыт Кәкиқызы

өнертану докторы,

Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы
«Театр өнерінің тарихы мен теориясы» кафедрасының профессоры

Алматы, Қазақстан

E-mail: bakytn_70@mail.ru

Аңдатпа. Мақалада Т.Қ.Жүргеновтің қазақ театр өнерін дамытуға қосқан үлесі қарастырылған. Оның басқаруымен Қазақстанда 1933-1937 жылдар аралығында жиырма екі театр шаңырақ көтерді. Ол Қазақ музыкалық драма театрының ашылуына тікелей ықпал етті. Театр репертуарын молайту мақсатында драматургтерге тапсырма беріп, пьесалардың жазылуына ұйытқы болды. Б.Майлиннің «Шұға», М.Әуезовтың «Хан Кене» пьесалары бойынша қойылған спектакльдерге өзіндік көзқарасын білдіріп, екі шығарманың көркемдік құндылықтары жайында пікірлер білдірген. Театрдың ұлттық кадрларын – режиссерлерді, актерлерді, суретшілерді, музыканттарды т.б. даярлауға мол еңбек сіңірді. Оларды Мәскеуден, Санкт-Петербургтен оқытуға жағдайлар жасады. Т.Жүргеновтің лидерлік, саясаткерлік және ұйымдастырушылық қабілет-қарымының молдығы 1936 жылы Москвада өткен қазақ мәдениеті мен өнерінің онкүндігінде жарқырап көрінді.

Кілт сөздер: театр өнері, актер, сахна, режиссер, сахналық жүйе.

ДУХОВНОЕ НАСЛЕДИЕ ТЕМИРБЕКА ЖУРГЕНОВА

Аннотация. В статье показан вклад Т.К.Жургенова в развитие казахского театра. Под его руководством в 1933-37 годах в Казахстане было открыто 22 театра. Он лично курировал вопросы открытия Казахского музыкального драматического театра. С целью улучшения репертуара театра он ставил задачи перед драматургами по созданию современных пьес. Т.Жургенов написал рецензии на спектакли Б.Майлина «Шуга» и М.Ауэзова «Хан Кене», охарактеризовав творческие достижения этих постановок. Он много внимания уделял подготовке национальных кадров для театра – режиссеров, актеров, художников, музыкантов. Многие из них получили образование в Москве и Санкт-Петербурге. Особые организаторские способности проявились у Т.Жургенова во время проведения Декады казахской литературы и искусства 1936 г. в Москве.

Ключевые слова: театральное искусство, актер, сцена, режиссер, инсценировка.

SPIRITUAL HERITAGE OF TEMIRBEK ZHURGENOV

Abstract. The article shows the contribution of T.Zhurgenov to the development of Kazakh theater. Under his leadership in the years 1933-37 in Kazakhstan was opened 22 theaters. He personally oversaw the questions of opening of the Kazakh musical drama theater. In order to improve the theater's repertoire he put challenges for the playwrights to create modern plays. T.Zhurgenov wrote reviews of performances of B.Mailin's "Shuga" and M.Auezov's "Khan Kene", describing the creative achievements of these productions. He paid much attention to the training of national cadres for the theater – directors, actors, artists and musicians. Many of them received their education in Moscow and St. Petersburg. Specific organizational skills of T.Zhurgenov were manifested during carrying out of the Decade of Kazakh Literature and Art in 1936 in Moscow.

Key words: theatre arts, actor, scene, director, staging.

Қазақ халқының дара тұлғаларының бірі, Орта Азия мен Қазақстанға есімі мәлім, аса үлкен қоғам және мәдениет қайраткері Темірбек Қараұлы Жүргеновтің ұлтымыздың әдебиеті мен мәдениетін, ғылымы мен білімін, өнері мен тілін дамытуға қосқан орасан зор еңбегі бүгінгі таңда біртіндеп зерттеліп, ел игілігіне айналып жатыр. Қайраткердің есімін қайта жаңғырту мақсатында зайыбы Дәмеш Ермекованың көмектесуімен алғашында белгілі фольклоршы Мардан Байділдаев, кейін тарихшы-ғалым Рамазан Сүлейменов, журналист, өлкетанушы Тынышбек Дайрабаев бастаған зерттеу жұмыстары бүгінгі таңда жаңа толқын зерттеушілермен толыға түсті. Т.Жүргеновтің оқу-ағарту саласындағы еңбектері бойынша педагогикадан, тарихтан, қазақ әдебиетінен кандидаттық диссертациялар қорғалды.

XX ғасырдың 1930-шы жылдары қазақ халқының тарихындағы ең ауыр жылдар болғаны тарихтан жақсы мәлім. Әсіресе, 1931-1932 жылдардағы аштықтан әбден есеңгіреп, тоз-тозы шығып, босып кеткен ел-жұртты қайта жиып, топтастыру Халық ағарту комиссары қызметіне келген Т.Жүргеновтен қыруар күш-жігер мен ізденісті талап етті. Осының бәрі оның бойынан табылып, өзінің іскерлігін жарқырата көрсетті. Ағартушы-реформатор 1933-1937 жылдары республика бойынша 400 мектеп салдырып, қазіргі білім мен ғылымның ақ ордалары: Өл-Фараби атындағы Қазақ ұлттық университетінің, Қ.И.Сәтбаев атындағы Қазақ ұлттық техникалық университетінің, Абай атындағы мемлекеттік опера және балет театрының, халықтық музыка туын көкке көтерген Құрманғазы атындағы ұлт-аспаптар оркестрінің негізін қалады. Т.Қ.Жүргенов еліміздегі ұлттық театр мен киноның, радио ісін жолға қойып, сан салалы музыка, өнер ұжымдарының дүниеге келуіне ықпал жасады.

Ісі мен сөзіндегі, мінезі мен өмір салтындағы табандылығымен, өткірлігімен Т.Жүргенов қазақ өнерінің көркемөнерпаздар дәрежесінде тоқырап қалған мимырт тірлігіне қозғау салып, күллі мәдениет жұмысын жандандырды. Мәдениет пен өнер, білім беру салаларында қайта құрулар жасады. Өкіметтің театрға байланысты қаулыларын негізге ала отырып, барлық облыс орталықтарында театр труппалары мен студиялар ұйымдастырды. Соның нәтижесінде 1934 жылы Орал мен Семейде, Шымкентте, 1935 жылы Петропавл мен Ақтөбеде, 1936 жылы Қарағанды мен Жамбылда (қазіргі Тараз қаласында), 1938 жылы Гурьевте (қазіргі Атырау) облыстық қазақ театрлары ашылып, халыққа мәдени қызмет көрсете бастады. Сонымен қатар Алматы қаласында Ұйғыр музыкалық драма театры (1934) және Қызылорда қаласында Корей музыкалық драма театры (1937, 1968 жылдан Алматы қаласында) жұмыс істеді. 1933 жылы Семей қаласында ұйымдасқан орыс драма театры (қазіргі М.Ю.Лермонтов атындағы Мемлекеттік академиялық орыс драма театры) бір жылдан кейін Алматыға көшіп келеді. 1937 жылы Қазақстанда жалпы саны жиырма екі театр жұмыс істеді.

Т.Жүргенов театрдың ұлттық мамандарын: режиссерлер мен актерлерді, суретшілерді, музыканттарды даярлауға мол еңбек сіңірді. Ол Мәскеудің театрлық жоғары оқу орындары мен студияларында қазақстандық жас артистер мен режиссерлер үшін арнайы орын бөліп отыруына қол жеткізді. 1933 жылдың күзінде Мәскеу театры комбинатына (қазіргі Луначарский атындағы мемлекеттік театр өнері институты (ГИТИС) қырық шақты талапкерді, 1934 жылдың басында Ленинградтағы (қазіргі Санкт-Петербург) сахна өнері техникумының жанынан ашылған қазақтың актерлік студиясына жиырма бес адамды жөнелтеді.

Т.Жүргенов музыкалық театрды ашу мәселесін ұзаққа созбай дереу кіріседі. Әуелі музыкалық студия құрып, қазақ драма театрынан әнге икемі бар актерлер Ә.Қашаубаев, И.Байзақов, Қ.Жандарбеков, К.Байсейітова, Қ.Байсейітов, Ү.Тұрдықұлова, биге бейімі бар Ш.Жиенқұлова тағы басқа өнерлі жастарды өзі іріктейді. Ол «Айман – Шолпан» туралы пьеса жазуды М.Әуезовке, музыкасын И.В.Коцыкқа, режиссерлік жұмысын Ж.Шанинге зор сеніммен тапсырады. Ташкенттен Алматыға гастрольдік сапармен келген Али-Ардобусты балет жұмысына көмектесуге шақырады. «Айман – Шолпан» пьесасының талқылау мәжілісіне қатысқан А.Жұбанов: «Темірбек көп сөйлеуді жек көретін, нағыз істің адамы еді. Ол екі суық сөзбен мәжілісті ашты да, Мұқаңа (Мұхтар Әуезовке) пьесаны оқытты. Әрине сол кездің өзінде (1933) жиырмадан аса пьесаның авторы болған майталман драматургтің мына

туындысы да, тыңдаушыларды қанағаттандырды. Тек өзінің соңғы сөзінде Темірбек былай деп жазды: «Мұхтар! Осы Басыбар демей-ақ, сол шалдың азан айтып қойған Көтібар атын өзіне қайтарсаң қайтеді. Қаншама мәдениетті ат қоямын, жаңа буыннан ондайды жасырамын дегенмен, басы бар болса, адамның басқа жақтары да болатынын бәрі біледі ғой. Маған десе Шекспир бұл жағынан аса қысылып, қымтырылмаған деседі ғой. – деді. Отырғандар біраз күлісіп, Мұқаң бұл ұсынысты қабылдап, сол арада-ақ келісімін беріп, Көтібар өз атымен қалды» [1], – деп жазады. Осы айтылған бір ауыз сөзінің өзінен Т.Жүргеновтің халықтың ұлттық фольклорын көздің қарашығындай сақтап, титтей де қылау түсірмей келер ұрпаққа жеткізудің үлгісі болғаны байқалады. Сонымен бірге Т.Жүргенов театрдағы көркемдік кеңестің негізін қалады. Жаңадан дүниеге келген әрбір пьеса, либретто және театрға қатысты басқа мәселелер жазушылар мен режиссерлердің және актерлердің арасында қызу талқыланды. Кейін бұл үрдіске айналып, барлық театрларда көркемдік кеңестер құрылды.

Т.Жүргеновтің тікелей басшылығымен 1934 жылдың 13 қаңтарында М.Әуезовтің «Айман – Шолпан» комедиясымен қазақтың музыкалық театры шымылдығын ашты. Театрдың қалай ашылғандығы туралы А.Жұбановтың, Қ.Жандарбековтың, Қ.Байсейітовтың, Ш.Жиенқұлованың, т.б. естеліктерінде, мақалаларында, монографияларында кеңінен айтылған. «Темірбекпен сөйлесіп шыққанда, «Алатауды айырып, Қаратауды қайырып жібергендей» жігермен үйге қайтатынбыз. Ал өнер саласында әрқайсымыз үшін сол Темірбектің жігері жетіспейтін» [1], – деп ағынан жарылған А.Жұбанов сөзін сабақтай келе: «Т.Жүргенов халық ағарту комиссары болып, өнер майданының «командованиесін» өз қолына алғаннан кейін бұрынғы тыныштық, «бейбіт заман» келмеске кетті. Өнер майданы қыза бұрқырай жөнелді» [1], – деп халқын өрге сүйреген ағартушының мәдени істеріне асқан сүйіспеншілік танытқан.

Т.Жүргенов Музыкалық драма театры жеке шаңырақ болып отау тіккеннен кейін оның актерлік құрамын жаңа орындаушылармен толықтыруға бел шеше кіріседі. Осыған байланысты 1934 жылдың жазында Бүкілқазақстандық өнерпаздар слетін өткізеді. Мәдени мұрасы ғасырлар бойы көшпенді өмір салтында жасалған халқының сол асыл қазынасының жарқырап көрінуіне мүмкіндік тудырды. Республикамыздың түкпір-түкпірінен ағылған небір өнерпаздар өнердің ел ішінде жатқанын тағы бір дәлелдеп береді. Енді ұйымдастырыла бастаған ұлттық оркестрге Ахмет Жұбанов бармағынан бал тамған күйшілерді тандап алады. Қазақ әндерін зерттеумен шұғылданып жүрген Затаевич пен Ерзакович те бұлбұлдай сайраған, күміс көмей әншілерден көптеген жаңа әндерді нотаға түсіреді. Сол жылдары театрдың директорлық қызметін атқарған Қ.Байсейітов жиырма шақты әншіні театрға шақырып, келісім шарт жасасады. Әнді шебер орындаудан бірінші орынды жеңіп алған Ғарифолла Құрманғалиев сол слеттен кейін театрға қызметке келеді.

Слет кезінде буындары былқылдаған бишілердің өнері «Қазақта би жоқ, болмады» деген түсініктің тас-талқанын шығарып, бидің небір түрінің бар екендігін жайып салды. Ел ішінен жиналған тума таланттардың күшімен өнерді өсіруге болатынын Т.Жүргенов осылай іс жүзінде іздестіріп тауып, олардың шеберліктерін шыңдауына қамқорлық жасап отырды.

Музыкалық театрдың репертуарын кеңейту мақсатында Ғ.Мүсіреповке «Қыз Жібек» лиро-эпосы бойынша либретто жазуды тапсырады. Спектакль музыкасын жазатын сазгер іздеп жүрген кезінде Қ.Байсейітовті таныстырумен Ленинградтан келген Е.Г.Брусиловскиймен жолығады. Оның фортепьяноға өңдеп жазған қазақтың халық әндерінің бір-екеуін және Құрманғазының «Серперін» тыңдап болған соң жас сазгердің табиғи дарынын қолма-қол байқап, «Қыз Жібектің» музыкасын жазуына сенім білдіреді.

Е.Г.Брусиловский қазақ халқының дүлділ әншілері Ә.Қашаубаев, Ғ.Құрманғалиев, К.Байсейітова, Қ.Жандарбеков, т.б. орындауларында қазақтың небір інжу-маржан әндерін тыңдап, солардың негізінде операның хорын, арияларын, биін, музыкасын тауып, клавирін үш ай мөлшерінде жазып аяқтайды. Т.Жүргеновтің адам тани білетін сұңғылалығының арқасында Е.Г.Брусиловский қазақтың ұлттық операсын алғаш жазған адам ретінде қазақ театр тарихында қалды.

Т.Жүргеновтің энциклопедиялық мол білімі бар ғалымдығына оның қаламынан туған «Қазақстандағы мәдениет революциясы», «Қазақстандағы сауатсыздықты жою» кітаптары, «Саяси экономия» оқулығы, «Орта Азиядағы қазақ халқының күйлері», «Қазақ педагогикалық институтын құру», «Қазақ халқының ақындары мен жыршылары», т.б. очерктері мен мақалалары дәлел бола алады. Оның лидерлік, саясаткерлік және ұйымдастырушылық қабілет-қарымының молдығы оқу-ағарту саласында ғана емес, мәдениет пен өнердегі келелі істерді шешуіне де мол септігін тигізді. Ол өзінің айналасына талантты қазақ ақын-жазушылар – М.Әуезовті, Б.Майлинді, С.Сейфуллинді, Ғ.Мүсіреповті, С.Мұқановты және басқаларды топтастыра білді. Ол драматургтерге зор сенім артып, театр репертуарын жаңартудың жолдарын ұсынды. Олар жазған пьесалар мен либреттолардың талқылауына өзі қатысып, құнды пікірлер білдірді.

Сол кезде Оқу комиссариатының қарамағындағы өнер секторын басқарып отырған Ғ.Мүсірепов: «Біз Халық комиссары боп жаңадан келген Т.Жүргеновтың аса принципшіл де, табанды да және іскер адам екенін дереу аңғардық. Менімен әңгімелесе отырып, оның маған қайта-қайта ескерткені – бір жылдың ішінде музыкалық драма театрды ашуды дереу қолға алып, оған көмектесуімізді талап етті. «Қазақтың аса бай музыкасы, өлеңі, тамаша халық эпосы, – деді Жүргенов,– біздің өнерімізде өте нашар пайдаланып келе жатқаны, әрине ашындырады» [2], – деп еске алған.

Т.Жүргенов өз қолымен спектакль қоймаса да оның режиссерге тән қабілетін жете аңғарамыз. Оның музыкалық театрды ұйымдастыру қарсаңында жүргізген келелі істері режиссердің жұмысымен бірдей. Дәлірек айтатын болсақ, пьесаны авторға оқытып, оны бірнеше адаммен отырып талдауының режиссердің үстел басындағы жұмысынан айырмасы жоқ. Екіншіден – Ж.Шанинмен бірлесе отырып, рольді жаңылыспай бөлуге қатысуы да режиссерлік жұмысқа жатады. Үшіншіден – репетиция кезінде музыкалық театрдың ерекшелігі туралы ой-пікірлерін ортаға салып, Ж.Шанинге көп жәрдемдескен. Спектакльде халықтың ән мен музыкалық мұрасын талғаммен пайдаланудың жолын да өзі нұсқап отырған. Онымен қоса жоғарыда айтып өткеніміздей спектакль музыкасын жазатын сазгер мен спектакль биін қоятын балетмейстерді қателеспей таңдауы да режиссерлік қабілетін танытады. Кейіпкерлердің костюмдері де оның назарынан тыс қалмаған.

М.Әуезовтің қаламынан туған «Хан Кене» (1928 жылы жазылған) пьесасының сахнадан көрсетілуіне де Т.Жүргенов үлкен ықпал жасаған. Спектакль премьерасынан кейін «Хан Кене» деген мақаласын орыс тілінде жазып, «Казахстанская правда» газетіне бастырған.

Т.Жүргенов «Қазақстандағы мәдениет революциясы» деп аталатын кітабының «Ескі басшылықтың қате істері туралы» деген IV тарауында мәдениет ісіне қатысты Голощекин басқарған жылдардағы мәдениет ісінде кеткен қателіктерді өткір сынаған. Соның ішінде «Мектеп ісінде қателіктер», «Кадр даярлаудағы қате істер», «Көпшілік арасындағы саяси-ағарту жұмыстарын жүргізу ісіндегі қателіктер», «Тіл мәселесіндегі қателіктер, «Искусство ісіндегі кемшіліктер» деп тараушаларға бөліп қателіктердің түпкі себептерін ашып берген. «Искусство ісіндегі кемшіліктерді» талдаған кезде жаңа басшылық келгенге дейін (1933) Қазақстандағы жалғыз драма театрының құлауға шақ қалғанынан бастап, қазақ өнерінің кенже қалу себептерін: «Қазақтың көнеден қалған ескі мәдениет мұраларын пайдаланбаған, оларды зиянды зат деп келген» [3, 147 б.], – деп қазақ елінің қоңыр домбырасы мен қобызының, жан жүректі тебіrentетін халық әндері мен билерінің жарыққа шықпай тұншықтырылғанына наразылық білдіріп, соның кесірінен «...Қазақстанды мәдениет жүзінде көршілес ұлт республикаларынан 5-10 жылға кейінгі қалдырды» [3, 156 б.], – деп қынжыла баяндаған. Тарихи-мәдени үрдістің ешқашан арттағы өмірдің, өткен ата-бабалардың көркемдік тәжірибесінсіз, эстетикалық танымынсыз қия баса алмай тоқтап қалатынын шегелеп айтқан. Осы кітаптың «Кемшілікті жоюдың жолы» деген V тарауында жоғарыда аталған келелі мәселелер төңірегінде жаңа басшылық келгелі қандай істер тындырылғанына жан-жақты тоқталып, болашақта жүзеге асырылатын міндеттер ортаға салынған. Аз уақыттың ішінде қазақ өнерінде қыруар істер тындырылғанын соның ішінде радио, кино жұмыстарының да ілгері басқанын айта келіп, халық музыка театрының халық аузындағы ән-

күйдің негізінде құрылғанын және алдағы уақытта Мәскеуден 30 кісілік опера студиясын ашу жоспарланғанын мәлімдеген.

1936 жылы Мәскеуге қазақ өнері мен мәдениетінің онкүндігін жоғары дәрежеде өткізу Т.Жүргенов үшін өте жауапты сын болды. Осыған дейін қазаққа қаншама қасірет әкелген Мәскеуге қазақ деген ұлттың жойылмағанын, оның терең тарихы, өшпейтін мәдениеті мен өнері, рухы күшті екенін көрсетуге ұмтылды. Сол үшін де ол бұл сапарға ерекше құлшыныспен жігерленіп кірісті. Әсіресе, енді ғана еуропалық үлгіде көшін түзей бастаған қазақ өнерінің сан ғасырлық мол мұрасын жиып-теріп, өзгелерге таныту мүмкіндігі үкімет пен өнер қайраткерлеріне зор жауапкершілік артты. Аталған сыннан сүрінбей өтуге Т.Жүргенов тікелей ықпал етті. Ол театр қайраткерлерімен кеңесе отырып, Мәскеуге музыкалық театрда «Қыз Жібек» пен «Жалбырды» апару жөн деп табады. Қажырлы басшы елдің елдігі мен намысын қорғап қалатын сәттің туғанын әдебиет пен өнер адамдарына түсіндіруден жалыққан жоқ. Спектакль дайындығын күшейтіп, оны тікелей өзі бақылады. Қ.Байсейітов: «Бір қарасаң, Темкең театрда шығып бара жатады, енді бір кезде айнала көз салсаң, сенің қалай ойнап жатқаныңды қадағалап дәл қасында отырады–деп [4] таңқалып жазған. Қ.Жандарбеков: «Декада қарсаңында біздің қай уақытта ұйықтап тұратынымызға дейін бақылап отырды» – деп еске алса [5], А.Жұбанов: «Мемлекеттік көзқарас, республиканың ары деген жерде Темірбек барлық өзінің рухани күшін жұмсайтын. Олар Ораз Исаев екеуі бір ай бойы музыка театрының үйінде спектакльдердің, концерттің репетицияларында ертеңнен кешке шейін отыратын» [1]. Бұл айтылғандардан Т.Жүргеновтің темірдей қатаң тәртіп орнатып, репетициялардың үздіксіз өткізілуін қадағалағаны көрініп тұр. Осы айтылған естеліктерде 1–2 мамыр мейрамында да репетициялардың болғаны, онда да Т.Жүргеновтің актерлермен қатар жүргені айтылған. Тіпті Мәскеуге бара жатқан кезде де поезд составына екі вагон-клуб тіркетіп, күндіз-түні репетиция жүргізуді тоқтатпаған екен. Бұдан шығар қорытынды – Т.Жүргеновтің театр ісі мен шығармашылық үрдісті терең түсінетіндігі. Өнердің өріне шығу үшін талантпен бірге еңбек қажеттігін өзгелерге ұқтырып отырды.

Т.Жүргенов бастаған әдебиет пен өнер қайраткерлері Мәскеуге апарылатын концерттік бағдарламаға халқымыздың төлтума, дара қасиеттерін танытатындай номерлерді таңдады. Бірінші бөлімге халықтың ойын-сауығын, тұрмыс-салтын бейнелейтін театрландырылған көріністерді: келін түсіру, қыз ұзату, жар-жар, ақындар айтысы, ақсүйек және серкеқұлақ ойындары мен ортекені кіргізеді. Екінші бөлімге жеке әншілердің орындауындағы әндер алынды. «Қай әнші қай әнді айтады деген мәселеге әбден мұқият қарадық. Ол үшін әншіге өзі білетін он шақты, кейде одан да көп ән салдырамыз, соның ішінде ең жақсы орындайтынын таңдаймыз. Сол ән тыңдау кезінде Сәкен, Илияс, Бейімбет, Мұхтар сынды ақын-жазушылар артистерге көп көмек көрсетті. Қалай айтқанда қай әннің характері ашыла түсетінін олар жақсы түсінетін еді, сондықтан ән айтушыларға қолма-қол келіп кеңес беретін, кей-кейде өздері ыңылдап айтып жөн көрсететін» [4,114б.], – деп сол тұста халықтың абырой атағын ойлаған зиялыларымыздың концерт бағдарламасын бірнеше мәрте електен өткізіп, өзара қатал сыннан өткеннен кейін барып комиссия талқылауына жібергенін Қ.Байсейітов елжірей еске алған.

Шын мәніндегі мәдени феномен, мәдени құбылыс аз уақытта жасалмайтыны белгілі. Оны белгілі бір этностың ғасырларды көктей өтетін тарихи-элеуметтік толғағы тудырады. Сондай бай мәдениеті бар төлтума бітімдегі өнер түрлерінің өзімізде тұнып тұрғанын мәдениет пен өнер қайраткерлері онкүндік кезінде танытып қайтты.

Коммунистік идеология тарихи, мәдени мұраны жаңа қоғам мүддесіне пайдалану идеясын сөз жүзінде мойындағанымен іс жүзінде жүзеге асыртпай, халықтық көркем туындыларды партиялық, таптық тұрғыдан түсіндіру белең алып тұрған тұста ел ертеңін ойлаған зиялыларымыз халқымыздың сан ғасырлық асыл мұраларын жаһұттай жарқыратып көрсете алды.

Т.Жүргенов онкүндік басталмас бұрын орыс тілінде бірнеше мақалалар жазып, баспасөз беттерінде онкүндікке дайындық барысының қалай жүріп жатқандығы туралы, оған қатысатын өнер ұжымдары жайлы ақпараттар беріп отырды. Ол «Мәскеуге аттанар алдында»,

«Халық шығармашылығының мерекесі», «Қазақ өнерінің декадасы», «Қазақ өнері бүкіл одақтық сахнада» атты мақалаларында онкүндіктің маңызына кеңінен тоқтады. «Праздник народного творчества» деп аталатын мақаласында да Мәскеуге өнер көрсетуге бара жатқан қазақ музыкалық мемлекеттік театры мен Қазақ мемлекеттік филармониясы туралы кеңінен мәлімет берген.

Дәстүрлі онкүндік шымылдығын 1936 жылы наурыз айында Украина көркемөнері ашса, одан кейінгі кезек Кеңестік Орта Азия республикалары арасынан қазақ көркемөнеріне тиіп, мамыр айында қазақ әдебиеті мен көркемөнерінің онкүндігі өткізілді.

Музыкалық театрдың онкүндікке алып барған «Қыз Жібек» пен «Жалбыр» спектаклі Мәскеу көрермендеріне зор әсер етіп, орталық баспасөздің жоғары бағасын иеленді. Спектакльге дарынды актерлерден К.Байсейітованың (Жібек пен Қадияша), Қ.Жандарбековтың (Бекежан мен Жалбыр), Қ.Байсейітовтің (Төлеген), М.Ержановтың (Елемес) қатысуы театрды зор абыройға ие етті. Бұлармен қатар «Қыз Жібек» пен «Жалбырда» драмалық актерлеріміздің қатынасуы («Қыз Жібекте» Қ.Қуанышбаев – Базарбайды, С.Қожамқұлов – Бекежанның досын, «Жалбырда» Е.Өмірзақов – кедей батырақты, Қ.Бадыров – уезд бастығын ойнады) музыкалық драманы жандандыра түсті. Аталған актерлеріміздің орындаушылық шеберліктері бүкіл одақ көлеміне танылды. Одақтас республикалар қазақ халқының сарқылмас шығармашылық қуатымен, баға жетпес рухани байлығымен танысты.

Мәскеуліктерді қазақтың сазды әндері, күйлері мен билері ғана емес, жалпы қазақ халқының рухани байлығы, халықтың талантты ұл-қыздарының өнері таң қалдырып, қазақ өнерінің үлкен жемісті мерекесіне айналды. К.Байсейітованың таланты аса жоғары бағаланып, оған Кеңес Одағының халық артисі атағы берілді.

Қазақтың өнері мен мәдениетін, әдебиетін өркендетудегі үздік еңбектері үшін Қазақстанның бір топ артистері, жазушылары, мәдениет қайраткерлері ордендермен марапатталды. Солардың ішінде Т.Жүргенов, К.Байсейітова, С.Сейфуллин, Ж.Жабаев Еңбек Қызыл Ту орденін кеудесіне тақты. Онкүндіктен кейін бірталай артистер республиканың халық артисі және еңбегі сіңген артист деген атақ алды.

Мәскеу жұртшылығы мен мәдениет қайраткерлері қазақ өнерінің осынша жетістіктерін ризашылықпен қарсы алумен қатар көптеген әділ, сын-кеңестер де айтып, тәжірибе бөлісті. Қазақ актерлері Мәскеу театрлармен танысып, мұражайларын көрді, театрдың атақты қайраткерлерімен (К.С.Станиславский, Немирович-Данченко, т.б.) кездесіп пікір алысты.

Театр өнерін одан әрі өркендету мақсатында Қазақстан үкіметі бірнеше жаңа шаралар белгіледі. 1936 жылдың күзінде Мәскеу консерваториясының жанынан қазақтың опералық студиясы ашылды. Мәскеудің Үлкен театрының балет мектебіне биге бейімі бар бір топ жастар жіберілді. Бұл қазақтың музыкалық драма театрын опера және балет театрына айналдыру жолындағы алғашқы шаралар еді.

Қазақ театр өнерінің аз уақытта зор табыстарға жеткенін ескере отырып, Қазақстан үкіметі 1937 жылдың 27 ақпанында Қазақтың мемлекеттік драма театрының он жылдығына байланысты оған «Қазақтың академиялық драма театры» деген атақ беру туралы қаулы қабылдады.

Жиырмамыншы ғасыр басындағы формациялық секіріс қазақ халқы үшін өмір-салтының ғана өзгеріске түсуі емес, барша арман-аңсардың да жаңарып-жаңғыруын талап етті. Мұндай өтпелі кезеңде әрине төлтума қасиетінен жаңылмай ілгері даму айрықша қиын еді. Соған қарамастан Т.Жүргенов дәстүрлі мәдениетімізге табан тіреп, жаңа сапалы биікке көтерілудің озық үлгісін көрсетті. Ол дәстүрлі мәдени тектен кіндік үзбей, жаңғыра түлеп, уақытпен үзеңгілес дамудың жолын сілтеді.

Т.Жүргенов қазақ театрын өркендетудің барлық амал-тәсілдерін қарастырды. Үкімет тарапынан тапсырылған өзге одақтас республикалардан кәсіби режиссерлер, музыканттар, суретшілер, балетмейстерлер тағы басқа сахна мамандарын шақырту жұмысын тікелей өзі қадағалады. Ол сырттан келген мамандармен тез тіл табысып, қазақ театр мәдениетін көтеруге олардың білімі мен біліктіліктерін пайдалана алды. Басқа елде білім алып жатқан қазақ жастарына үлкен қолдау көрсетіп, оларға стипендия бөлдіріп отырды.

Т.Жүргеновтің бастамаларын қазақтың әдебиет пен мәдениет қайраткерлері қызу қолдап, өнердің барлық саласында жаңа белестер алына бастады. Солардың ішіндегі ең елеулісі қазақ театрына арнайы шақырылған орыс режиссерлерінің жұмысы болды. Дәл осы отызыншы жылдардан бастап көпұлтты кеңес театрларында кеңестік реализм әдісін меңгеруге тұтастай бет бұрылды.

Туған елі мен жерін өркендетудің озық үлгісін танытып берген Т.Жүргеновтың тағдыры мен тағлымынан сабақ ала білу – кемел келешек кепілі деп білеміз. Ұлы қайраткердің аяулы есімі ғасырдан ғасырға өтіп халқымен бірге жасай берері сөзсіз.

Пайдаланған әдебиеттер тізімі:

1. Жұбанов А. Нарком Жүргенов. // Мәдениет және тұрмыс. – 1967. - №4.
2. Мүсірепов Ғ. Біздің Би – аға. // Социалистік Қазақстан. – 1963. – 12 қыркүйек.
3. Жүргенов Т.Қ. Таңдамалы. – Алматы, 2001. – 277 б.
4. Байсейітов Қ. Құштар көңіл. – Алматы: Жазушы, 1977. – 224 б.
5. Жандарбеков Қ. Көргендерім мен көңілдегілерім. – Алматы: Өнер, 1989. – 112 б.

УДК 7.091

ТЕАТР В КУЛЬТУРЕ ТУРКЕСТАНА: ПРОЦЕСС ЗАРОЖДЕНИЯ И РЕГИОНАЛЬНАЯ СПЕЦИФИКА

Мухтаров Ильдар Аскадович

доктор искусствоведения, заведующий отделом театра
Института искусствознания Академии наук Узбекистана.
Ташкент, Узбекистан

Аннотация. Статья посвящена процессу возникновения театра европейского образца в Туркестане начала 20 века. Автор раскрывает предисторию и социокультурные предпосылки рождения театра нового образца. В результате смены культурной парадигмы на рубеже 19 - 20 веков в художественной культуре Туркестана трансформируются традиционные и появляются новые виды и формы пластических, зрелищных и музыкальных искусств. Сложность процесса заключалась в том, что культурные инновации (академическая живопись и скульптура, театральное искусство и кинематограф, симфоническая музыка), являлись столь же полноценным комплексом художественных универсалий, как и собственное культурное достояние. Поэтому процесс их адаптации в ткань национального искусства был сложным и неоднозначным. Цивилизационные процессы, возникновение новой городской культуры, развитие капиталистических отношений, деятельность узбекских просветителей - джадидов, расширение культурных контактов Туркестана с другими странами и прежде всего с тюркоязычными театрами России, послужили основой создания в Узбекистане театрального искусства нового типа.

Ключевые слова: театр, культура, Туркестан, джадиды, цивилизация, традиция, инновации, искусство, влияние, печать.

THEATER IN THE CULTURE OF TURKESTAN: THE PROCESS OF ORIGIN AND REGIONAL SPECIFICITY

Abstract. The article is devoted to the process of emergence of the European-style Theater in Turkestan at the beginning of the 20th century. The author reveals the prehistory and socio-cultural prerequisites for the birth of a new type of theater. As a result of the change of the cultural paradigm at the turn of the 19th - 20th centuries, the traditional ones were transformed in the artistic culture of Turkestan and new types and forms of plastic, spectacular and musical arts appeared. The complexity of the process lay in the fact that cultural innovations (academic painting and sculpture, theatrical art and cinema, symphonic music) were as complete a complex of artistic universals as their own cultural

heritage. Therefore, the process of their adaptation to the fabric of national art was complex and ambiguous. Civilization processes the emergence of a new urban culture, the development of capitalist relations, the activities of the Uzbek educators - Jadids, the expansion of cultural contacts of Turkestan with other countries and, above all, with the Turkic-speaking theaters of Russia, served as the basis for the creation of a new type of theatrical art in Uzbekistan.

Keywords: theater, culture, Turkestan, Jadids, civilization, tradition, innovation, art, influence, press.

В течение длительного периода в Центральной Азии существовали своя зрелищная система. Она включала не только пратеатральные формы, обряды и ритуалы, посвященные кругу человеческой жизни и календарным праздникам. Но вбирала в себя и достаточно развитые театральные формы, такие как разновидности кукольного театра и народный театр устной традиции – театр масхарабозов.

Источники о театре масхарабозов и его бытовании в течение почти пятнадцати столетий крайне скудны. Этих сведений практически нет ни в трудах ученых прошлого, ни в записках путешественников, ни в произведениях поэтов. А.Навои бегло и не очень одобрительно упоминает о масхаре в своих произведениях «Язык птиц» и «Махбуб ал кулуб» («Возлюбленный сердец») [1, с. 37]

Эстетическое сознание, сформированное «высокой культурой», не могло выделить «грязного и оборванного масхарабоза» из среды его обитания, поставить его искусство в один эстетический ряд с зодчеством, поэзией, музыкой, достигшими совершенства и величия в культуре Востока.

У Борхеса есть рассказ, посвященный средневековому арабскому мыслителю Ибн Рушду, жившему в Испании. В рассказе описан эпизод из жизни философа, когда тот переводил «Поэтику» Аристотеля. Переводчик потерпел поражение, столкнулся с непреодолимым препятствием – он не представлял, как перевести слова «трагедия» и «комедия», так как не знал этих понятий, а жизненные наблюдения и интуиция его подвели. Не только в Испании, но и во всей Европе никто тогда не знал, что такое театр, в недрах которого родились эти понятия.

По-видимому, еще раньше с такой же проблемой столкнулся Аль Фараби, знаток, переводчик и комментатор Аристотеля. Комментируя Аристотеля, Фараби своеобразно формулирует понимание трагедии и комедии.

«Трагедия – это поэтический жанр со специальным размером. Она доставляет удовольствие всем тем, кто слышит или декламирует ее. В трагедии упоминаются хорошие действия и похвальные дела, являющиеся примером для других; в ней также восхваляются правители городов. Музыканты обычно поют трагедию перед монархами, и, когда монарх умирает, они вставляют в трагедию некоторые добавочные мелодии, оплакивающие умерших монархов.

Комедия – это поэтический жанр со специальным размером. В комедии повествуется о плохих делах, [дается] сатира на людей, на их нравы, заслуживающие порицания, и предосудительное поведение. Иногда в отдельных местах дополнительно вводятся напевы, в которых упоминаются нравы, заслуживающие порицания, уродливые черты, присущие и людям и животным» [2, с. 535-536]

Как видно из текста, Фараби, определял трагедию и комедию вне драматургического контекста, как поэтически-музыкальные жанры.

Во времена Фараби этих понятий не знали не только в культуре ислама, они были прочно запечатаны и в христианском мире, где «была забыта линия раздела между повествовательными и драматическими родами литературы». [3, с.19]. Поэтому потерпел поражение Ибн Рушд. Известно, что лишь по недоразумению Данте назвал свое творение «Комедией», думая, что комедией называется произведение со счастливым концом, где главный герой – простой человек, то есть сам Данте.

Особенности средневекового мышления не позволили ни Фараби, ни Ибн Рушду, ни Данте связать выступления и импровизации бродячих актеров со словом «комедия».

После повсеместного забвения античного театра, свое второе рождение театр «аристотелевского типа» пережил в Западной Европе в зрелое средневековье и развился в эпоху Возрождения. Еще позднее, в 18 веке, такая форма театра «европейского образца», появляется в Восточной Европе. Наконец, на рубеже 19 - 20 веков, театр, в основе которого лежит литературная драма, появляется в мусульманском мире, в частности в Центральной Азии.

Большинство национальных театров, родившихся в 18-20 веках, возникали в результате культурных контактов и влияния более зрелых театральных культур. Когда зерна этих влияний падали на взрыхленную почву. Веками окристаллизованная художественная культура узбекского народа на рубеже 19 - 20 веков стала с небывалой до этого интенсивностью пополняться новыми видами и формами искусства. В обновлявшемся пространстве городской культуры появляются новые виды и формы пластических, зрелищных и музыкальных искусств - академическая живопись и скульптура, театр и киноискусство, симфоническая музыка и др.

Узбекский театр европейского образца родился в начале 20 столетия, когда в Туркестане стала активно развиваться городская культура нового типа.

Появление и развитие литературной драмы и вслед за ней нового театра европейского образца связано с цивилизационными процессами – с зарождением культуры нового типа, концентрацией населения в крупных городах, где возникают новые коммуникационные движения и взаимодействия, с появлением капиталистических отношений. Все эти факторы характерны для экономической, политической, духовной ситуации, сложившейся в Туркестане начала 20 века.

Приметы и предметы новой жизни вкраплены в первых прозаических и драматических произведениях. Железнодорожный вокзал, финансовая биржа, адвокатские конторы, «кинематографы», аукционы антикварного искусства, типографии, печатавшие большие тиражи «толстых» и «тонких» газет и журналов, диковинные граммофоны и телефоны... Фотография, швейная машинка Зингера, велосипед, мануфактура – новые для узбекской жизни и языка слова встречаются в первых узбекских произведениях прозы и драмы А.Авлони, А.Кадыри, А.Каххара.

Знаки новой жизни мирно уживались с феодальным укладом, с женской паранджой из конского волоса, какой не было в остальном мусульманском мире, с аистами, привычно вившими гнезда на крышах городских минаретов. Приметы новой цивилизации примерялись к миру патриархальных мусульманских традиций, сплавлявших в себе отточенное веками изысканное изящество и религиозно-феодальную рутину.

Цивилизационная экспансия постепенно меняла привычный уклад жизни, влияла на устоявшиеся социальные приоритеты. Один характерный пример. 1913 год, Самарканд. Рядом с медресе Улугбека открыт кинематограф. Звучащая из него музыка, заглушает пятничный азан и хутбу в расположенной рядом мечети. Автор этой информации в журнале «Ойна», сетует на хозяина кинематографа и предлагает мулле, обратившемуся в журнал за помощью, пожаловаться губернатору, надеясь, что жалоба будет воспринята благосклонно. А всего десяток лет назад, чтобы прекратить подобное «безобразие», по-видимому, достаточно было слова муллы.

Контрасты обновлявшейся жизни, регулярные туркестанские гастроли сначала русских, а затем татарских и азербайджанских театральных трупп, стали питательной средой, в которой выкристаллизовывалась идея создания театра нового типа.

Идея родилась в умах узбекских просветителей - джадидов, выступавших за реформирование и прогресс в политической и социальной жизни, образовании и культуре.

В культурной программе джадидов создание театра европейского образца занимало центральное место. Как и просветители других стран Запада и Востока, джадиды видели в театре ни с чем несравнимое в то время средство просвещения населения. Демократичность и

доступность театра привлекали этот вид искусства просветителей всех стран. Эстетика просветительства это по преимуществу эстетика театра – в этом культурная программа джадидов походила на концепции западного просвещения.

Крупной фигурой джадидского движения в Туркестане был Махмудходжа Бехбуди. Писатель, публицист, основатель и редактор ряда газет и журнала «Ойна» («Зеркало») он был горячим пропагандистом нового вида искусства – театра европейского образца. В своем журнале Бехбуди регулярно публиковал просветительские статьи о театральном искусстве, объяснял, что такое театр, кто такой актер, рассказывал о зарубежном театре.

В том же 1913 году, в Самарканде за 12 копеек можно было купить небольшую восемнадцатистраничную брошюру Махмудходжа Бехбуди с броским названием «Отцеубийца» («Падаркуш»). В русской части второго заглавного листа сказано: «Посвящается юбилейной ныне памяти Бородинского сражения и избавления России от нашествия Французов». И ниже - «Тифлисским Комитетом по делам печати пьеса разрешена к постановке на сценах Кавказского края».

Таковыми окольными путями, в обход Туркестанской цензуры, с громким посвящением, с разрешением Тифлисского (!) Комитета по делам печати, была опубликована первая узбекская литературная драма, написанная еще в 1911 году.

Пьеса сыграла особую роль в развитии узбекского театра и драматургии. История молодого байского сына, чье невежество, аморальность и вседозволенность приводят к преступлению, типична для просветительской проблематики. Прогресс и реакция, просвещение и невежество – главные темы драматургии джадидов были намечены уже в первой пьесе с ее трагической развязкой.

Впервые спектакль «Отцеубийца», был сыгран любителями в Самарканде. Дату премьеры - 15 января 1914 года - можно считать днем рождения узбекского театра нового образца. В постановке спектакля автору пьесы помогал азербайджанский режиссер Алиаскар Аскарров.

О том, как прошел этот первый в Туркестане национальный спектакль нового театра свидетельствует рецензия. «Падаркуш» был поставлен очень хорошо, о чем говорит полное удовлетворение всех слоев зрителей. Собралось много народа, 300-400 человек вынуждены были уйти обратно. Театр может вместить всего лишь 320 человек. Дополнительно подготовленных 50 мест, также было недостаточно.... С 7 часов вечера тысячная толпа атаковала театр, но билетов не было. Люди согласны заплатить по 3 рубля, чтобы только стоять, но все равно нет мест. За это администрация просит извинения у уважаемых земляков...» [4, с.4] Принимали спектакль с таким же энтузиазмом – каждое действие оканчивалось криками и бурными аплодисментами, «от которых содрогался зал».

Через месяц А.Аскарров помог поставить пьесу «Отцеубийца» в недавно организованном в Ташкенте обществе «Туран». В создании общества участвовали видные ташкентские просветители, лидерами среди которых были Абдулла Авлони и Мунавваркори Абдурашидханов.

Деятельность общества началась с благотворительных концертов, а с зимы 1914 года силами любителей началась подготовка театральных спектаклей. Первыми в Ташкенте они поставили спектакль на основе первой узбекской литературной драмы. Премьера состоялась 27 февраля 1914 года в здании "Колизея". Большой зал на 1100 мест не вместил всех желающих. Перед началом представления с просветительской речью о смысле театра и историческом значении этого дня в жизни Ташкента выступил М.Абдурашидханов [5, с.3]

Первые театральные постановки быстро распространили репутацию общества «Туран» как яркого очага культуры, где на практике познавались азы театрального искусства. По существу, самодеятельный кружок любителей театра при этом просветительском обществе можно назвать театральной студией, работавшей на общественных началах. Вокруг нее группировались талантливые писатели и журналисты, авторитетные деятели узбекской культуры, усилиями которых создавался национальный театр – Г.Зафари, Чулпан, Фитрат, Хуршид, А.Кадыри, Хамза, М.Шермухаммедов, А.Бадри, многие другие. Успеху студии

содействовало приглашение опытных театральных режиссеров – известного татарского режиссера Заки Боязитского и азербайджанского – Сидки Рухулло. В этой труппе начался творческий путь узбекского режиссера Маннона Уйгура и актера Аброра Хидоятова.

В дальнейшем менялись состав труппы и ее название – «Туркестан», труппа им. Карла Маркса, «Краевая Образцовая государственная театральная труппа». В 1929 году она переименовывается в театр имени Хамзы, и, наконец, в XXI веке получает статус Национального театра Узбекистана.

Таким образом, 27 февраля 1914 года (по старому стилю) стал днем рождения ведущего узбекского Академического драматического театра Узбекистана.

Усилиями самого автора первой литературной драмы и его единомышленников пьеса «Отцеубийца» была поставлена в 1914–1916 гг. в ряде городов Туркестана. Примеру Бехбуди последовали многие начинающие писатели и театральные деятели. В 1910 – 20-е годы ими написано около тридцати пьес на узбекском языке [6, с.129] практически во всех драматических жанрах. Большинство этих пьес впервые поставлены в труппе «Туран». Гастроли этой труппы по разным городам, появление новых пьес стимулировали развитие театральной самодеятельности в Туркестане.

В 1997 году Ш.Ризаев в качестве приложения к исследованию «Жадид драмасы» опубликовал 8 пьес, написанных в 1910-е годы. По существу, это первый опубликованный сборник драматургии джадидов. В него вошли пьесы «Отцеубийца» М.Бехбуди, «Свадьба» Н.Кудратуллаева и Ходжи Муина, «Несчастный жених» А.Кадыри, «Дурак» и «Безвременно погибшая» А.Бадри, «Старая школа – новая школа», «Опиумеды» и «Угнетенная женщина» Ходжи Муина.

Описание и характеристику перечисленных выше первых узбекских пьес (кроме «Угнетенной женщины») впервые дал российский востоковед-тюрколог А.Самойлович в статье «Драматическая литература сартов», написанной осенью 1916 года.[7, с.71-84] В целом автор высоко оценивает значение первых узбекских пьес, особо отмечает разговорный язык и идейно-просветительский смысл. «Все добытые мною пьесы изображают туркестанский туземный быт, выставляя напоказ и безжалостно бичуя отрицательные его стороны: глубокое невежество, разврат, рабское положение женщины, страсть к наживе и праздности, скупость в делах просвещения и благотворительности, расточительность в пирах и увеселеньях. Все пьесы, и трагические, и комические, имеют конечной целью показать зло невежества и пользу просвещения; они пропагандируют новую мусульманскую школу общеобразовательного типа...» [7, Там же, с.74]

Первые узбекские пьесы джадидов уязвимы с точки зрения драматургического мастерства – они дидактичны, натуралистичны, часто поверхностны в обрисовке характеров. Поэтому эти пьесы вряд ли могут служить образцами литературы для театра, что не умаляет их значения. Значение драматургических опытов джадидов заключено в просветительской направленности этой драматургии, для которой характерна острая злободневность. Узбекские просветители смело и бескомпромиссно поднимали в своих пьесах вопросы, дискутировавшиеся в образованной среде узбекской интеллигенции, остро и нелюбезно писали об отживших традициях и религиозных установках, о невежестве народа и духовенства, о необходимости перемен в социальной и культурной жизни. Драматургия джадидов явилась главным условием для создания национального театра нового образца. Рождение и интенсивное развитие литературной драмы положило начало новому виду искусства в национальной культуре - драматическому театру. Театр джадидов, с момента своего рождения, еще на стадии любительства, в ту пору был единственным видом искусства, способным объединять и влиять на большие группы людей, формировать общественное мнение и взгляды.

Свидетельством интереса к театру в 10-е - начале 20-х годов могут служить публикации в прессе. Количество статей, рецензий, заметок, информации о театре в то время во много раз превышает опубликованные материалы по всем другим видам искусства вместе взятым. В начале 20-х годов, пока еще не были сформулированы единые для всех принципы

официальной нормативной эстетики, вполне нормальными считались высказывания различных, нередко взаимоисключающих взглядов и мнений по самым разным проблемам развития культуры и искусства. Относительно свободные дискуссии на разные темы были возможны практически до конца этого десятилетия, если в них не подвергались сомнению ценности новой социально-политической реальности.

Для духовной жизни Узбекистана 20-х годов характерны дискуссии между приверженцами традиционного искусства, с одной стороны, и сторонниками его модернизации, с другой. Специфика этого старого как мир спора заключалась здесь в том, что речь шла не только о видоизменениях традиционной культуры, но о новых для этой культуры видах искусства. Спорящие стороны пытались найти ответ на вопрос, - каким быть новому узбекскому искусству?

Этот вопрос возникает в результате смены культурной парадигмы на рубеже 19 - 20 веков. В художественной культуре Туркестана трансформируются традиционные и появляются новые виды и формы пластических, зрелищных и музыкальных искусств. Сложность процесса заключалась в том, что культурные инновации (академическая живопись и скульптура, театральное искусство и кинематограф, симфоническая музыка), являлись столь же полноценным комплексом художественных универсалий, как и собственное культурное достояние. Поэтому процесс их адаптации в ткань национального искусства был сложным и неоднозначным.

Насколько непростым оказался этот процесс взаимопроникновения разных культур, видно из статей, посвященных первым шагам узбекского театра, искусства в целом, в которых сквозит забота о его складывающейся эстетике и предназначении.

Так, продуманная точка зрения на соотнесение нового и старого в культуре и искусстве была высказана в статье «Искусство и творчество узбеков». Автор статьи, опубликованной в газете «Искусство и жизнь», Саид Али Ходжа, пишет об уходящих вглубь веков богатых художественных традициях в архитектуре, живописи, литературе, хореографии, о «ценных образцах народного художественного творчества». Он отмечает расцвет культуры в 14-15 веках и «неблагоприятные исторические и социальные условия» последующих столетий, затормозивших развитие искусства. Озабоченный проблемой сохранения лучших художественных традиций он продолжает: «Приход европейцев не только не улучшил, но скорее еще более ухудшил дело в смысле народного творчества и создания произведений искусства: граммофон вытеснил народные мотивы; узоры, услужливо предлагаемые фабрикантами чая и мыла в качестве бесплатного приложения к фабрикатам, стушевали своеобразные узоры и рисунки, сложившиеся под влиянием мирных условий - исчезают все те изящные рукодельные тупе, ромали и пр., рыночные материалы, их дешевизна и яркость оттеснили свои собственные красочные самотканые материи и т.п.

Так постепенно исчезла и исчезает та великая самобытно созданная красота, которая была создана нашими предками. Следует ли, что мы не должны перенимать образцов искусства у европейцев? Конечно, нет. У них созданы высшие образцы искусства, а так как красота - кем бы и как бы она ни была выражена - всегда вечна и всем понятна, то, естественно, что знакомиться и даже перенимать нужно, но не механически, а тщательно изучая и выбирая лишь только то, что ценно и значительно. Только тогда мы не потеряем своего искусства, и даже более того - обогатим его. Итак, сохранение веками созданного восточного искусства и изучение искусства европейского – вот та задача, которая стоит в настоящее время».[8, с.6-7]

Таким образом, уже в начале 20-х годов частью интеллигенции традиционная культура осознается как утрачиваемая эстетическая и художественная ценность. Трезвая и взвешенная точка зрения отражала и позицию тех, с чьими именами связаны первые шаги узбекского театра.

Прямые и заочные споры о задачах театра, о его репертуаре продолжились и в дальнейшем. В развитии дискуссии в 20-е годы, проходившей на фоне ширящегося театрального процесса, можно проследить, как партийные нормы все глубже проникали в

творческий процесс, как культурология становилась политологией, что заметно даже в изменении лексики документов того времени.

Начиная с двадцатых годов и значительно позднее, театр занимал лидирующее положение в культуре Узбекистана. Новый вид искусства привлекал и интеллигенцию, и широкие массы, справедливо считался наиболее действенным средством художественной пропаганды. Ни литература, музыка, изобразительное искусство, ни нарождающийся кинематограф не могли сравниться с только что родившимся театральным искусством демократичностью и силой воздействия на публику.

И джадидами, и новой властью театр мыслился, с одной стороны, как проводник просвещения, с другой - как важный канал пропаганды и агитации. Благодаря такому согласию культурное строительство в области театра быстро продвигалось вперед. Одновременно и в малые сроки удалось решить две важные задачи: поставить театральное дело на широкую государственную основу, и привлечь к нему цвет интеллигенции тех лет.

За короткое время был реализован принцип государственной сети стационарных репертуарных театров. В основу формирования театральной сети еще в 20-е годы был заложен простой и понятный принцип - каждая область должна иметь свой театр. Действительно, трудно представить себе иную структуру в тот период, когда само понятие «театр» еще только входило в общественное сознание.

В создании театров в ряде крупных областных центров, заключалось решение только одной стороны проблемы, причем не самой сложной в условиях централизованной административной системы. Значительно сложнее обстояло дело с театральными кадрами - актерами и режиссерами. Развитие театра европейского образца требовало соответствующей подготовки, профессиональный театр требовал профессионального обучения.

В связи с этой необходимостью, в Москве и Баку организуются театральные студии для одаренной театральной молодежи Узбекистана.

Надежды, возложенные на Московскую и Бакинскую студии, полностью оправдались. После двух с половиной лет обучения молодые любители возвращались профессионально подготовленными актерами. Поставленные студийцами во время учебы в Москве «Ревизор» Гоголя и «Принцесса Турандот» Гоцци произвели в Узбекистане самое благоприятное впечатление и пополнили репертуар узбекского театра.

Для самих же студийцев это было интересное, но нелегкое время, не только учебы, но и знакомства с русской театральной культурой.

Русский театр середины двадцатых годов - крупнейшее явление мирового театрального искусства. Активно работали Станиславский и Немирович-Данченко, Мейерхольд и Таиров, ближайшие ученики Вахтангова. Развивались разные направления театрального искусства. Спектакли русских театров, яркие образцы несхожего режиссерского творчества производили сильное впечатление, оказывали сложное, неоднозначное воздействие.

Насколько практически действенным оказалось многообразие влияний в дальнейшем развитии узбекского театра? Можно уверенно говорить, что зерна разнообразных режиссерских идей, как и примеров высокого актерского мастерства упали на благодатную почву. В узбекском театре нашли свое воплощение мысли Вахтангова о синтезе яркой театральности и психологизма. Близкими оказались принципы условности сценических образов и общедоступности театра Мейерхольда. В сфере сценической культуры оказали влияние принципы Станиславского.

С самого начала театр нового образца стал олицетворением светской культуры. В то же время, генезис узбекского театра нового образца связан не только с влиянием и контактами с более развитыми театральными культурами (русской, татарской, азербайджанской), но с комплексом гуманитарных ценностей, как театральных, так и нетеатральных, сформированных предшествующим развитием художественной культуры Узбекистана. Как синтетическое искусство, театр являет собой яркий пример взаимодействия традиций и культурных инноваций. Это взаимодействие выходило за рамки "чисто" театральных

традиций, охватывало весь комплекс духовного наследия узбекского народа – литературу, пластические и музыкальные искусства, хореографию.

Формированию самобытного театра, тяготеющего к крупным сценическим формам, способствовали от природы талантливые актеры первых поколений, как учившиеся в студиях, так и нигде не обучавшиеся - Аброр Хидоят, Сара Ишантураева, Абид Джалилов, Шукур Бурханов, Наби Рахимов, Алим Ходжаев, Зайнаб Садриева, Замира Хидоятова и другие. В творчестве богато одаренных природой самородков талант поначалу опережал знание. С интенсивным накоплением опыта углублялось понимание актерской профессии, осознание сущности и общественного назначения театрального искусства. За короткий срок начинающие актеры прошли путь от любительства к профессионализму. В их игре, поначалу, было больше натурализма, плакатного пафоса, сквозь которые пробивалась неподдельная искренность, воспринимавшаяся зрителями с особым энтузиазмом. Условия любительского театра, когда и сцены-то в ее современном понимании не было, развивали импровизационное мастерство, унаследованное от народных лицедеев. Со временем повысился профессионализм, чему в значительной степени способствовала деятельность Московской театральной студии.

С возвращением студийцев первого набора в 1927 году главные задачи создания национального театра были решены. Организована театральная сеть, воспитаны первые профессиональные актеры. Готовятся к отъезду студийцы второго набора, которые в будущем укомплектуют труппу Бухарского театра. Внушительен репертуар театра – в 20-е годы поставлено около четырех десятков спектаклей на основе узбекской драматургии, таких авторов, как А.Авлони, М.Бехбуди, Чулпан, Хамза, Фитрат, Г.Зафари, А.Кадыри, А.Бадри и других. Среди переводной драматургии выделились постановки по пьесам азербайджанского драматурга Х.Джавида «Шейх Санъан» и «Иблис». В репертуаре уже есть мировая классика - «Коварство и любовь» Шиллера, «Женитьба» Гоголя, студийные «Ревизор» и «Принцесса Турандот». Именами актеров пестрят газеты. Причем молодых энтузиастов сценического искусства в печати называют по именам – Аброр, Турсуной, Махсума-ханум, что свидетельствует об их известности в театральной среде.

Таким образом, к 1927 году, поставленная джадидам задача создания нового узбекского театра европейского образца была выполнена. Процесс зарождения театра в Узбекистане во многом стал образцом для формирования театрального искусства в республиках Центральной Азии.

Список использованной литературы:

1. Навоий А. Махбуб ал кулуб. Мукаммал асарлар туплами, т.14. – Тошкент: «Фан», 1998, – 318 с.
2. Аль-Фараби. Логические трактаты. – Алма-Ата: «Наука», 1975. – 672 с.
3. Андреев М.Л. Средневековая европейская драма. – М., «Искусство», 1989. – 217 с.
4. Ойна // 1914. № 14, 25 январь.
5. Turkiston viloyatining gazet, 1914 yil, 2 mart
6. Ризаев Ш. Жадид драмаси. – Ташкент: Шарк, 1997, 320 с.
7. Самойлович А. Драматическая литература сартов. // Вестник Императорского Общества Востоковедения. № 5. Декабрь 1916., с.71-84.
8. Саид Али Ходжа. Искусство и творчество узбеков. // Искусство и жизнь. №1. Ташкент. Март 1922. с.6-7.

ТВОРЧЕСКОЕ СОДРУЖЕСТВО КАК ПРОЯВЛЕНИЕ ВЗАИМОПОНИМАНИЯ ТЕАТРАЛЬНЫХ КУЛЬТУР ТЮРСКИХ НАРОДОВ

Туляходжаева Мухаббат Турабовна

доктор искусствоведения,
профессор Государственного института искусства и культуры Узбекистана
Ташкент, Узбекистан
E-mail: muhabbat.tula@mail.ru

Аннотация: В статье автор высказывает мнение о творческой связи современного узбекского и турецкого театров. В основу анализа положена постановка «Лавина» выдающегося турецкого драматурга Тунджера Джудженоглу. Эта работа, решенная в жанре психологической драмы, была успешно поставлена в Самаркандском музыкально-драматическом театре и получила высокую оценку зрителей и специалистов театра.

Ключевые слова: театр, драматург, традиция, репертуар, спектакль.

CREATIVE COMMUNITY AS A MANIFESTATION OF MUTUAL UNDERSTANDING OF THEATRICAL CULTURES OF THE TURKIC PEOPLES

Tulyakhodzhayeva Mukhabbat Turabovna

Doctor of Art History,
Professor of the State Institute of Art and Culture of Uzbekistan
Tashkent, Uzbekistan
E-mail: muhabbat.tula@mail.ru

Abstract: In the article, the author expresses his opinion about the creative connection of modern Uzbek and Turkish theaters. The analysis is based on the production of «Avalanche» by the outstanding Turkic playwright Tunger Jujenoglu. This work, solved in the genre of psychological drama, was successfully staged at the Samarkand Music and Drama Theater and was highly appreciated by the audience and theater specialists.

Keywords: theater, playwright, tradition, repertoire, performance.

С древнейших времен общепризнано, что театр не может существовать в ограниченном пространстве, что благодаря активному общению актерских трупп, обменным гастролям, творческому сотрудничеству, международным театральным фестивалям, конкурсам, совместным мероприятиям, репертуарному обмену театральные коллективы получают новые возможности для дальнейшего творческого развития, активизации своей профессиональной деятельности. Основой процесса движения в современном театре является обмен творческим опытом драматургов, артистов, режиссеров, сценографов, благодаря этому взаимобмену открываются перспективы для совместной деятельности профессиональных театров разных стран.

Современный турецкий театр, участвует во всех мировых театральных форумах. Турция активно принимает на своих международных театральных фестивалях в Стамбуле, Анкаре, Анталье, Конье, Трабзоне театральные коллективы со всего мира. Гостями этих фестивалей являются и театры из Узбекистана.

Самаркандский областной театр музыкальной драмы один из старейших театральных коллективов Узбекистана. На его подмостках служили замечательные актеры, творчество которых запечатлено в истории национального театра. Наряду с постановками национальной пьесы, неизменным успехом пользовались и спектакли по произведениям классической зарубежной и отечественной драматургии.

Творческая деятельность театра и сегодня интересна своими постановками, режиссерскими решениями, актерским исполнением. В репертуарной афише: историческая драма «Мирза Улугбек» М. Шейхзаде, психологическая драма «Имон» И. Султанова, античная трагедия «Эдип» Софокла, фольклорно-этнографическое действо «Самария», психологическая драма «Лавина» по пьесе известного турецкого драматурга Тунджера Джюдженоглу. К этой пьесе не перестают обращаться режиссеры, пытаются разгадать некую тайну, заложенную в драматургическом материале, заключенную в вопросе: «Что может освободить человека от страха».

Тунджера Джюдженоглу часто называют «турецким Чеховым», видимо, потому, что его драматургия насквозь пронизана подтекстом, стремлением постичь сложный, многозначный мир человека. Драматург родился в 1944 году в турецком городе Чорум, там же получил начальное образование. В 1972 году, завершая обучение на факультете лингвистики, истории и географии университета в Анкаре, он создал свое первое драматургическое произведение – «Борьба вслепую», затем появились пьесы: «Матрешки», «Лавина», «Посетитель», «Тупик», «Шапка» и другие. Многие спектакли по пьесам драматурга получали международные театральные премии. Драматические произведения писателя переведены на многие иностранные языки и ставятся во многих странах мира.

И вот теперь «Лавина» – одна из известных пьес Тунджера Джюдженоглу поставлена на сцене Самаркандского театра музыкальной драмы. Надо сказать, что спектакль не оставляет равнодушным зрителя и трогает его до слез. Если обратиться к пьесе, то сам автор предваряет её такими вот словами: «В Восточной Анатолии, в селении, окруженном со всех сторон массивами гор, местные жители громко не разговаривают, не смеются во весь голос, иными словами, стараются не производить ни малейшего шума, потому что звуковые волны могут вызвать сход снежных лавин. Самое необычное в этой ситуации то, что опасность схода лавин сохраняется девять месяцев в году. И только три месяца в году эти люди могут кричать, стрелять из оружия, праздновать свадьбы, рожать детей... То есть могут выплескивать свои эмоции только три безопасных месяца в году... А, что же им делать в оставшиеся девять месяцев? Не издавать ни малейшего звука и шороха, вести жизнь, полную волнений и страха...». Тунджер Джюдженоглу пишет, что, услышав эту историю, он был чрезвычайно взволнован и почувствовал необходимость воплотить данный сюжет в драматургической форме, изложить его через развитие человеческих характеров.

Перед режиссером Валихан Умаровым, постановщиком спектакля «Лавина», стояла достаточно сложная задача – как изложить сценически эту впечатляющую историю, какими художественными средствами передать весь ее драматизм? Ведь автор уточняет, что все действие происходит при пониженном уровне звука, персонажи говорят шепотом, используют жесты и вообще стараются производить как можно меньше шума с тем, чтобы это ощущение передалось и публике. Режиссер понимает и поддерживает авторское решение, но как воплотить все это в сценическом варианте, чтобы не стало скучно зрителю? И здесь происходит следующее – зрительный зал замолкает в напряжении, в усилении услышать то, о чем полусшепотом говорят персонажи.

Спектакль вначале идет чуть в замедленном темпе, в какой-то полудреме, тишине. Рассеянный сценический свет создает атмосферу тревоги, беспокойства, внутреннего неблагополучия. Сумерки, звуки сна, недолгое, осторожное движение, едва слышный разговор все это заставляет почувствовать, что в этом доме что-то неладно и вот-вот что-то должно произойти.

Главные герои пьесы «Лавина» – три поколения мужчин и женщин, живущих под одной крышей. У молодой невестки начинаются преждевременные роды, в то время как лавиноопасный период ещё не прошел. По законам общины, женщину, которая начинает рожать не в срок, должны заживо похоронить, чтобы ни её крики, ни крики родившегося ребенка не спровоцировали сход лавины. И об этом хорошо знают, и помнят жители дома, где царит атмосфера послушания, а, по сути, полное повиновение предрассудкам и условностям.

Действительно, младенцы о своем появлении на белый свет извещают громким криком, и в это время может сойти лавина и селяне будут погребены под снегом. Что делать, если роды преждевременны? Совет старейшин, несмотря ни на что, принимает решение заживо закопать молодую женщину, чтобы заглушить и её голос, и голос младенца. Однако молодой супруг не может позволить, чтобы умерли его жена и еще не родившийся ребенок. Он обращается с просьбой к старейшинам изменить бесчеловечное намерение, затем умоляет пощадить их. Но существует закон и нельзя жертвовать жизнью целого села ради одной женщины. Что делать – смириться или защищаться?

Режиссер внимательно вчитывается в пояснение автора: «Лавина – это не только природное явление... Может быть, это порождение страха в нашем сознании». Итак, ключевое слово «страх». Но что или кто порождает в нас страх, чего может бояться человек в этом мире? У каждого есть свои страхи, своя «лавина». Однако, человек, прежде всего, боится остаться один, боится потерять своих родных, любимую жену, ребенка. Молодой человек борется со своим страхом. Он пытается вместе с женой скрыть ситуацию, в которой они вместе оказались. Страх потерять своих близких, любимых рождает и вопрос – может ли любовь победить страх. Думается, что именно ответом на этот вопрос и занят был режиссер спектакля.

Кульминацией спектакля становится сцена, когда молодую женщину начинают закатывать в белую ткань, словно в саван, чтобы закопать живьем, заглушить её голос. Молодой супруг не выдерживает насилия над женой и решается на отчаянный шаг. Он берет ружье и начинает заряжать его, направляя дуло на старейшин. Режиссер целенаправленно, последовательно ведет к заострению конфликтной ситуации, эмоциональному взрыву. Но неожиданно все начинает меняться. Свекровь, поборов в себе страх, разряжает ситуацию тем, что, расталкивая членов общины, несмотря на их сопротивление, принимается развязывать беззащитную невестку. Все замолкают в ожидании того, что произойдет. Начинаются роды, и рождается с криком новый человек. Но схода лавины не происходит. Все застывают в оцепенении, взволнованно понимая, что на протяжении стольких лет жили, задыхаясь в страхе. Любовь смогла победить страх, смогла сохранить жену и ребенка! Именно этот режиссерский посыл заставляет зрителя подняться со своих кресел в конце спектакля в общем порыве понимания и сострадания к судьбам персонажей.

Привлекает внимание решение образа пожилого мужчины в исполнении Бахрулло Рахимова. Вначале непонятны его бормотания сквозь сон, но по мере развития действия становится ясно, что некогда он, поддавшись силам предрассудков, не смог защитить своего брата. Этой виной за содеянную трусость и живет он. Теперь, пытаясь противостоять страху, он будет на стороне своего внука и вместе с ним попытается прорваться сквозь покорность и смирение.

Творческое содружество с турецким драматургом Тунджером Джюдженоглу помогло творческому коллективу обрести новый ценный опыт сценического воплощения сложной психологической драмы. Спектакль «Лавина» Самаркандского театра заставляет задуматься о многом, осознать что-то значительное о самом себе. Вместе с тем данная постановка решает серьезные нравственные проблемы, ставит вопросы судьбы человека, выбора им собственного пути в жизни.

ROUNDTABLE: 'PERFORMING THE SILK ROAD IMAGINARIES'

Dr Milija Gluhovic,

Theatre and Performance Studies, University of Warwick, UK;

Contact: m.gluhovic@warwick.ac.uk;

Abstract. The paper explores the forms and resonances of these social and cultural processes, their historical references and potential for political mobilisation, especially as a growing number of nation

states, regions, and institutions begin to engage with the geocultural politics set in place by the ‘new Silk Road’ imaginaries (Winter 2019; 2022).

It sets the scene with Gansu Dance Theatre’s *The Legend of Dunhuang*, a triumphant tale of honour, love and international friendship, which transports the audience to the height of the Silk Road trade, offering a romanticised, grand narrative of pre-modern globalisation as exchange, trade and cross-cultural encounters. Then it moves across the border to Kazakhstan, to examine the staging of Karel Capek’s *Genius Galen* by The Uyghur Comedy Musical Theatre in Almaty (2022). Finally, it examines the fundamental intermixing of Silk Road pasts with Belt and Road futures in the Balkan region, which has become the ‘first entry point’ for China’s flagship projects in Europe. Focussing in particular on Bosnia and Herzegovina, the final part of the paper asks which social landscapes, ecological geographies, and cultural imaginaries are shaped by the structures built and economies fostered by BRI in the Balkans.

Launched in 2013, and hailed as the largest geo-economics initiative in history, China’s Belt and Road Initiative (BRI) has largely been discussed as a consciously designed geo-political and economic project. However, it is also a performance of China on the global stage, and a kind of ‘development theatre.’ This research project asks: what does it mean to ‘revive’ and perform Silk Roads for the twenty-first century, and how is this geopolitical chronotype productive for politics and theatre and performance studies research, critical heritage studies and politics? What role does art and culture play (either as deliberate strategies of China’s soft power or as local initiatives and forms that emerged through the connectivities of the ‘new’ Silk Road)? In addition to its economic and geopolitical aims, what kind of geo-cultural forms this new Silk Road begins to shape en route from Asia to Europe (of south-easter frontiers of Europe)? What kind of new connectivities have been shaping into being on the Silk Road and against its backdrop? And what new cultural imaginaries of exchange and connectivities have emerged — what are their forms and their (cultural) politics? Finally, how do artists and scholars from Kazakhstan and other Central Asian countries engage with the symbolism of Silk Road heritage – imagined geography, routes, roads and mobility?

Its key aims and objectives are:

- To develop new insights about the forms of artistic and cultural production that have arisen within , and in response to, the silk road imaginaries – old and new – that have emerged since the launch of the Belt and Road Initiative in 2013.
- To produce new knowledge about the geocultural politics now shaping cultural and heritage policy across Eurasia today by bringing together insights from various disciplines such as theatre performance studies, visual arts, literature, music, critical heritage studies, and social sciences.
- To start building cross-regional dialogues between scholars and cultural sector practitioners from Central Asia, Southeast Asia and Southeast Europe, which would produce new knowledge about the silk road imaginaries in novel, inclusive and international terms that attend to the perspectives and practices of peoples from the regions.
- A focus on South-East Europe, Central Asia and South-East Asia underpins our objective to develop an innovative conceptual framework that sheds light on the ways in which non-Western powers, China, India, Russia, and Turkey are engaged in new forms of cultural sector competition and collaboration in an effort to secure influence in their respective regions.

We want to know about relevant case studies, how you or your organization has approached the issue, what the results were and what you think could be a lesson for similar issues in the future. You are also welcome to bring photographs and short videos.

Most of all, please remember that this roundtable is intended as an informal and friendly get-together – we want to create a genuine exchange of opinions, experiences and ideas for future research and cultural collaborations.

List of sources/literature

Appendix 3

Books:

Sats N. I. Children Come to the Theater. - Moscow: Art, 1961. - 312 c.

Magazines, newspapers:

Smetova, A. A., Mukasheva, A. B. Formation and development of conductor-chorus education in Kazakhstan // Bulletin of Kazakh National University. Series "Pedagogical Sciences". - 2015. - №1 (44). - C. 4-10.

Collections of articles and conference materials:

Marchenkova A., Marchenkov A. Artistic image in choreographic art // Actual problems of pedagogy: Proceedings of the III International Scientific Conference. - Chita: Young Scientist, 2013. - C. 25-32.

Electronic resources:

Podkorytova M. O. Behind the scenes of Cirque Eloize. How a show about love is created [Electronic resource] // Official site of the network publication Uralweb.ru / URL: <http://www.uralweb.ru/pages/provereno/6462.html> (Date of reference: 19.04.17).

ANKARA EXPERIMENTAL THEATRE AND ITS EFFORTS TO REVIVE PEASANT THEATRE TRADITION

Ebru Gökdağ

Anadolu University, State Conservatory, Performing Arts Department
Türkiye

Abstract. Türkiye has two theatre traditions. One is “Popular Theatre Tradition” and the other one is “Peasant Theatre Tradition.” Though dramatic art has existed among Turks for thousands of years, its origins are obscure. Some scholars believe that it developed from the shamanistic rituals practiced in the Ural-Altaic region, the birth place of the Turkish people. Others claim that it is related to folklore of the Phrygian or Hittite civilizations in Anatolia which may in turn have originated from festivals honoring Dionysis, Attis, Osiris. This theory is rendered plausible both by the time of year when these festivals take place, most of them being, like the worship of Dionysus, confined to the wintertime, and by manner of conducting the celebrations. Although almost without exception these plays have been transmuted to mere amusements and divertissements, in many of them the symbolic element still remains and can be recognized. Sometimes it is difficult to unveil the symbolical element as one religion succeeded another and because the date of the festival varied depending on church canon or Muslim lunar calendar. Although there are many changes over the centuries, some recognizable details, fragment and ritual paraphernalia, some strong resemblances can be detected as well as the indication that many plays were inspired by a common meaning.

Almost without exception these plays have been transmuted to mere amusements and divertissements yet some Anatolian villages still have the belief that natural events can be affected by these ceremonies. This rich tradition has kept the peasants entertained for centuries. While the origins of

Turkish folk theatre are uncertain, it is clear that it has survived for centuries among the villages of Anatolia.

Key words: Ankara Experimental theatre, Traditional Turkish Theater, Turkish Peasant Theatre tradition.

The first steps of research on Peasant Theatre Tradition began to take place about 75 years ago in Türkiye. This mostly included field research, compilation and documentation. In addition some researchers studied the aesthetic processes, structure and diversity of peasant theatre. These studies placed the tradition on a theoretical and historical basis that provided scientific identity to the tradition. Besides, some theatre companies tried to “save” the vanishing peasant theatre tradition and restore it to its former richness and seriousness. This paper will focus on Ankara Deneme Theater company’s efforts to revive peasant theatre tradition and will analyze reasons for failure based on the structure of Peasant Theatre tradition.

In Peasant Theatre plays the essential structure falls into two main categories. There are three stock incidents which are never omitted:

Two characters fight and one is killed, after which with the aid of a doctor, or by other means, the dead man is restored to life. In all probability this is a survival of Dionysus festival and similar vegetation cults which involve slaying the god of vegetation. Possibly it is derivative of the time in which an aged worn out king was killed to rejuvenate the soil, and certainly it symbolizes the drama of the dying year and its rejuvenation. A well known example of this is called Arab Play. This play has three essential characters: the Arab whose face and hands are blackened with soot; the bridegroom, an old man with a long White beard and headgear made of White skin, with which the shoulders are also covered; and the Bride, who is invariably played by a young man dressed as a girl. A lively quarrel ensues between the two men and ends with the death of the old husband. He is duly mourned by the bride and spectators. The bride sings lamentations and the spectators put fruit in the dead man’s mouth and this brings him to life again. His resurrection is then celebrated by a dance. This play also called The Play of Dead.

The second category is the abduction of a girl, her mother’s (and other’s) grief, the reuniting of the girl and the mother. This is a myth of the abduction of Persephone by Pluto and the Reunion of mother (Demeter) and daughter. It symbolizes the vegetation cycle-life, death and life again, and it is believed that this myth was enacted at Eleusis, though we do not know if the reuniting of mother and daughter was enacted in the Mysteries. This theme is illustrated by a play, performed by villagers of Burdur, a town in Western Anatolia called Efe ve Kadı Oyunu (The Play of Swashbuckler and the Judge).

The element of combat or contest is a survival of phallic rites in which the contestants of opposed forces symbolized a struggle between the Powers of life and death, summer and winter, light and darkness, the old king and the new one, father and son, old year and new year. The fight itself might be a mimetic battle between groups or between individuals. In many of the Anatolian peasant plays we find in one instance a black faced character who is dressed in black goatskin or sheepskin and called Arab. He represents night or winter. His adversary is usually white bearded old man wearing a white goatskin or sheepskin.

Today the Turkish peasants all unconsciously carries on as a pastime what the community must originally have observed as a rite, which has been duly handed down through almost countless generations, either from Central Asia or from Anatolian civilization such as Phrygian or Hittite. When The Turkish peasants are asked why they still perform these plays and dances, they reply that “they are obliged to do so for custom’s sake” (And, Metin 53). Whatever its origins, the Turkish folk theatre has survived for centuries among the forty thousand villages scattered throughout Anatolia. The isolation of these villages and the homogeneity of the Turkish peasantry have encouraged the preservation of its unique dramatic form.

Ankara Experimental Theatre (AET) was one of the theatre companies who studied Peasant theatre tradition to save the vanishing tradition. AET was founded as Theatre Lovers Youth Association in 1 March 1957 in Ankara, Turkey. It is one of the longest lasting and independent

amateur theatre company in Turkey. AET is the only amateur theatre company featured in Meydan Larousse and Ana Britannica. At the 4th Nancy World University Theater Festival in 1967, AET's play «Uzundere» was selected the best performance. Jean Louis Barrault praised them for being one of best in the world.

In 1968 AET decided that “People’s Theatre” will be the basic concept of its theatre policy. AET always questioned for whom they performed? This questioned lead them to search for real audiences? Who were the real people for them? For AET real people were all classes and ethnic groups within the borders of Turkey. People’s theatre meant the theatre of majority which covered all people who struggled against fascism, imperialism and bourgeois. They tried to reach broadest public. The aim was to change people’s lives for better. To be in solidarity with workers in their struggle for their rights. To be able to help people transform for better they had to study all characteristics of their audiences and comprehend their culture. AET stated that people’s theatre had to be revolutionary and revolt against all sorts of oppression.

To develop People’s Theatre AET worked on three different categories:

Urban Theatre

Worker’s Theatre

Peasant Theatre

This presentation focuses on AET’s work on Peasant Theatre. Their first peasant theatre work was “Uzundere.” Although this play’s subject dealt with a village problem it was done for the urban audiences. “Bozkır Dirligi” was the first play aimed at peasant audiences. And after its success AET targeted peasants as audiences. With the leadership of Nurhan Karadağ they studied real peasant plays and adapted them to their performances. Yet they failed in their all attempts. Because their effort as a rescue was essentially a cultural invasion.

In cultural invasion, the invaders penetrate the cultural context of another group, in disrespect of the latter’s potentialities; they impose their own view of the world upon those they invade and inhibit the creativity of the invaded by curbing their expression. The invaders mold; those they invade are molded. The invaders choose; those they invade follow that choice—or are expected to follow it. The invaders act; those they invade have only the illusion of acting, through the action of the invaders.

(Paulo Freire, 133) For cultural invasion to succeed, it is essential that those invaded become convinced for their intrinsic inferiority. Since everything has its opposite, if those who are invaded consider themselves inferior, they must necessarily recognize the superiority of the invaders. The values of the latter thereby become the pattern for the former. The more invasion is accentuated and those invaded are alienated from the spirit of their own culture and from themselves, the more the latter want to be like the invaders: to walk like them, dress like them, talk like them. (Freire, 134).

AET although good intentioned, took away the themes, costumes, music, acting style of the peasants. AET’s performers dressed like peasants, talked, danced and singed like peasants and unsuccessfully performed it back for the peasants. They tried to fit and practice the centuries old tradition with western practices. Yet the structure, style and most importantly core of peasant theatre tradition has no room for the western theatre tradition. This paper will evaluate the unique features of peasant theater and explore why AET was unsuccessful in its efforts.

Bibliography

And, Metin. “The Turkish Folk Theatre.” Asian Folklore Studies, vol. 38, no. 2, 1979, pp. 155–76.

Freire, Paulo. Pedagogy of the Oppressed. Continuum, 1970.

Gökdağ, Ebru. Köylü Tiyatrosu Geleneği Ve Forum Tiyatro: Bir Model Olarak Jana Sanskriti. Detay Yayıncılık, 2015.

Karadağ, Nurhan. Köy Seyirlik Oyunları. İş bankası Kültür Yayınları, 1978.

Özsoy, Ayla. “The Journey of Turkish Theatre From Folk Theatre to Contemporary Theatre.” Procedia - Social and Behavioral Sciences, vol. 2, no. 2, 2010, pp. 1983-1987.

Tekerek, Nurhan. "Köy Seyirlik Oyunlari, Seyirlik Uygulamalarıyla 51 Yıllık Bir Amatör Topluluk: Ankara Deneme Sahnesi Ve Uygulamalarından İki Örnek: Bozkır Dirliği Ve Gerçek Kavga". Tiyatro Araştırmaları Dergisi 24 (2007): 67-124.

УДК 7.091

СЦЕНОГРАФИЯ ТЕАТРОВ ТЮРКСКИХ СТРАН: ПОСТАНОВОЧНЫЙ ДИСКУРС И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ

Халыков Кабыл Заманбекович
проректор по научной работе,
д-р филос.н., профессор
КазНАИ им.Темирбека Жургенова
E-mail: kabykh@gmail.com

Каржаубаева Сангуль Камаловна
д-р искусствоведения, профессор
КазНАИ им.Темирбека Жургенова
E-mail: sangul_k@mail.ru

Аннотация. В статье дается анализ исследования основных тенденций сценографии опирающихся на тюркское мировоззрение и его формообразующих архитектурных начал. Проведен сравнительный анализ лучших постановок сценографии на международных театральных фестивалях стран тюркского мира. Предпринята попытка выявить «тюркский пласт» в сценическом мышлении, в структуре пластического и визуального языка в постановках театров Центральной Азии и Казахстана. Отражены основополагающие факторы устойчивых знаков и пространственных категорий пластических элементов тюркской культуры. Осмыслению подвергнуты конструкции и представления Тюркской модели Мира в сценическом дизайне последних десятилетий, обозначены перспективы развития сценографии тюркских театров.

Ключевые слова: сценография, модель Мира, тюркская культура, пластический элемент, устойчивые знаки, театральные фестивали, основополагания и перспективы развития.

ТҮРКІ ЕЛДЕРІ ТЕАТРАРЫНЫҢ СЦЕНОГРАФИЯСЫ: САХНАЛЫҚ ДИСКУРС ЖӘНЕ ДАМУ ПЕРСПЕКТИВАЛАРЫ

Аңдатпа. Мақалада түркі дүниетанымына негізделген сценографиядағы негізгі ағымдар мен оның қалыптастырушы архитектуралық принциптері туралы зерттеулер талданады. Түркі елдерінің халықаралық театр фестивальдеріндегі үздік сценографиялық қойылымдарға салыстырмалы талдау жасалды. Орта Азия мен Қазақстан театрларының пластикалық өнеріндегі сахналық ойлаудың «түркі қабаты» ашылды. Түркі мәдениетінің пластикалық элементтерінің тұрақты белгілері мен кеңістіктік категорияларының іргелі факторлары көрсетілген. Сондай-ақ, соңғы 30 жылдағы сахналық безендіруде Әлемнің түркі үлгісінің конструкцияларын белгілеуге талпыныс жасалып, түркі театрлары сценографиясының даму перспективалары белгіленді.

Түйін сөздер: сценография, Әлем моделі, түркі мәдениеті, пластикалық элемент, тұрақты белгілер, театр фестивальдері, даму перспективалары.

SCENOGRAPHY OF THEATERS OF THE TURKIC COUNTRIES: THE STAGE DISCOURSE AND DEVELOPMENT PROSPECTS

Abstract. The article analyzes the studies of the main trends in scenography based on the Turkic worldview and its formative architectonic principles. A comparative analysis of the best scenography productions at international theater festivals of the Turkic countries has been carried out. The "Turkic layer" of stage thinking in the plastic arts of the theaters of Central Asia and Kazakhstan

is revealed. The fundamental factors of stable signs and spatial categories of plastic elements of the Turkic culture are reflected. Also, an attempt was made to establish the constructions of the Turkic model of the World in the stage design of the last 30 years and outlined the prospects for the development of the scenography of Turkic theaters.

Keywords: scenography, model of the World, Turkic culture, plastic element, sustainable signs, theater festivals, development prospects.

Любой театр, при всем разнообразии вариаций развития, у всех народов и на всех исторических этапах, существует в тесной связи с социокультурной действительностью, является инструментом высказывания, обладает собственным языком и разнообразными возможностями высказывания, будь то в зрелищной, пластической, музыкальной или словесной форме.

Предворя разговор о сценографии тюркских театров в рамках исследовательского поля статьи, закономерно возникает вопрос и о духовно-мировоззренческих основаниях, интеграционно-культурных взаимоотношениях и связях театров тюркского мира. Ведь за узкоспециальными вопросами сценографической практики театров тюркоязычных стран стоят большие, требующие более глубокого анализа, проблемы осмысления основ древней эстетики тюркского этноса, синкретизма и синтеза традиционной и современной культуры, особенностей формирования, развития театральных форм, и, в конечном счете, становления современной художественно-образовательной, образной системы. Заметим также, что для тюрков - понятие древности всегда имело особое значение, так как живые традиции прошлого, хотя и несколько модифицированные, вошли органическим элементом в современную жизнь тюркских стран. Это особый, живой пласт в массиве современной действительности, находящийся в активном взаимодействии с различными сферами сегодняшнего бытия [1].

Сегодня в современном мире проживает более тридцати этносов. Среди них, по данным ученых, тюркский этнос имеет наиболее глубокие корни, временная дистанция которых насчитывает не одно тысячелетие. Шло время, менялись условия проживания племен и союзов, но неизменной на протяжении многих веков оставалась духовно-мировоззренческая модель тюркского этноса. Эта модель характеризовалась открытостью мышления и особым восприятием Мира, приверженностью ее носителей к открытому мировоззрению [2].

Тенгрианская мифопоэтика отражала специфику мироотношения тюрков-кочевников и выражалась в поклонении Духу Неба, Жер-Су, Умай. Традиционными верованиями тюркских народов, носителей архетипики древнетюркской религиозной идеи Единого Бога – Небесного Тенгри, проникнута вся мифология протоказахов. Результатом единства практического (научнопознавательного) и мифопоэтического (мифогносеологического) освоения мира стала основанием натурфилософии тенгрианства как универсального открытого мировоззрения [2]. Тюркский этнос в своих индивидуальных характеристиках обладает несколькими значительными факторами, в основе которых - глубокий интерес к истории тюркской цивилизации, ее наследию, вкладу и значимости духовно-мировоззренческих ценностей наших предков в общемировую культуру. Понятно, что широта рассматриваемых вопросов не может быть исчерпана границами одной статьи, однако, здесь особо необходимо напомнить о духовном стержне, простиравшемся «золотой нитью» из глубины тысячелетий первой монотеистической религии в истории человечества – Тенгрианстве (тенгризм).

В своем исследовании «Древние культы и традиционная культура казахского народа» казахский философ Ақатай Сабетқазы утверждает, что «Тенгри у казахов – трансцендентный мир бытия, оно – и дух, и тело, скорее их единство», рассматривает Тенгри одновременно и как Космос, и как тотем, и как – первопродка. Метафизической доминантой наполнена аналитика древнетюркских сказаний у Гарифуллы Есима, он пишет: «В мировоззрении тюрков Тенгри – это непостижимая Тайна... Поклонение Тенгри-Небу, жажда высокого заставляла человека быть гордым, непримиримым, исповедывать философию геройства...» [3]. Этому утверждению весьма созвучно высказывание Н.Г. Аюпова «Этика тенгрианства, являясь по сути этической философией жизни» насельников Великой Степи, транслировала общетюркскую мировоззренческую концепцию - «адамгершілік», в центре которой находится Человек» [2].

Каждый тюркок-кочевник как Сын Неба и как Его творение, это «живая книга Бога». Ведь совсем не случайно, считает Ауэзхан Кодар «книга по-тюркски – бітіг, то есть то, что зачато,

наделено бытием, имеет конкретную форму» [4] «Человек – одушевленный космос, или, иначе говоря, вочеловеченный Тангри, в нем все обладает магической силой: и язык, и глаза, и прикосновение, и даже само помышление» [4]. По этой же причине, постижение окружающего мира, осуществлялось казахами в созидательном модусе, модусе творения своей жизни «в тесной сопряженности с тем, что близко к небесности, т.е. с жизнью Вселенной и вместе с ней» отмечает К.Ш. Нурланова, известный философ, исследователь эстетики художественной культуры казахского народа. «Именно весь опыт, живущий в душе каждого человека, сделал возможным сотворить философию созерцания как креативную систему целостности и целостного взгляда на мир». Тем самым, «казахи этот вселенский «Көк» претворили в свою жизнь и как духовно-творческий, и как идеальнореальный праксис» [5, с. 99].

Безусловно и вполне объяснимо, что на протяжении длительного периода базовые идеи и концепция Тенгрианства, претерпевали изменения. Однако обладая внутренним потенциалом сохранения своей самобытности, единством и общностью фундаментальных мировоззренческих понятий древних тюрков – они дошли и до наших дней. И успешно демонстрируют интенцию адаптивного возрождения уже в новых цивилизационных условиях.

Специфика и особенности любой культуры проявляются в языке. Поэтому следующим принципиальным по значимости, объединяющим тюркские народы аспектом - является язык, благодаря которому мы и сегодня свободно понимаем друг-друга. И это при том, что выражаясь словами выдающегося мыслителя, поэта, исследователя Олжаса Сулейменова: «Работа по восстановлению биографии тюркских языков, по сути, находится в самом начале своего пути». Это утверждение О.Сулейменова, высказанное еще в 1976 г. в статье «В потоке истории» и сегодня остается актуальным.

Обычно язык рассматривается как знаковая система, благодаря которой происходит общение, накопление, передача ключевых знаний выработанных в культурном пространстве этноса, с помощью которого передается философия жизни предков и совершенствуются коммуникационные процессы. В этом плане и плане интересующего нас вопроса рассмотрим ставшие уже традиционными, международные театральные коллаборации, происходящие в современном театральном процессе стран тюркского мира, открывающие новые возможности для культурного общения между театральными коллективами, которые проходят под эгидой и непосредственном участии ТЮРКСОЙ – международной организации тюркской культуры. Основной целью Международного Театрального фестиваля тюркоязычных театров «Тысяча вдохов - один голос» по словам казахского театрального критика А.О. Мукана «стала интеграция исполнительского искусства тюркоязычных народов и обеспечение тесных творческих взаимосвязей. В рамках инициированного на II заседании Совета руководителей государственных театров стран-членов ТЮРКСОЙ проекта, прошедшего в Баку, было принято решение включить в работу театров постановку спектаклей по мотивам распространенного и всеобщего для тюркских народов эпоса «Книга моего деда Коркута» [10].

Создателем и главным персонажем этого, всемирно известного эпоса, является сам Қорқыт Ата - патриарх и вещий певец-сказитель. Кстати, наиболее древние и сложносюжетные рассказы из двенадцати циклов этого эпоса дошли до нашего времени, благодаря казахской устной, устно-поэтической традиции. Самые древние из двенадцати сказаний эпоса были распределены организаторами между театрами для ежегодного включения в программу фестиваля. «На фестивале были показаны два спектакля, привезенные башкирами и хакасами. Благодаря этому проекту, публика имела возможность заново приблизиться к единству родственных народов и нашим древним корням в новую эпоху... Надо заметить, что представленные спектакли отличались высоким постановочным уровнем. Зрители увидели разножанровые спектакли в абсолютно разной режиссерской трактовке... Выбрать лучшее было весьма непросто» [10].

Остановимся на обоснованной и доказательной аналитике современной сценографии тюркских театров - искусствоведа Раузы Султановой. Обращаясь к осмыслению сценографических постановок, размышляя о синтезе традиций и современности, о проблемах сохранения национальной бытовой культуры, в своём интервью она поднимает весьма не простые вопросы, ответы на которые неоднозначны и сопряжены с рядом вопросов философско-культурологического характера. Задавая ключевым вопросом: «Какова же роль сценографа в сегодняшнем тюркском театре?» в своих рассуждениях Рауза Султанова утверждает: «Тюркские

театры нельзя рассматривать изолированно, они развиваются в русле мирового театра, но с пониманием своей роли сохранения культурной идентичности. Сверхзадача каждого театра вернуть этническую память, которая была утеряна в XX столетии. В современном смысле сценография - это сложное письмо в трехмерном и временном измерении. Сегодня она претендует на изображение ситуации высказывания, а не фиксированного места действия» [11].

В контексте рассматриваемого нами вопроса, особенно примечательны высказывания Султановой Р. по сценографии Татарстана, Она пишет, что «на основе сопоставления татарского музыкального фольклора и орнаментики можно выделить три антропоморфных архетипа художественного мышления татар. Эти идеи могут стать серьезным обоснованием национального своеобразия художественного мышления, а в частности его пластических форм» [13,71]. Также в исследовании специфики пластического мышления в сценографии татарского театра, автором отмечается, что в основе изобразительной интерпретации драматургического текста «лежат два универсальных принципа: «интерьерный» и «универсально-карнавальным»..., который служит своего рода «антроподобной доминантой» в сценическом воплощении театрального действия [13,109].

Театры Казахстана, со времени обретения независимости, также демонстрируют заметное продвижение в плане совершенствования постановочной технологии, свободы выражения в сценографической трактовке и разнообразии в визуализации художественного образа спектаклей. Если в первые годы независимости сценография казахского театра страдала неким фетишизмом и особой приверженностью к сакральной утопии казахской орнаментики, то в последующем, отказ от изображения бытовых подробностей сосредоточил весь спектр возможностей сценографии на основных бытийных онтологически-смысловых структурах выявляя склонность и приверженность казахских художников к определенным, конкретным объектам, превращающиеся в сценографии в емкий символ, миф о Вселенной.

Сегодня, все отчетливее актуализируется тенденция на осуществление постановок из репертуара казахской классической драматургии - зарубежными режиссерами, сценографами, хореографами и композиторами. Так, одним из замечательных театральных событий стала постановка спектакля «Қорқыттын көрі» по пьесе Иран-Гайыпа. К осуществлению постановки были приглашены режиссер и художник из Прибалтики. Известный казахстанский сценограф Есенгелды Туякова, участвовавший в технической реализации сценографии А.Шимониса, в своем интервью отметил, что «режиссерская концепция Лауреата Гос.премии СССР, режиссера И.Вайткуса - была осуществлена благодаря технико-технологической продвинутой Казахстана драматического театра им.М.Ауэзова». Новизна художественного оформления этой постановки заключалась, по словам Есенгельды Туякова, в ее «кинопанорамности и выстроенности на сцене сложнейшего, философского смыслового видеоряда. Огромный прямоугольный куб-аквариум как «висящий рок», накрывающий и раскрывающий действие, ассоциативно интерпретируется с неким колпаком под которым распростерты «судьбы людей», «все уже предопределено высшими силами»... «как око Всевышнего» и существует только один вариант - выжить или умереть. Лодка – гроб – скелет, который опускается и улетает в небеса... ощущение мистики и ирреальности происходящего на сцене... все пространство сцены наполняется философскими символами и изображениями, зрелищная магия усиливается музыкальным сопровождением» [9].

«В практике современного казахского театра задачи интерпретации драматургического произведения художественными средствами сценографии занимают одно из важных мест. Однако, спектаклей, в которых зрительный ряд был бы самым главным компонентом – не так много» [8]. Рассмотрим некоторые спектакли, изобразительное решение которых, на наш взгляд отражает общую тенденцию в сценографической практике казахского театра. Так, в постановке «Қан мен Тер. Ақбала» А. Нурпеисов (режиссер А.Оспабаева, сценограф К.Тустикбаев) стремление к визуализации онтологических структур бытия реализуется в четкости планиметрии внешнего и внутреннего пространства сцены в художественном решении спектакля. Здесь оформление сцены вызывает ассоциации с реальностью по правилам некоей логико-смысловой структуры, управляющей как категориальной разметкой поля сходств и различий, так и распределением внутреннего пространства сцены в соответствии с ценностными иерархиями.

Применение конструктивистских приемов в оформлении спектакля «Сұлу мен суретші» (драматург Т. Ахметжан, сценограф К. Халыков) вызвано потребностью вместить невидимый

духовный мир главного героя в живописную конструкцию миростроения. Эта задача решается посредством экспрессии форм и ритмов, когда, например, бесконечная череда белоснежных парусов, купающихся в мерцающих переливах света, символизирует ирреальный мир главного героя-художника, мир его утопических надежд.

Ощущение единства космологических и экзистенциальных структур в спектакле «Бөрте» (Д.Исабеков, режиссер Давиде Ливерморе, сценограф К.Шаккалуга) обостряется в ритме касаний и удалений биоэнергетических схем человеческих фигур, застывших под загадочным облаком света на фоне протяженного неба, степи и холмов. Вырываемый из реального контекста объект нагружается всей возможной полнотой значений, превращаясь в специфический знак-символ, через который авторы пытаются передать инвариантность действующих во Вселенной правил и законов от начального пункта ее генезиса и до предошущаемых итогов.

Интерес к реальности конкретного бытия (спектакль «Еңлік-Кебек» М.Ауэзова, режиссер А. Оразбеков, сценограф Т.Коесов) сменяется приверженностью к реальности идеального, до-материального бытия эйдосов (бестелесных сущностей), еще не обретших форму эйконов (чувственно воспринимаемых образов вещей). Словно древний гностик, упоенно описывающий «утро первого дня Творения», мистическим зрением охватывающий мир, «в который еще не вонзились клыки времени и пространства», художник-сценограф воплощает не реальные формы пространства и времени, а потенции, виртуальные состояния этих онтологически абсолютных, но еще не актуализированных, не овеществленных конструктивных начал мироздания.

Порою, конструктивистская парадигма сценографии реализуется художниками в создании собственных изобразительных легенд о мироздании: как например, в версии мифологического абсолюта в спектакле «Танслу» сценограф К.Халыков; в постулировании некоего ирреального свечения того же художника в спектакле «Жүрегімің иесі» А.Аламан, режиссер А.Оспанбаева; в анималистическом тотемизме «зверинного стиля» в персонажных костюмах в спектакле «Қорқыттың көрі» Иран Гайып, режиссер Вайкус, сценограф О.Шимонис.

Сравнительный анализ постановок зарубежных режиссеров, сценографов, хореографов, композиторов из Италии, Литвы, России, Кыргызстана дает основания утверждать результативность и эффективность творческих тандемов между казахскими, киргизскими, прибалтийскими и российскими сценографами в казахском театре последних десятилетий. Здесь можно отметить, что именно совместные с зарубежными специалистами проекты способствовали продвижению технологических инноваций, внедрению массы новейших и расширению инновационных сценографических методов выразительности на казахской сцене.

Обобщая анализ сценографии спектаклей казахстанских, киргизских, узбекских и др. театров, приятно поразившие своей креативностью, смелостью постановочных решений, которые были представлены на международном театральном фестивале Центрально-Азиатских стран, особо хотелось бы отметить сценографию экспериментального спектакля «Дон Кихот» (реж. А. Омирбекулы), «Белое облако Чингисхана» (реж. С.Усманов), «Долгая дорога в Мекку» (С.Раев), «Сулу мен суретши» (Ч.Айтматов, реж.Н.Жакыпбай), «Қыз Жибек» (реж.Касымов К.), «Молния в раю» (У.Сароян, реж. Т.Ахметов), «Султан Бейбарыс» (реж.Ю.Ханинга-Бекназар), «Тансулу» (А.Какишева), «Могила Коркыта» (реж.И.Вайткус), «Райымбек-Райымбек» (реж.М.Ахманов), «Қилы заман» (реж.Б.Узаков), «Томирис» (А.Т. Хусеин) и др. Сценография каждой их перечисленных постановок обладает неординарной креативностью, новизной пространственной трактовки, позволяющие выстраивать виртуальные миры в относительной целостности.

Для сценографии тюркских стран, характерна устремленность к распределению пространства, развивающегося по вертикали, в соответствии с древнетюркской моделью Мироздания. Композиционно конструктивная модель развивается в пространстве сцены «вверх»-«вниз» и редко по горизонтали. Ментальная приверженность к вертикальному ряду конструирования трехчастного Мира у тюрков подтверждается археологическими находками

на территории Казахстана и Алтайских сакральных предметов древнетюркской материальной культуры.

Полихромной стилистикой отличается сценография кыргызских спектаклей (спектакль «Долгая дорога в Мекку», Раев, «Театр Учур», спектакль «Белое облако Чингисхана»), Якутии (Якутский Государственный Драматический Театр, спектакль «Тити»), реже у казахов, татар, башкуртов и узбеков. В оформлении сценографии и костюмах были применены эти сочетания полихромного стиля, отличающиеся особой выразительностью, пространственно-временными очертаниями древне-тюркского стиля [14, 95].

В исследованиях, посвященных изучению искусства тюркского мира зачастую большое место отводится анализу культурных кодов и психологии их восприятия в универсальных визуальных феноменах как «цивилизационных признаков эпохи». Проецируя эту формулу на театр можно с уверенностью утверждать, что именно через широкий диапазон художественных средств, технологий и механизмов современной сценографии открываются большие возможности воздействия изобразительных кодов на зрительское восприятие. Объекты сценографии во время сценического действия, воспринимаемые зрителем как физическое и духовное, в ассоциативно-метафорическо-символическом плане несут смысловую нагрузку именно интенционального склада восприятия сознания. Благодаря этому феномену восприятие образа начинает транслироваться за счет универсальности физических объектов «ноэзу» и духовной наполняемостью «ноэма». Находящиеся на сцене декорации, актер, свет, музыка, изображения - в определенном включении их в интенциональное взаимодействие обретают иносказательность, доминантность контекста.

К примеру, в спектакле «Тансулу», по намерению постановочного коллектива, сверхзадачей проекта было возвращение к этнической памяти казахского народа, задача не из легких. В интенциональном плане - восстановить созидательность и творческий потенциал – символически приравнивается к устремленности к будущему, и требует внутренней полноты, чувства принадлежности к этническим корням и к собственной истории. Коммуникативная функция степи и культура кочевых народов отличается особым характером. Поэтому в спектакле «Тансулу» нет явно отрицательных героев, нет чужих и своих. Все они кочевые народы, живущие в едином Поднебесном пространстве Тэнгри: абсолютное слияние человека с природой и абсолютное господство природы над человеком в обстоятельствах гармонии и любви, с которой все и начинается. Но в момент испытания свободы и воли, преданности своей родине, верности семье и любимому, героиня по имени Тансулу, показывает зрителю невероятный пример всех этих качеств. Жертвуя своей красотой и оставляя дань уважения принцу другого народа она спасает свое потомство, избрав тернистый путь физических страданий и духовных мук. Спектакль вызывает сложные чувства. Это и чувства патриотизма, и необходимости выполнения священного долга перед духами предков, и дань уважения к своему народу. Сценические эффекты и глубокомысленное режиссерское решение помогают зрителям погрузиться в пространство и временную архаику, разыгрываемого на сцене события. Редкая сегодня чистота помыслов и искренность действий героини Тансулу затрагивает сердце каждого зрителя, приводит к катарсическому очищению. Очищение через потрясение, прозрение через сострадание – вот главная цель и режиссера, и художника. Люди погружаются в Первозданную любовь, Первозданный Мир. Постановка произвела переворот не только в стилистике изобразительного языка казахской сцены, но и в философии национального театра.

Тема репрезентации Мира и Вселенной имеет большую таинственную трансцендентальную глубину. Тема неисчерпаема. «Каждая вещь и действие происходящего в какой то мере, незащищенного человека в таинственном мироздании подвластно Шаману» [15,88]. Ему подсилу изменить судьбу, тем не менее он оставляет выбор героям быть и поступать по их желанию. Этот Мир – время от времени совмещает Мир Магический, магические реалии показывают тождество отображения и реальности. Все это структурно-феноменологически помогает интенционально пережить качественное восприятие спектакля за счет сценографии. И так, спектакль нас заставляет погрузиться в иную реальность, где всему

этому подана драматургическая почва экзистенциальной практики, человека занимающего крайнее положение в мире.

Заключение.

В эпоху глобализации тюркские театры находят в фольклоре истоки и познавательные признаки собственного национального характера, а духовные опоры на художественное творчество становятся характерной чертой новых течений. Театроведы подчеркивая благотворное влияние фольклора на театр, предупреждают, что обращение к фольклорным традициям не должно стать формальным поиском. Согласимся что, сфера применения фольклора для молодых режиссеров, носит не однозначный характер: «Ориентация на поэтику и эстетику фольклора, на высоту его нравственных ценностей, на глубинные представления о бытии помогают расширить художественный объем спектакля. Однако, порою, в настоящее время фольклор для некоторых молодых режиссеров, лишь повод для формальных поисков. Кого-то больше интересует этнический стиль, кого-то сценическая провокация, кого-то постмодернизм» [17].

Режиссеры старшего поколения имеют большой опыт сотрудничества с национальными театрами стран Центральной Азии: в Казахстане это – Бекпулат Парманов; в Кыргызстане – Нурлан Абдыкадыров, Нурлан Асанбеков; в Узбекистане – Баходыр Юлдашев, Олимжон Салимов, Наби Абдурахманов, Овлякули Ходжакули; в Таджикистане – Барзу Абдураззаков, Фаррух Касымов; в Туркменистане – Какаджан Аширов. В их спектаклях возникает мир, отражающий духовное пространство национальной культуры, включающий в текст спектакля семантику традиционных образов, требующий от актеров особого способа существования на сцене. Перечисленные режиссеры чутко чувствуют общее и особенное в театральных традициях. Они работают не только у себя на родине, но и в других странах региона. Например, К. Аширов ставил спектакли в Кыргызстане и в Казахстане; Б. Абдураззаков – в Таджикистане, Узбекистане, Кыргызстане, Казахстане; Б. Парманов – в Узбекистане, Кыргызстане, Казахстане и т.д. Туркменский режиссер Овлякули Ходжакули с 1994 года занимает свою нишу в театральной культуре Узбекистана. Обладатель многочисленных наград международных театральных фестивалей Европы, он ставит спектакли в разных городах Узбекистана, в разных странах: в Кыргызстане, Казахстане, России, Украине, Индии. Его называют «режиссером-суфием», «театральным дервишем». О. Ходжакули осуществил постановки мировой классики (Еврипида, Сенеку, Шекспира, Гольдони, Г.-Э. Лессинга, Т. Манна) и национальной поэзии, снимает фильмы и ставит музыкальные спектакли, включая в рэп национальные повествовательные формы, горловое пение и рок-музыку. Его спектаклям свойственны яркий изобразительный ряд, экспрессия и чувственность актерского искусства, медитативность суфизма и ориентальная ментальность [17, 19].

Напряженность и эмоциональная насыщенность художественного текста в сценографии тюркских театров выражает некую абсолютную целостность и обособленность спектаклей. В них присутствует стремление совместить современные художественные формы и технологии с собственными традициями. Как видим, этот процесс технических и технологических изобретений постепенно превращается в положительную практику.

Литература:

1. Акатай С. Великий Коркыт и его учение. Коркыт и общетюркское Возрождение//«Қорқыт Ата» энциклопедиялық жинақ. – Алматы: Қазақ энциклопедиясы – 1999 ж., 800 б. – С. 686 – 688 (каз., рус.).
2. Аюпов Н.Г. Тенгрианство как открытое мировоззрение. – Алматы: КазНПУ им. Абая. – Издательство «КИЕ», 2012. – 264 с.
3. Есимов Гарифолла. Хаки Абая. – Алматы: Білім, 1995, С. 20.
4. Кодар А. Степное Знание: очерки по культурологии. – Алматы, 2002. – 180 с.

5. Нурланова, Канат Шингожаевна. Эстетика художественной культуры казахского народа / К. Ш. Нурланова; АН КазССР, Ин-т философии и права. - Алма-Ата : Наука КазССР, 1987. - 174,[2] с.
6. Томский Г.В. Классический тангризм // CONCORDE, N 1, p. 3-10.
7. Томский Г.В. Философия тангризма. – Editions du IPTO, 2019. – 142 p. (FIDJIP-EUROTALENT-CONCORDE, 2019, N №)
8. Каржаубаева Сангуль. Сценография казахского театра: критерии и проблемы аксиологизации // Materialy VII Mezinarodni Vedesko –practicka konference. Praha, 2011. С. 75-80.
9. Интервью сценографа Туякова Е.Ж. в Каз.драмтеатр им.М.Ауэзова, о постановке «Могила Коркыта», Алматы. – 2015г.
10. Мұқан Амангелді. Туысқан түркі халықтарының театр фестивалі. Дата публикации 22.05.2015 от LADMIN. <https://musicnews.kz/tuys%D2%9Ban-t%D2%AFrki-xaly%D2%9Btaryny%D2%A3-teatr-festivali/>
11. Султанова Рауза. Театр как полигон. Нәуруз хәбәрләре”. N3. 03 июня, 2019.
12. Султанова Рауза. Искусствоведение Татарстана в начале XXI века // Вопросы искусствоведения XX-начала XXI века.: материалы Межд.научн.-практ.конф. Алматы, 2016. – 462 с.
13. Султанова Рауза. Особенности татарского пластического мышления в сценографии в татарском театре // Истоки и эволюция художественной культуры тюркских народов: Матер. межд.науч.практ.конф., посв. 150-летию со дня рождения педагога-просветителя Ш.А. Тагирова. Казань, 2009. – С.109-117.
14. Евразийский народ Саки. Вспомогательное пособие для учащихся, абитуриентов и студентов. – Алматы: Негосударственное учреждение детского творчества и детской прессы «Болашақ балапандары», 2006. – 248 с.
15. Khalykov Kabyl. Intentionality As A New Phenomenological Approach In Scenography // Central Asian Journal of Art Studies. №1(1). 2016. pp.86-108.
16. “Түркілік тәрбие” антологиясы. - Алматы: Интелсервис, 2013. - 1004 бет. “TURKİC UPBRINING” anthology. - Almaty: Intellservise Publishing House, 2013. - 1004 p.
17. Кабдиева Сания. Взаимодействие культур как фактор развития сценического языка в театре Центральной Азии //Театр XXI века и вызовы нового времени: материалы международной научно-практической конференции, посвященной 110-летию татарского театра / под ред. Э.М. Галимовой. – Казань: ИЯЛИ, 2016. – 336 с.

УДК 7.091

ҰЛТ КӘСІБИ САХНА ӨНЕРІНІҢ ҚАЛЫПТАСУЫ

(Салт пен дәстүрге негізделген алғашқы қазақ операсының жазылу мысалында)

Мұқан Амангелді Оразбайұлы

өнертану кандидаты, доцент,

М.О. Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институты.

Қазақстан, Алматы қ.

E-mail: mukaman@mail.ru

Андатпа: Қазақ сахна өнерінің аяққа тұруына, қазақ кеңестік драматургиясының дамуы жолында ұлтымыздың есімдері қастерлі қоғам қайраткерлері мен шығармашылық интеллигенция өкілдерінің еңбегі зор. Шығармашылығы кеңестік дәуір идеологиялық ұстанымдарының қалыптасуымен қатар келген М.Әуезовтің салт пен дәстүрге негізделген алғашқы қазақ операсын жазуы мысалында сахна өнерінің алғашқы қалыптасу қадамдары зерделенеді. М.Әуезовтің жас театр репертуары үшін жазылатын «Ақан – Зайра» атты

алғашқы қазақ операсының либреттосына жазу машақаты, драмтургтің жанрды шеберлікпен меңгеру қырлары, кеңес-қазақ қоғам өмірінің келбеті сөз болады.

Кілт сөздер: театр, либретто, опера, драматург, композитор, кейіпкер, дәстүр, репертуар, спектакль.

СТАНОВЛЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО СЦЕНИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

(На примере написания первой казахской оперы на основе традиции)

Аннотация: Общественные деятели и представители творческой интеллигенции, имена которых дороги нашему народу, внесли большой вклад в подъем казахского сценического искусства и развитие казахской советской драматургии. Первые этапы становления сценического искусства исследуются на примере написания первой казахской оперы на основе обычаев и традиций М. Ауэзова, творчество которого совпало со становлением мировоззренческих позиций советской эпохи. В статье рассматривается творческий процесс по написанию либретто первой казахской оперы «Акан - Заира» М. Ауэзова для репертуара молодого театра, аспекты освоения жанра драматургом, а также творческий облик интеллигенции казахского общества данного периода.

Ключевые слова: театр, либретто, опера, драматург, композитор, персонаж, традиция, репертуар, спектакль.

FORMATION OF THE NATIONAL PROFESSIONAL STAGE ART

(On the example of writing the first Kazakh opera based on tradition)

Abstract: Public figures and representatives of the creative intelligentsia, whose names are dear to our people, have made a great contribution to the rise of Kazakh stage art and the development of Kazakh Soviet drama. The first stages of the formation of stage art are studied by the example of writing the first Kazakh opera based on the customs and traditions of M. Auezov, whose work coincided with the formation of the ideological positions of the Soviet era. The article discusses the creative process of writing the libretto of the first Kazakh opera "Akan - Zaira" by M. Auezova for the repertoire of the young theater, aspects of the development of the genre by the playwright, as well as the creative image of the intelligentsia of the Kazakh society of this period.

Keywords: theater, libretto, opera, playwright, composer, character, tradition, repertoire, performance.

XX ғасырдың отызыншы жылдары халқымыз колхоздастыру, байлардың малын тәркілеу, алғашқы толқын репрессия, ашаршылықтан әбден қансыраған кезінде республиканың бірінші басшысы ауысып барып елдегі хал-ахуал оңала бастады. Есеңгіреген қазақ ашаршылықтан ес жиып, жаңа өмірге бет бұруының бір көрінісі, елдегі өндіріс, медицина, ағарту, ауыл шаруашылығы салаларын дамытуды жолға қойыла бастады. Кеңес үкіметі орталық қалаларды шалғайда орналасқан ұлттық республикаларға көмек көрсетуге арнайы қаулы қабылдап, екі ортада барлық саланы алға жылжыту, орталық пен шет аймақта орналасқан республикалар арасындағы алшақтықты азайтуға күш салуы да себеп болды. Мәскеу, Ленинград т.б. секілді ірі өндіріс орталықтарының мамандары Қазақстандағы қажетті салаларды дамытуға көмекке келе бастады. Қазақ өнері мен мәдениетінің қарқынды аяққа тұруы мен дамуы да сол жылдардың үлесінде. Осы кезде басталған, қазақ театр өнерінде құбылысқа айналуы тиіс бір шығармашылық байланыстың тарихы біздің театртанушылық тұрғыдан назарымызды аударып, тереңірек қарастыруды жөн көрдік.

1933 – 37 жылдар аралығында Қазақстан үкіметінің халық ағарту комиссары қызметін Темірбек Қараұлы Жүргенов атқарды. Бұл кез ұлт өнерінің бас-аяғы бірер жылда ұйымдасуы, кәсіби мәдениет және өнер мекемелерінің аяққа тұру кезі болып тарихта қалды. Ол Қазақстанның Халық ағарту комиссариаты жұмысына С.Аспандияров, Қ.Жұбанов, Ғ.Мүсірепов секілді білікті маман қайраткерлерді тарта отырып сол кезде қолда бар

мүмкіндіктермен қазақ халқының рухани әлеміне төңкеріс жасайтын үлкен шаралардың ұйымдастырып, заман талабына сай өтуіне ұйытқы болды. Т.Жүргеновтің тікелей ат салысуымен “Қазақстанда мектеп жүйесін реттеу және қазақ орта мектептерін көбейту туралы” қаулы қабылданып, қазақ орта мектептерінің саны артуына негіз қаланды. Жүргенов Халық ағарту комиссариатын ұлттық мәдениетті өркендету штабына айналдырды. Дәл осы жылдан бастап Ленинград қаласы Қазақстан автономиялық республикасын өзінің қамқорлығына алып оқу-білім, өнер мен мәдениет т.б. саласының дамуына ерекше көмек бере бастады. 1934 жылғы көктемде Ленинград мемлекеттік университеті жаңадан ашылған Қазақ мемлекеттік университетімен тығыз байланыс орнатты. Профессорлардың келіп лекциялар оқуға, кітапхана қорын ғылыми және оқулық кітаптарымен толықтыруға, кабинеттерді безендіруге үлкен көмек берді. Сол жылдың 10 қыркүйегінде Алматы қаласында жаңадан қолданысқа берілген Үкімет үйінде Ленинград ВКП(б) крайкомының бірінші хатшысы Сергей Миронович Киров келіп сөз сөйлеп, кейін Қазақстан ВКП(б) крайком хатшысы Ливон Мирзоянмен Алматы, Шығыс Қазақстан, Солтүстік Қазақстан, Талды-Қорған, Семей, Өскемен, Қарағанды, Көкшетау, Петропавловск қалаларында болып, мүмкіндіктерін барлап, «бұл далада ғажайып дүниелер жасауға болатынын» межелеп қайтады [1]. Ізін ала республиканың зиялы қауым өкілдері мен делегация мүшелері арасында жақсы шығармашылық, достық байланыстар орнап, нәтижесінде жас кеңестік республиканың мәдени-рухани әлемін дамытуға, сахна репертуарын көркейтуге бағытталған жаңа жобалардың тууына сеп болды.

1933 жылы М.Әуезов «Қазақстан мемлекеттік театрының жеті жылғы және алдағы міндеттері» атты мақаласында ұлт театр өнерінің бүгінгі мен болашағы жайлы толғана келіп: «Қазақстан астанасының, қала берсе бар Қазақстанның бірден-бір театры осы болғандықтан, бұл өзінің жаңағы өрісімен қатар тағы бірнеше үлгілерді ала жүргізу керек болып отыр. Мысалы, бізде жастар-балалар театры жоқ. Бізде жеке опера, оперетта, музыка комедия театры я болмаса ұсақ түрлер театры да жоқ. ... Бірақ түбінде осы күштерінің ішінде опера, ән-күй труппасын бөліп шығарып, жас зрительдер театрын бөліп шығарып, өзінен сондай жеткіншектер тудырып, өсіріп шығуы қажет» [2,14] – деген еді. Халқының өркениетті, мәдениеті дамыған ел болу үшін әр түрлі саладағы өнер ошақтарын дамыту керектігі жайлы әріден ойлаған жазушы, түбі бұл көп салалы театр түрлері мен өнер ордалары республика кеңістігінде өз деңгейінде дамитынына сенімді екендігін көреміз. Бұл елімізде бар жалғыз драма театрына серік болатын музыкалық театрдың қажеттігі жайлы басшылық тарапынан сөз болып жатқан кез.

Бұл кездегі мәдениет пен театр өнерін дамыту төңірегіндегі қалыптасқан хал-жай аса бір көңіл көншітерілік еместей еді. Барлық саланы дамытуға, жоқтан бар жасау үлкен қажыр-қайрат пен күш-жігерді қажет ететін кез. Жаңа басшы Л.Мирзоянмен бірге елге оралған Темірбек Жүргенов республиканың Ағарту комиссары болып тағайындалып жұмысын қызу бастап кетті. Алматыда шоғырланған барлық музыканттар: Е.Брусилковский, И.В.Коцык, Б.Г.Ерзакович, С.И.Щабельский, В.В.Великанов, секілді т.б. кәсіби мүмкіндіктері музыкалық театр ұйымдастыруға толық пайдаланылады. Олар жазған алғашқы музыкалық пьеса, музыкалық драма, музыкалық комедиялар көрерменге жағымды әсер қалдырғанымен, бұл саланы жаңа белестерге жеткізу үшін мықты музыканттар көмегіне жүгіну, ұлттық тақырыпқа негізделген шығармалар жаздыру күн тәртібінде өткір тұрды. Дәл осы жерде Ленинградтан келген орыс-кеңес интеллигенциясының көмегі дер кезінде болып, алғашқы толыққанды ұлттық операны жазу жұмысы қызу қолға алынды.

М.Әуезовтің 1936 жылы 5 мамырда «Қазақ әдебиеті» газетінде жарияланған «Қазақ халық музыкасы мен музыка театры» атты мақаласында жас театрдың даму бағытына сипаттама бере келе, сөз соңын: «Музыка театры осындайлық барлық талап, табыстары арқылы енді өз сахнасында нағыз толық үнді операны қоюға жақындап кеп отыр. Ол опера музыка театрына арнап белгілі композитор Асафьев жазып жатқан жаңа қазақ операсы «Ақан - Зайра» болмақшы» [3,25] - деп аяқтайды. Бұл жаңа қойылым үлкен қызығушылықпен күтілген мәдени жаңалық болатын. 1935-36 жылдары жазылуы жайлы әр алуан тақырыпта сұхбаттар,

мақалалар жарияланып қызу жарнамаланды. Бірақ, операны жазу үрдісі аяқсыз қалады. Неге олай болды? Либретто авторының бірі М.Әуезовтің газет арқылы Республика жұртшылығына жариялаған жаңалығының орындалмауы, асыға күтілген жаңа операның театр сахнасы рампасын көрмеуі әр түрлі пікір қалыптастырып, түрлі сұрақтар қойды... Қойып та келеді.

Бұл тақырып жайлы белгілі музыкатанушы Ақлима Омарова «Ақан – Зайра» М.Ауэзова и С.Муканова: К истории оперного либретто» зерттеуінде мұрағат, құжаттары мен әр жылдар басылымдарына сүйене отырып біраз сұрақтарға жауап табады. Ұлттық тақырыптағы алғашқы опера жобасының жазылу тарихына байланысты қарастыған ол зерттеу нысанындағы қызықты деректерді алғаш рет ғылыми айналымға енгізе отырып мәселені таңдап алған тақырып аясында қарастырады. Елге танымал авторлармен бастаған опера либреттосының жазылу тарихы мен ондағы кейіпкерлердің өзара қарым-қатынасы композиторлық тәжірибе, ұлттық музыкалық-театр өнерінің дамуы мен жалпы көркем мәдениет контекстінде нақтылы деректермен беріледі [4].

Республиканың ағарту саласының басшылары аяғын апыл-тапыл басқан кәсіби музыкалық театрдың көркемдік келбеті білікті мамандардың көмегінен өрге баспайтынын жақсы түсінгендіктен, оригиналды толыққанды опера жазуды орталықтағы дайын кәсіби композиторларының көмегімен шешуді ұйғарады. Орталық қалалардан (Мәскеу, Ленинград т.б.) белгілі кәсіби композиторға тапсырыспен ұлттық опера жаздыру біраз күш-жігерді, барыс-келісті, ұзақ уақыт талқылауларды қажет ететіні белгілі жәйт. Міне осындай маңызды тапсырманы орындауға сол кездегі орыс-кеңестік маман композиторлар ішінен таңдау белгілі музыкатанушы, композитор, 28 балет, 11 операның авторы, академик Борис Асафьевке түседі. Ал, осы жұмыстарды атқаруға арнайы жазылатын шығарманың либретто авторы болып М.Әуезов пен С.Мұқанов таңдалады. Бұл ресми мекеменің іс-қағаздары (келісім шарт, іс сапарға шығу т.б.) бойынша келтірілген дерек көзі. «Ақан – Зайра» либреттосын жазуды М.Әуезов пен С.Мұқанов бекітіліп шарт жасасқан. Бұл жұмыс С.Мұқановтың драматургия жанрындағы тұңғыш қадамы болатын. Неліктен бұған дейін театрға арнап бірде бір шығарма жазбаған С.Мұқанов опера либреттосын жазуға қосалқы автор болып таңдалғанын әуезовтанушы ғалым К.Рахымжанов былай топшылайды. «Мұхтар тәжірибелі автор ретінде шығарманың драматургиялық желісін жүйелеп жазып, ал, Сәбит опера жанрының ерекшелігіне сай кейіпкерлерді поэтикалық тілмен сөйлетуді өз міндетіне алады. Драматургия саласында мол тәжірибесі бар, қос тілде қазақша-орысша еркін жазатын М.Әуезовке С.Мұқановтың қосалқы автор болуының екінші бір себебін ол С.Мұқановтың Ақан серінің туған топырағынан болуы». Ақан сері жүріп өткен өмір жолымен шығармашылығының жақсы білуі және бозбала күнінде Зайра атанған Ұмсын сұлуды көріп, оның тағдырына қатысты деректерден жан-жақты хабардар болуы. Бала кезінде көрген Ұмсындай ананың трагедиясын С.Мұқанов өзінің «Өмір мектебі» романында жазып қалдыруы.

Бұл тақырыпты зерттеу барысында ресми қатынас қағаздарына жазылған деректер деп жоғарыда бекер айтқан жоқпыз. Осы жерде бізге түсініксіздеу келесі дерек Ғ.Мүсіреповтің күнделігіндегі М.Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институтының көнекөз ғылыми қызметкері Талапбек Әкім ағамыздың Ғабит Мүсіреповпен сұхбаты және журналист Заңғар Кәрімханның соңғы кездері жариялаған материалдары. Бір қызығы екеуі де «Ақан – Зайра» опера либреттосын М.Әуезовпен бірге жазған Ғ.Мүсірепов деген тұжырым айтады.

Т.Әкім қаламгердің мұражайында біраз жылдар жұмыс істеп М.Әуезовтің 20 томдық толық шығармалар жинағын баспаға дайындап жатқанда болған бір кездесу-сұхбатында: «80-жылдары деуге болады, біз халық университетіне Ғабенді шақырдық. Ғабен баяу сөйлейтін еді. Талай ойларын айтты. Мұқаннның 20 томдық шығармалар жинағын шығарып жатқанбыз. Одан бұрын да үйіне барып сұрағанмын. Мына «Ақан-Зайра» дегенді Мұқан екеуі бірігіп жазған (әрі қарай да бөлектеу автордікі М.А.). «Сол шығармаңызды берсеңіз», - деп сұрадым. Мұқанда 2-3 нұсқасы бар... Ақан сері туралы жазылған тарихи драма. Сол екеуі бірігіп жазған. Соны сұрадым. «Мұқан да, сіздің де ондай қолжазбаңыз Мұқаннның музейінде жоқ екен. Соны сіз берсеңіз, мына 20 томдыққа енгізіп жіберсек деп отырмыз», - деп едім, қолжазбасын бергісі келмеді. Сонда өзінің естелігін айтты. «Мұқанмен бірге бір шығарма жазамын деп әбден

қиыншылыққа ұшырағаным бар. Түнгі сағат 3-4-терде қоңырау шалады. Ұйқыдан оянып келемін. «Әй, Ғабит, қалай, жазып жатырсың ба?» - дейді. «Ой, Мұқа, қатырып жатырмын», - деймін. Соған риза болып, арғы жақта тұрып мақтайды. Менің ұйқыдан тұрып келгенімді қайдан білсін ол кісі?», - дейді. Сөйтіп күнде хабарласып отырады екен. «Сонда Мұқан шығарманы бір айға жеткізбей жазып тастады», - дейді. «Ал менің жазғандарым өзіме де ұнамады, Мұқаға көрсетуге онша батпадым. Шынын айтсам, менің атым тұрғаны болмаса, менің ешқандай септігім тимеді» [5], - дейді. Біздің ойымызша бұл жерде Ғабит алғашында либреттоны жазуды Мұхтармен бірге бастап, бірақ кейінірек ойыннан шығып қалған секілді. Жоғарыда өзі айтқандай «...менің атым тұрғаны болмаса, сенің ешқандай септігім тимеді» деуінде, әу бастан селқос бастап либретто жазу кестесіне кірге (ілесе) алмай өз еркімен шеттеп қалған секілді. Қалай болғанда да, «әбден қиыншылыққа ұшыратқан» осы бір жұмыс нәтижесі шығара келе Мұхтар аяқтаған либреттоны әрі қарай жылжыту үшін өзіне керек адамды Сәбит деп біліп, келесі кезеңде ҚазАғарту комиссариатымен шартқа С.Мұқановпен қосалқы автор болып отырады. Оның өлең құрастырып жазуға ептілігі, материалды жақсы білуі маңызды рөл атқарып, драмалық шығарма жазудағы олқылығын толықтырып тұрады.

Ал, З.Кәрімханның 2017 жылы «Айқын» газетінде Ұмсын сұлу туралы «115 жыл бұрын Александрияда білім алған қазақ қызы» атпен жариялаған мақаласы біраз деректі ашып, сан алуан ойға қалдырады. Ол: «Ұмсын сұлу туралы бұған дейін Сәбит Мұқановтың «Өмір мектебі» кітабынан оқығанымыз бар-ды. «Александрияда білім алған, өте дарынды қыздың қиын тағдыры туралы Сәбит Мұқановтан артық суреттеген қаламгер жоқтың қасы. Ғабит Мүсірепов ұлы Мұқанмен (Мұхтар Әуезовпен) бірігіп, Ұмсын жайында «Ақан-Зайра» пьесасын жазды. Ғабен өзінің бір естелігінде» - дей келе жоғарыда Ғ.Мүсіреповтің Т.Әкімге айтқан естелігін келтіреді [6]. Автор өз тұжырымын бұрыннан белгілі деректерге сүйеніп, тыңнан ашылған жаңа дереккөзін қоса алмаған. Осыған қарап, көзқарасының бір жақты жасалғандығын көреміз. Қалай болғанда да автор Ғ.Мүсіреповтің М.Әуезовпен бірге жасаған бастапқы кезеңдегі жұмысы аяғына дейін жеткізіп, М.Әуезов пен Ғ.Мүсірепов либреттоны жазған авторлар деген түсінік қалыптастырған.

Осы тақырыпқа жазылған хаттар мен жолданған телеграммалар, ресми мекемелердің бұйрықтарының көшірмелері арқылы біз қазақтың тұңғыш операсының жазылуын қолға алған шығармашылық тұлғаларының жұмыс барысы, дайындық, кімнің қандай міндеттер атқарғандығы, либреттошылар, аудармашы және композитордың ара қатынасы, шығарманың жазылу деңгейі қандай кезеңде екендігін көреміз.

Қолымызда бар хаттардың жазылу ретіне қарай саралағанда сол кездегі мәдени-шығармашылықтың қазанының қайнап жатқан кезіне тап боламыз. Қазақ өмірінен алынған тақырыпқа жоғары деңгейде опера жазу идеясын қазақ өнері мен мәдениетінің қайраткерлерінің жақын досы ақын, ұлы Абай поэзиясын, І.Жансүгіровтің «Күйші» поэмасын алғаш рет 1936 жылы орыс тіліне аударып бүкіл Кеңестер одағының оқырмандарына таныстырған ақын, аудармашы Всеволод Рождественский (1895-1977) болды [7]. Поэзиямен бірге бұған дейін бірқатар опера либреттоларының авторы болған В.Рождественский Ленинград қаласынан Қазақстанға келген алғашқы делегациямен сапары барысында М.Әуезовпен танысып жақсы достық қарым-қатынаста болады.

Шығармашылық ортақ жоба ретінде қазақ халқының өмірінен алынған оригиналды һәм толыққанды тұңғыш ұлттық опера туындысын жазуды ұсынған Халық ағарту комиссариатының композитор Б.Асафьевқа алғашқы хаты 1935 жылдың 3 қыркүйегінен басталады екен [8]. Одақтағы ірі саяси-мәдени орталық ретінде Ленинград шет аймақта орналасқан Қазақстанды қамқорлыққа алып алғашқы таныстықтар екі жақтан арнайы топтар құрылып барыс-келістер нәтижесінде туындаған идея болды. Бұл жерде қонақтармен негізгі келіссөздерді жүргізуші, кейін өзара хат жазысып тақырыпқа, либретто мәтініне, жұмыс кестесіне толықтырулар енгізуде М.Әуезовтің рөлі зор болғанын көреміз.

1935 ж. 19 желтоқсанда Ленинградтан «Ақан – Зайра» операсының орыс тіліне аудармашысы болып белгіленген В.Рождественский М.Әуезовке хаты жаңа операға дайындық барысынан біраз хабардар етеді. Онда ол Мұхтардың алдыңғы жазған хатына жауап беруді

кешіктіргеніне кешірім сұрай отырып сол кездері жаңа кеңестік Мәскеудің Үлкен театры мен Ленинградтың Киров атындағы опера және балет театрларының тапсырысымен қауырт жұмыс жасап жатқан танымал композитордың кезекті шығармашылық жобаларының арасында «Ақан – Зайра» операсын жазуды да сыналап ену жолдары мен мүмкіндіктерін көрсетеді. Жерлесі Б.Асафьевті жақын білгендіктен және белгілі замандас композитор ретінде қолай көретінін білдіреді. Осы жобаны сәтті жүзеге асыру жолдарын қарастыра отырып, кездесетін қиындықтар мен басты назар аударуды қажет етер мәселелерге тоқталады. Композиторға, оның деңгей шығармашылығына сипаттама бергенде ол: «Имя его котируется очень высоко, он самый культурный из всех наших музыковедов, и потому, опера с Асафьевым была бы большим культурным событием» [9, 11] - дейді. Одан әрі осы маңызды мәселелерді Жүргеновке жақсылап түсіндіруін өтінеді. «Все это надо растолковать т.Жургеневу, который как мне кажется, смотреть в данном случае очень упрощенно и идет по линии наименьшего сопротивления. В конце концов, «этнографическую оперу на местном материале» может сделать любой способный музыкант. Для этого нет необходимости, тревожить Асафьева или кого-либо из других композиторов того же порядка, вроде: Шостаковича, Шапорина, Щербачева или Пащенко»-дейді. Кеңестер Одағының ең үздік деген музыканттарымен жұмыс жасау жауапкершілігін, қажеттігін, пайдасын жақсы түсінген Вс.Рождественский мен М.Әуезовтің ұлттық опера қандай болу керек деген мәселедегі көзқарастары бір жерден шыққан. Бұл шығарма сол кездегі опера театрларында үстемдік құрған «үлкен опера» стилінде және Бүкілодақтық сахнаға есептелінуі керектігі баса айтылады. Бұл алдына биік белестерді бағындыруды межелеген үлкен жоба болатын.

Осы кездері Кеңестер ұлттық республикаларында жаңадан ашылған опера театрлары репертуарына орталықтың шығармашылық тұлғаларына опера жаздыруға тапсырыстар беріліп, біраз ұлт республикаларының опералары дүниеге келді. Р.М.Глиэр мен Т.Садыков «Гүлсара» атты өзбек ұлттық музыкалы драмасын жазып 12 жылдан кейін операға айналдырады, композиторлар В.А.Власов пен В.Г.Фере қырғыз мелодисті А.М.Малдыбаевпен біргелікте, А.Ф.Козловский Өзбекстанда, А.С.Ленский Тәжікстанда, А.А.Спендияров Арменияда өнімді еңбек етеді [10]. Көрші республикалардағы болып жатқан осындай опера жасау жұмыс тәжірибесін қалт жібермей бақылап отырған Нарком Т.Жүргеновке жұмыс бабында қазақ жанын терең түсінетін, ұлттық музыка материалында еркін жүзетін кәсіби маман керек болды. Қазақ театры Б.Асафьевтей тұлғамен байланыс жасап, қажетті дайындық жұмысын бастап жібергенімен де мұндай тәжірибенің сәтті шығарына, ойдағыдай ұлт операсы боларына Т.Жүргенов әу бастан күдікпен қараған секілді. Және бұл күдігін өзбек театрының сәтсіздіктерін мысалға келтіре айтуы орынды. Оған осы жерде, республикада қажетті шығармашылық ұжыммен біте қайнасып жұмыс істейтін, өзінің жанынан табылатын композитордың болғаны маңыздырақ болған. Сондықтан да ленинградтық ақын Мұхтарға бастаған істің кілті – төтесінен Мирзоян жолдасқа барып мән-жайды айтып, түсіндірсе қажетті қолдау табатынына күмән келтірмейді.

Композитор Е.Г.Брусиловский Қазақстанға келгеннен кейінгі алғашқы 1933-1936 жылдарда үлкен жұмыстар атқарды. Музыкалық лабораторияның жинақтаушы қызметінен жаңадан ашылған музыкалық театрға шақырылып «Қыз Жібек», «Жалбыр» секілді сәтті жазылып сахнаға қойылған музыкалық драмалардың авторына айналды. Мәскеуде 1936 жылы мамыр айында өткен декада кезінде бұл спектакльдер мәскеулік мамандар тарапынан жоғары бағаланып, ол кеудесіне орден таққан жетекші музыкантына айналды. Елімізде негізгі классикалық бағыттағы музыка өнерін дамытуға мол мүмкіндік алды. Мәскеулік театр мамандарының қазақ театрының екі жылдық жұмысына берген бағасы жоғары болды. Соның ішінде Е.Брусиловскийдің ұлттық музыка материалын өңдеп, музыкалы-сахналық шығармаға айналдыруда жасаған еңбегі өзге көп ұлтты республикалардың ұлттық опера театрыны ашу жолында жасалынып жатқан ізденістеріне үлгі ретінде көрсеткенін көреміз. Декададағы жоғары көрсеткіш опера өнерін дамытудағы келесі қадамдарына жол ашты. Республикадағы мәдениет саласының басшыларына ұлттық бояуы мен нақысы қанық, музыкалық тілі жатық, қазаққа иісі аңқитын тұңғыш «ұлттық» опера жаздыруды ойластыра бастады.

Одақтас республикалардағы жетістіктер мен сәтсіздіктерді жіті бақылап біліп отырған Т.Жүргенов қазақ музыкалы театры үшін сапалы, барлық жоғары талаптарға сай опера жаздыруды жатпай-тұрмай ойланды. Декадаға дайындық кезінде, Мәскеу қаласына сапар барысында ұлттық опера жаздыру екінші шепке ауысқанымен мүлдем тоқтап қалмай, қатар жүрді. Ал, декада аяқталып, негізгі қорытындысы шығарылғаннан кейін театрдың алдындағы негізгі мақсат – өнер ұжымын таза опера және балет театрына айналдыру мәселесі тұрды. Ол үшін алдымен толыққанды, классикалық үлгідегі опера жаздырып сахнаға қою межеленді. Бұл мақсатқа жету 1934-35 жылдардан бері жасалынған, әлі де жасалынатын композитор Б.Асафьевпен шығармашылық байланысты бекіте түсу керек болатын. Бірақ, осы жерде шығармашылық үдерістің кейбір тұстары созылыңқы сипат алуы, алыстағы композитормен жылдам байланыс жасаудың ұзаққа созылуы да кері әсерін тигізгенін көреміз.

Бұл алғашқы ұлттық опера жасауға кірісуі, дайындық, талқылаулар, пікір алмасулар қашан, қалай жүрді? – деген мәселеде біздің назарымыз алдымен бұдан 80 жыл бұрынғы жазылған құжаттардан жауап іздейміз. Алдымен «Ақан – Зайра» операсының либретто авторлары М.Әуезов пен С.Мұқановтың Халық ағарту комиссариатының авторларымен 1935 жылы жасасқан келісім шартта Қазақстан Халық ағарту комиссариаты тарапынан орынбасар Жантілеуовтің авторлармен жасаған келісім-шартының алғашқы пунктіінде: «Қазақ ұлттық операсын жазылуына ықпал ету мақсатында біз, авторлар М.Әуезов, С.Мұқанов оның либреттосын жазуды міндеттеме етіп аламыз. Либретто тақырыбы «Ақан Сері» [9, 354] - деп жазылған. Бұл міндеттемедегі болашақ операның алғашқы атауы болатын. Институт шығарған М.Әуезовтің 50 томдық толық шығармалар жинағының 14 томына енген либретто мәтіні алғаш рет жарияланды. Келісім шарттың 2 пунктінен біз «Наркомпрос тарапынан композитор Асафьевтің музыкалық шығармасына арналған авторлардың жазған либретто тақырыбы мақұлданды» - деп жазылған жолдарды оқи отырып, тапсырыс берушілер композитормен опера жазу мәселесін осы кезге дейін алдын ала келісімін алғандығын көреміз. Осы келісім шарттың 8-9 пунктінде авторларға қаламақы көлемі 15 000 сом көлемінде белгіленіп, қаражаттың 30 пайызы келісім шартқа қол қоюы кезінде, қалған 70 пайызы жұмысты толық орындап тапсырыс берушілерге өткізгенде төленетін болып келісілген. 1935 жылдың 8 маусымында Б.Асафьевтің атына жіберілген алғашқы 3000 сом көлеміндегі авансты композитор сол жылы 17 қазанда алғандығын Кисловодскіден жазған хатында растайды. Бұдан түйіндеріміз екі жақты алғашқы ұлттық операсын жазу мәселесі 1935 жылдың жазынада бастау алады.

Сонымен, ұлттық опера жазу неден басталды десек, 1935 жылы 3 қыркүйекте ҚАССР Ағарту комиссарының орынбасары Ибрагимовтың атынан Ленинград қаласында тұратын сол заманның асығы алшысынан түсіп жүрген мықты композиторы Б.Асафьевке хат жолданып, онда біргелікте опера жазудың нақтылы жоспары, алғашқы қадамдарды неден бастау керектігі айқындалады. Композиторға тұңғыш ұлттық операсының либретто жобасының желісін жібере отырып, әрі қарай қалай жұмыс жасау керектігіне, іс әрекетке баратын жұмыстың бағыт-бағдары мен жоспарын ұсынады. Ресми мекеме мен композитор арасындағы байланысты ұйымдастырушы өкіл болып А.Жұбанов белгіленеді. Бұл алғашқы жобалық нұсқада операның атауын «Дала дастаны» деген жұмыс атауымен композиторға ұсынылады да композитордың опера желісіне байланысты пікір білдіруін сұрайды. Поэтикалық мәтіннің әлі қолға алынбағаны, композитор тарапынан ескертпелер жасалғаннан кейін толықтырулар мен өзгерістер енгізіліп барып жазылатыны хабарланады. Кәсіби композитордың қазақ опера либреттосының желісіне байланысты ескертпелері шын мәнінде маңызды болатын. Оны біз композитордың Кисловодск шипажайынан жазған толық та тұщымды жауабынан оқимыз. Композитор қазақтың жазушы қаламгерлеріне опера либреттосындағы драматургиялық тартыс, кейіпкерлер арасындағы қақтығыс, олардың көңіл-күйін бейнелейтін лирикалық тоқтаулары, т.б. музыкалық театр сахнасын, опера жанрының қажет ететін шарттылықтарына құрылатын өзіндік ерекшеліктерін жақсы танып білуге, терең түсінуге мүмкіндік берді. Шығармашылық топтың екі бөлек жұмыс істеуінің қиын болатынын ескере келе композиторға Алматыға келуді немесе либретто авторларының Ленинградқа баруын қамтамасыз ететінін,

әрі қарай шығармашылық жұмыс тек тығыз қарым-қатынаста өтуі керектігін баса көрсеткен олар: «По мнению Наркопроса и авторов либретто, дальнейшая работа над текстом мыслима только при ближайшем сотрудничестве с Вами авторов либретто» - деп тұжырымдайды. 1936 жылы 12 сәуірде ақын аудармашы В.Рожественский М.Әуезовке жазған қысқа хатында опера либреттосының «екінші суретін аяқтап машинкаға теруге бергеніні, үшіншісіне кірісіп кеткендігі» - жайлы жазады [9, 12-13]. Жұмыс ойдағыдай жақсы жүріп жатқандығы, Сәбиттің поэтикалық мәтіндері жеңіл, орысшаға аударуға ыңғайлы екендігі драматургиялық өңдеуден кейін либретто орнықты болғандығын хабарлайды. Бұл кезеңде либретто авторлары мәтінді аяқтап оның тікелей аудармасын поэтикалық тілмен тігісін жатқызып береді.

1936 жылдың басынан «Ақан – Зайра» операсының либретто авторлары Ленинград қаласында 15 сәуірге дейін іс сапарда болып қайтады. Негізгі мақсаттары «композитор Б.Асафьевпен қазақтың тұңғыш ұлттық операсын жазу үшін шығармашылық біргелікте жұмыс жасау» [8] - делінген арнайы бұйрықта. Бұл композитормен бұған дейінгі хат арқылы байланыста болып пікір алысқан операның музыкалық драматургиясына, кейіпкерлердің сомдалуына, сөз саптауларындағы ерекшеліктерді, жалпы авторлардың жасалған жұмысты жинақтап әрі қарай туындаған мәселелерді біргелікте шешуге бағытталған іс сапар болатын.

Осы іс сапар барысын толықтыратын бір қызғылықты деталь ҚАССР Ағарту комиссарының орынбасары Ибрагимовтың қолымен 1936 ж. 13 қаңтарында 3-ші Грампластинка фабрикасына (Государственный союзный трест граммофоно-пластиночный промышленности (1933-1938) жазылған «Грампласттресттің 3 фабрикасына» өтініш хаты. Онда: «Наркопрос КАССР просит дать возможность приобрести писателям КАССР тт. Мухтару Ауэзову и Муканову пластинки по 3 экземпляра из образцов народной казахской, узбекистанской, татарской, уйгурской и киргизской музыки, на предмет ознакомления и выявления мелодий национальностей с целью создания новой казахской оперы совместно с композитором Асафьевым» [8] - дейді. Байқасақ, өзге ұлт, мәдениеттің белгілі өкілін қазақ музыкасының үздік үлгілерімен таныстыру жолын ХХ ғасырдың 20-30 жылдары арнайы барып дауыстарын жаздырған, музыкалық аспаптарда орындап кеткен үздік орындаушыларының таспалары арқылы жүзеге асырған. Е.Брусиловский секілді қалың қазақтың ортасында жүріп кезекті шығармасына қалаған музыкасын лезде жазып ала қоятын мүмкіндігі болмаған кезде техниканың мүмкіндігі көмекке келіп, либретто авторларымен бірге әнші, күйшілерді қосақтап жіберу мәселесін шешкен. Хаттағы қазақтан кейінгі көрші қонған түркі халықтарының музыкасын да сұратуының мақсаты композитордың қазақ музыкасын игеруді жеңілдету, көрші туыстас шығыс халықтармен салыстыра отырып, өзгешеліктерін ашуға көмекші құрал ретінде пайдалар деген пайымдауылары деп білеміз.

М.Әуезов Семей қаласына оқуға келгеннен бастап қала мәдениетіне, соның ішінде жастар арасындағы театр өнеріне ерекше қызығушылық танытады. Қаладағы орыс, татар театрларының ойындарына барып алдыңғы қатарлы замандастары Жүсіпбек Аймауытов, Қаныш Сәтбаев т.б. секілді талантты өнерпаздармен қазақ топырағындағы театр өнерін жасау ісін белсенді қолға алады [11,10]. Қазақ сахнасына қойыла бастаған алғашқы музыкалық спектакльдер: «Қыз Жібек», «Ер Тарғын» т.б. опералардың салмақты бағасын беріп театрдың бағыт-бағдарына өткір сын көзбен қараған, артық кем тұстары кездесе түзеген сыншы.

М.О.Әуезовтің қазақ музыкалық театрының қалыптасуына, дамуына тигізген ықпалы ерекше. Ол Қазақстанда ашылған драма театрының, араға 8 жыл салып барып музыкалық (опера) театрларының басы-қасында болып, іргесін қалап, шаңырағын көтерген, ұлт опера театрының жаңа белеске көтерілуіне себепкер болған қазақ сахна өнері үшін айтулы тұлға. Ол ағаш рет «Айман-Шолпан» комедиясының авторы ретінде жалпы кәсіби драма театрдың қалыптасуына еңбегі зор.

Ұлттық опера либреттосы үшін күрес музыкалық театрдың құрылған алғашқы күнінен-ақ басталып кетті. Қандай тақырыпта, қай аңыз ертегі, жырдың сюжеті, қайсы тарихи оқиғалар желісі театр репертуары үшін құнарлы азық боларын алдын-ала болжаған драматург өзге қаламгерлермен өзара қызу «социалистік» жарысқа түсіп кезектесіп жаңа туындыларымен көрермендерін қуантып жатты. Ғ.Мүсірепов, Б.Майлин, І.Жансүгіров, М.Әуезов т.б. қазақ

жазушы драматургтердің қаламынан шыққан әр алуан жанрдағы драмалық туындылар сиясы кеппей жатып сахнаға дайындала бастайды .

Музыкалық театр шымылдығын ашқан «Айман – Шолпан» комедиясының тұсауы кесілді де даңқы халық арасына кеңінен тарап кетті. Қ.Байсейітовтың айтуынша қала халқының үй мен түзде жүріп жатқа айтатын сүйікті туындысына айналды. [12, 89] М.Әуезов жазған пьесада жазылған кесек-кесек фольклорлық кейіпкерлер мен қайталанбас халық ауыз әдебиетінің тұлғалары музыкалық театр сахнасында өзінің өміршеңдігін барынша дәлелдеді. Тұсауы кесілгенде көрермендер бір емес бірнеше мәрте қайталап көруді армандаған спектакльдегі халықтық мотивтердің, тұрмыс салтының ән-күйінің молдығы, оларды орнымен жиі қолдану қазақ көрерменіне қажетті ойын-сауық түрінің формасы табылғандай болды. Драма театры сахнасындағы кезектесіп көрсетілген драмалық сахналар мен концерттік бөлігін біртұтас туынды бойынан табылуы, жаңадан бой көтерген музыкалық театр спектакльдерінің ойынын халық жылы қабылдауының басты жетістігі болды. Музыкалық театр спектакль қойылғаннан кейін аты, онда қолданылған ән-күйлер лезде ел ішіне кеңінен тарап кете барды.

Халық ағарту комиссары Т.Жүргеновтің тікелей назарында болған бұл театрдың даму жолында жаңа авторлар тартып репертуарын көбейту, театрдың материалдық-техникалық мүмкіндігін дамыту, кадрлармен қамтамасыз етуде аз ғана уақыт аралығында біраз шаруалар тындырылды. Алғашқы жеңістері болған «Айман – Шолпан», «Шұға», «Қыз Жібек», «Жалбыр» музыкалық пьесаларынан кейінгі театрдың келесі қадамы, алдыға қойған межесі толыққанды опера жазып сахналау болды. Бұл әрине дәл осы кезде жүзеге асуы қиын шаруа болды. Кәсіби композиторы, білікті режиссері, классикалық үлгіде консерваториялық тәрбие көрген вокалисті жоқ театрдың қолда бар халық ішінен шыққан таланттар шоғырынан толыққанды опера жазып сахналауға алған бағыты шын мәнінде үлкен ерлік. Театрды басқарған, театрдың дамуына жауапты азаматтардың көздеген мақсатына сенімі кәміл болуы осындай нар көтере алмас жүкті көтеруге деген жанкешті әрекеті ерекше назар аударуға тұрарлық.

Зерттеуші Т.Әкім 20 томдыққа берген ғылыми түсінігінде: «мұнда композитордың: «...өмірі мен шығармашылығы жөніндегі деректерден «Ақан – Зайра» операсына қатысты ешнәрсе кездеспейді, бұл жұмыстың қандай дәрежеге жетіп тоқтағаны да, оның аяқталып-аяқталмағаны да белгісіз. Сахнаға шықпауына қарағанда оның өз деңгей-дәрежесіне, жетер жеріне жетпеген болуы да мүмкін» [13,355] – дейді. Бұл пікірді толықтыра түссек, операның аяқсыз қалуына сол кездегі қалыптасқан әр түрлі қоғамдық, саяси, мәдени үдерістер секілді бірнеше себептердің ықпалы болғандығын көреміз. Опера авторларының республикалық газет бетіндегі 1935-36 жж. жарияланған сұхбаттарынан олардың қарқынды жасалған жұмысын көреміз. Бірақ, жазылған либретто опера күйінде аяқталып сахнаға шықпады. Б.Асафьев 1936 жылы 10 сәуірде «Казахстанская правда» газетінде жариялаған сұхбатында операның жазылу барысы, алдағы жоспарлары жайлы керемет ойларымен бөліседі. Осы жерде композитор «Я с нетерпением жду приезда в Ленинград участников декадника казахского искусства, - непосредственное знакомство с постановками Казмузтеатра и репертуаром Казахской филармонии значительно облегчат мою работу над оперой. В июне я собираюсь приехать в Алма-Ата для изучения музыкального фольклора на месте, с тем, чтобы уже к зиме закончить оперу» [14]– дейді.

Композитордың осы жоспарларының бірде-бірі жүзеге аспай қалады. Неге десек, оған декада қорытындысындағы шешім де әсер еткен әбден мүмкін. Тапсырманы төтесінен қойып оның тез орындалуына назар аударатын Ағарту комиссары Т.Жүргенов декададан кейін опера жазуды ұзаққа созбай жеделдету керектігін талап етеді. Ол Б.Асафьевтің Алматыға келіп кетуін, музыкалық материал жинауын, операны жылдың аяғында жазып бітуін күте алмасы анық. Оны онкүндік барысында өзінің ісімен дәлелдеген, мәскеулік театр және музыка мамандарының оң бағасын алған Е.Брусиловскийді таңдауы, оған шұғыл түрде алғашқы ұлттық опера жазуға кірісуді тапсыруы анық. Екі арадағы «Ақан – Зайра» операсы жөніндегі байланыстар осыдан кейін тоқтағанмен Б.Асафьев бірнеше мәрте республика басшылығы тарапынан жаңа музыкалық туындылар мен екінші ұлттық опера шығармасын жазуға тарту

мәселесі көтеріледі [4, 27]. Бұл жобалардың да жүзеге толық аспағанын өмір көрсетті. Қазақ музыкалық театры не ұтты?- деген сұраққа келсек, осы шығармашылық байланыстың ұмытылмастай мұрасы ол, академик Б.Асафьевтің қазақ музыкасы, оның табиғаты мен өзіндік ерекшеліктері терең түсініп жазған бірнеше зерттеу мақалалары. Қазақ ән-күй мұраларына берген өте жоғары бағасы.

Ал, М.Әуезовтің «Ақан – Зайра» ақындар, әншілер өмірінен алып жазылған алты суретті күйлі пьесасының еліміздің драма театры сахнасына қойылғандығы жайлы да деректі кездестірген жоқпыз. Оған алдымен операның аяқталмай қалуы, Мәскеу қаласында сәтті өткен декададан кейінгі республика басшыларының «Ер Тарғын» алғашқы ұлттық операсын Сағыр Камаловтың либреттосымен Е.Брусилковскийге тапсыруынан деп білеміз. 1936 жылдың аяғында дайын болуға тиіс опера жайлы Б.Асафьев шығармашылығы одан әрі де жалғасын тапқанымен аяқталмаған қазақ операсын жазуды жалғастыруға, немесе әр түрлі ұсыныстар болса да жаңа тақырыпта жазуға бармаған.

Жазушының жоғарыда келтірілген 14 томында берілген драма театрына арналған «Ақан – Зайрасына» келсек, мәтіні сахнаға қоюға мүмкіндігі мол көркем жазылған туындымен кездесеміз. Осы жерде қазақ әдебиетінің классигінің бұл пьесасын театрларымыз неге назардан тыс қалдырды? - деген сұрақ туындауы заңдылық. Бұл сұраққа бірнеше себептер болған.

Алдымен, пьеса режиссерлер мен театрларымыздың назарына мүлдем ілікпеуінің себебін біз, бұл шығарманың әу баста драма театры сахнасына емес, опера либреттосы ретінде жазылуынан деп білеміз. Себебі, С.Мұқанов пен М.Әуезов алғаш шығарманы бірге жазып бастаған 1935-36 жылдарда драма сахнасына пьеса емес, операға азық болар либретто деп дайындаған болатын және сол 1936 жылдың аяғына дейін опера сахнаға шығады деген сенім мол болды. Сол себептен де опера жобасы жүзеге аспағасын, шығарманың тағдыры опера үшін жазылған либретто деген шеңбер түсінігінде қалып, драма режиссерлерінің қызығушылығын тудырмаған. Бұл жерде драмаға түсінік жазған Т.Әкім ағамыздың пікіріне назар аударсақ: «Оның қазақ тіліндегі үзіндісі 1936 жылдың 17 мамырында «Қазақ әдебиеті» газетінде жарияланғаннан қайтып, жиырма томдық шығармалар жинағына дейін ешқайда басылмаған» [13] -дейді. Демек, 46 жыл бойы пьеса жарияланбай келіуі, шығарма оқырманға, театр мамандарына жетпеген және әлі күнге дейін насихаты мардамсыз болған.

Екіншіден, араға бірнеше жыл салып 1941 жылы дәл осы тақырыпқа Ғ.Мүсірепов жазған «Ақан сері – Ақтоқты» трагедиясы дүниеге келіп, пьеса қазақ театрларының репертуарында берік орныққаннан кейін режиссерлеріміз Ақан сері тақырыбына жазылған туынды іздемей назардан тыс қалдырған. Бүгінде, арнайы осы саламен айналысатын театр, әдебиет зерттеушілері болмаса, үлкен ізденіспен барын сала жазған қаламгердің «Ақан – Зайра» музыкалы пьесасы бар екендігінен біраз қауым әлі де болса бейхабар қалып, үнсіздік жалғасып келеді. М.Әуезовтің 125 жылдық мерейтойын өткізуге байланысты бұл пьесаны сахналау мәселесі бірнеше жерде көтерілгенімен бұл шығарма өзінің орындаушыларын таба алған жоқ. Бұл туындыны бойға сіңіру, шығармашылық тұрғыда қорыту үдерісі әлі де болса жалғасын тауып жатыр.

Қорыта айтқанда, өткен ғасырдың 30шы жылдары музыкалық театрдың тарихында құрылуы, қазақ ұлттық операсының дүниеге келу жолында үлкен жұмыстар жасалды. Ағарту комиссары Т.Жүргеновтің басшылығында жас республиканың шығармашылық өмірі қарышты қадамдармен өзінің өміршең өнерін дамытуға үлкен серпіліс алды. Осы кезде жалпы қазақ театрымен түбегейлі айналысып оның барлық саласын қамтуға тырысқан, репертуарлық саясатын жасау мәселесіне белсенді араласқан М.Әуезовтің рөлі зор болды. Қаламгердің шығармашылық қоржыны және бір туындымен толығып автор өзінің драматургтік қыры, музыкалық шығармаға арнап либретто жазу шеберлігін жоғары білімді академик Борис Асафьевпен бірге ұштады. Бұдан кейінгі әр жылдары жазылған «Бекет» (1939), «Төлеген Тоқтаров» (1947, 1961), «Абай» (1944) либреттолары, жазушының шығармалары негізінде жазылып опера және балет театрының сахнасына қойылған «Еңлік-Кебек» операсы (1974 ж., либретто С.Жиенбаевтікі, композиторы Ғ.Жұбанова, режиссері Ә.Мәмбетов) мен «Қарагөз»

балеті (1987 ж., либретто Ә.Мәмбетов, балетмейстері Г.Алексидзе) шағармашылық бастаудың заңды жалғасы, қазақ музыкалық театрының алтын қорынан орын алған туындыларға айналды. Ұлт кәсіби театрының қалыптасуы, заманға сай кәсіби өнер ордасын жасау ісі салт пен дәстүрге негізделген алғашқы қазақ операсын жазу мысалы көрсеткендей аяқсыз қалғанымен, бұл тәжірибе ұлт зиялы қауым өкілдері мен театр қайраткерлері үшін тағлымды тәжірибе болды.

Қолданылған әдебиеттер

1. <http://www.unikaz.asia/ru/content/vernyc-lenincy-v-kazahstane>
2. Әуезов М., Шығармаларының елу томдық толық жинағы. - Алматы: «Фолиант», Т. 8.
3. Әуезов М., Шығармаларының елу томдық толық жинағы. - Алматы: «Фолиант», Т.11. 2004. 376 бет.
4. Омарова А. «Ақан – Зайра» М.Ауэзова и С.Муканова: К истории оперного либретто. // Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы Хабаршысы. № 4, 2015 http://knk-pauka.kz/wp-content.Vestnik-konservatorii_2015-12.pdf.
5. Мүсірепов Кенесарыны неге ұнатпады, Ұлпанды қалай асқақтатты? //Абай-ақпарат 1 Қазан, 2012. [<https://abai.kz/public/index.php/post/14800>]
6. Кәрімхан Р. 115 жыл бұрын Александрияда білім алған қазақ қызы. <https://aikyn.kz/2017/01/26/>
7. <https://ru.wikipedia.org/wiki/>
8. Самигуллин И. По следам одного сотрудничества //http://map.nklibrary.kz/pdf/mukanov/po_sledam.pdf
9. М.О.Әуезовтің шығармашылық мұрасындағы белгісіз материалдарды зерттеу, жүйелеу, жариялау. Ұжымдық монография. - Алматы: баспасы «Print Express» 2017. -554 бет.
10. http://www.classic-music.ru/opera_history_ussr.
11. Құндақбаев Б. Мұхтар Әуезов және театр. Алматы: Ғылым, 1997. 248 б.
12. Байсейітов Қ. Құштар көңіл. – Алматы. Жазушы, 1977, 224 б.
13. Әуезов М., Шығармаларының елу томдық толық жинағы. - Алматы: «Жібек жолы» баспа үйі, 14 том. 2004. 376 бет.
14. «Ахан и Заира». Композитор Б.В.Асафьев о своей работе над казахской оперой. //«Казахстанская правда» 10 апреля 1936 год.

УДК 792

ҚАЗІРГІ ҚАЗАҚ ТЕАТРЫНДАҒЫ ҚЫРҒЫЗ ШЫҒАРМАЛАРЫНЫҢ ОҚЫЛЫМЫ

Еркебай Анар Саимжанқызы

өнертану кандидаты,

Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы

«Театр өнерінің тарихы мен теориясы» кафедрасының меңгерушісі, профессоры

Алматы, Қазақстан

E-mail: aerkebaj@bk.ru

Андатпа. Мақалада қазақ сахнасында тәуелсіздік жылдары қырғыз драматургиясы бойынша қойылған спектакльдер сөз болады. М.Әуезов атындағы академиялық драма театрындағы М.Ғапаровтың «Тұзды шөл», Б.Жәкиевтің «Жүрейік, жүрек ауыртпай», Ғ.Мүсірепов атындағы академиялық балалар мен жасөспірімдер театрындағы М.Байджиевтің «Түншыққан сезім», Астана «Жастар театрындағы» С.Раевтың «Меккеге қарай ұзақ жол» қойылымдарындағы режиссерлік интерпретация, актерлік өнер мен сценография талданған.

Кілт сөздер: театр, спектакль, қырғыз драматургиясы, режиссер, актер, сценография.

ПРОЧТЕНИЕ КИРГИЗСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В СОВРЕМЕННОМ КАЗАХСКОМ ТЕАТРЕ

Аннотация. В статье рассматриваются спектакли по киргизской драматургии поставленная на сцене казахских театров в период независимости. Анализируются режиссерская интерпретация, актерская игра и сценография постановок академического театра им.М.Ауэзова «Соленая пустыня» М.Гапарова, «Не делайте друг-другу больно» Б.Жакиева, постановка казахского академического ТЮЗа им.Г.Мусрепова «Дуэль» М.Байджиева и «Долгая дорога в Мекку» С.Раева «Молодежного театра» Астаны.

Ключевые слова: театр, спектакль, киргизская драматургия, режиссер, актер, сценография.

READING OF KYRGYZ WORKS IN THE MODERN KAZAKH THEATER

Abstract. The article deals with performances based on Kyrgyz dramaturgy staged on the stage of Kazakh theaters during the period of independence. The directorial interpretation, acting and scenography of the productions of the Academic Theater named after M. Auezov «Salty Desert» by M. Gaparov, «Do not hurt each other» by B. Zhakiyev, the production of the Kazakh Academic Youth Theater named after G. Musrepov «Duel» by M. Baydzhieva and «Long Road to Mecca» by S. Raev of the «Youth Theater» of Astana.

Key words: theatre, play, Kyrgyz dramaturgy, director, actor, scenography.

Қазақ театры шымылдығын түрген күннен бастап әрдайым бауырлас түркі халықтарының шығармаларын өз репертуарына қосуда. Кеңестер одағының құрамында болғандықтан, сол кездің саясатына байланысты одақтас республикаларда классикалық дүниелерге айналып танымал болған А.Канхардың «Жібек Сюзанеси», Ш.Айтматовтың «Жәмиләсі», «Ана – Жер-анасы», «Ақ кемесі», «Бетпе-беті», «Ғасырдан да ұзақ күні», М.Байджиевтің «Жекпе-жегі», Г.Гизаттың «Башмағым», С.Ахмадтың «Келіндер көтерілісі», Т.Минуллиннің «Диляфруздың төрт күйеуі», М.Кәрімнің «Ай тұтылған түні», Г.Гаджибековтың «Аршин мал алан», тағылары тағы ұлттық өнер ұжымдарының репертуарынан өзінің берік орнын алды. Осындай ізденіс үстінде актерлер түркі тілдес елдердің кесек туындыларын меңгере отырып шеберлік шындап, тәжірибе жинақтады. Түрлі режиссерлік интерпретациясымен шыққан бұл қойылымдардың шығармашылық өмірі, деңгейі, көркемдік дәрежесі де әр деңгейде болды. Әсіресе көрші қырғыз халқының драматургиясы ұлттық репертуарда үлкен орын алуда. Бұған дәлелдің бірі – Шыңғыс Айтматов шығармаларының үзбей қойылуында.

Тәуелсіздігіміз қолымызға тигеннен кейін де ұлттық театр әрдайым түркі халықтарының шығармаларына назар аударып, олардың бүгінгі заман драматургиясымен де қызыға бастады. Соның ішінде, қырғыз ағайындарымызбен тарихымыз бен мәдениетіміздегі, фольклорымыз бен салт-дәстүрлеріміздегі ұқсастықтар болғандықтан драмалары да рухани болмысымызға жақынырақ.

М.Әуезов атындағы қазақтың мемлекеттік академиялық драма театрының сахнасында 1996 жылы режиссер Т.Жаманқұлов қырғыз драматургі Мырза Гапаровтың «Тұзды шөл» пьесасын қойды. Сахнада тұзды шөлдің бір пұшпағы... Төбешік үстінде бір адам терең ойға шомылып, қимылсыз отыр. Кенет, тізерлеп отырған адам түрегеліп, бір жығылып, бір тұрып өзінің өткен өмірінен қашқандай жүгіріп, төбешіктен домалай құлап түседі. Ол – спектакльдің басты кейіпкері Дәмен. Бұл рольді орындаған Төлеубек Аралбаев ойынында психологиялық жағы басым болды. Дәмен – археолог, оқыған жігіт. Бірақ тағдыр-режиссер оның өмірін, ролін бір мезетте өзгерткен. Спектакль бойы Дәмен «Мен кісі өлтірдім» – деп айтумен болады. Миының бір түкпірінде жасырынған бұл ой жылдар бойы өмір сүруіне кедергі болып, мазалауын доғармайды. Дәменнің жан күйзелісін, күдігін, ішін удай жалаған өкінішін, ауыр қайғысын Т.Аралбаев тамыршыдай тап басқан.

Жылына берілетін екі ай демалысын Дәмен тұзды шөлде өткізеді. Өйткені, тұзды шөл оның тағдырын көз алдына елестетеді. Тек Дәменнің ғана емес, Айғаныш мен Қараевтың да

өмірлері осы тұзды шөлге ұқсайды. Дәменнің «Адам өлтірдім», Қараевтың «мені біреу өлтірді», Айғаныштың «жалғыздықтан жалығып, жалғыз қаламын-ау» деген үрейі осы тұзды шөл тағдырымен сабақтасып жатыр. Енді міне Дәмен өз кінәсін өтеу үшін тұзды шөлге емделуге келген адамдарға көмектесумен жүр. Дарынды, ойлы іс-әрекетке бай актер Т.Аралбаев өзінің әдемі ойыны арқылы Дәменнің көптеген жылдар бойы (15 жыл) тапталып, қорланып келген ар-намысын, адамгершілік ұстанымын қайта тірілтуге, жанын жеп, жүрегін өртеген шындық бетін ашуға ұмтылған нысаналы мақсатына жетіп тынады.

Тұзды шөлге емделуге келгендердің бірі – Қараевтың ролін Сәбит Оразбаев орындады. Ол республиканың бұрынғы президенті болдым деп шіреніп, басқаларға жоғарыдан қарайды. Актер тәкәпар да құр кеуде адамның кейпін дәл беріп, психологиялық жағынан терең көрсеткен. Қараев сахнаға креслосын арқалаған күйде шығады. Оның: «Қырық жылдан бері біз бір-бірімізді арқалап жүрміз... ең жақын жанашырым...» – деген сөзінде үлкен мән-мағына жатыр. Бұл – президент болып тұрған заманында, жалғанды жалпағынан басқан бастықтың бейнесі. «Бұл кресло – менің өмірбаяным. Ал оның өмірбаяны – бұл мен» дегендей, кресло – бастық болған күндерінің әдемі елесі. Қараевтың өзі айтқандай, оның есі кіреді-шығады. Оны біз Қараевтың креслоның үстіне шығып алып, өзінің бастық болғанда «еркектерді әйелдерге, әйелдерді еркектерге, шөлді теңізге, теңізді шөлге» айналдырғанын бар пәрменімен айқайлап тұрып айтып, кенет есін жиып, жыламсырап, жалбарынып «қарным ашты, шаршадым» дегенінде байқаймыз. С.Оразбаевтың кресло үстінде қолын қанат секілді жайып, қызыл алар қырандай қомданып тұрғаны қатты әсер қалдырады. Осы кезде Козьма Прутковтың «Никто не обнимет необъятного» деген сөзі есімізге түседі. Шыныменен ойланып қарасақ халыққа істеген озбырлығы үшін оны құдай жазалаған – өзін біреу өлтірді деген қорқыныш үрейге, ауруға душар еткізген. Кезінде ойына келгенін істеген Қараев адамгершілік жағынан да азғындап, көзінің алдынан өткен сұлу қыз-келіншектердің бәрін өз ыркына көндірген арамза жан еді. Солардың бірі рак ауруына шалдығып өзімен бірге тұзды шөлде ем қабылдап жатқан атақты актриса Айғаныш болса, екіншісі – Дәменнің әйелі, ал үшіншісі – күйеуі мен баласынан айырылған Рәбия да болуы мүмкін.

Жан-тәнімен театрға берілген Айғаныш ролі – психологиялық трагедияға толы. Ал, осы рольдегі Лидия Қаденова ойынында трагедиядан гөрі мелодрама басым. Терең толғанис орнына мұңдылыққа көбірек ұрынады. Бірақ, Л.Қаденованың шаршадым деп сахнада аяғын айқастырып жата кетуі, Дәменнің бала кезінде «Үйшік-үйшік» ойнадық деген әңгімесін тыңдағандағы жан дүниесінің қозғалысын, репетиция жасағанда кейіпкер көңіл-күйіне терең еніп, психологиялық өзгеріске түсуі өте нанымды шыққан. Екінші құрамда Айғанышты орындаған Дәрия Жүсіп қойылымның жанр ерекшелігіне сай келетін келісті сахналық бейне сомдаған. Орындаушының оқыс қимыл-қозғалысы, сөзінің мазмұндылығы, бет-әлпетінің тастан қашап шыққан мүсіндей бейнелілігі – трагикомедия тынысын терең ұғудан туған. Айғаныш тұзды шөлге емделуге келсе де, Жан Коктоның «Адам дауысы» пьесасына репетициясын доғармайды. Пьесада бір-ақ кейіпкер – жан-тәнімен құлай сүйген әйел. Айғаныштың тағдыры осы әйелдің тағдырына ұқсайды.

Қытаев пен Дариғаның бірге кеткенін көргенде Айғаныш – Л.Қаденованың пьесадағы әйел сөздерімен өзінің жан қасіретін еріксіз көрсеткені нанымды шыққан. «Сүйемін сені! Сүйемін!» – дегені пьесадағы әйелдің айқайы емес, өзінің жан айқайы. «Ары қарай не болды?» – деген Дәменнің сұрағына «Мен өлдім» – деп жауап қайтарады. Осы жауап арқылы ол пьесадағы әйелдің өлгенін паш етумен қатар өзінің де рухани өлгенін көрерменге жеткізіп бергендей.

Айғаныштың қасындағы «жетектеуші иті» Дариғаның ролін Данагүл Темірсұлтанова мен Шынар Жанысбекова орындады. Ал, Темір ролін Дулыға Ақмолдаев пен Ерлан Біләлов сомдап шығарды. Дариға мен Темір байлық көзін табуға ұмтылған жастар. Ақша үшін Дариға жезөкшелікпен айналасуға даяр болса, Темір тұзды шөлге емделуге келгендердің азын-аулақ тиын-тебенін қағып алуға әзір. Тіпті ұрлық жасаудан да бас тартпайды. Ш.Жанысбекова Дариғаны жеңіл мінезді, ұшқалақ етіп көрсетті. Ал, Д.Темірсұлтанова болса, осы рольді іс-әрекетімен, мінез-құлқымен аша білді. Оның Темірге жоғарыдан «пискультурный

институттың студенті...» – деп менсінбеушілікпен қарап, оның соншалықты надандылығын мазақ етіп күлуі өте нанымды шыққан. Дариға мен Темір арасында бір сәтке махаббат оты бұрқ ете түседі. Түн жарымында шығып сүйіспеншілік биін билеген кезде екеуінің арасында бір үлкен, ыстық, пәк та таза махаббат бар екен деп ойлайсың. Бірақ екеуін бір-біріне ынтықтырған тән ләззаты мен байлыққа деген құмарлық қана.

Қытаев Әкім Әлиұлы роліне режиссер Бахтияр Қожаны дәлме-дәл тауып қойған. Ол Қытаевтың мінезін, іс-әрекетін дәл көрсете білді. Қытаев – Айғаныштың сүйген адамы. Оның ойынша бәрі де алдында бас июге тиіс. Өйткені, ол – атағы жер жарған режиссер ғой. Қытаев – Б.Қожа өзімшіл, мақтаншақ адам ретінде сахнаға шығады. Өлім мен өмір арасындағы Айғанышты тастап, жас та әдемі Дариғамен қолтықтасып кете баруынан оған адамгершілік, мейірімділік деген ұғымдар жат екендігін көреміз.

Жалпы алғанда «Тұзды шөл» – қарама-қайшылықтардан құрылған спектакль. Бұны біз актерлердің ойынынан да, музыкадан да, жарық-сәуледен де, тіпті декорациядан да байқаймыз.

Сахнада құмды төбешіктер. Кейіпкерлер осы төбешіктермен қоршалған, олар үшін дүние шектеулі төбешіктердей. Ар жағында не болып жатқаны оларға беймағлұм, өздері де тұзды шөлдің бір бөлігі болып қалған секілді. Осы еңсеңді басып тұратын суреттің ар жағында үлкен қала көрінісі. Зәулім үйлер, мыңдаған оттар, жарнама суреттер. Төбешіктің ортасында бір үңгір бар. Бұны канализациялық құбырға теңеуге болады. Ар жағындағы үлкен қаланың шлактарын, жаман-жұтықтарын құбыр арқылы тұзды шөлге тастаған секілді. Сол қалдықтар – Дәмен, Рәбия, Қараев, Айғаныш, Темір, Дариға және Қытаев. Спектакльдегі жан тебіренер Равельдің «Болеросы» тіпті әдемі әсер қалдырады.

Қытаев, Дариға және Темір төбешіктерді асып кеткенде, Дәмен мен Қараев арттарынан жүгіріп, төбешіктерге шықпақшы болады. Бірақ тұзды шөл оларды өз құшағынан жібермейді, жібергісі келмейді.

Адам тағдыры мен өмір – спектакльдің негізгі көркемдік-идеялық желісі. Сахнадағы барлық оқиға, кейіпкерлер әрекеті осы желімен өрбиді. Қоюшы режиссер Т.Жаманқұлов пьесаның көркемдік ерекшелігін осы тұрғыдан танып, оның әлеуметтік ауқымын терең ұғуға көңіл бөлген. Пьесадағы оқиғалар сахнаның барлық бұрышында өтіп, аралары музыка мен жарық, кейіпкерлердің өз ойымен қалатын психологиялық мизансценаларымен жалғастырылған. Және әр көрініс кейіпкерлер әрекет жасайтын оқиға орны ғана емес, олардың тағдырының жалғасы, басы мен аяқталуы бар өмірдің жанды суреті іспеттес.

Бүгінгі заманның дертіне айналған тастанды қарттар өзекті мәселесін көтерген қырғыз драматургы Бексұлтан Жәкиевтің «Жүрейік, жүрек ауыртпай» драмасы М.Әуезов театрының сахнасына 2008 жылы Есмұхан Обаевтың режиссурасымен қойылды.

Спектакльде ауылдағы қара шаңырақты сатып, әкесін қолына алғанда, оған қамқор емес, тек пайда көру ниеттері болған ұл мен келіннің тыныс-тіршілігі суреттелген. Ұлының ынжықтығы мен шарасыздығына нала болған әке, жан жалғыздығынан азап тартқан қария. Қоғам мен адам, әке мен бала арасындағы қарым-қатынас, үлкенді сыйлау, бүгінгі ұрпақтың санасыздығы – спектакльдің негізгі ой-тұжырымы.

Қойылым идеясы, барлық оқиғаның тұтқасы қария ролімен байланысты. Алғашқы премьераларда қария бейнесінде Сәбит Оразбаев шығарған болатын. Қария айлакер келіннің арқасында тұрған үйі мен мал жайынан айырылып қалаға келіп төрт қабырғаға қамалып отырғанына налиды. Тіпті таза ауа жұтуға да кесепат келін шығарған үкім жол бермейді. Қарияның ермегі қиялындағы бәйбішемен телефон арқылы сөйлесіп мұң шерін тарқатудан басқа амалы жоқ. Оның ең басты қасіреті – жалғыздық. Сыр шертіп алшаң басып жүретін ауылдастарынан бездіріп қаланың қапас ауасына қамаған бала мен келінге деген өкпесі қара қазандай болса да іштен тынып әлек. Бірақ, жалғыз қарияның мұң легін түсініп жатқан жанашырлары жоқ. С.Оразбаевтың шығармашылық жолын тұтастай қарастыру сахналық әуезді ойын өрнегімен өмірден көрген түйгендерін алға тартып, көркем бейнелерді сомдауда өнердің өзегін тауып байланыстыра білуімен құнды болмақ.

Кейіпкер жинақтық бейнеде көрініп актердің сомдауындағы қария барлық қарттардың прототипі секілді көрінеді.

Екінші құрамдағы Бекжан Тұрыс бұл кейіпкер бейнесін жасауда мол шығармашылық нәтижеге жеткен. Актер қарияның шарасыздығын, жалғыздығын, баласы мен келініне деген өкпесін терең түсініп ашқан. Кейіпкерінің ішкі көңіл-күйіне қарай сырт пішінін, жүріс-тұрысында ойластырып қарастырған актер қарияның бейнесін көрерменге шынайы жеткізе білді. Қарияның жалғыздықтан қиналған сәттерінде телефон арқылы өзі секілді жалғызбасты бәйбішемен сырласатын сахнасында актер ішкі психологиялық иірімдердің аша көрсетті. Қолынан күш кеткен соң балаға да, келінге де керегі болмаған шалдың аянышты, мүсәпір халын актер нанымды ойнады. Қойылымның көркемдік сипаты қарияның сахналық кескінделуіне тікелей байланыстылығын сезінген Б.Тұрыс өзінің тамаша орындаушылық өнерімен тұтас спектакль ой-тұжырымын тереңдете түскен.

Ал, қарияның ынжық та қорқақ, әйеліне сөзі жүрмейтін, ез, бейшара ұлының ролін Асылбек Боранбай ойнады. Ол жеке басының қамынан аса алмайтын пасықтығын, ішкі есебін өзінше түгендеп жүретін қораштығын баса көрсеткен. Бірақ, актердің кей тұстарда айғайға салып кететіндіктен сөздері түсініксіз әрі астары толық ашылмай қалады.

Келіні сатылған үйдің ақшасына сау кісіге мүгедек арба әкеліп береді. Сыйлы қонақты үйіне шақыру үшін атасын бір күнге «курортқа», яғни қарттар үйіне өткізе тұруға күйеуін көндіріп, ақыры жіберіп тынады. Дүниеқоңыз, билікке ұмтылған, адам жанынан ақша артық келін ролін Шынар Жанымбекова орындады. Актрисаның көзқарасы, зілмен бұйыра сөйлеуі келін образының даралығын аңғартады. Ол отбасының жағдайын жақсартамын деп жанұшырған, осы жолда ештеңеден тайынбайтын көкбет әйелдің бейнесін нанымды шығарды. Сонымен қатар қойылымның жақсы өтуіне екінші құрамда ойнаған қарияның ұлы – Бақтияр Қожа мен келіні – Данагүл Темірсұлтанованың қосқан үлесі зор. Дола да безбүйрек келіншектің әлі өмірден өте қоймаған атасының жаназасына шақырылатын адамдардың тізімін жасау нағыз азғындық дер едік.

Психологиялық қойылымда адам, отбасы, әулет, бүгінгі қоғамның бейнесі көрініс табады. Бір отбасының жан-күйі арқылы түбегейлі жаңа ағыммен қоғам, азғындаған адам жаны, нарық заманындағы қитұрқылық спектакльге арқау болды. Режиссер Есмұхан Обаев жанр табиғатын, пьеса ерекшелігін толық сезіп, қойылымды психологиялық тұрғыдан шешкен. Әр кейіпкердің көңіл-күйі, сезім иірімдері шығарманың идеясынан туындап, спектакльдің көркемдік ерекшелігін баса айқындаған. Осыдан, сахнада өтіп жатқан оқиға баяу дамып жатқандай болғанымен, ішкі драматизмге толы.

Ғ.Мүсірепов атындағы қазақ Мемлекеттік академиялық балалар мен жасөспірімдер театры Мар Байджиевтің «Төрт адам» (орысша нұсқасы «Дуэль») драмасы бойынша «Тұншыққан сезім» спектаклін қойды. 1966 жылы жазылған бұл қырғыз пьесасы кеңес елдерінің сахнасында талай қойылып, соңғы жылдары қазақ сахнасында жиі қойылатын шығармалардың бірі. Пьесаның негізгі сюжеті сатқындық пен пасықтықтың құрбаны болған Нази мен теңіз офицері Әзиздің кездейсоқ таныстығының сүйіспеншілікке ұласуына құрылған. Бірақ драма сол сезімді тұншықтыруға мәжбүр болған Әзиздің қайғылы оқиғасымен, Назидің Ескендірден кетуімен аяқталады.

Әр актердің ізденісінің нәтижесі режиссураға байланысты екенін бұл қойылым тағы да дәлелдеп бергендей. Нәзиді ойнаған актриса Нұргүл Мыңғатова сахнада өзі не істеп жүргенін де түсінбейтін секілді. Тек айқайға салып сөйлеуі, орынсыз бірде күліп, бірде жылауы арқылы кейіпкерінің психологиялық толғаныстарын шындық биігіне көтере алмаған. Күзгі көлдің жағасында кенеттен пайда болған нәзік махаббат иірімдерін актриса мүлдем жеткізе алмады. Кезінде жасанды түсікпен алдырып тастаған баласын ойлаған сайынғы өкініші, өткен күндерінен еш жақсылық көрмеген жас сұлудың ішкі көңіл-күйін, жан-дүниесін ашудың орнына сыртқы келбетіне көп мән беріп кеткен.

Ал Әзиз теплоходтағы жүздеген жолаушыларды құтқару кезінде теңіз радиациясынан уланған, ендігі санаулы ғана күндері қалған жігіт. Ауру жанын қинап бара жатса да, өзін жайсыз сезінсе де сыр білдірмей, сабырлы қалпын сақтайды. Әзиздей жаны жайсан, ержүрек

те сымбатты жігіттің келбетін актер Бекен Кемалданов жоғары дәрежеде шығара алмағаны өкінішті. Әзиздің тән ауыруына қосылған жан ауруын, Нәзиге деген сүйіспеншілігін толыққанды жеткізе алмады. Тіпті Нәзи сұлудың Кемалдановтың Әзизін не үшін жақсы көріп қалды екен деген ой келеді. Өйткені Әзиздің қасында Ескендір – Жомарт Зейнәбілдің кейіпкері әлдеқайда қызығырақ. Актердің сахнаға әр шығуы оқиғаға бір серпін беріп тұрады.

Балтабай Сейтмамытұлы сахналаған қойылымда үш кейіпкер арасында өтетін махаббат үшбұрышын суреттеген оқиғалар режиссерлік, актерлік шеберлік жағынан көтеріңкі көңіл-күй деңгейлеріне дейін шарықтай алмаған. Спектакль оқиғасын сағыздай созып, Нәзи мен Әзиздің махаббатын көрсетемін деген ниетпен лирикалық сарынды баса түскендіктен әрекеттің тұтастығы бұзылып әрі көрерменді жалықтырып жіберді.

Суретшілер С.Омаров пен А.Ихсанов сахнаны қарапайым көркемдеп, драманың көркемдік сүйегіне сай келетін детальдарды орынды пайдаланып, актерлер әрекетіне кеңістік, қолайлы жағдай жасаған. Шымылдық ашылғанда көкжиегі аспанмен тілдесіп, толқындары жағаны ұрып жатқан Ыстықкөлдің құмды жағалауы, екі ғашықтың демалуына құрылған палатка, шатырлы үстел, жанып тұрған от, торлы аулар лирикалық сарын беріп тұрады. Бірақ, өкінішке орай, әлсіз режиссура мен актерлердің ойынын осындай сырлы сценография да құтқара алмады.

Қырғыз драматургі әрі режиссері Сұлтан Раевтың «Меккеге қарай ұзақ жол» пьесасын үлкен табыспен Бішкектің «Учур» театры 2008 жылы сахнаға шығарды. Қойылымның режиссері Барзу Абдразақов шығарманы камералық сахнада шешіп, актерлердің әр қимыл-қозғалысын, ым-ишаратын көрерменге тікелей жеткізуінің арқасында жаңа дүние болып шыққан. Жындыхананың бір палатасына жиналған жеті кейіпкердің Меккеге жиналуы, осы тұрғыдағы араларындағы ұрыс-жанжал мен әңгімелерін режиссер абсурдтық театрға жақындатып қойған. Спектакльдің айтатын негізгі ойы – Құдайды көктен де, Меккеден де іздеме, оны өзіңнің жан тазалығың мен шын пейіліңнен табасын дегенді есі дұрыс ақымақтар айта алмайтын ақиқатты есі дұрыс емес данышпандар арқылы жеткізген. Жас актерлердің бар психофизикалық мүмкіндіктерін пайдаланып, қауырт әрекетке құрған режиссердің ой-тұжырымы нақты да түсінікті.

«Учур» театрының қойылымын көргеннен кейін Шыңғыс Айтматов: «Біз адамгершіліктен тыс империяда өмір сүріп жатырмыз, сол әділетсіз әлемде өзімізді император санаймыз. Сөйтіп тазарудың, яғни Меккеге қажылыққа барудың жолын іздейміз. Бірақ тазалық, тазару – біздің жүрегімізде. Біз жүректен жүрекке, адамнан адамға қарай жүруге тиістіміз. Біз бір-бірімізді және бүгінгі өмірдің философиясын түсінуіміз керек. Өмір бұл – қас-қағым сәт. Бұл спектакльде олар сол қас-қағым сәтті тоқтатқысы келеді» – деп, әр адамның өзін реттейтін, өзін тазалайтын меккесі бар, ол – жүрегі екенін айтып кеткен. Сонымен қатар, Айтматовтың ұсынуымен бұл қойылым дүние жүзіне әйгілі А.П.Чехов атындағы фестивальге қатысуының өзі қойылымның көркемдік сапасының жоғары екендігін байқатады.

Бұл шығарманы 2012 жылы Нұрқанат Жақыпбай «Жастар театрында» қойды. Драмалық шиеленіс пен ішкі мазмұны бір-бірімен тығыз қабысқан бұл қойылымды сахналау оңайға соқпасы анық. Мұнда артық қимыл жоқ. Сөз бен ойдың өрімі бірігіп, қимыл мен сахнаның кеңістігі жымдаспаса, көрерменге ұнауы қиын. Алланың бар екені рас, бес күндік өмірге алданып, мәңгілік өмірге қалай баратынымызды ұмытып кеттік пе? Адамдар азғындап пендешілікке салынып өздерін осы өмірдің мәңгілік қожайынындай сезініп бара жатқандығынан сыр шертетін қойылым. Жаратылыс пен сенімнің қарапайым пендені ғана емес, барша адам баласын, әміршіні де, дөкейді де, үнемі көдеңкеде өмір сүретін сормаңдай пендені де, адасқан арман иесі мен жолы болмаған жолаушы ғұмырдың кез-келгенін толғандырмақ. Әфсаналық қойылымның әр кейіпкері әр түрлі. Бірақ арман мен мақсат бір – Меккеге жету. Қойылымға қатысқан жеті актердің барлығы да жанр сипатына қарай сахнада еркін қимылдап, тапқырлық тәсілін орынды қолданған, кейіпкерлер психологиясын жан-жақты барлаған. Адам (Ә.Ахметов), Көлеңке (Б.Хаджибаев), Кемпір (М.Май), Ересек (А.Әсқұлов), Бала (Д.Серғазин), Қыз (А.Рахипова), Ақын (Ж.Батай) арасындағы өмір философиясы, адам психологиясы ашыла түседі.

Актерлік өнер өз қалпында дамып қана қоймайды, оған режиссерлік өнердің ықпалы өте зор. Режиссер бүкіл спектакльді көркемдеуші болса, актер сол режиссердің ой – мақсатын жүзеге асырушы. Яғни, ол көпшілікпен тікелей қарым-қатынас жасайды. Бұл үшін оған әрдайым бейімділік пен қырағылық, сезімталдылық пен әрекеттілік қажет. «Меккеге қарай ұзақ жол» қойылымы – шын мағанасында жас көрермендердің эстетикалық талап-талғамына сай келген көркем дүние.

Жоғарыда сөз болған қойылымдар бүгінгі қазақ театрының қырғыз драматургиясын игерудегі үлкен жетістіктерді көрсетуде. Қазақ режиссерлерінің ізденісін, түрлі интерпретациялық шешімдері мен тәсілдерін, түркі мәдениетінің нәзік бояуын еуропалық үлгідегі сахна өнерімен ұштастыра білуін байқатып тұр.

УДК 792

ҚАЗАҚ ДРАМАТУРГИЯСЫНДАҒЫ АЛАШОРДА ҚАЙРАТКЕРЛЕРІ БЕЙНЕСІНІҢ КЕСКІНДЕЛУ ҮРДІСІ

Исламбаева Зухра Усманбековна

өнертану кандидаты,

Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы
«Театр өнерінің тарихы мен теориясы» кафедрасының профессоры
Алматы, Қазақстан Республикасы
E-mail: zetta1975@mail.ru

Аңдатпа. Мақалада автор қазақ ұлттық драматургияда орын алған Алашорда қайраткерлерінің көркемдік бейнесін талдаған. М.Титақовтың «Мұрат үшін майдан», Ә.Тәжібаевтің «Монологтар», Р.Отарбаевтың «Нарком Жүргенов» пьесаларындағы кейіпкерлердің мінездік ерекшеліктерін ашып, олардың тарихи-элеуметтік орнын саралаған. Ә.Бөкейханов, М.Дулатұлы, С.Сейфуллин, Т.Жүргеновтердің тағдырын, атқарған қоғамдық-саяси істерін тарихи-құжаттық негізде зерттеген драматургтердің негізгі идеясын айқындаған. Драмалық шығармаларға талдау жасай отырып, автор қоғам және мемлекет қайраткерлерінің көркемдік бейнесінің қазақ драматургиясында жазылу, зерттелу барысын да ашып жазады.

Кілт сөздер: Алашорда, қоғам, тарих, репрессия, драматургия, көркем бейне, идея.

ПРОЦЕСС ОТРАЖЕНИЯ ДЕЯТЕЛЕЙ АЛАШОРДЫ В КАЗАХСКОЙ ДРАМАТУРГИИ

Аннотация. В статье автор проанализировала художественный образ деятелей Алашорды, имевших место в казахской национальной драматургии. В пьесах «Битва за цель» М.Титакова, «Монологи» А.Тажихаева, «Нарком Жургенов» Р.Отарбаева раскрыты черты характера героев, проанализированы их историко-социальное бытие. Определила основную идею драматургов, изучавших судьбу А.Бокейханова, М.Дулатулы, С.Сейфуллина, Т.Жургенова и их общественно-политических работ на историко-документальной основе. Анализируя драматические произведения, автор раскрывает процесс написания, изучения художественного образа общественных и государственных деятелей в казахской драматургии.

Ключевые слова: Алашорда, общество, история, репрессия, драматургия, художественный образ, идея.

THE PROCESS OF REFLECTION OF ALASHORDA PERSONS IN KAZAKH DRAMA

Abstract: In the article, the author analyzed the artistic image of the figures of Alashorda, who took place in the kazakh national drama. In the plays «The battle for the target» by M.Titakov, «Monologues» by A.Tazhibayev, «People's commissar Zhurgenov» by R.Otarbayev, character traits of the characters are revealed, their historical and social existence is analyzed. Defined the main idea of

the playwrights who studied the fate of A.Bokeikhanov, M.Dulatuly, S.Seifullin, T.Zhurgenov and their social and political works on a historical and documentary basis. Analyzing dramatic works, the author reveals the process of writing, studying the artistic image of public and state figures in kazakh drama.

Keywords: Alashorda, society, history, repression, dramaturgy, artistic image, idea.

Ұлттық драматургияның тақырыптық жағынан ауқымы өте кең. Қазақ топырағында өткен ғасырдың алғашқы жылдарынан-ақ бастау алған пьеса жазу үрдісінде төңкеріс, әйел теңдігі, махаббат, т.б. қоғамдық-адамзаттық мәселелер түрлі жанрда, түрлі сюжеттік желіде өрілді. Соның ішінде Алашорда қайраткерлерінің көркемдік бейнесі сомдалған пьесаларға назар аудару 1935 жылы Мұхтызар Титақовтың «Мұрат үшін майдан» драмасын жазудан басталғанымен бізге тарихтан белгілі саяси ұстанымдардың ықпалынан тәуелсіздіктің қарсаңына дейін бұл тақырып жабық тұрды. Тек 1970 жылдары көрнекті ақын, драматург Әбділдә Тәжібаев өзінің «Монологтар» атты драмасында Сәкен Сейфуллиннің көркемдік бейнесін оның бір ауыз сөзі арқылы әрлеген. Бұдан соң Әлихан Бөкейхановтың бастауымен, Ахмет Байтұрсынұлы мен Міржақып Дулатұлының негізін салуымен өткен ғасырдың басында Алаш автономиясын құрып, тәуелсіз әрі демократиялы ел болуды аңсаған тұлғалардың драматургиядағы бейнесі Шерхан Мұртазаның 1986 жылғы Желтоқсан оқиғасынан кейін жазылған «Қызыл жебе» (Қ.Ысқақовпен бірге жазған), «Сталинге хат», «Бесеудің хаты» драмаларынан көрінді.

Ал, дәл қазіргі уақытта Алаш тақырыбына, бодандық өмірді қаламаған қайраткерлердің ғұмырына арналған драмалық шығармалар жазу үрдісі қарқынды дамып келеді. Р.Отарбаевтың «Нарком Жүргенов», «Мұстафа Шоқай», Қ.Жүнісовтің «Ұлтқа қызмет», «Сәкен сұңқар», «Алаш жолы», А.Шаяхметтің «Ахмет», А.Нүсіптің «Мағжан», сол сияқты елі үшін туған ерлердің жазықсыз азап көрген жұбайларына арналған Иран-Ғайыптың «Фатима», Д.Исабековтің «Жүз жылдық махаббат» пьесаларының жазылуы бүгінгі ұрпақ үшін маңызды әрі құнды саналады. Әрине бұлардың көпшілігі құжаттық негізде жазылса, кейбірінде лирикалық сарын басым.

Біз сөз еткелі отырған М.Титақовтың жоғарыдағы пьесасы туралы филолог, алаштанушы Дихан Қамзабекұлы: «Бұл пьесаның табылуы да, арғы тарихындағы жазылуы да біз үшін өте тосын жаңалық болып тұр. Пьесаның аты – «Мұрат үшін майдан». Авторы – Титақов Мұхтызар Төлекұлы. Шығарма 1935 жылы жазылған. Пьесаны бізге жеткізіп отырған азамат – Айдын Ырысбекұлы. Бұл туындының түпнұсқасы ҚР Ұлттық Қауіпсіздік комитеті Шығыс Қазақстан облысы бойынша департаменті Семей қаласы басқармасының мұрағатында сақталған. Аталған басқарама бастығының орынбасары С.Әшімов мырза Семей қаласы Мәдениет және тілдерді дамыту бөлімінің бастығы Қ.Нұрқасымға жолдаған жауап хатында (09.01.2013 жыл) осылай деп жазған» [1], – деп жазады. Кімнің де болсын қызығушылығын тудыратын М.Титақовтың осы 4 перделі 6 суретті драмасы Алаш қайраткерлерінің Семей қаласындағы атқарған қоғамдық-саяси істерін баяндайды. Кейіпкерлері: Ә.Бөкейханов, М.Дулатұлы, Х.Ғаббасов, Ж.Аймауытов, Ә.Ермеков, Ж.Ақбаев, М.Жұмабаев, Ш.Құдайбердиев, М.Әуезов, Х.Тоқтамысұлы, С.Торайғыров және Алашорданың жас зиялылары, орыс офицерлері, М.Молдыбаев, т.б.

Автордың «Семей қаласы, күз мезгілі, 1918 жыл. Қызылдар төңіректің төрт бұрышынан жымқыртып, ақтардың әлсіреуге бет алып бара жатқан шағы» [1], – деген ремаркасымен басталатын пьесаның ең алғашқы сахнасында Алаш партиясының бір жылдығын атап өтіп жатқан ұлт зиялыларының қуанышты кескінін көреміз. Дәл осы тұстағы бірінші болып тіл қатқан аталған партияның мүшесі, публицист, ғалым Халел Ғаббасовтың ««Абылайдың ақ туын» қолына алғалы міне, бір жыл толды» деген сөзінен қайраткерлердің өздерінен кейінгі ұрпаққа көптеген жылдар бойы беймәлім болып келген хан Абылайдың саясатын ұстанғандарын байқай аламыз. Одан әрі патриоттық сарынға, асқақ рухқа толы Алаш ұраны орындалады. Сол сияқты Халелдің сөзінен қазақ зиялыларының орыстың әскери қолбасшысы,

Ақтар қозғалысының көшбасшысы, мемлекет және саяси қайраткер Александр Колчакпен байланысының бары айқындала түседі.

Бұдан соңғы Алашорда үкіметінің кеңсесінде өтіп жатқан оқиғалық желіде тығыз әрі құпия түрде бас қосқан партия мүшелерінің қараған бірінші мәселесі – тұтқынға алынған және қазақтың арасынан шыққан большевиктерге қандай шара қолдану керектігі, екіншісі – жан-жақтан қыспаққа түскен Алашорда үкіметін қалайда сақтап қалу қажеттігі еді. Бұл жерде Әлихан Бөкейханов коммунистік партия өкілдерінің дұшпандық әрекеттерін, олардың басты мақсаттарын қасындағыларға түсіндіреді. Жиын барысында әрқайсысы өздерінің сөздерін қорытындылай келе, барлығының саяси ойы бір жерден шығып, тұтқынға түскен Тасболатов, Кедейшин, Қарманов сияқты қара басының қамы үшін елі мен жерін сатқандарды ату жазасына кесу бір ауыздан мақұлданады.

Сол сияқты келесі көріністе ақ гвардияшылардың әлсіреп, керісінше большевиктер күшінің басым түскеніне куә боламыз. Жетісу майданына «Алаш полкін» аттандырар алдындағы митингіге жиналған көпшіліктің арасында Әлихан, Міржақып, Халел, Әлімхан, Жақып, Сұлтанмахмұт бар. Осы салтанатты шарада сөз алған Әлиханның айтуынан, өздері көмектеседі деп үміт күткен адмирал Колчактан да, генерал Дутовтан да күдер үзгендігін байқаймыз. Олардың ендігі жалғыз үміті – атаман Анненков. Алдағы болар жарқын күннен үміт күткен олар Алаш партиясының қалайда көркеюіне, өркендеуіне ұмтылады. Мұны полковник Тоқтамысовтың майданға аттанғалы тұрған әскерлерге айтқан: «Сендердің міндеттерің айқын, Сары Арқаның даласы үшін, Сары Арқаның халқы үшін, теңдік үшін күреске шықтыңдар, батырларым. Біз, ұлы қазақ халқы үшін, Алаш үшін, қанішер балшабайлармен (большевиктер) соңғы деміміз қалғанша соғысамыз. Егер, осы жолда қаза болсақ, шейітпіз. Егер, жеңсек жасасын халқымыз, жасасын Алаш! Сендер, бабаларымыз – Абылай мен Кенесарыны естеріңе түсіріңдер. Олар – өз халқы үшін айқасқа шыққан батырлар. Сендерге, нағыз ер жүрек батырларымызға, Алаш жолында аталарың «Абылайдың ақ туын» көтеруді сеніп тапсырамыз. Егер жауды жеңсеңдер, халқымыздың гүлденген өмірін көресіңдер, егер жеңілсеңдер, сендердің жандарың құдай алдында таза. Біз сендерге ақ жол тілейміз, жасасын біздің батырларымыз, жасасын туған халқымыз, жасасын туған жеріміз, жасасын Алаш, жасасын!» [1], – деген ұранды сөзінен байқау қиын емес.

Жалпы алғанда шығармадағы барлық кейіпкерлердің сөздері хаттамалық сарында баяндалады. Яғни, бұл автордың кәсіби драматург емес екендігін айғақтайды. Алаш қайраткерлерімен, олардың ісімен байланысты болғандықтан М.Титақовтың да өмірі қуғын-сүргінде өтеді. Мұны: «ҰҚК мұрағатында сақталған анкета жауабына қарағанда, ол 1904 жылы 22 ақпанда Қарқаралыда туған. НКВД ұстаған уақытта Семей қаласы Хлебная көшесі № 18 үйде тұрыпты. Білімі толық жоғары емес. Новосібір қаласындағы Батыс Сібір халық шаруашылығы институтында оқыпты. Партия қатарында болмаған. Тұтқындаған шамада (25 ақпан 1936 жыл) әкесі Төлек – 63, анасы Жамал – 58, інісі Ескендір – 13 жаста екен. Қаламгер «1917 жылдың ақпанына дейін – Қарқаралыда оқыдым, 1932 жылға дейін ара-тұра болмаса, әрдайым оқуда болдым» деп көрсетеді. Кесілген статьясы – әйгілі 58/10. «Мұхтызар ісінде» кәсіподақ мүшесінің билеті тіркеліпті. Бұған ол 1924 жылы 6 мамырда кіріпті. Мамандығы – «экономист-плановик» деп жазылған» [1], – деген жолдардан білеміз. Сөйте тұрып өздері өмір сүрген уақыттағы қазақ зиялыларының басындағы ауыр ахуал мен трагедиялық күйді пьесасына арқау етуі ұлттық драматургияның тарихы үшін таптырмас дүние болып отыр. Оның үстіне осы шығармаға дейін Алаш тақырыбында пьесаның жазылмағандығы М.Титақов драмасының рухани құндылығын арттыра түседі. Және «Мұхтызар Титақұлының «Мұрат үшін майдан» пьесасының тарихи миссиясы мынау еді:

1. Ел үшін аса жауапты кезеңде көркемөнер күшімен тарих тағылымын түсіндіру, ұқтыру;
2. Алаш мұраты мен тұлғалары арқылы жастардың рухын ояту;
3. Жеке адам, тұлға ретінде өткен оқиғаға өз көзқарасын білдіру» [1]. Қорыта келе шығарма өзінің осы миссиясын толығымен орындады деп айта аламыз.

Кеңестік цензураның одақтас елдер тағдырына тигізген зауалын, қыспағын, оларды ұлт ретінде жою жолындағы өткір саясатының астарын жан жүрегімен сезінген қазақ азаматының бірі – Әбділдә Тәжібаев. Ол ішкі дүниесіндегі асау сезімді өлеңдерінде де, поэмаларында да, драмаларында да байқатып отырды. Аса сезімтал, ерекше көрегендік қасиеті мол ақынның қаламындағы өзгешелік өзінің тоқсан жыл ғұмырында ешқандай тоқтаусыз, өзгеріссіз бір арнада дамып, керісінше өз идеясын бүкпесіз ашып беріп отырды. «Оркестр» поэмасындағы, «Монологтар» драмасындағы әртүрлі символдық әуендер, образдар оның негізгі ойы мен идеясын бедерлейді. Бұл шығармалардың әр жолында әрбір адам баласы түйсігінің төрінен саналы түрде орын алған еркіндік, азаттық, тәуелсіздік ұғымының, елге, туған жерге деген құрметтің, сағыныштың сипаттары бар.

«Монологтар» атты сахналық поэмасында Ә.Тәжібаев тарихи-хронологиялық жүйемен ХХ ғасырдың алғашқы жартысындағы зор зұлматтың, яғни сталиндік репрессияның құрбаны, алаш азаматы Сәкен Сейфуллиннен бастап, Ұлы Отан соғысының батырлары Панфилов, Төлеген Тоқтаров, Мәншүк Мәметова, күрішші Ыбырай Жақаев, әнші-актриса Күләш Байсейітова, геолог-ғалым Қаныш Сәтбаевтардың өмірінен монолог құрастырып, олардың қоғамдағы орнына сәйкес тарихи-құжаттық драма тудырған. Бұған автордың өзі де араласып отырады және Уақытты да тарихпен параллельдікте алған. Драматургтың ұғымында, Уақыттың алдында ешкім жалған сөйлеуге тиіс емес, оның алдында қоғамдық-саяси жалтақтыққа, психологиялық-моральдық қорқынышқа жол жоқ. Өйткені ол қоғамдағы, әр дәуірдегі шындықтың да, өтіріктің де басты әрі шыншыл куәгері.

Шығармада ең алғаш сахнаға шыққан Сәкен:

Мен қуандым – жалшы қазақ жаңарып,

Өз жерінен өзі бақыт тапқанға, –

деп қуанышты көңілін жасыра алмайды. Ал, енді бірде:

...Кімге обалым айтсаңдаршы,

Қаным қайда төгілген?

Ат! Деген кім? Атқан қайсың?

Қабырым қайда көмілген? –

дейді ашынып. Бұл сұрақтың жауабы кімде? Адам ба, Қоғам ба? Уақыт па?.. Ә.Тәжібаев қаламы осы тұста өте көрегендік танытқан, яғни Ақын мен Уақыт диалогы көп сырды аңғартып өтеді.

Уақыт:

...Тойлаңдар, тек тойлап қоймаңдар,

Көз тіккен жауды да ойлаңдар.

Әнеки, шығыстан басталды

Тағы да қырғындар, ойрандар –

дейді ақынға шығарма соңында. Бұл жолдар әрбір адамзатқа, әр дәуірге қай кезеңде де келер қауіптің барын сездіреді.

Бұл пьесаға белгілі театртанушы Бақыт Нұрпейіс: «Драматург бұл дүниесінің жанрын сахналық поэма деп атаған. Мұнда драмада болатын ширыққан тартыс пен өткір оқиға жоқ. ...«Монологтар» өзінің аты айтып тұрғандай халқымыздың аяулы перзенттері – Сәкен, Қаныш, Күләш, Мәншүк тәрізді дара тұлғалардың монологтарынан тұрады. Автор негізгі кейіпкердің бірі ретінде оқиғаға қатысып отырады. Оның өлеңдері мен философиялық ойларында Ленин идеялары мен партияның жетекшілігі айрықша дәріптеледі. Ал, пьесадағы шиеленіскен тартыс пен драмалық әрекеттің жоқтығын Ақын мен Уақыт арасындағы үздіксіз болып отыратын айтыс-талас білдіртпей жіберген» [2, 43 б.], – деп талдау жасаған. Шынында да, драматургтың шеберлігі өз поэмасының желісіндегі тарихи оқиғалар мен бейнелер арқылы шығарманың қаһармандары өмір сүрген заманды «үнсіз» сынауынан байқалады. Кейіпкерлердің көрерменмен, халықпен диалогына құрылған бұл сахналық поэмада суреткер түрлі тағдырлар тоғысын, уақыт ағымын драмалық күйде дамыта отырып, тарих беттерінің сыры мен шындығын ашып береді.

Ал, 2015 жылы жазылған «Нарком Жүргенов» деп аталатын пьесасында Рахымжан Отарбаев көрнекті қоғам және мемлекет қайраткері, ұлттық өнер мен мәдениеттің дамуына зор үлес қосқан айтулы саяси тұлға Темірбек Қараұлы Жүргеновтің ағартушылық қызметін, қазақ өнерін дамыту жолында атқарған орасан істерін баяндайды. Автор Алаштың ұлы қайраткері өмір сүрген уақыт пен бүгінгі күннің байланысын беруде Қазақстанда 1967-1970 жылдары Мәдениет министрі болған Ілияс Омаровтың көркемдік бейнесін алыпты. Қазақ елінің жарқын болашағы үшін өзін де, өзгені де темірдей тәртіпке бағындырған Темкеңе ұқсауды, сол жолмен жүруді ұстанған министрдің «Жаңа сіздер, бұл орынға Сіздей тұлға келген жоқ, – дедіндер. Келген. Келгенде қандай! Қазақ өнері мен біліміне жарық сәуле шашып келген. Нұрын төккен аямай! Ол мына өздерің танымай тұрған нарком Темірбек Жүргенов еді! Халықтың Темкесі еді ғой! Өттең!.. Жарқырап туды, жанды да кетті! ...Біз соның, солардың иығында тұрмыз ғой. Олар қандай еді?..» деген сөзінен кейін көрінген Темірбек Қараұлының алдында парсы әдебиетінің жауһары саналатын Фирдоусидің «Шахнама» поэмасын кімге аударту мәселесі тұр еді. Ол есіне өзінің бала күнгі ұстазы Тұрмағамбет Ізтілеуовтің түскеніне қуанып, дереу іске кіріседі.

Бұл көрініс сол кездегі кеңестер одағының астанасы – Мәскеу қаласында 1936 жылы болған қазақ әдебиеті мен өнерінің онкүндігіне дайындық жұмыстарына ұласады. Қазақ сахна өнерінің дүлдүлдері – Қанабек, Құрманбек, Күләш, Шара, Ғабит, т.б. диалогынан «Қыз Жібек» операсының басты кейіпкері сұлу Жібектің ролін кімнің ойнайтындығы төңірегіндегі пікірталасты байқаймыз. Осы жеңіл айтыс-тартыстың үстіне келген Темірбек Күләшті әншілік, Шараны бишілік өнерге бағыттайды. Екі қыздың қандай өнерге икемділігін асқан көрегендікпен байқаған оның сезімі алдамаған еді. Кейінтің екі талантты өнерпаздың ұлттық өнер мен мәдениетке сіңірген ұшан-теңіз еңбегінің бізге аңыз болып жеткенін білеміз әрине. Осы тұста Қызылорда қаласындағы «Темірбек Жүргенов атындағы қоғамдық қордың» төрағасы Сәпен Аңсаттың ұсыныс-ықпалымен жазушы, ғалым Бейбіт Қойшыбаев жазған «Комиссар Жүргенов» деп аталатын романда келтірілген мәліметке назар аударғанды жөн көрдік. Онда: «Темірбек жас музыкалық театрды өз қолымен тұрғызған еді. Аса зор сүйіспеншілікпен аялап, айтып-жеткісіз қамқорлыққа бөлеп келген. Өр қойған спектакльдері хақында орыс оқырмандарына арнап саликалы мақалалар жазып тұрған-ды. Ол театрдың мақтанышына айналған әншілер мен бишілерді де арнайы оқу көрмеген тума таланттар арасынан өте танымпаздықпен өзі іріктеген болатын» [3, 155 б.], – деп жазылған. Демек, жазушының тарихи мәліметі жоғарыдағы сөзімізге дәлел бола алады.

Осы жас өнерпаздармен бас қосуда драматургтың «Қазақ» деп алған кейіпкері Темірбектің қазақ тілінде сөйлегенін аса ұната қоймаған кейіп танытып, керісінше орыс тілінде сөйлеуін талап етеді. Негізінен драмада «Қазақ» деген екі кейіпкердің барын байқаймыз: оның бірі – музыка зерттеушісі Орлов, ал екіншісі – жағымпаз қазақтың жиынтық бейнесі. Ал, темірдей мінезі бар Темкең: «(қазаққа қаран) Әй, жалбақай, батыр қаранды! Уызына жарымаған неме! (ақырын) Орлов жолдас, сіз қайда тұрсыз?! Сіз Қазақстанға келген екенсіз, республиканың мемлекеттік тілін білуге міндеттісіз. Егер жұмыс жасағыңыз келсе. Әлде сіз қазақ музыкасын орыс тілінде зерттейсіз бе?» деп ашуланса да әділ сөзін айтады. Одан әрі Темірбек пен Ғабиттің диалогынан елде көптеген мектептер ашылып, халық арасындағы сауатсыздықты жою мәселесінің көтерілгенін аңғарамыз.

Пьесаның екінші көрінісі Темірбек пен Мирзоянның диалогынан басталады. Бұл жерде елдегі мазасыз күй, голощекиндік геноцидтің өршуі, өкімет басшыларының социализм жолына түсудегі теріс әрекеттері сөз болады. Осы тұста да Темірбектің қайсарлығы, бірбеткейлігі көрінеді. Және оның тіл мәселесіндегі ұстанымының беріктігі, оның соңынан түскен қара күйе жағушылар да осы диалогта қылаң береді. «...Саясатты бір орыстың арызы жасамайды. Есіңізде болсын. Ленин жолдастың өзі «Әр республика іс-қағазын ана тілінде жүргізуге ерікті» – деген. Сонда іс-қағаз қазақша да сөйлеу тілім орысша болуы қалай? Айтыңызшы, қай қисынға жатады? Әлгі шатпақта мені ұлтшыл депті. Ұлтыма қызмет жасамасам мен кіммен?» дейді күйінген ол Мирзоянға.

Ал, үшінші көріністе оқырман Темірбектің отбасымен жүздеседі. Бұл жердегі Темкеңнің әкесі Қара мен жұбайы Дәмештің диалогынан ұғатынымыз – баласының дала тұрмысын ұмытып, қала тірлігіне тез бейімделгеніне, елдегі аласапыранды басуға ниетінің жоқтығына деген әкенің наразылығы. Осы тұста драматург қиюластырған диалогқа назар аударып көрейік:

«Қара – Әке деме. Тышқандай жинағанымызды шайтандай шаштыңдар. Таяғымды ұстап, тасқа мініп қалдым. Он жылда бір іздесең, қайда қалдың? Әлде жаназамды күні бұрын шығарып қойдың ба?

Темірбек – Қызмет... Алыста тәжік пен өзбек жерінде жүрдік.

Қара – Ым, солай де. Олар әкеден без деген шығар?

Темірбек – Жоқ, ә. Көптің қамы...

Қара – Көптің қамы. (*кекетін*) Жалғыз әкенді үкіметтің талауына беріп, ит мінгіздің, ирек қамшылаттың. Бұхараға қалай қамқор болдың? Не шапағатың тиді?

Темірбек – Ел деген жалғыз сіз емессіз, әке.

Қара – Өзі зордың көлеңкесі де зор. Мына аш, арық елдің аузына нан тостың ба? Талықсығанның аузына су тамыздың ба?

Темірбек – Менің салам – оқу, білім, мәдениет пен өнер, әке.

Қара – Сөз болғаныңа! Оқу-тоқу дейд. Оқыған мешіт ұстайды, бала тілін кәлимаға келтіреді. Өнер дейд. Әлгі жын-шайтанның сауығы ма? Өңшең сиқыр арбаған неме.

Темірбек – Ескі көзқарасыңызды тықпаламаңыз, әке. Біз жаңа қоғам жолында келеміз». Міне, бұл – сол сұрапыл уақыттың сұм кескіні. Р.Отарбаев әке мен баланың, яғни ескі мен жаңаның тайталас тартысын осы тұста айқара ашып береді.

Сол сияқты Мәскеу қаласында өткен декададан оралған өнерпаздарды музыкамен, көтеріңкі көңіл-күймен қарсы алу салтанатынан басталған екінші бөлімде онкүндік кезіндегі қазақ өнерінің жоғары деңгейде көрінгендігінен, Жамбыл Жабайұлының «XX ғасырдың Гомері» атанғандығынан хабардар боламыз. Осы көріністегі басты оқиғаның бірі – Қазақтың тергеушіге берген жауабының көмескілігі. Яғни, оқырман үшін түсініксіз болған оның әрбір сөзін тергеуші анық түсінеді. Одан әрі Қазақ тергеушіге Темірбектің «теріс» істерін тізіп айтып береді: Темірбек Жүргенов Мәскеу қаласынан келгелі жүгенсіз кетіпті, Опера және балет театрын салдырмақшы екен, тек қазақ тілінде, тек «қазақ» деп сөйлейтін ұлтшыл екен, әкесі бай, феодал екен, контрреволюциялық ұйым құрған, ескі өмірді аңсап, соны сахналап жүрген өңшең байдың тұқымы екен, т.с.с. Драматург шығармадағы оқиғаны құжаттық негізде әрлей отырып, өзара ауыз жаласқандардың қайткенде Алашорда партиясының ұлтын сүйген азаматтарына алдағы уақытта да қара күйе жағуды тоқтатпайтындарын меңзейді.

Ал, Темірбек пен Дәмештің әңгімесі олардың тығырыққа тірелген тағдырын аңғартады. «Халық жаулары» санының күннен-күнге артуы бұларды да қатты алаңдатқан. Ақыры есікті барынша қатты ұрған ІХК (НКВД) қызметкері Темірбекті тұтқындайды. Бұл Темкеңнің өз жерлесі, яғни бір кездегі қара табан қайыршы кедей Дәубастың ұлы болып шығады. Демек, автордың осы тұстағы айтар ойы – қазаққа қазақтың дұшпан болып шыққандығы, жаудың алыстан келмегендігі болатын.

Соңғы бесінші көріністе тергеушінің Дәмештен жауап алуы берілген. Осы күнге дейін Иосиф Сталиннің пәрмені бойынша қызмет еткен жұбайының енді ойламаған жерден «халық жауы» атанғанын Дәмеш түсіне алар емес. «Жат пиғылы, жаулығы бар адам бар қуатын сарп етіп, ұйқысыз-күлкісіз еңбек ете ме? Отанына адал қызмет етпесе «Еңбек Қызыл Ту» орденін не үшін берген?» Бұлардың барлығы – Дәмеш үшін жұмбақ. Бұл жерде күйеуінің халқы үшін істеген игі істерін теріс мағынада жазып беруді талап еткен тергеушіге қарсы шығып, батылдық танытқан әйелдің сом бейнесін көреміз. Шығарма финалындағы Ғабит пен Темірбектің диалогынан ұлы Абайдың қазақтың қазаққа дос болмақ керектігі айқын көрініс тапқан. Пьеса Темірбектің «Ғабит, біздің жағдай осылай болды. Маңдайға жазғаннан қашып құтылмаспыз. Кім-кімге де көңілімде қылау жоқ ақ едім. Ақталармын. Ал, енді... (*түнжыран*) Олай-былай бола кетсем кейінгі ұрпаққа менің адал есімімді табыстарсың. Өзі өле сүйген қазағы үшін отқа түсті дерсің. Аманат саған! Аманат ел-жұрт! Аманат келер – болашақ!» деген

оптимистік әрі аманат сөзімен аяқталады. Яғни, Р.Отарбаев жазықсыз жазаланған Алашорда қайраткерлерінің арманын, туып-өскен топырағына, елі мен халқына адал қызмет еткенін айта отырып, олардың жарқын бейнесінің әрбір буын ұрпақтың жүрегінен орын алуына мүмкіндік туғызады.

Сол Алаш партиясының өкілдері өмір сүрген уақыттың күрделі кейпін тарихшы, ғалым Мәмбет Қойгелдиев: «Өткен ХХ ғасыр қазақ елі үшін сын көпірі болды. 1905 жылдан бастап қазақ ұлтын ел ретінде құтқару әрекетіне көшкен шағын ғана зиялылар тобы артындағы жұрттың қолдауына сүйеніп, көп ұзамай-ақ, яғни 1917 жылы қазақ жері мен елін біртұтас мемлекет ретінде біріктіруге тиіс болған Алаш автономиясын, яғни мемлекетін құру ісін қолға алды. Олар бұл мақсатына жете алмады, объективті қалыптасқан жағдай мүмкіндік бермеді» [4, 388 б.], – деп түсіндіреді. Расымен де Алаш ардақтылары қазақ халқын бірлікке шақырды, олар ұлтшылдықты арқау еткен жоқ, керісінше өздерін ұлтжанды азаматтар ретінде танытты. Алайда сол жолда үлкен террордың құрбаны болды, жазықсыз жазаланды. Ендеше оларды біз және бізден кейінгі әрбір буын ұрпақ ұмытпауы тиіс және бұл міндетті. Өйткені дәл қазіргі тәуелсіз елдің әрбір азаматы ХІХ ғасырдың соңы – ХХ ғасырдың басындағы билік жүйесінің кеңес өкіметін құру саясатының астарын мейлінше тереңнен түсініп, демократиялы дербес елдің іргетасын сол кезде-ақ қалап кеткен ұлы тұлғаларға қарыздар.

Пайдаланылған әдебиеттер:

1. Қамзабекұлы Д. Алаш пьесасы – «Мұрат үшін майдан» біз үшін өте тосын жаңалық! // Қазақ үні. – 2014, ақпан – 5 .
2. Нұрпейіс Б.К. Қазақтың жастар мен балалар театры: Монография. – Алматы: «Алматы баспа үйі» ЖШС, 2006. – 190 б.
3. Қойшыбаев Б. Комиссар Жүргенов. Роман. / Бейбіт Қойшыбаев. – Алматы: «Керемет медиа», 2023. – 352 б.
4. Қойгелдиев М. Қазақ елі: ұлттық бірегейлікті сақтау жолындағы күрес (ХІХ ғ. – ХХІ ғ. басы). Монография. М.Қойгелдиев. – Алматы: «Қаратау КБ» ЖШС, «Дәстүр», 2014. – 432 б.

УДК 793

ҚОРҚЫТТЫҢ ХОРЕОГРАФИЯЛЫҚ БЕЙНЕСІН ЖАСАУДАҒЫ ЖАҢА ІЗДЕНІСТЕР

Жаксылыкова Меруерт Болатканкызы

өнертану кандидаты,

Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы
«Театр өнерінің тарихы мен теориясы» кафедрасының профессоры

Алматы, Қазақстан

topjargan@mail.ru

Аңдатпа. Мақалада автор Түркістан музыкалық драма театрында қойылған «Қорқыт туралы аңыз» пластикалық спектаклінің мысалында еліміздің хореография саласындағы көркем ізденістер жайында баяндайды. Спектакльдің хореографиялық лексикасындағы және сценографиялық, орындаушылық шешімдеріндегі жаңашылдықтың бар екенін дәлелдейді. Ұлттық кодты анықтаудағы спектакльдің қолжеткізген жетістіктерін саралайды. Режиссерлік ізденістегі қайсыбір кемшіліктерге және орындаушылардың өнеріне баға береді.

Кілт сөздер: көркем бейне, Қорқыт спектаклі, сценография, Түркістан музыкалық театры.

НОВЫЕ ПОИСКИ В СОЗДАНИИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗА КОРКЫТА

Аннотация. В статье автор рассматривает художественные поиски режиссеров в области хореографии на примере пластического спектакля «Легенда о Коркуте», поставленного в Туркестанском музыкально-драматическом театре. Доказывает наличие новизны в хореографической лексике спектакля и сценографических, исполнительских решениях. Анализирует важные достижения спектакля в определении национального кода. Дает оценку некоторым недостаткам в режиссерском поиске и выступлениям исполнителей.

Ключевые слова: художественный образ, спектакль Коркыт, сценография, Туркестанский музыкальный театр.

NEW SEARCHES IN CREATION CHOREOGRAPHIC IMAGE OF KORKYT

Abstract. In the article, the author examines the artistic searches of directors in the field of choreography on the example of the plastic performance «The Legend of Korkut» staged at the Turkestan Musical Drama Theater. Proves the presence of novelty in the choreographic vocabulary of the performance and scenic, performing solutions. Analyzes the important achievements of the performance in determining the national code. Gives an assessment of some shortcomings in the director's search and performances of performers.

Key words: artistic image, Korkyt performance, scenography, Turkestan musical theater.

Түркі халықтарының ортақ рухани тұлғасы, жырау, қобызшы Қоркыт бабамыз туралы талай-талай сахналық қойылымдар түзіліп, көптеген суреткерлердің қаламгерлік һәм шығармашылық шабытына арқау болғанын санамалап, дәлелдеп жатудың өзі артық екенін білеміз. Түркістан музыкалық драма театрында қаламгер-драматург Ермек Аманшаевтың либреттосы бойынша «Қоркыт туралы аңыз» атты пластикалық спектаклі қойылған болатын. Режиссері ресейлік балетмейстер, өнертанушы Константин Семенов. Ал композиторы – Х.Шанғалиев, суретшісі – Т.Вьюшинская, жарық беру суретшісі – Т.Мишина, бейнеконтент бойынша қоюшы-суретші – С.Рылко, көркемдік жетекшісі – А.Көпбасарова.

Алайда, өнердің киелі бесігі саналатын Түркістандағы театрдың аталмыш қойылым тақырыбымен емес, сахналық формасымен, оның режиссерлік-қойылымдық жеткізу тәсілдерімен қызық болғанын баса айтуымыз керек. Елімізде би өнері (хореография) саласының жеткен жетістіктері жоқ емес, дегенмен әлі де дамытатын тұстары да бар. Әсіресе, заманауи би өнері тәсілдерін қолданып, жоғары деңгейде шеберлік толғау – үлкен сұраныста.

XX ғасырдың басында хореографтар классикалық балеттің қағидаларынан толықтай бас тартып, жаңаша бағытта қозғалудың қажеттілігін мықтап ұқты. Осы кезеңде жалпы әлемдік сахна өнерінде жаңалыққа талпыныс, ізденістер дүмпуі байқалды. Би әлемінің негізгі тұлғасы – Айседора Дункан еркін пластикалық би өнерін насихаттады. Ол би, яғни, адамның дене қимылдары арқылы көркем ой, сезім шарпылыстарын, рухани тартыстарды жеткізуге болатынын дәлелдеді.

Адам өзін өзі тану құралы ретінде қарастырыла бастаған хореографияның екі түрлі бағыты тұрақты даму барысын бастан кешірді. «Модерн данс» және «постмодерн данс», кейіннен бұл ізденістер contemporary dance – егер тікелей аударатын болсақ «заманауи би» деген мағынаны білдіретін құбылысқа айналды [1, б.б.]. Оның көрнекті өкілдері қатарында Пина Баушты ерекше атауға болады. П.Бауш бидің орындалу әсемділігіне емес, кейіпкердің ішкі сезімдерін жеткізудегі әсерлілікке көп мән берді. Қазіргі таңда заманауи би ұғымына мынадай сипат та тән. «Постмодернистік», яғни, белгілі құрылымы жоқ, балет және қазіргі заманғы би түрлерінің еркін түрдегі қоспасы. Қазіргі орындаушылар, бишілер өз кейіпкерлерін, театрландырылған уақиғаларды немесе театрлық мәтіндерді жасайды. Ал кейбіреулері бірегей стильде импровизация жасағанда жаңа сипаттағы туындылар шығады. Сондықтан оларды «жүрекке арналған би» [2.] деп атайды.

Қазіргі таңда еуропалық көрермен Метью Борн мен Кристиан Смедстің қойылымдарына деген қызығушылығы артып отыруы би өнерінің негізгі ерекшелігімен

тікелей байланысты. Би лексикасымен қойылған спектакльдерді аударудың қажеті шамалы, қимыл тілі барлығына түсініктілігімен өтімді. Елімізде осы бағыттағы ізденістер өліара шақта, яғни 1999 – 2000 жылдар кезеңінде пайда болды. Әсіресе, Г.Адамова, ағайынды Гүлмира және Гүлнара Ғаббасовалар шығармашылығында заманауи би өнерінің бағыттары батыл бой көрсеткен еді. Сол ізденістердің заңды жалғасы ретінде қабылданған «Қорқыт туралы аңыз» пластикалық спектаклі көрерменнің жаңа театрлық бағыттағы сұранысын өтей алды деуге болады.

Қоюшы-режиссер К.Семенов бұл алғашқы хореографиялық жұмысында көп жетістіктерге жеткен. Ең бірінші ол ұлттық менталитетті назардан тыс қалдырмай, қойып отырған материалдың маңызын, мәнін дұрыс түсінген. Екіншіден, режиссер-хореограф К.Семенов классикалық биі өрнегі мен модерн биі үлгісінің арасындағы нәзік үйлесімділікті таба білгені қуантты. Қорқыт тақырыбы хореографқа шығыс пен батыстың үндестігін табуға мүмкіндік берген. Бұл ретте, хореографтың көркем идеясын бейнеконтент және сценография семантикасымен жеткізіп отырған суретшілер тобының жұмысы жоғары деңгейде шыққанын да айта кетеу орынды. Визуализациялау әдісін қолдану барысында суретшілер мен қоюшы-хореограф негізгі мазмұнның әсерлігін күшейте алған.

Қойылым табиғаты жанрлық жағынан нақты анықталмаған. Алайда, режиссер спектакльде перформанс тәсілдерін батыл қолдануы нәтижесінде оның мәні мен әсерін байыта алған. Тарқата айтсақ, қойылым барысында орындаушылар сахнаның еденіне әртүрлі түстегі: қызыл, жасыл, сары, көк, т.б. түсті бояуларды жаға бастайды. Бұл әр кейіпкердің, қала берді, әр пенденің өмірлік жолының семантикасын береді. Жер бетіндегі адамдар бір-біріне ұқсамайтыны сияқты олардың тағдырлары да, ғұмырлық ұстанымдары да бір-біріне мүлде ұқсамайды. Осы көріністен соң сахнада жаңбыр жауады. Жаңбыр тамашылары сахна бетін жуып, жерге түскен сызықтарды өшіре бастайды. Бұл жалпы, өмірдің мезеттік мәнін, пендеге өлшеп берілген сәттің қысқалығын бейнелі тілде жеткізе алған режиссерлік тәсіл болды. Осылайша, режиссер әр сахнаның мән-мазмұнын тереңнен ашуға күш салғаны байқалды.

Либретто оқиғасына сәйкес орындалған би партиялары көп жағдайда музыкалық партитурамен үндестік деңгейінен көрінбейді. Жалпы, қобыз сарынына билеудің өзі күрделі шаруа. Сыршыл дыбыс ирімдері, күрделенген ырғаққа негізделген қобыз сарынына ілісеп қимылдау, одан ой-идея өру өнерпаздарға да оңайға соқпағаны байқалып тұр. Бұл ретте, спектакльде синхронды қозалыстан қарағанда диахронды дене белгілерінің семиотикасын іздеген дұрыс. Спектакльде дене қимылдары мен би элементтері бірігіп спектакльдің көркем идеясының тұтастығына еңбек етеді.

Қойылым барысында эпикалық кеңдік, көшпенділерге тән нақыш, кескіндерді байқаймыз. Мәселен, соғысу, шайқас сахналарын би-қимылмен жеткізудегі орындаушылық шеберлік, Қорқыттың алып өгізді бағындыратын сахнасы әдемі хореографиялық лексикамен берілген. Әсіресе, көр қазып жатқандарды көрген Қорқыттың оларға қарсы тұрып, тағдырмен теке-тіреске түсіп, тау мен тасты қопарып, қамалды бұзып, өлімнен қашатын сахналары да би тілімен тартымды да, түсінікті кескінделген.

Қойылым режиссурасында екі мәселе назардан тыс қалып қойған, біріншіден, Қорқыттың дүниеге келу сахнасына мықты екпін берілмеген. Екіншісі, Қорқыттың қара ағаштың түбінен қобызды ойып алатын сахнасы да жеткілікті мөлшерде ойнатылмай қалған. Сондықтан қойылымдағы екі маңызды оқиға ашылмаған. Әсіресе, қобызды қарағаштан ойып алатын тұсын физикалық-пантомималық қимыл-қозғалыстармен еркін жеткізуге мүмкіндік мол еді. Қара қобызды – ұлы түркілер өнерінің бастауы ретінде қабылдайтынымыз хақ. Оны қарапайым ғана түрде барып ала салғаны, оған қажетті мөлшерде екпін бермегені көңілімізге жаға қоймады. Қобыздың рәміздік мағынасын режиссер-хореограф әлі де қарастыра түсуі керек еді. Сонымен қатар, Қорқыттың жасы ұлғайған сайын оның пластикасы да өзгеріп отыруы тиіс еді деген ойымыз бар. «Мінәжат» дуэті (артистер: Р.Шайхов, А.Ормонбек) мен Батыр мен сұлу (артистер: Б.Дүйсенбаева, Е.Әубәкіров) жұптарының орындауындағы билер өте әсерлі шыққан. Нәзік дене қимылдары, құштарлық пен махаббатқа толы қозғалыстар спектакльдің лирикалық үнін күшейтеді. Алайда, бұл екі көріністе негізгі Қорқыт желісінен

ауытқып кеткендей эсерге бөледі. Қорқыт партиясын орындаған артист Е.Әбдіхалықтың даярлық деңгейі, жоғары шеберлігі айқын байқалады. Тылсым күш иесі Марту (артист А.Сыдығалиева) мен Қорқыт (Е.Әбдіхалықов) арасындағы өлім мен өмір үшін күрес көріністері, жақсылық пен жамандықтың, ақ пен қараның мәңгілік күресін еске салары сөзсіз.

Қобызшы Санджай Альмишевтің орындауындағы күңіренген қара қобыз сарыны спектакльдің құлақкүйін келтіріп, көрерменді қажетті бағытқа жетеледі. Қобызшы күй желісін сарнатқанда табиғи бір атмосфера туындап, бағзы замандардың елесіне енгендей болғанымыз сөзсіз. Бебеулеген күй бас құйқанды шымырлатып, сананы билеп кетеді. Қорқыттың күйлерін орындау қашанда жоғары шеберлікті талап ететінін ескерсек, С.Альмишев аспаптың қасиетін, өнердің құдіретін мейілінше жетік білетін өнерпаз дей аламыз.

Режиссер-хореограф К.Семенов музыкалық партитура, либретто және хореография тұтастығына қол жеткізуге талпынған. Қойылым Қорқыт тақырыбын театрлық мәтін ретінде қарастырып, зерттеуге мол мүмкіндік береді.

Қорқыт бейнесін, оның арман-мұратын би тілімен жеткізген Түркістан музыкалық драма театрының бұл ізденісі – ұлттық кодымызды анықтауға бағытталған рухани жаңғыруымыздың үлгісі деп тануға болады.

Пайдаланылған әдебиеттер:

1. Никитин В.Ю. Мастерство хореографа в современном танце. Планета музыки, 2021. – 520 стр.
2. Современная хореография. <https://etudenn.ru/sovremennaya-horeografiya.html>

UDC 792

YUG – THE WESTERN THEATER OF THE EAST / THE EASTERN THEATER OF THE WEST

Jafarov Elchin

Azerbaijan State University of Culture and Arts

PhD, Associate professor

E-mail: elchin.cafarov@admiu.edu.az

Abstract: The article analyzes the East-West convergence in the creativity of the YUG Theatre. The author notes that the East and the West have always constituted a unity in Vagif Ibrahimoglu's work. He used forms of Eastern theatre and managed to integrate them into the European theatre tradition. In the article, Ibrahimoglu's performances of *The Son*, *The Key*, *The Heaven*, *The Way*, *The Oar*, and *Shalom* from *Kafka* are considered works based on the theatrical traditions of the folk performing arts and contiguous with the Western culture, as well as the best examples of the world's theatre tradition. The YUG Theatre's first performance *Salam* was based on the poem *Greetings to Heydar Baba*, which is considered the theatre's creative manifesto. It was tuned to the aesthetic codes of the "yughlama" ritual and used elements such as "mersiye", "teziyye", "mezheke" from the folk tradition as well as elements of the art of ashugs. The article also provides information on the theatrical concept of "psychosophy" formed by Vagif Ibrahimoglu and examines the vagueness of the East-West paradox.

Keywords: *theatre director, Vagif Ibrahimoglu, yughlama, YUG Theatre, performance, East, West, psychosophy*

«ЙУГ» - ЗАПАДНЫЙ ТЕАТР ВОСТОКА / ВОСТОЧНЫЙ ТЕАТР ЗАПАДА

Аннотация: В статье исследуется конвергенция Востока и Запада на примере творчества театра «ЙУГ». Автор отмечает, что с самого начала театральной деятельности Восток и Запад составляли единое целое в творчестве Вагифа Ибрагимоглу. В своих спектаклях режиссёр

использовал поэтику Востока и смог внедрить их в рамки европейской сценической традиции. Спектакли *Сын*, *Ключ*, *Путь*, *Весло*, *Шалом от Кафки* рассматриваются как произведения, основанные на театральных традициях народной культуры исполнительского искусства, граничащие с западной культурой, являются также лучшими образцами мирового театра. Отмечается, что первый спектакль Театра «ЙУГ», *Салам (Приветствие)*, поставленный на основе поэмы *Приветствие Гейдарбабе* и являющийся творческим манифестом театра, использовал эстетические коды ритуала «йуглама», который в свою очередь включает элементы «мерсийе», «тезийе», «мезхеке» и искусства ашугов. В статье даётся информация о театральной поэтике Психософия, разработанной Вагифом Ибрагимоглу.

Ключевые слова: история Азербайджанского театра, Вагиф Ибрагимоглу, йуглама, Театр «ЙУГ», Восток, Запад, психософия

In this text, we are going to analyze the YUG Theatre from the point of view that it originated in the East, as its roots lie in an ancient Eastern (Turkish) culture, and thus it can be considered a pure Eastern theatre in this sense, but at the same time, it can be referred to the Western theatre tradition regarding its essence and intention. We are aware that this sounds a bit paradoxical. The point is that the paradox is the most appropriate approach to understanding the work of the YUG Theatre and V. Ibrahimoghlu. The East-West or the West-East issue itself is a paradox. For centuries, there has been an irreconcilable struggle between Eurocentrism and Eastern centrism. In essence, the East is the West, and the West is the East. The East is the face of the West. One can seek both a confrontation between the East and the West and the convergence tendencies. In fact, the East and the West are like two sides of the same coin. When approaching the YUG Theatre's creative activities from this perspective, the paradox (in other words, the idea, the thought, the situation) that seems strange, inappropriate, and contradictory at first sight, becomes clear and understandable. It is not coincidentally that Professor Maryam Alizadeh, Doctor of Arts, named her article about the founder and the director of the YUG Theatre Vagif Ibrahimoghlu "The Paradox about the Director" (M. Alizadeh, *The Paradox about the Director*, Baku: Gobustan 2009, № 4, p. 39–43). This title (chosen as a reference to *The Paradox of the Acting* by Denis Diderot (D. Diderot, W. Archer, *The Paradox of the Acting and Masks or Faces*. Introduction by Lee Strasberg. New York: A Dramabook, Hill and Wang, 1965, 242 p.), a French writer and philosopher) says much about the creative personality of Vagif Ibrahimoghlu. M. Alizadeh in her book makes a remark about the East-West paradox in V. Ibrahimoghlu's creative works:

"He is neither Eastern nor Western, however, for a Westerner he is Eastern, and for an Easterner, he is Western, with every inhabitant of any place he is "local", and when he is alone, it seems that he is a cosmopolitan. This paradox can be seen in his performances: for instance, he shows Fuzuli with the Western 'keys' of the West and presents Kafka as a pure Easterner" (M. Alizadeh, *The Paradox about the Director*, Baku: Gobustan 2009, № 4, p. 39–43).

Supporting Alizadeh's opinion, we can say that, for example, the director has used the synopsis of experience, one of the latest achievements of the Western theatre, in a play based on the poems of Muhammad Fuzuli, one of the highest achievements of the Eastern poetry. He has abandoned the dramatic basis but has staged the play as a performative action, which is very typical for Western theatre. The play based on the creative works of one of the brightest representatives of the European literature of the twentieth century Franz Kafka, has been performed as a shamanic spiritualistic rite. The *Shalom from Kafka* performance by the YUG Theatre is, in a sense, an Eastern-style "yughlama" ritual of Western Kafka. For Vagif Ibrahimoghlu, Fuzuli is Kafka, and Kafka is Fuzuli, because these two great writers are congenial despite the fact that one of them is eastern and the other is western, between them there are language boundaries, a distance of four centuries, different is their religious affiliation, their national identity, and their worldview. V. Ibrahimoghlu's creativity as a director, his creative personality, and his artistic thinking were on the boundary between the Eastern thought and Western worldview. To the mind of V. Ibrahimoghlu, Western pragmatism, and Eastern spirituality were united from the theatrical point of view. There were no geographical restrictions for him, and he was aware of the latest achievements in world culture. The human spirit lay at the basis of the

theatrical conception he referred to (“Psychosophy” as the wisdom of the soul), which added universality to the director’s work. The further performances of the YUG theatre – Let’s Go (based on the poems by Ramiz Rovshan), The Sentimental Waltz (based on the plays by Anton Chekhov), and The Small Prince (by Antoine de Saint Exupery) were close to the postmodernist aesthetics. The East and the West come together in Vagif Ibrahimoghlu’s creative works. Actually, for a better understanding of the subject, we need to know Vagif Ibrahimoghlu’s attitude towards the cross-interlocking of the East and the West. He did not see any serious confrontation between the East and the West. It means that, for Vagif Ibrahimoghlu the East and the West did not contradict each other, they were no polar concepts of a night and a day, the good and the evil, a regress and a progress. The East and the West were two sides of the one and the same coin for him. They complete each other. Anyway, Vagif Ibrahimoghlu advocated a convergence between the East and the West, not a confrontation. He solves the East-West paradox in his works from this point of view, because, at first glance, the paradox is only a strange, inconsistent, and controversial view of ideas, judgments, situations, or events. The East attracted Vagif Ibrahimoghlu, unlike any Western artist, with its spirituality, not with its exoticism. The East can look exotic only if viewed from the outside. The essence of the human being cannot be regarded as exotic. It is not easy to understand at what relative distance Vagif Ibrahimoghlu stood between the East and the West as a creative person. First of all, we are talking about a living person, not a scientific category. The person, being in the living process, is a changeable creature. The person’s thoughts, preferences, and most important the time in which he exists, are changing. Therefore, all the considerations we make when speaking of the East-West bifurcation in Vagif Ibrahimoghlu’s creativity are rela[1]tive, not necessary. As the corporeal body can move either linear or wavy after the point of bifurcation, it is not possible to predict in advance whether Vagif Ibrahimoghlu would move along a straight line (straight is the West) or as a wave (the East). We can only state the fact that from the time Vagif Ibrahimoghlu began his career as a theatre director, the East, and the West were always in close unity with each other in his creative works. Maybe we can rather talk about symbiosis than a bifurcation here. Vagif Ibrahimoghlu had already used Eastern theatrical forms during his pre-YUG activities and was able to integrate them with the West- -European theatre model. In the following performances: The Chain, Someone is Going to the Plateau, The Act is going on, Long Live the Sun, which were staged in the Experimental Studio and in the Educational Theatre, Vagif Ibrahimoghlu used different forms of street theatre performances of the East in the “ashuq” (minstrel) art. In the YUG Theatre, this process is however moving to a new phase. The YUG Theatre of Vagif Ibrahimoghlu was created at the point where the East and the West converged. The main factor that characterizes the YUG is that the theatre addresses the national artistic thinking, the theatrical traditions derived from the folk play-performance culture, and combines these traditions with the best practices of the world theatre process. All the performances on this stage can be seen as elements of the national play-performance culture. In fact, the name of the theatre also serves as a coding factor for its major creative lines. It is well known that the “yugh” is one of the earliest Turkic rituals and can be regarded as a model for the YUG Theatre performances. The yughs were the ceremony of commemoration of the ancient Turks. In pre-Islamic Azerbaijan professional fencers, musicians, singers, groups of men, and women took part in this ritual at the funeral of brave people in the memory of the famed warriors. “Yughchu” group remembered the deceased, told about his life, and showed scenes of it. The philosophy of the “yugh” ceremony can be perceived as a challenge to death. According to some sources, people’s making love in the cemetery just after having buried the dead was understood as undermining the destructive power of absolute death by the newly created life. V. Ibrahimoghlu, who thought his mission to be the creating of national theatre poetry, used the forms of the East epic theatre, and folk play-performance elements in the first performance of the YUG Theatre Salam. Mainly, the stage works, embedded in the aesthetic codes of the “yugh” ritual, using the elements of folk play-performances as “mersiye”, “teziyye”, “mezheke”, as well as elements of the ashug art. In the first performance of the YUG theatre, V. Ibrahimoghlu abandoned traditional dramaturgy and chose poetry. In the play, Salam, V. Ibrahimoghlu showed a theatrical idea that was completely different from the prevailing aesthetics of that time. The performance was innovative in all aspects – the content, the form, the style, the

director's interpretation, the literary basis, the acting technique, the stage design, and the attitude of the audience.

V. Ibrahimoglu drew the contours of his theatre concept – “Psychosophy”, which he created later in his Salam performance. With the Salam performance, The YUG studio theatre showed its own way in the theatrical performing arts, perfectly expressing artistic thought, the theatrical mindset, and a creative challenge. From this point of view, we can state the fact that the “Salam” performance was a creative manifesto of the YUG Theatre. V. Ibrahimoglu found a very interesting form for the first performance of the YUG Theatre. The Salam performance, based on the aesthetic parameters of the “yughlama” ceremonies, was the ritual for Shahriyar, a famous poet of Azerbaijan. The poem A Greeting for Heydar Baba, which reflects the poet's childhood and youth memories, was interpreted as dreams of Shahriyar's soul. The director transferred the events to a place at the intersection of the realm of the dead and the world of the living – the cemetery. The Salam performance was a very valuable stage work in terms of both the subject matter and the cultural loading. It was not just another interesting performance staged by V. Ibrahimoglu, who could feel “the pulse of the society”. The play can also be understood as a creative manifesto of the YUG Theatre, it determined the perspectives for the future development of the national performing art. If we look at the past from the point of modern criteria, the Salam performance is perceived as hinting at a new theatrical period. This performance showed all positive and negative aspects of the Azerbaijani culture in the 90s.” (A. Valiyev, *Belief, spirit, and theatre*, Baku 2009, p. 99). The further performances prepared by V. Ibrahimoglu – *The Son* (1990), *The Key* (1991), *Let's Go* (1992), *The Dream* (1993), *The Hope* (1994), *The Counting Game* (1994), *The Small Prince* (1995), *The Sentimental Waltz* (1995), and others – demonstrated not only the artistic potential of the theatre but played an important role in the formation of the conception of the YUG Theatre and its ideological and aesthetic image. After the Salam performance, Vagif Ibrahimoglu presented a new play called *The Son* (premiered on September 10, 1990). In the performance based on the epos of *Kitabi-Dede Gorgud boy* (novel) of Beyrak, Beybura's son, the emerging new theatrical thought is not only the trickery, cunning arbitrariness, a baseless experiment of the “hooligan director”, but also the first sign of the emerging new national theatrical poetics. *The Son* performance removed the label of “accidental success” from the stage works of Vagif Ibrahimoglu in the YUG Studio Theatre and confirmed once again with greater confidence that a completely different, actually new theatrical aesthetics gained the right to life. If we now consider the processes that were going at that time – today, from a certain distance it is clear that V. Ibrahimoglu has laid the foundation of the conceptional national theatre poetics with determination and consistency. It is quite obvious that the first conceptional national theatre poetics, which is very significant for the history of national theatre, was established on this basis. Just as the foundation is important in the construction work, the performances like *Salam*, *The Son*, *The Key*, and other stage works that play the role of the foundation have an exceptional value in the formation of the YUG Theatre poetics. In this sense, *The Son* performance staged by the director in 1990 should be analyzed in a special way. V. Ibrahimoglu chose the epic *Kitabi-Dede Gorgud* as a literary basis for the realization of his creative ideas. *Boy* (novel) of Beybura's son Beyrak provided enough material for the play. The director tried to preserve the linguistic and stylistic features of the epos, to bring the spirit, the nature of *Kitabi-Dede Gorgud* to the stage by preserving the authentic text of the epos. The play, staged using elements of folk performances, the square theatre, and the ashug art, was interpreted in the context of the national theatrical culture. *The Son* performance was a unique work of art that organically combines tradition and modernity. A piece of live music was used in the performance. Most of the events were accompanied by ashug music. The character of Dede Gorgud was at the center of all the events. V. Ibrahimoglu used the energy of the rituals and tried to create a ceremonial mood on the stage in his performance made in the form appealing to the ethnic culture. The design for the show was simple and quite functional. The director and designer (Rashid Sherif) have achieved a successful spatial solution by using conditional, symbolic elements accurately, creatively, and in the right place. In the center of the stage there was a large piece of stone reminding of a tambourine, the actors gathered around the stone and tapped the rhythm with tombstones in their hands, praying and dancing according to this rhythm. In the course of the performance, this

tambourine was sometimes turned into a table, sometimes into a board, and sometimes into a bed. The large tents set up on the stage symbolized both the tent of the Oghuz beys and a wedding veil. In general, The performance of *Son* was full of symbols and references. In the context of his performance, V. Ibrahimoglu made a number of citations linked to January 20, 1990. The director has also used “nailess quotes”, one of the main features of postmodernism. V. Ibrahimoglu brought certain events of the social reality of the time and elements of the ethnic culture to the meaningful level of the performance with small but precise means of expression. The performance began with a prayer and ended with a prayer. The beys of the Oghuz clan prayed and asked God for a son for Baybura and a daughter for Baybijan. This applause scene was accompanied by a dance of the actors reminding them of the “yalla” dance. After this dance ritual, the main events of the performance began. Reminding of the rituals of ancient tribes who believed that they had the power to influence the forces of nature, this scene gave the performance a tuning fork. The performers tried to hold this ritual feature until the end of the ceremony. Using the saz instrument, the authentic rhythms, and preserving the original language of the “Kitabi-Dede Gorgud” epos made a great influence on this work. The performances of *The Son*, *The Key*, and *The Heaven* were based on the ethno-culture, but they were extremely modern. The modernity was evident in both the director’s interpretation and the performing style. These performances by the director combined organically the traditional theatre forms, the street theatre with its carnival aesthetics, the ashug art with elements of the modern Western theatre cutting-edge trends, and were skillfully connected with the actual problems of the present. If one looks at the theatre’s repertoire at that time, one will see the director’s desire to create national theatrical poetry with performances based on classical Oriental poetry and the myth's heritage. But Ibrahimoglu, who was always looking for novelty and considered every performance as a springboard to the next level, was not content with it and paradoxically began to look for new ways of creating national theatre poetry in new tendencies of the Russian and European theatre. The director was looking for ways to create a true ritual theatre on ancient texts and classical poetry, and we can see it as of 1994, his directorial search led him in a new conceptual direction. As well as Jerzy Grotowski, V. Ibrahimoglu refused the ritual in reaching it. In his theatre, the search turned not to classical poetry or folklore, but to one of the newest examples of modern Azerbaijani drama – the plays of Kamal Abdulla, and he staged a performance of *One, Two, Our* (the words of Children’s playground rhyme). The director’s addressing the dramaturgy of Kamal Abdulla was not accidental. The main point is that if we proceed from the traditional concept of dramaturgy, K. Abdulla cannot be accepted as a playwright. In fact, his plays do not meet the basic requirements of the classical drama theory. In those plays, “a new conceptional model is introduced instead of the basic concepts of reality, the causal conflict, the unity of time and space, and the drama theory. Conditionally, this model, which we can call a “concentric circles model”, combines all the features of postmodern arts thought, which perceives the whole world as chaos. In K. Abdulla’s plays, the traditional dramatic conflict is replaced by the deconstruction of this conflict and the system of values as its basis. There is an irony in all the plays he writes the irony of reality, the irony of arts, the irony of outworn values, the irony of myths, the irony of fairy tales... even the irony of himself...”(E. Jafarov, K. Aliyeva, Kamal Abdulla, which begins after the end or at the path of endless beginning, “Medeniyyet.Az journal”, May-June, 2018, p. 55–56.). Famous singer Alim Gasimov participated in *The Way* performance, based on Muhammad Fuzuli’s *Hagigatus-Suada* poem. The text of the poem was shared between the actor and the singer according to the mirror principle. Actor Mammad Safa played the role of a leader and a narrator. Alim Gasimov acted as a mercenary. The performance, which was made in accordance with the assembly principle taking a special place in Oriental culture, was minimized. The spectacle of the Divine Revelations focused on meditation. About ten years later the director applied to the Storyteller theatre aesthetics, and on February 10, 2006, he presented a new performance *He remained silent*, based on Sugoro Yamamoto’s *The Hairy Crab* and *The Dried Tree* stories and on the principle of narrating. Words said aloud by actor Mammadsafa Gasymov gradually turned into A. Gasymov’s singing. Despite all the different characteristics – the sphere of talent, the means of expression, the conditions of existence – the director called both performers the “yughchu”. In fact, this decision of the director, who appreciated the suggestive power of the traditional Eastern

theatrical forms and tried to create a conception based on the national roots and the ancient rituals, is understandable. This performance was neither the first nor the last addressing of V. Ibrahimoglu to the forms of the Eastern theatre. The aesthetics of the fairy-tale theatre is reflected in various performances staged by the director. The use of more static scales resulted in a less visually appealing performance, but the director was not bothered by this fact. What was important for V. Ibrahimoglu in *Yol* (The Route) was not the dynamism and visual diversity of the performance. The main priority for him was creating the mood and the temper. The director believed that the text by Fuzuli, the voice, the speech, and the rhythm would be enough to create the desired situation. It looked as if V. Ibrahimoglu in that performance used an experience of J. Grotowski (Е. Гротовский, *Театр и ритуал. Теория и практика мастерства актера*, Москва 1990, с. 198–220.) for the actor to give up many means of expression, thus trying to reveal the real energy inside the actor. The actors here, as it was told about Chekhov's characters, "come, talk and go". Only four times during the performance – the actors, standing up in the passage and performing various nonsense chants, sat down on the stage floor, quietly telling Yamomoto's stories. The director used the synopsis experience of the Western theatre's latest achievements in the *Oar* (I, Muhammad Fuzuli... theatre project), based on the works by Muhammad Fuzuli, considered one of the peaks of Eastern poetry. He refused the drama and prepared a performative action, a characteristic feature of Western theatre. The play *Shalom* by Kafka, based on the works of Franz Kafka, one of the most brilliant representatives of 20th-century European literature, is interpreted as the shamanic spirit call and the ritual of "yugh". This performance was to a certain extent, the Western Kafka of the East. V. Ibrahimoglu tended to the national roots, but he was very sensitive to the Western theatre experience, as well. He was following the trends in the world theatre trying to introduce exciting innovations to the national theatre. Since the middle of the 1990s, the effects of postmodernism have been evident in the YUG Theatre performances. It was a time when not only postmodernism, even modernism wasn't accepted in the theatre. Everything apart from classical art was regarded as a speculation, an antic. At that time, Ibrahimoglu tried to eliminate the old theatre thinking and to form a completely different world of art, with the idea of palimpsest (A manuscript or piece of writing material on which later writing has been superimposed effaced earlier writing.) V. Ibrahimoglu used various performances, installations, and actions in order to attract attention to the theatrical art and to establish a new model of communication with the potential audience. Vagif Ibrahimoglu's "Psychosophy" theatrical concept also arose from the synthesis of Eastern and Western theatre thinking. The basis of V. Ibrahimoglu's method of working with actors was the "fuzzy set concepts" (Lotfi A. Zadeh). This framework defines the time and the place, the aims, the objectives, and the means of the mediator's (the actor's) existence in the context of the PSYCHOSOPHY poetry. According to the "Psychosophy" theatrical conception, the basis of the actor's (the mediator's) work is the following postulate of Lotfi A. Zadeh's "fuzzy-related concepts": "Between Zero and One there are tens of thousands of information units that exist in the form of nuances." This postulate can be interpreted in the context of the "Psychosophy" theatre conception as follows: it is possible to convey to the spectator the meanings that exist in the form of tones between the meaningful (psychological) and the meaningless (mental) means of expression. An actor (a mediator) who conveys meaningful information through traditional theatrical means, models the psychedelic situation and uses it to manifest the shades of meaning that exist between you (consciousness) and nonsense (unconsciousness). This operation is performed through psychotechnics. Psychotechnical elements, "Psychosophy" is one of the main means of the self-expression of the actor, based on the theatrical concept. Psychotechnical elements (there are 13 of them) help the actor to touch his soul, to come into a psychedelic state. When using the psychotechnical elements, the actor transmits psychedelic energy, which results in a manifestation. In this case, the existence of the actor as an energy-carrying person on the stage results in an emanation of the soul energy. The psychosophical theatre poetry is so modern and up-to-date that it is far from canonization and the dogmatism, and is open to any development and interpretation. This poetry is not focused on the actual issues of the modern era, on the conventional themes, but on the highest, most universal understanding of humanity and the human spirit. The spirit has thought no age, no nationality, no time. In this sense, this poetry can become a

part of the world's cultural universum. This universality gives psychosophical poetry longevity and the potential to spread, be understood, and be recognized in a wider range, because the main material of Ibrahimoghlu's poetry is the human spirit, and the human spirit is the masterpiece of the director's creativity. According to the director, the main focus of performing art is to influence the human spirit, to enter into spiritual contact with the audience, and to let the soul relax from what it sees. The Spirit knows neither the East nor the West.

Bibliographical references

1. Jafarov Elchin, Aliyeva Konul, Kamal Abdullah, which begins after the end or at the path of the endless beginning, "Medeniyyet.Az journal", May-June, 2018, p. 55–56.
2. Aliyeva Konul, Jafarov Elchin, Counting game or Kamal Abdullah who has been going toward the endless beginning, "Kaspi Newspaper" 8–10.12.2012, p.10.
3. Alizadeh Maryam, The Paradox about the Director, Baku: Gobustan 2009, № 4, p. 39–43.
4. Denis Diderot, William Archer, The Paradox of the Acting and Masks or Faces. Introduction by Lee Strasberg. New York: A Dramabook, Hill and Wang, 1965, 242 p.
5. Jafarov Elchin, Returning of Azerbaijan Theatre to its Roots after Collapse of the Soviet Union and Main Tendencies in New Dramaturgy, [w:] Post-Soviet dramaturgy – Main Accents after No Censorship. Ili State University, Georgia-Tbilisi 2012, p. 418–420.
6. Valiyev Adalat, Belief, spirit and theatre, Baku: Stil Matbaacilik, 2009, 240 p.
7. Барт Ролан, Смерть автора (пер. с фр. Г.К. Косикова), [w:] Ролан Барт, Избранные работы. Семиотика. Поэтика, Москва 1994.
8. Бердяев Николай, Философия творчества, культура и искусство, в 2 томах. Т. 2. Москва 1994, 509 с.
9. Гротовский Ежи, Театр и ритуал. Теория и практика мастерства актера, Москва 1990, с. 198–220.
10. Делёз Жиль, Логика смысла, Москва 2015. 470 с.
11. Корниенко Нелли, „Приглашение к хаосу“. Театр (художественная культура) и синергетика. Попытка нелинейности, Киев 2010, 281 с.
12. Мелетинский Елеазар, Поэтика мифа, Москва 2000, 406 с.

УДК 7.06

АУДИОВИЗУАЛИЗАЦИЯ ТРАДИЦИОННОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ СЦЕНЫ: ЗА И ПРОТИВ ЦИФРОВИЗАЦИИ

Юсупова Наталья Юрьевна

Доктор философии по искусствоведению(Phd)
Доцент кафедры «Системы и приложения телестудий»
Ташкентского университета информационных
технологий им.Мухаммада ал-Хоразмий

Аннотация. Уникальный, особенный, завораживающий мир театра, аккумулирующий в себе веками накопленный опыт, традиции и обычаи постановочного процесса, объединяющий в своем пространстве несколько видов искусства, такие как декламация, пение, танец, актерское мастерство и людей разнообразных творческих профессий – режиссеров, драматургов, эволюционирует в сторону аудиовизуального творчества. Выразительными средствами игры и сценографии в мировом искусстве становятся цифровые технологии. Насколько эта тенденция необходима традиционному театру в мире и в Узбекистане в частности? В театрально-постановочном процессе узбекской сцены, к примеру, взаимопроникновение нового аудиовизуального в привычное и традиционное творчество,

происходит отнюдь не равномерно. Эта неравномерность и болезненность обусловлена тем, что локальному театру свойственны традиции масхарабозов и кизикчи, площадный фарс, театр магалакчи и аския, зрелищное мастерство канатоходцев. А также узбекская сцена славится постановками в традициях классической европейской режиссуры. Однако, прогресс не стоит на месте и избежать внедрения аудиовизуальных техник не возможно.

Ключевые слова: аудиовизуальное искусство, медиа технологии, традиционный театр Узбекистана, аудиовизуальный образ, искусство, культура, сценография, мастерство, режиссура, звукорежиссура, визуализация, аудиолизация, аудиовизуальная сценография.

AUDIO VISUALIZATION OF TRADITIONAL THEATER SCENES: FOR AND AGAINST DIGITALIZATION

Abstract: A unique, special, fascinating world of theater, accumulating centuries of accumulated experience, traditions and customs of the staging process, combining several types of art in its space, such as recitation, singing, dance, acting and people of various creative professions - directors, playwrights, evolves towards audiovisual creativity. The expressive means of play and scenography in the world of art are becoming digital technologies. To what extent is this trend necessary for traditional theater in the world and in Uzbekistan in particular? In the theatrical production process the Uzbek scene, for example, the interpenetration of the new audiovisual into the usual and traditional creativity, is not at all uniform. This unevenness and painfulness is due to the fact that the local theater is characterized by the traditions of maskharaboz and kizikchi, areal farce, Magalakchi and askia theater, spectacular skill of tightrope walkers. And also the Uzbek stage is famous for productions in the traditions of classical European directing. However, progress does not stand still and it is not possible to avoid the introduction of audiovisual techniques. As examples that served as examples of the vivid intervention of audiovisual technologies in the traditional fabric of the performance, several productions performed on the stages of Tashkent theaters in the recent past are considered.

Keywords: audiovisual art, media technologies, traditional theater of Uzbekistan, audiovisual image, art, culture, scenography, craftsmanship, directing, sound engineering, visualization, audiolization, audiovisual scenography.

Введение: что есть аудиовизуальная культура? Почему она так популярна в современном мире и почему публика последние десятилетия отдает предпочтение визуальным и аудиовизуальным способам получения информации? На чем базируются методы «аудиовизуальной культуры» и визуального воспитания современного зрителя? Эти вопросы как никогда актуальны и являются предметом исследования современной науки. Термин «аудиовизуальная культура» появился на стыке таких дисциплин как история и теория искусства, теория кино, и др. Визуальная культура представляет собой совокупность общественных, индивидуально-материальных и интеллектуальных ценностей, хранящихся и функционирующих в форме символов в определенном социуме и передаваемых посредством визуальных средств информации. Позже, к визуальным видам хранения и передачи информации присоединился звук. Впервые в техногенном воплощении это произошло в кинематографе. С тех пор, аудиовизуализация стала существовать как отдельный вид искусства. И нужно отметить, что не просто существовать, а формировать новое поколение зрителя с иным сознанием и восприятием. Почему же искусство с ярко выраженной аудиовизуальной составляющей, так быстро завоевало умы людей, и нашло столь короткий доступ к душам и сердцам зрителей? «При рассматривании произведения искусства человеческое восприятие строится во многом на внутренней эмоциональной реакции. Через зрение произведение вводится в систему имеющихся ценностей, в процессе рассматривания оно многократно усиливается ассоциативными связями. В итоге оказывается, что «изображения сами по себе гораздо менее сильны, нежели полученное впечатление от них». Таким образом, целью визуальной культуры является обогащение внутреннего мира человека

визуальными образами, раскрытие способностей к созданию собственных зримых объектов» [1, с.10-11].

Обзор литературы: Театральное искусство на стыке веков проходит активный, сложный путь экспериментов, внедрений разнообразных новшеств и испытаний на прочность классических основ. В театральный мир проникают технологии, соединяющие различные средства информации и коммуникации (кино, телевидение, Интернет, мобильная связь). «В современном художественном пространстве процесс развития информационных (мультимедийных, проекционных, аудиовизуальных) технологий происходит так динамично, что их возможности, востребованные многими видами художественного творчества, становятся безграничными» [2, с. 1238]. В этом стремительном проникновении деятельность режиссеров превращается в синтетическую работу, соединяющую в себе как саму режиссуру, так и творческо-технологическую часть работы над сценографией, что заставляет режиссеров творить порой в экстремальных условиях, когда нужно успеть всё и поставить спектакль, учитывая классические каноны постановочного процесса и в то же время сделать спектакль медийно привлекательным. Театральный критик Д.Годер, заметила такую тенденцию, которая выражается в том, что современные авторы устали «...от традиционного сценического искусства, от театра сюжетов и слов, от ясных и прямых значений» [3, с. 5].

Новейшие технологии в большей степени ориентированы на создание визуальных образов, поэтому использование их в сценографии оправдано с позиций универсализации создания спектакля от идеи, эскиза, макета до декораций. Современные постановщики предпочитают завоевывать зрительский интерес медийностью сценографии. Инновационные технологические решения в свете, цвете, звуке, декорациях и костюмах обеспечивают зрелищность образов, и помогают создать и поддержать эмоциональную среду спектакля, которая органично окружает актеров и проникает в зрительное пространство. «Современная культурная ситуация отмечена переориентацией фундаментальных оснований, что нередко определяется, как смена вербальной парадигмы визуальной» [4, с. 144].

Театральным постановщикам доступен обширный спектр оборудования, это и проекционные приборы, звуковые системы, трансляторы видеоизображения, и модули светового оформления. «Используя возможности компьютера, звукорежиссер может произвести монтаж фонограмм любой сложности, включая многоканальное микширование и сведение музыкального материала» [5, с.29-44]. Любовь художников к работе со светом и световым решением спектаклей известна с давних пор. Еще на заре развития театра, когда о световом оборудовании не могло быть и речи, в сценографии активно использовались светотеневые решения.

Основная часть: в настоящее время режиссерам предлагается широкий выбор компьютерных программ для создания визуальной картины новыми способами. Световое оформление приобретает все большую художественную выразительность и значимость. Постановщики, конкурируя между собой в «театральном пространстве» используют в спектаклях видеопроекции и электронные декорации с мультимедийными экранами, светодиодные костюмы, занавесы, имитирующие любую структуру, конструктивные элементы и площадки с дистанционным управлением, множество световых спецэффектов. Применение передовых технологий в театральной «визуальной эпохе» на сегодняшний день – распространённый прием в сценографии. Для того чтобы компьютерная графика из многообещающей идеи превратилась в широкодоступный инструмент режиссуры, потребовались усилия и эксперименты многих талантливых авторов по всему миру. В нашей стране внедрение мультимедиа технологий происходило и происходит на сценах практически всех театров. Немного медленней, чем скажем, этот процесс происходит в Европе или Америке. Но медленнее не означает хуже, так как бурное внедрение в театр аудиовизуальных средств, не всегда идет на пользу классическому пониманию спектакля и театрального действия в целом.

Результаты исследования: Ярким внедрением аудиовизуальных технологий в постановочный процесс, отличился театр Марка Вайля «Ильхом» со спектаклем «Орестея»

(2007г), в котором использовался визуальный ряд, разработанный специально для постановки. Несмотря на то, что это был смелый эксперимент с текстом Эсхила, в плане подачи его зрителю, можно с уверенностью сказать, что спектакль произвел фурор. Сама трансляция видео на установленных в сценическом пространстве экранах, помогла раскрыть античную классическую пьесу совершенно в новом ракурсе и звучании, близкому современному зрителю. Борьба, военный дух, сила рока, довлеющего над судьбой человека, нашли выход в своеобразной подаче на сцене посредством визуализации в многочисленных телевизорах. Взаимодействие новых технологий и сценических образов, реализовало тогда в театре новую форму интерактивного слияния. Привычное пространство дематериализовалось и стало виртуальным. При этом, мало кого из зрителей расстроил такой подход в реализации древнегреческой трагедии, наоборот, присутствующие были вдохновлены происходящим на сцене, что выражалось бурным и неподдельными возгласами восторга и аплодисментами.

Молодежный театр Узбекистана, одним из первых экспериментировал с мультимедиа проекциями на стенах театра. Сценическое пространство расширялось благодаря тому, что аудиовизуальный ряд был удачно вплетен в действие спектакля. Сцена театра перестала существовать в том виде, в котором она была привычна зрителям. В красочном уличном шоу-спектакле по поэме Алишера Навои «Язык птиц», режиссер Наби Абдурахманов создал неповторимый авторский текст в «Притче о любви дарованной» (1999 г), который был щедро наполнен современными аудиовизуальными средствами выразительности. Можно перечислить еще много постановок, в которых мультимедийные технологии помогали режиссерам в раскрытии замысла. В то же самое время появляются такие постановки, в которых аудиовизуальные средства в сценографии уже занимают не вспомогательную позицию, раскрывающую суть происходящего шире, масштабнее, глубже, а просто заменяют все декорации на сцене, берут на себя роль окружающей среды, пространства и времени. В Государственном театре юного зрителя Узбекистана, с постоянным успехом проходит спектакль «Волшебная лампа Аладдина», все декорации в которой состоят из постоянно сменяющихся аудиовизуальных проекций в сценическом пространстве, созданных специально для этого действия. Традиционное понимание декораций сменилось на новое. Ярko и зрелищно, представлены виды пустыни, старого города, роскошного дворца и прочие сцены. Все это нравится молодому зрителю, известен высокий рейтинг спектакля среди школьников младшего и среднего школьного возраста. Но стоит отметить некоторый скепсис зрителей старшего поколения, которым чужд «не классический» подход к оформлению спектакля. Использование компьютерных программ в качестве инструмента сценографа вместо карандаша, кисти, красок, и физически-осязаемого материала влияет на стиль художника и образ мышления режиссера. Но нельзя забывать о том, что в любой театральной постановке ключевым героем является актер. А самыми важными впечатлениями, являются результаты и смыслы от увиденного, рожденные в сознании зрителя. Чтобы компьютерные эффекты и специальные возможности новой техники не отвлекали от актерской игры зрительское внимание и не перебивали суть пьесы, использование их должно происходить четко, выверено, точно, деликатно. Наивно полагать, что в театре вскоре останется только видеохудожник, что он «съест и уничтожит» бутафора и пастижера или костюмера с реквизитором, и главное придаст забвению живую актерскую игру. Не за компьютерными технологиями идет в театр зритель.

Мультимедиа в театре – это размышление нового поколения режиссеров, актеров, художников, зрителей над собой и набором коммуникационных каналов существующих в современном мире. Ко всему прочему, экономичность времени и места хранения мультимедийных аудиовизуальных декораций говорит само за себя. Использование видеопроекции в театре дешевле, чем фотопечать или рисунки целой системы задников. Это весьма ощутимый плюс начинают понимать и использовать на практике директора театров, режиссеры и продюсеры. Чисто монетарная составляющая важна и актуальна, потому как экономия средств в театре, тема актуальная во все времена. Однако, привыкнув к традиционным деревянным конструкциям, тяжелым бархатным или просто матерчатым

занавесям, маскам, сегодня мы искренне удивляемся, но быстро перестраиваемся на новые технологии, позволяющие показать вещи, которых даже нет в физическом мире. Не стереть уже ту грань и не перешагнуть ее в обратном направлении, которая разграничивает художественное действие от привычной реальности, изобилующей виртуальными образами и сегодня уместающейся у каждого обывателя на ладони, в виде смартфона. Театр по сравнению, например, с живописью или кинематографом, обладает наиболее высоким уровнем интерактивности. С одной стороны, театральное представление может непосредственно воздействовать на зрителя, с другой реакция зала может влиять на игру актеров. Возвращаясь к спектаклю «Орестея» Марка Вайля, можно вспомнить итог действия, когда зрители напрямую решали исход игры на сцене. Интерактивность живого общения в театре, не должна заменяться на виртуальную интерактивность. Тогда может утратиться сама сущность актерской игры, и как следствие впечатление зрителей от спектакля. Но бояться того, что привычный нам театр исчезнет, конечно, не стоит. Это, все равно, что, бояться исчезновения печатной книги в век компьютерных устройств для чтения. Сколько бы нам не твердили об этом, печатная книга живет и пользуется популярностью. Но и отрицать или противиться мультимедийным нововведениям на сцене, тоже было бы глупо, неосмотрительно и недалекновидно. Проекция уже давно перестают быть плоскими и однообразными. Они транслируются не только на стену или ширму, известны спектакли, с объемными виртуальными декорациями, с ожившими героями прошлого, голограммами уже умерших деятелей искусств, выдуманными сказочными персонажами, фантастическими существами. «Эволюция встраивания аудиовизуальных средств мультимедиа в ткань повествования спектаклей хорошо прослеживается на примере деятельности Исследовательского института виртуальных реальностей (The Institute for the Exploration of Virtual Realities, i.e.VR) Канзасского университета (Лоуренс, США). Институт основан в 1992 г., руководит им Марк Рейни (Mark Reaney). В 1995 году состоялась первая театральная постановка с участием i.e.VR, в которой новая технология играла существенную роль. Это был спектакль по пьесе Элмера Райса (ElmerRice) Счетная машина (The Adding Machine). Выбор пьесы неслучаен. Американский драматург Элмер Райс еще в начале XX века активно использовал в своих произведениях приемы наплывов-воспоминаний и вращающуюся сцену. Марк Рейни до сих пор считает, что, несмотря на ограничения, которые были обусловлены тогдашним уровнем техники, это был один из самых удачных опытов. Новая технология позволила получить новое качество спектакля. Наиболее интересный прием был использован в сцене разговора главного героя, Мистера Зеро, с Боссом. Актер на сцене (Мистер Зеро) играл в паре с актером (Босс), который находился за кулисами перед двумя видеокамерами. Стереои изображение Босса проецировалось на большой экран. Чем больше Мистер Зеро трепетал перед начальником, тем крупнее становилась фигура Босса на экране. В конце концов, смеющееся лицо Босса заполняло весь экран»[6,с.93]. Такие примеры, убеждают нас, что аудиовизуальные технологии нужны и необходимы в современном театре. Они расширяют границы выразительности режиссуры. Постановщик может раскрыть внутренний мир героя пьесы, его переживая, мечты, спроецировав изображение и сопроводив его звуками и шумами. Взаимное сближение театра и виртуальной реальности представляется нам закономерным. «История европейского театра насчитывает около 25 веков, и на протяжении всего этого времени театр демонстрирует удивительную гибкость, способность к постоянному обновлению и трансформациям. Меняется не только театр, но и взгляды на его природу. Каждое поколение пишет собственную «Поэтику», формулирует цели и задачи театрального представления, описывает технику и приемы театра» [6, с. 88]. Помимо самой техники внедрения аудиовизуальных средств выразительности на современную сцену, театроведами изучаются конфликты интерпретаций спектаклей, в которых используются данные средства. В своей книге «Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике», философ и культуролог Поль Рикер размышляет на тему того, что происходит перезагрузка(overload) смыслов в понимании традиционного, с появлением медиатекстов. «... можно видеть на примере некоторых слов, тех, что, означая слишком многое, вместе с тем не означают ничего, - или некоторых

традиционных символов, которые настолько перегружены противоречащими друг другу значениями, что последние стремятся уравновесить себя (огонь, который обжигает и согревает; вода, которая утоляет жажду и в которой можно утонуть)»[7,с.94]. Если все это звучит в виде слова, музыкально-шумового оформления на сцене, то оно имеет один смысл, если вода или огонь появляются в виде компьютерного изображения, то интерпретация текста в сознании зрителя может быть двоякой, это решение режиссера привести современное «звучание» спектаклю, или это какой-то скрытый смысл искусственной воды, искусственного огня? В общем и целом, работа мыслительного процесса зрителя в интерпретации мультимедиа шифров и посланий от режиссера, это задача познания и расшифровки искусствоведами в ближайшие десятилетия.

Выводы: Итак, аудиовизуальные технологии в театре являются способом предоставления и передачи информации, в котором одновременно сочетаются такие элементы, как: визуальные символы, текст, графика, звук, а также анимация.

В сценографию спектакля уверенно проникают видеопроекции. Видео может проецироваться не только на плоский экран, но и на непривычные поверхности, например, на воду, пар. При помощи мультимедиа технологий могут воссоздаваться такие стихии как огонь и пожар, например, которые невозможно по соображениям безопасности показать на сцене в натуральном виде, а вот реалистичная аудиовизуальная проекция, справляется с такой задачей легко и просто. В пространстве спектакля активно используются документальные документы, видеоматериалы, кинокадры. Помимо проекций, в театре возникает первый опыт интерактивного взаимодействия живого актера и анимированного персонажа, который находит широкое применение. Цифровые технологии нашли широкое применение в сценографии современного театра. Они лежат в основе различных интерактивных представлений и инсталляций. Видеопроекции, начавшие распространяться еще в XX веке, вышли на новый технологический уровень, совмещая видео, графику, анимацию, эффекты 3D. Ныне все цветовое и световое оформление спектакля может управляться при помощи компьютера. Современный человек перешел на новый уровень восприятия информации. Молодежь в наше время осваивает цифровые технологии, начиная с детского возраста - планшетные компьютеры, технологии touch-screen. Детям проще потрогать экран, чем пролистать бумажный вариант книги. У человека фактически появляется еще одно чувство – восприятие информации через цифровой поток (digital-stream). «Путь развития мультимедийных технологий в театре начался относительно недавно, однако уже сейчас можно сказать о его масштабности и многообразии. Мультимедийное творчество в пространстве театра сегодня развивается с огромной скоростью. Каждый день разрабатываются все новые и новые технические средства, способные воплотить в реальность любую авторскую идею, самые необычные фантазии драматурга. Хотя, раньше такой прерогативой обладал лишь кинематограф. Таким образом, мультимедийный театр – это особенный мир, в котором тесно переплетенные сценическое действие, цвет и свет, всевозможные проекции, музыка, шумы - составляют общую, неразрывно связанную картину»[8, с.89]. Отрадно, что современная молодежь активно учится в сфере аудиовизуализации современного искусства. Обучение владением мультимедиа технологиями молодежью, проходит «...в добротных и современных аудиториях»[9, с.14]. И если еще лет 15-20 назад, мультимедийность в театре была редкостным явлением, то сегодня, «Не использовать современные средства аудио и визуального обогащения художественного образа режиссерами, это редкая традиция, редкого театра» [10, с.14].

Важно заострить внимание и на обучении нового поколения режиссеров и сценографов в ВУЗах, где наряду с подачей традиционных знаний о режиссуре, должны активно внедряться и знания об аудиовизуальных технологиях, а взрослому поколению режиссеров и постановщиков, деликатно преподноситься знания о новейших технологиях, путем организации курсов повышения квалификаций, мастер-классов и пр. Не обесценивая при этом тот багаж знаний и умений, который присущ опытным и взрослым деятелям искусств. «Активные процессы глобализации и интеграции все больше проявляются и укрепляются во

всех сферах человеческой деятельности, в том числе и в области высшего образования. От каждого выпускника вуза требуется усвоение обширного набора компетенций, знаний и умений, что влечет за собой необходимость ориентирования системы высшего образования на формирование мультикультурной личности, конкурентоспособного специалиста» [11, с. 805].

Абсолютно все стадии подготовки спектакля сегодня не могут обойтись без аудиовизуальных технологий. Начиная от создания анимации на основе эскизов художника, до управления светом с цифровых пультов, при создании особой визуально-световой драматургии на сцене. Видеопроекции нередко становятся частью декораций, а иногда и полностью заменяют их. Применение мультимедийных технологий дает возможность создать на сцене такой необычный прием, как взаимодействие сценического и экранного персонажей. Благодаря различным цифровым эффектам, зритель может оказаться в эпохе Александра Македонского или Тамерлана, попасть в мир фантастических, нереальных героев. Использование мультимедийных аудиовизуальных технологий в театре открывает удивительные выразительные особенности при создании художественного полотна. Что дарит прекрасную возможность для самовыражения режиссерам. « В смешении жанров новый смысл привносится через образную окраску, сочетание различных стилей и образных решений, соединение композиционных замыслов, что порождает неординарное их восприятие» [12, с. 42]. Опасность аудиовизуализации художественного образа в театре, кроется в том, что неумелое использование мультимедиа технологий может напрочь свести многовековой опыт построения театрального действия. Зритель может потерять то чувство, которое рождается в недрах души при посещении традиционного театра с его неповторимой атмосферой. В связи с этим в современном мире театральной жизни мультимедиа технологии должны использоваться профессионально во благо постановке, а не во вред, создавая художественную целостность образа, а не разрушая его, даря зрителю чувство удовлетворения от увиденного, пробуждая лучшие качества каждого из нас!

Список литературы

1. Дубовая Н. В. Визуальная культура в аспекте современности // Тенденции развития педагогической науки: материалы международной заочной научно-практической конференции. – 2010: СибАК, 2010. – С.8-12.
2. Петрова, Э. А. Аудиовизуализация режиссерской идеи как художественная технология зрелища / Э. А. Петрова, Т. В. Астафьева. — Текст: непосредственный // Молодой ученый. — 2016. – № 9 (113). – С. 1238-1241. – URL: www.moluch.ru/archive/113/28822/ (дата обращения: 03.10.2022).
3. Годер Д. Художники, визионеры, циркачи. Очерки визуального театра / Д. Годер. – Москва.: Новое литературное обозрение. 2012. — 235с.
4. Серикова Т. Ю. Визуализация современной культуры как искусствоведческая проблема // Вестник ТГГПУ. 2010. №21. URL: www.cyberleninka.ru/article/n/vizualizatsiya-sovremennoy-kultury-kak-iskusstvovedcheskaya-problema (дата обращения: 03.10.2022).
5. Дворко Н.И. и др. Мультимедиа: творчество, техника, технология //Новое в гуманитарных науках. Вып -17. Санкт-Петербург.: СПбГУП, 2005.–176 с.
6. Браславский П.И. Театр и виртуальная реальность: предпосылки и перспективы конвергенции // Электронный журнал "Исследовано в России", 6, 88-96, 2003. [www//zhurnal.ape.relarn.ru/articles/2003/008.pdf](http://zhurnal.ape.relarn.ru/articles/2003/008.pdf)
7. Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. – Москва.: Канон-Пресс-Ц, Кучково поле, 2002.- 372 с.
8. Юсупова Н.Ю. Аудиовизуальные технологии в сценографии как фактор развития постановочного процесса // УзДСМИ Хабарлари. Вып -1(9). – Ташкент.: УзДСМИ, 2019.- С. 86-89.
9. Юсупова Н. Ю. Профессиональные площадки для подготовки создателей медиаконтента в Узбекистане // Современное образование (Узбекистан). 2022. №7 (116). URL:

<https://cyberleninka.ru/article/n/professionalnye-ploschadki-dlya-podgotovki-sozdateley-mediakontenta-v-uzbekistane> (дата обращения: 22.04.2023).

10. Юсупова Н.Ю. Аудиовизуальная сцена современного ташкентского театра. Поиски и решения //Актуальные проблемы педагогики и исполнительства на духовых инструментах: Сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции (МГИК, 2019). – М.: РИТМ, 2019. – С11-14.

11. Маркова, Ю. В. Аудиовизуальные технологии как неотъемлемое средство формирования общекультурных компетенций у студентов высшей школы / Ю. В. Маркова. – Текст : непосредственный // Молодой ученый. – 2015. – № 3 (83). – С. 805-808. – URL: www.moluch.ru/archive/83/15125/ (дата обращения: 03.10.2022)

12. Кириллова Н.Б. Аудиовизуальные искусства и экранные формы творчества. – Екатеринбург: Изд-во Урал. Ун-та, 2013. - 154 с.

УДК 792

А.П. ЧЕХОВТЫҢ «ШИЕ БАУЫ» ПЬЕСАСЫНЫҢ РЕЖИССЕРЛІК ЖАҢА ОҚЫЛЫМЫ

Керімқұлов Қуаныш

Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының
1 курс магистранты

E-mail: Mr.cocowa_91@mail.ru

Ғылыми жетекшісі:

Нұрпейіс Бақыт Кәкиқызы

Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер
академиясының профессоры, өнертану докторы

E-mail: bakyt_n_70@mail.ru

Түйіндеме: Мақалада А.П.Чеховтың «Шие бауы» пьесасының тәуелсіз «АИ» театры сахнасында жүріп жатқан нұсқасына талдау жасалды. Пьесадағы кейіпкерлер мен оқиға орны қазақша аталғанымен де, оқиға желісі сақталған. Режиссер классиканы өзектендіре отырып, бүгінгі қазақ қоғамында орын алып отырған өткір мәселелерді көтерген. Спектакльде ойнаған актерлердің бейне жасаудағы шеберліктері қарастырылды.

Кілт сөздер: театр, пьеса, режиссер, қойылым, актер, заманауи тенденция, интерпретация.

НОВАЯ РЕЖЕССЁРСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПЬЕСЫ А.П. ЧЕХОВА «ВИШНЁВЫЙ САД»

Резюме: В статье проведен анализ на спектакль независимого театра «АИ» по пьесе А.П. Чехова «Вишнёвый сад». Несмотря на то, что персонажи и место событий названы по казахски, сюжетная линия сохранилась. Актуализируя классику режиссёр, поднял проблемы которые сегодня возникают в казахском обществе. Рассмотрено мастерство актеров по созданию образа.

Ключевые слова: театр, пьеса, режиссёр, спектакль, актёр, современная тенденция, интерпретация.

A.P.CHEKHOV “THE CHERRY ORCHARD” DIRECTOR’S NEW INTERPRETATION OF THE PLAY

Abstract: The play of the independent theatre “AI” A.P.Chekhov’s “The Cherry Orchard” was analyzed in the article. Although the main characters and place of events are named in Kazakh, the plot of the play has been preserved. Updating the classics, the director raises the problem of Kazakh society. The masterly performance of the actors was examined carefully.

Keywords: theater, play, director, performance, actor, modern trend, interpretation.

Қазіргі таңда шет елден білім алып келген жас режиссерлер қатары көбеюде. Жас болса да материалды ашу және режиссерлік шешімдері мен креативті ойлары көбіміздің көңілімізден шығып жүр. Міне сол тізімнің қатарында, жақында ғана II Халықаралық «TEATRALL» фестивалінде «Үздік режиссер» номинациясын алған және де өзінің біраз спектаклімен көрермен көңілінен, актерлердің жүрегінен орын тауып жүрген жас режиссерлеріміздің бірі Карыпбаев Ұланмырза осы жолы тағы бір спектаклімен шығармашылық қоржынын толықтырды.

«АИ» театрының он үшінші маусымы Ұ.Карыпбаевтың режиссерлігімен А.П.Чеховтің «Шие бауы» пьесасының желісімен қойылған «Бақ» спектаклімен ашылды. Ұзақ уақыт тек көрерменге емес, сонымен қатар басқа театрларға да қызық болған спектакльден күткенімізбен, алған әсеріміз бөлек болғаны да жасырын емес. Жалпы спектакль не жайлы деген сұрақтарға тоқталып кетсек. Ең бастысы режиссер спектакльге жаңа форма мен шешім табуды көздегенін көрдік. Өзінше классикалық шығарманы бүгінгі күнде өзектендіру жолында өзіндік нұсқасын ұсынып отыр. Мұндай интерпретация әлемдік театр өнерінде көптеп кездеседі. Қазақ сахна өнерінде де сәтті талпыныстарды көріп кәу болудамыз. «Интерпретация латынның «Interpretatio – делдалдық (посредничество)» деген ұғымынан тарайды. Яғни, көркем шығарманы қабылдау, түсіну мен талқылау, ой қорыту, шығармашылық өңдеуден өткізу» [1] деген анықтамаға сүйене отырып, өз зерттеуімізді жасадық.

Әр спектакльге режиссер өзіне тән бағыты мен формасын табуы заңды. Дегенмен, автордың аталмыш пьеса жазуда «Шие бауы», басқа Чехов пьесалары сияқты, айқын көркемдік ерекшелігімен ерекшеленеді, бұл автордың театрды өмірге мүмкіндігінше жақындатуға ұмтылуымен байланысты. Сондықтан, драматург әдейі көптеген дәстүрлі театрландырылған техникалардан бас тартады: кейіпкерлерді позитивті және негативке бөлу, [ұзақ монологтар](#) және репликалар жанрдың бірегейлігінен «бөлек». «Шие бағы» жанры бойынша комедия, бірақ ерекше – лирикалық комедия» идеясын аша түскен. [2] Спектакльден кейін қошемет пен құрмет көрермен залынан төгіліп жатты. Дегенменде, «спектакльді түсінбедік», «қазаққа тән емес», «тым ашық сахналардың болғаны дұрыс емес»,– деген секілді пікірлерді де естіп жаттық. Бұл қанша адам болса сонша пікір болатынының дәлелі деп ойлаймыз.

Көрермен залына кіре салысымен сахна үстінде шашылып жатқан алмалардың иісі мұрынымызды жарды десем артық болмас. Авансценаға түсіп тұрған жарық пен арттағы жабық шымылдық алда үлкен әрі қызықты қойылымның күтіп тұрғанын сездіргендей болды. Сахнаға үнсіз екі чемоданын қолына ұстаған жас жігіт, Шәріп (Яша) шықты. Спектакльдің ұтымды әрі қызықты тұстарының бірі барлық кейіпкерлердің есімдері қазақшаландырылған және байқағандарыңыздай бұл жерден шашылған шиені емес алмаларды көреміз. Чемоданына жайғасып отырғаннан кейін, әдемі иірімдерімен ыңылдап, «Сағындым, Алматымды» әнін алмасын иіскеп отырып Шәріп орындай бастайды. Сол сәтте, көрермен залынан, Сезім (Раневская) ханым, жүгіріп шығады. Осы сахна арқылы туған жерге, үйге, туыстарға деген сағынышты сеземіз. Осы жерде Сезімнің барлық ауыртпалық пен қиындықтан қашып, өз отанынан жылулық пен демеу іздеген адамның бейнесін көреміз. Барлығы мәз мейрам. Бастары қосылып, сағыныштарын басып, бір ритмге келтірілген, энергетикаға толы бимен келесі сахнаны жалғастырады. Осы жерде Бағила (Варя) мен Әсем (Аня) апалы сіңілі болып, әңгімелерін өрбітуге тырысады. Дегенменде, екі қыздың бұл үйдегі және жалпы өмірдегі орындары мен дәрежелерінің мүлдем бөлек екенін көре аламыз. Режиссер жетім, өмірдің бар соққысын қабылдауға мәжбүр, шарасыз Бағиланың мінезін, тағдырын, психологиясын тереңнен және түсінікті аша алған. Бұл спектакльдің ең ұтымды тұстарының бірі деп санаймын. Себебі режиссердің мақсаты мен актерге берген бағыты арқылы Бағиланың иығына түсетін барлық ауыртпалық, ең үлкен ағасы Ғабиттың тарапынан көрінетін (Гаев) сексуалды қысым, сіңілісі Сезімнің жеңіл, қызыққа толы өмірі және өзінің басындағы жалғыздығы мен шарасыздығы көрерменге сезілді және ұғынықты болды. Сол арқылы актрисаның әр әрекеті, психофизикасы толығымен ашылды. Екі қыздың бір-біріне деген қарым-қатынасы теннис

құралымен бір-біріне алмаларды лақтыру арқылы көрсетілді. Бұл тек әдемі және мағыналы режиссерлік шешім ғана емес, сонымен қатар екі кейіпкердің ішкі жан дүниесінің ашылуына мүмкіндік беретін, актерлердің еркін әрекетіне ықпал жасайтын сахна дер едім. Сәтті шешіммен бедерлеу тапқан тағы бір сахна, Бағила мен Ғабит жеке қалғандағы сәті. Орындаушылардың актерлік мүмкіндіктеріне қарай кейіпкердің желісі тереңінен ашыла алды. Міне осы жерде Бағиланың барлық шарасыздығы, ішкі үрейі, болашаққа деген қорқынышы сезілді. Шәріппен Бағиланың жеке қалатын кезінде де жетім қызды басыну, қорқыту, өз дегенін орындату байқалады. Осындай сахналардан бөлек Сезімнің Бағилаға деген қарым-қатынасы, әртүрлі әрекеттер арқылы және де жас қыздың таңдауы мен болашағына салғырт қарауы секілді сәттері жетім қыздың ішкі әлемінің ашылуына тағы мүмкіндік берді.

Режиссердің ең бір ұтымды әрі сондай тәтті сахналарының бірі Әсем мен Тимурдың (Петр) махаббат көрінісі. Сол сахна арқылы бір жанды сүйсең, оның қандай тамақты жақсы көретінін және сүйгенің не берсе де бірден тауысып қоюға дайын екенінді түсінесің. Махаббат адамның санасын жаулап, сезімге ерік беретін керемет құбылыс деп қабылдайсың. Шын сүйген жанға сенің велосипеттен басқа дүниенің жоқтығы да мәселе емес. Бірақ бұл өкінішке орай ата - ана үшін маңызды құндылықтар болып табылады. Режиссер тәтті көрініспен қатар өмірдің ащы шындығын да жеткізгендей. «Тең-теңімен, тезек қабымен» халық мәтелінің қоғамдағы маңызы ашыла түскен.

Спектакльдің көзге түсетін тағы бір бөлігі жастардың Шәріп, Әсем, Бағиланың бір-бірімен су шашысып ойнауы. Алдыңғы қатарда Сезім мен Ғабиттың алма бағында өткен балалық шақтары жайлы көңілді естеліктерінің баяндалуы бір уақытта екі заманның түйісуі мен және әртүрлі өмір ағымын көрсетті. Яғни сондай жеңіл көңілді сахнамен қатар, өткенге сағыныш пен өкінішке толы әңгіме адам баласының өмір жолын аша алды. Ерекше болып есте қалған тағы бір сәт, Сезім мен Ғабиттың балалық сәттерін еске алып, үстел астына тығылуы. Өткенге сағыныш, балалық пен тазалықты аңсау, тура бір әр адамның ішінде тығылған өксікті шығарғандай.

Спектакльде келесі бір ұтымды сәті, ол қазіргі таңда елімізде орын алып жатқан және болған түсініспеушіліктермен саяси мәселелерді көтеру болып табылады. Жасыратын несі бар, сондай сәттер көп көрерменнің көңілі мен жүрегін тебіртті дей аламыз. Мысалға «Алма бақты сақтаңдар»; Заман (Фирс) алмаларды жинап жатып: «Кезінде халық жинап игілігіне жарататын еді»; «Апортты шетелге жіберетін еді»; «Бұрын алма бағы жайнап тұратын»; «Бізде мұнай, газ, алтын бар ма, бар тек осыларды пайдаланатын білім керек»; Ақанның (Ллопахин) үй сатылуы жайлы сахналары, спектакль соңында қарғалардың шығып алмаларды шұқуы секілді әрекеттер, сонымен қатар чехмодандарын жинап жатып Ғабиттың: «Бізде бәрі жақсы болады» деген сөзі; диванның құлауы арқылы бір шаңырақтың күйреуі сол секілді мемлекеттің де сол көрініске жақындауы байқалайтындай. Осы секілді Сезімнің қолындағы бір жасар ағашты Ақанның жұлып алып тастай салуы, жаңа өмірдің күйреуіне ұқсас. Сол арқылы біз барлық болашақ жас ұрпақтың қолында екенін және еліміздің көркейуі үшін біздің әрекеттеріміз бен ниетімізге тығыз байланыстылығын түсіндіреді.

Режиссердің спектакльде бірнеше желіні қатар ұстап жүргізуі әрине өте ұтымды дер едім. Алған тақырыбы, пьесаны икемдеуі, сахналардың ауысуындағы байланыстары, желілердің ұштасуы сонымен қатар кейіпкерлердің мақсаттары мен мінездері өте жақсы ашылған. Мұның барлығы режиссерлік шешім мен жұмыстардың нәтижесі деп білеміз. Спектакльдің атмосферасын беруде сахнаны көмкере берілген жылы жарық, көрерменге жақын қазақ әндерінің орындалуы және иісі аңқып жатқан алмалардың болуы орынды табылған шешім. Сонымен қатар Бағила және Шәріп кейіпкерлерінің ашылуына мүмкіндік жасауы да ұтымды тұстардың бірі дер едім. Жалпы спектакль толыққанды, жылулық пен махаббат атмосферасын жеткізіп маңызды тақырыптарды қозғап өтетін барлық кейіпкер толық ашылған сәтті режиссерлік жұмыс деп білеміз. Сонымен қатар спектакльде көзге түскен бір неше актерлерге тоқталып кетсек. Әрине спектакльде әр кейіпкердің өз мақсаты мен жолы бар. Және де барлық кейіпкер өте маңызды роль атқарады. Одан бөлек сол кейіпкерді сомдайтын актердің де салмағы зор.

«Сағындым, Алматымды» деп спектакльдің шымылдығын ашатын, Шәріптен (Яша) бастасақ. Тентек, өзін ғана ойлайтын өзімшіл, жатыпішер, бір күндік өмірді сүретін жас жігіттің бейнесін актер өте жақсы берді. Шәріп – Әмірхан Оразбақтың кішкентай ғана рольден үлкен бейне жасап, спектакльдің басынан аяғына дейін оқиға өрбуінің байланыстырушысы болып жүруі орындаушыдан үлкен жұмысты талап ететіні анық. Дегенменде, сахнагердің бойынан табылатын харизма, сахналық сүйкімділік (обаяние), орын алып жатқан оқиғада болуы, физикасын еркін меңгеруі, әрекеттерді жеңіл жасауы, өзіңе тән қоңыр үні барлығы әдемі үйлесім тапқан. Осы жерде айта кетерлік жәйттің бірі, актердің қабілетін байқап, кейіпкерінің ауқымын үлкейткен режиссердің бұл шешімі актер үшін де, спектакль үшін де сәтті болды деп санаймыз. Себебі актердің әндерді орындауы арқылы, өзінің сүйкімсіз қылықтарымен, әрекеттерімен спектакльге өзіндік атмосфера және бояу қосты.

Келесі көзге түскен тағы бір бейненің бірі Бағила (Варя). Тағдыры сан қилы жас кейіпкерді Ақбота Шойнбек сомдады. Жас актриса бұл жерде режиссердің нақты берген мақсатын толығымен алып шыға алды деп санаймыз. Ғабитпен (Гаев) өтетін сахнасындағы ауыртпалық пен қысымды актриса мұңға толы көзқарастары арқылы жеткізгенін көрдік. Амалдың жоқтығынан ағасының сөзінен шыға алмай тұрғанын Бағиланың Габаның қасына, баяу қадамдарымен барып жатуы арқылы нанымды жеткізген. Кедейліктен құтылу жайлы әңгіме басталғанда, Габаның көздеріне тік қарап отырып оның аяғын жылдам жуа бастауы арқылы күтілер нәтижеге деген асығыстығы байқалады. Сонымен қатар Шәріптің Бағиланы зорлағаннан кейінгі сахнада да актрисаның ауыр қозғалуы кейіпкердің ішкі күйінішін жеткізуде тапқан орынды хал-күйі деген ойдамыз. Алмалардың арасында аунап жатып өзіне күш-қуат жинаған адамның батыл қимылдарға көшуде жасаған орынды қадамы. Дегенмен телефон қоңырауын естігіндегі абдырап қалу арқылы әлі де әлсіз тұстары бар жетім қыздың сүріп жатқан өмірін көреміз. Бағила бейнесін ашудағы жүректі тебірткен сәт, Ғабиттың барлығына сыйлық таратып жатып, «Маған?!» деген таңырқап айтқан сөзі. Бұл оның әрдайым көзге еленбей, ешқандай махаббат пен мейірімге бөленбегенін көрсетті. Өкінішке орай, Бағиланың бағы сол күйі жанбады. Актриса осы ауыртпалық пен ішкі ренішті, кекті, ашуды жеткізе алды деп санаймыз. Әриіне бұл жерде сахналық серіктестің көмегі, режиссердің бағыт бағдары үлкен әсерін берді. Дегенменде осы спектакльде шынайы, нанымды кейіптеу тапқан жетім қыздың тағдыры мен бейнесіне куә болдық.

Спектакль оқиғасын ширатып Сезімге (Раневская) жан бітірген талантты, өзінің өнерімен көрермен ықыласына бөленіп жүрген, ҚР еңбек сіңірген әртісі, «Құрмет» орденінің иегері Жанат Чайкина. Актриса залға кірісімен-ақ бірден спектакльдің атмосферасын тудырды. Сезім ессіз, өз дегенін орындап, еркелеп жүргенімен өмірдің біраз ауыртпалығын бастан кешкен әйел. Баласынан, жарынан айырылған жүрегі жаралы ол жанына демеу болар жан іздейді. Әрине ондай қолдау мен жанашырлықты жас әрі талантты Шәріптен тапқандай көрінгенімен бақытты боларынан сенбейміз. Жас жігітке керегі тек ақша мен баспана. Орындаушы өзінің өмірдегі жасына қарамастан, сахнада өмірге күліп қарайтың, жеңіл, көңілді бірақ өмірден әбден адасқан, мүмкін тіпті кейде тозып та кеткен ессіз, қылықты, ойнақы әйелді жақсы көрсетті. Ең ауыр сахналардың бірі, қызғылт көзілдірікті киіп өткенге оралуы еді. Ол әлі күнге дейін сол бейқам балалық шағын аңсайтынын, қазіргі оқиғаларды қабылдай алмайтынын, мұндай ауыртпалыққа дайын еместігін көрсетеді. Бәрінің бұрынғыдай болғанын қалағанымен ол мүмкін емес. Дегенменде, бақыты қолынан сырғып ұшып барады. Ж.Чайкинаның Сезімі іштей барлығын түсінгенімен, саналы түрде қабылдауы қиын. Тек үйінен айырылған сәтте ғана есін жиғандай болады. Өзінің не істеп жүргенін түсінгенде бәріне тым кеш болған. Еш нәрсе өзгермейді себебі, артқа шегінер жол жоқ. Оның Франциядағы өмірінен қашып, шаңырағына оралуы, бірақ ол жерде де қақтығыстардың орын алуы, қызының қайдағы жоқ бір жігітке ғашық болуы, бақтың сатылуы, ақшаның таусылуы секілді қиындықтар оның жанын одан сайын жегідей жейді. Барлық кейіпкерлер арасында өте ауыр, қысымға толы қарым-қатынас бар. Бірақ олар ішіндегісін жасырып, амалсыз бір шаңырақ астында тұруға мәжбүр. Міне осының барлығын түсініп, түйсігінен өткізген Сезім анасына баяндап береді. Екінші планда экранға мұқият қарап отырған актерлердің сахнасы өтуде.

Барлығы күліп отырғанмен көңілдерінде бір мұң, өкініш, реніш бар. Режиссерлік шешім бойынша табылған сәтті сахнаның астары айшықты оқылып тұр. Сезімнің түсінде де барлығы бір дастархан басында бақытты, мәз мейрам болып отырады. Міне шаршаған, әбден қажыған Сезім өз үйіне сол бақытты кездерді сағынып келді. Бірақ тағдыр оны тағы да аямады. Актриса сол бір кейіпкердің сағынышы мен назын, өкініші мен мүмкін қателіктерін болуы мүмкін деген астарлы ойды жақсы жеткізді. Кейіпкердің мақсаты мен ішкі жан дүниесін айқын түсініп, көрерменге жеткізе білді деп санаймыз.

Спектакльде әр актер өз мақсатын толық алып шықты дей аламыз. Спектакль дәмді тамақ секілді. Ал актерлер сол тағамның дәмін беретін дәмдеуіштер іспетті. Барлығы өзінің бір әрекетімен, мизансценасымен, сөзімен, ым ишараттары арқылы спектакльдің әртүрлі сәттерін ашып, режиссердің негізгі ойын жеткізіп, көрерменге ой қалдырып, толыққанды туынды жасауға атсалысады. Сондықтанда әр кейіпкер және ең бастысы әр актер өте маңызды болып табылады. «Бақ» спектаклі өзінің көрерменін тапқанына сенімдіміз. Бұл жерде көтерілген тақырыптар ол біздің қоғамның мәселесі және режиссердің сол тақырыптарды жеткізуде қолданған шешімдерімен тәсілдері өте ұтымды болды. Сондықтанда спектакль біраз фестивальдерге қатысып, көрермен жүрегінен орын алатынына сенімдіміз.

Пайдаланылған әдебиеттер:

- 1.Отарбаева Ғ.Н. Мәтін және интерпретация: көзқарастар мен концепциялар 2590-1-4926-1-10-20190524.pdf
- 2.<https://thestrrip.ru/kk/prazdnichnyjj/vishnevyi-sad-osobnosti-zhanra-i-kompozicii-svoebrazie-zhanra/>

У СЕКЦИЯ

Түркі халықтарының музыкалық мәдениеті:
ортақ негіздері мен ерекшелігі, бастаулары мен трансформациясы

Музыкальная культура тюркских народов:
общее и особенное, истоки и трансформация

Musical Culture of Turkic Peoples: Common and Specific, Origin and Transformation ICTM

AND THE SCHOLARS FROM THE TURKIC-SPEAKING COUNTRIES²¹

ICTM ЖӘНЕ ТҮРКІ ТІЛДІ ЕЛДЕРДІҢ ҒАЛЫМДАРЫ

ICTM И УЧЕНЫЕ ИЗ ТЮРКОЯЗЫЧНЫХ СТРАН

Prof. Dr. Svanibor Pettan

ICTM President

Chair of the Study Group on Music and Minorities
The University of Ljubljana -Faculty of Arts (Musicology)

Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenia

svanibor.pettan@guest.arnes.si

Introduction

At the time of the establishment of the International Council for Traditional Music (ICTM) in 1947, then known as the International Folk Music Council (IFMC), the countries under consideration in this article were encompassed by two states: the Republic of Turkey (Türkiye) and the Union of Soviet Socialist Republics (Soviet Union). The relations between IFMC/ICTM and USSR are presented in an important recent article by Razia Sultanova (2022), while in the context of my article it is important to acknowledge the presence of Türkiye from the very start of the Council. Initially limited to the active presence of Ahmed Adnan Saygun and occasional mentions of M. Ragıp Gazimihal, both from Türkiye, the relations rose over the decades, particularly after the Turkic-speaking countries became independent, to the mutually beneficial present state, marked by the active inclusivity of all six Turkic-speaking countries.

An important part of ICTM's legacy continues to be providing an inspiring scholarly meeting place for researchers native to the countries and those from elsewhere. Nevertheless, this article consciously focuses on insider scholars, either living in the countries of origin or not, in the ICTM context. It first addresses the presence of scholars from the Turkic-speaking countries in the ICTM's decision-making bodies, including the Executive Board and its committees, Study Group chairs, and national representatives in the ICTM World Network. Then it considers ICTM's scholarly gatherings, including World Conferences, Study Group Symposia, Colloquia, and Fora, hosted by the Turkic-speaking countries. This is followed by a brief reference to publications related to ICTM. The article, which contains some autoethnographic elements, ends up with concluding remarks and some visions for the future.

1. Participation in the ICTM's decision-making bodies

According to Statutes of the ICTM, »The Executive Board governs the Council and is responsible to the membership« (Statute 7.2 a). Ahmed Adnan Saygun served as a member of this principal body in the period 1947-1962. After a long absence of representatives originating in Turkic-speaking countries, Razia Sultanova (United Kingdom, born in Uzbekistan) served first as a member (2011-2015) and then also as a Vice-president (2015-2019). Saida Yelemanova (Kazakhstan) was a Board member in the period 2013-2015. Since 2013, the Executive Board manages part of its work through topically-focused committees, composed of both members and non-members of the Board. One of

²¹ This article considers six countries participating in the International Organization of Turkic Culture known as TÜRKSÖY: Azerbaijan, Kazakhstan, Kyrgyzstan, Türkiye, Turkmenistan, and Uzbekistan.

such committees, named Outreach with Middle East and Central Asia, currently involves three Turkic-speaking scholars: Kanykei Mukhtarova, Razia Sultanova, and Saida Yelemanova.

Several Turkic-speaking scholars proved to be successful Chairs of ICTM Study Groups. Four Study Groups, out of 27 currently recognized ones, were or are chaired by academics from the Turkic-speaking countries. At the forefront is the Study Group on Music of the Turkic-speaking world, (co-)founded and for many years (2006-2019) chaired by Razia Sultanova; its current chair is Abdullah Akat (Türkiye). The Study Group on Maqam was co-founded and co-chaired by Faizulla Karomatli (Uzbekistan, 1988-2011); it is currently chaired by Alexander Djumaev (Uzbekistan). The Study Group on Music and Dance in Southeastern Europe is currently chaired by Mehmet Öcal Özbilgin (Türkiye). One of the newer Study Groups, on Global History of Music, is chaired by its co-founder Razia Sultanova (2019-). Several other ICTM members from the Turkic-speaking countries served or serve in these or other Study Groups as Vice-chairs or Secretaries.

Finally, national representatives of the six Turkic-speaking countries in the ICTM World Network include:

Azerbaijan – Liaison officer Sanubar Baghirova (2007-)

Kazakhstan – Liaison officer Saule Utegalieva (1995-2020), Zakiya Sapenova (2021-)

Kyrgyzstan – Liaison officer Munira Chudoba (2014-2015), Kanykei Mukhtarova (2016-)

Türkiye – Liaison officer Ahmet Yürür (1974-1984), Arzu Öztürkmen (1995-1998). Since then, Öztürkmen serves in the capacity of Chair of the National Committee.

Turkmenistan – Liaison officer Shakhym Gullyev (2014-2020), Jamilya Kurbanova (2021-)

Uzbekistan – Liaison officer Otanazar Matyakubov (1993-1996), Alexander Djumaev (1997-).

2. Hosting of Scholarly Gatherings

a. World Conferences:

According to *Bulletin* 9 (Oct. 1955, p. 14), »Professor Saygun had suggested the possibility of a Conference in Turkey in 1957 in conjunction with a national folk music festival.« His initiative was commented in the *Bulletin* 10 (Oct. 1956, p. 15) as follows: »The Secretary reported that an invitation had been received from Professor Saygun, President of the Philharmonic and Musicological Society, to hold next year's conference at Istanbul, but this was contingent on obtaining financial support from the Turkish Government. Although an appropriation had been included in the budget, this would have to be ratified by Parliament and there would not be a definite decision until the beginning of March. The Executive Board feared that this would give too little time for the organization of the Conference, but would like the opinion of the Assembly. At the moment there were no alternative proposals, but the Board would explore other possibilities.« »The Assembly expressed the opinion that it would be wise to postpone the visit to Turkey« (ibid.) and the 1957 IFMC Conference finally took place in Copenhagen, Denmark.

Many years later, in 2011, Razia Sultanova presented to the ICTM Executive Board the idea of having a World Conference in Astana, Kazakhstan. The then President Adrienne L. Kaeppler and me as Secretary General enthusiastically accepted this initiative and next year, together with Sultanova, visited Astana, where we started to cooperate with the envisioned Chair of the Local Arrangements Committee Saida Yelemanova, and – particularly important – with the Secretary General of TÜRKSOY Dusen Kasseinov, who kindly and professionally offered to support the realization of the initiative. Rector of the hosting institution, the Kazakh National University of Arts, Aiman Mussakhajayeva and her team, in which I cooperated mainly with Fatima Nurlybayeva, also contributed to the great success of the central ICTM event in 2015, which marked the new epoch of mutually beneficial cooperation between ICTM and the Turkic-speaking world. Program co-chairs were Razia Sultanova and Timothy Rice.

PHOTO: The first meeting of TÜRKSOY and ICTM delegations. From the left: Firat Purtaş, Svanibor Pettan, Adrienne L. Kaeppler, Dusen Kasseinov, Saida Yelemanova, Razia Sultanova. Astana, 2012.

b. Study Group Symposia:

The list of the Symposia of ICTM Study Groups in Turkic-speaking countries is rich, encompassing the period since 1990, and including Azerbaijan, Kazakhstan, Kyrgyzstan, Türkiye, and Uzbekistan. The following list also includes the meetings by the sub-units of Study Groups in the Turkic-speaking countries.

Azerbaijan:

- 7th Symposium of the ICTM Study Group on Maqām. Baku, 2011.
- 10th Symposium of the ICTM Study Group on Maqām. Shaqi, 2018.

Kazakhstan:

- 5th Symposium of the Study Group on Music the Turkic-speaking World. Almaty, 2016.
- 23rd Symposium of the Study Group on Historical Sources. Almaty, 2021.

Kyrgyzstan:

- 8th Symposium of the Study Group on Music the Turkic-speaking World. Issyk-Kul, 2022.

Türkiye:

- Meeting of Ethnochoreology Sub-Study Group on Structural Analysis. Istanbul, 1998.
- 20th Symposium of the Study Group on Ethnochoreology. Istanbul, 1998.
- 4th Symposium of the Study Group on Maqām. Istanbul 1998.
- Fieldwork by Ethnochoreology Sub-Study on Fieldwork Theory and Methods. Izmir, 2005.
- 2nd Symposium of the Study Group on Music and Dance in Southeastern Europe. Izmir, 2010.
- 4th Symposium of the Study Group on Music of the Turkic-speaking World. Istanbul, 2014.
- Joint Symposium of the Study Groups on Maqām and Music in the Arab World. Ankara, 2014.
- 6th Symposium of the Study Group on Music the Turkic-speaking World. Trabzon, 2018.
- 7th Symposium of the Study Group on Music and Dance in Southeastern Europe, held online, hosted by the ICTM national committee of Turkey, 2021.

Uzbekistan:

- 4th Symposium of the ICTM Study Group on Iconography of the Performing Arts. Samarkand and Bukhara, 1990.
- 5th Symposium of the ICTM Study Group on Maqām. Bukhara, 2001.

c. Colloquia:

According to the available evidence, the only Colloquium so far in the Turkic-speaking countries was supposed to take place in Khiva, Uzbekistan, in 1993. Despite the efforts of the Programme Chair and ICTM Secretary General at that time Dieter Christensen and Chair of the Local Arrangements Committee Otanzar Matyakubov, the Colloquium had to be cancelled.

d. Fora:

At the time of writing this article, there are preparations for the 4th ICTM Forum, scheduled to take place in Istanbul in September 2023. ICTM's partner this time is the International Association of Sound and Audiovisual Archives (IASA), which will hold its 53rd Annual Conference as a part of the same event. Chair of the Local Arrangements Committee will be Abdullah Akat.

3. Publications

This section provides a brief guidance on where to look for the ICTM-related publications containing either (co-)edited or (co-)authored units by scholars from the Turkic-speaking world. The ICTM website divides the publications into three basic categories: *Yearbook for Traditional Music* (YTM), previously named *Journal of the International Folk Music Council* (JIFMC, 1949-1968) and *Yearbook of the International Folk Music Council* (YFMC, 1969-1980); *Bulletin of the International Council for Traditional Music* (BICTM), originally called *Bulletin of the International Folk Music Council* (BIFMC, 1948-1981); and Other publications with the particularly comprehensive lists of references in the subsection named Books by or in collaboration with IFMC/ICTM. Among the Other publications one can also find systematically listed volumes produced by Study Groups (a fine

example is Utegalieva 2016) and a full access to the representative volume *Celebrating the International Council for Traditional Music: Reflections on the First Seven Decades* (Pettan, Ceribašić, and Niles, eds., 2022), with several articles relevant for the theme of this article (e.g. Djumaev, Sultanova).

Here, I am limiting my attention to the *Bulletin*, which is for obvious reasons overshadowed by the *Yearbook*, ICTM's refereed scholarly journal.²² A different, informative kind of publication, the *Bulletin* is still a valuable source for research, particularly through the reports of national and regional representatives and reports on ICTM events. The following, chronological list provides an insight into the reports from national representatives of the Turkic-speaking countries, while a good example of a report on ICTM events is Mukhtarova and Sychenko (2019: 29-30).

Bulletin of the ICTM:

- Turkey: Liaison Officer report by Ahmet Yürür. *Bulletin* 46 (April 1975).
- Kazakhstan: Liaison Officer report by Saule Utegalieva. *Bulletin* 87 (October 1995).
- Turkey: Liaison Officer report by Arzu Öztürkmen. *Bulletin* 89 (October 1996).
- Kazakhstan: Liaison Officer report by Saule Utegalieva. *Bulletin* 90 (April 1997).
- Uzbekistan: Liaison Officer report by Alexander Djumaev. *Bulletin* 91 (October 1997).
- Kazakhstan: Liaison Officer report by Saule Utegalieva. *Bulletin* 96 (April 2000).
- Turkey: National Committee report by Arzu Öztürkmen. *Bulletin* 99 (October 2001).
- Uzbekistan: Liaison Officer report by Alexander Djumaev. *Bulletin* 103 (October 2003).
- Turkey: National Committee report by Arzu Öztürkmen. *Bulletin* 105 (April 2005).
- Kazakhstan: Liaison Officer report by Saule Utegalieva. *Bulletin* 108 (April 2006).
- Uzbekistan, with a special section on Turkmenistan, by Alexander Djumaev. *Bulletin* 108 (April 2006).
- Azerbaijan: Liaison Officer report by Sanubar Baghirova. *Bulletin* 119 (October 2011).
- Kazakhstan: Liaison Officer report by Saule Utegalieva. *Bulletin* 121 (October 2012).
- Uzbekistan: Liaison Officer report by Alexander Djumaev. *Bulletin* 121 (October 2012).
- Turkey: National Committee report by Arzu Öztürkmen. *Bulletin* 122 (April 2013).
- Kazakhstan: Liaison Officer report by Saule Utegalieva. *Bulletin* 126 (October 2014).
- Azerbaijan: Liaison Officer report by Sanubar Baghirova. *Bulletin* 131 (April 2016).
- Turkey: National Committee report by Arzu Öztürkmen. *Bulletin* 135 (October 2017).
- Uzbekistan: Liaison Officer report by Alexander Djumaev. *Bulletin* 137 (April 2018).
- Turkey: National Committee report by Arzu Öztürkmen. *Bulletin* 139 (January 2019).
- Kazakhstan: Liaison Officer report by Saule Utegalieva. *Bulletin* 139 (January 2019).
- Kyrgyzstan: Liaison Officer report by Kanykei Mukhtarova. *Bulletin* 144 (October 2020).
- Turkey: National Committee report by Arzu Öztürkmen. *Bulletin* 145 (January 2021).
- Azerbaijan: Liaison Officer report by Sanubar Baghirova. *Bulletin* 148 (January 2022).

Conclusions: Some Visions for the Future

Cooperation between ICTM as a non-governmental scholarly organization and TÜRKSOY as an intergovernmental cultural organization representing countries with Turkic populations, both in formal relations with UNESCO, proved to be important for the realization of ICTM events in the Turkic-speaking countries. Mutual appreciation was publicly displayed not only in Astana in 2015, but also at the next ICTM World Conference in Limerick, Ireland, in 2017, when the organizations presented its representatives with symbolic expressions of honor.

One of the pleasant consequences of the ICTM World Conference in Astana is the bilateral communication between the Kazakh National University of Arts with comparable institutions in other parts of the world. For instance, for several years after this conference I was receiving Kazakh

²² Some of the articles by scholars residing within the Turkic-speaking countries, published in the *Yearbook*, are listed in the reference section (Öztürkmen 2001, Sultanova 2008, Tansuğ 2009, Baghirova 2015, Utegalieva 2016).

exchange students for a semester or year in my classes at the University of Ljubljana, Slovenia. There is space to revive this kind of cooperation with the other Turkic-speaking countries. Saida Yelemanova already made an initial step in professorial exchanges.

Turkmenistan appears to be somewhat less included in the ICTM activities than the other Turkic-speaking countries. Having a scholarly event there could hopefully improve the intensity of communications.

Within the ICTM, the Turkic-speaking concept in a Study Group context is most similar to that of a Slavic-speaking one. Having in mind the long-term use of Russian, a Slavic tongue, as a language of scholarly communication in most Turkic-speaking countries, it could be useful to think of a joint symposium of these two ICTM Study Groups at some point in the future. Joint symposia with some other Study Groups, such as Music and Minorities, Musical Instruments, or Music, Education and Social Inclusion would also be mutually beneficial.

Finally, it is a pleasure and honor to be included in a volume dedicated to the legacy of Temirbek Zhurgenov, and I thank Zakiya Sapenova, the national representative of Kazakhstan in the ICTM, for her kind invitation. I fondly remember my several stays in Kazakhstan (Astana and Almaty) and cooperation with several dear colleagues, including her predecessor Saule Utegalieva. I also attended remarkable scholarly gatherings in Azerbaijan and Türkiye and have all good reasons to remain dedicated to further growth of friendly and mutually beneficial relations between ICTM and the Turkic-speaking world. These relations rest on many respected colleagues – ICTM members, from different countries and age groups, and with different research foci, who are not mentioned by name in this short contribution, for which I sincerely apologize.

References Cited:

- Baghirova, Sanubar. 2015. "The One Who Knows the Value of Words". *YTM* 47: 116-140.
- Djumaev, Alexander. 2022. "ICTM Study Group on Maqam". In *Celebrating the International Council for Traditional Music: Reflections on the First Seven Decades*, edited by S. Pettan, N. Ceribašić, and D. Niles. Ljubljana: University of Ljubljana Press and ICTM, 277-283.
- Mukhtarova, Kanykei, and Galina B. Sychenko. "Music of the Turkic-speaking World". 2019. *BICTM* 139: 29-30.
- Öztürkmen, Arzu. 2001. "Politics of National Dance in Turkey: A Historical Reappraisal". *YTM* 33: 139-144.
- Pettan, Svanibor, Naila Ceribašić, and Don Niles. 2022. *Celebrating the International Council for Traditional Music: Reflections on the First Seven Decades*. Ljubljana: University of Ljubljana Press and ICTM.
- Sultanova, Razia. 2008. "Female Celebrations in Uzbekistan and Afghanistan: The Power of Cosmology in Musical Rites". *YTM* 40: 8-20.
- Sultanova, Razia. 2022. "The Council, the USSR, and the Issue of Political and Ideological Boundaries". In *Celebrating the International Council for Traditional Music: Reflections on the First Seven Decades*, edited by S. Pettan, N. Ceribašić, and D. Niles. Ljubljana: University of Ljubljana Press and ICTM, 51-59.
- Tansuğ, Feza. 2009. "Bibliographic Survey of Kazakh and Kyrgyz Literature on Music". *YTM* 41: 199-220.
- Utegalieva, Saule, ed. 2016. *From Voice to an Instrument: Sound Phenomenon in Traditional Cultural Heritage of the Turkic-speaking World*. Almaty: Kazakh National Conservatory.
- Utegalieva, Saule. 2016. "A Computer-based Study of Scales on the Kazakh Dombra and Kyl-kobyz". *YTM* 48: 146-166.

MUSICAL RELATION BETWEEN SOME KAZAKH AND HUNGARIAN FOLKSONGS

Prof. Dr. János Sipos,
Hungarian Academy of Sciences
(www.zti.hu/sipos)

What business does a Hungarian ethnomusicologist have in the Kazakh steppe? Let us remember a beautiful wording by Bence Szabolcsi (1934): „Hungarians are the outermost branch leaning this way from age-old tree of the great Asian musical culture rooted in the souls of a variety of peoples living from China through Central Asia to the Black Sea.”

In this presentation, first I examine the Hungarian connections of the Kazakh folksongs, based on melodies collected by me and my wife between 1995-1997, among the Aday and Mongolian Kazakh people.

Let us begin with the Aday laments. The simplest form of these melodies have two sections moving under one another, and ending on the same note.

(♩ = 120)

E - sik - tiŋ al - d'ây ka - ra - tas,
Ka - bî - gîn al - d'ây mal - ga šaš.

Ex. 1. The simplest form of the Aday lament

This form can be supplemented by an additional *g* tone, as we see in the next example:

(♩ = 60)

Bis - si - - - m'la dew, oy, bas - ta - yîn,
A - lîs - ka šî - ga - rîp tas - ta - yîn, ay.

Ex.2. Simplest form + an additional tone

The second section can even have a definite closing on *g*, see the next example.

(♩ = 60)

Ak sur at a - yaŋ - day kôr bü - gûn el jok,
Al - dîŋ - da kus kon - gan - day ŋay - dîn kôl jok.

Ex. 3. Two-sectioned Aday lament

In the lament process, the two-line form can turn into a 4-line form, so that the first lines end on higher notes.

(♩ = 68)

Ay me-nen kü - nim tu - tıl - d'ay,
 Al - tın bir sa - kam u - tıl - d'ew.
 Ut - kan bir ki - si be - rer - me,
 Jcz - de - kem kay - tıp kc - lcr - m'ay.

Ex. 4. Four-sectioned Aday lament

The forms of the small form of the Hungarian lament are completely similar. The only - but not negligible - difference is that Aday laments moves on Phrygian or Minor scales, while Hungarian laments move on Dorian or Major scales.

Ex. 5. Skeleton of the Aday lament

	Aday lament		Hungarian lament	
1 st section	-----↓-----↓-----↓		-----↓-----↓-----↓	
scale	mi,-re-(do)-ti + la		sol--fa-mi,-re-do	
2 nd section	-----↑-----↑		-----↑-----↑	
Basic rhythm scheme	ii i / ii i / ii i			

Summary diagram of the Aday and Hungarian lament lines

At the same time, there are some Mangishlak laments that show almost complete identity with the typical forms of the Anatolian and Hungarian ones.

E - rik - siz ge - tip, ow, ba - ra - mın,
 Kay - ran - da me - niñ ba - wı - rım, ay.
 Ba - wı - - - rım - d'aw kī - y'al-may,
 Ay - na - la - yın kal - kım, ow, wa, deyd' bu - run - gu gız - dar.

Ex. 6. An Aday lament which is similar to the small form of the Hungarian laments

Now let us see the so-called ‘psalmodic’ melody style. The typical feature of this melody construction is the *mi-re-do* core, the 5-b3-b3 or 5-b3-4 section closing tones and a more or less free performance. The nuclear *mi-re-do* can be extended with *so* above and *si-la* downwards.

The Aday *Ak böbek* song has these characteristics. Let's listen to this melody together with a similar Hungarian melody performed by my students. The rhythm of the Hungarian melody has been slightly modified so that it could be sung together with the Kazakh melody.

Ex. 7. a) The Kazakh “Ak böbek” and the b) Hungarian “Tavaszi szél” (Spring wind) melodies

The melodic form described above occurs in many instances in Mangishlak. Now I present an excerpt that begins high, then descends into the *mi-re-do* range. The descent to *la* only happens in the cadence.

Other Mangishlak tunes have at most a faint connection to Hungarian tunes, and if they do, they stand alone in the material I reviewed.

Ay, a - ga-lar, a - ga - lar,
 Ja - ši da ül-kön, ay, a - na - lar.
 Ka-rin - das jeŋ - ke - jay a - pa-lar,
 Al - dī-ŋiz - da, goy, ay - ta - tīn,
 Bir az-gān-tay, aw, sō-zium bar.

Ex. 8. Beginning of a terme

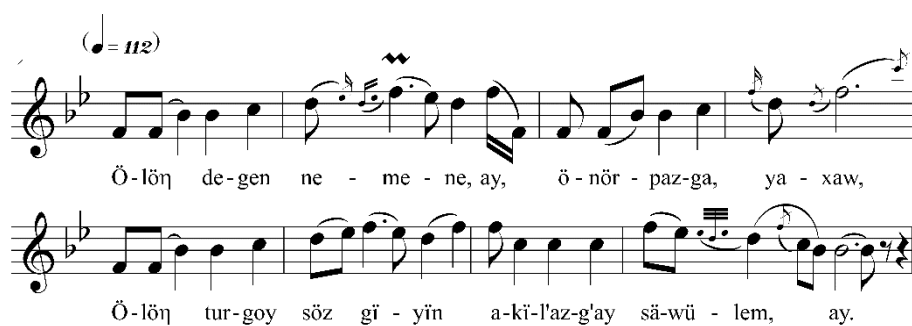
While the diatonic Minor scale prevails in Mangishlak, the *do-pentatonic* scale is dominant among the Mongolian Kazakhs. In this regard, Mongolian Kazakh folksongs are similar to the pentatonic music of the Northern Turkic people and that of some Hungarian pentatonic musical styles. However Mongolian Kazakh folksongs represents a specific color within the pentatonic musical world.

The Mongolian Kazakh laments descending on *do-pentatonic* scale show a strong resemblance to the simplest Hungarian laments.



Ex. 9. A typical Mongolian Kazakh lament

The *up and down and up* melodic movement so characteristic of many Mongolian as well as of Eastern and Northern Kazakh songs are not typical in the Hungarian material. Let me show you one such song, which might be one of the important representatives of the Kazakh folksong repertoire.



Ex. 10. The typical melody movement of the Mongolian Kazaks

Now let's see where the melodies of the two Kazakh territories are located on the folk music map of the Turkic peoples. Before presenting the summary tables let me repeat that repertoire of Turkic folk music are often related to the music of neighboring groups and to people they have integrated.

- In the **south** there are strong Iranian contacts (Azeri, Anatolian, Turkmen, Uzbek people),
- in the **north and east** relations to the more broadly arched pentatonic music of the Mongols can be gleaned (Mongolian and eastern-northern Kazakhs, some Siberian Turks, Chuvash, Tatar, Bashkir people),
- in the region of the **Caucasus Mountains** musical fusion with the Cherkes, Kabard, Alan and other Caucasian peoples can be observed (Karachay-Balkars, Nogays).
- The music of **Turkey** (also) mirrors the culture of absorbed and Turkified substrata to a great extent,
- the music of **Siberian Turkic groups** is basically pentatonic but their music, so fundamentally differing from the pentatonic forms of the Mongols and the Volga-Kama area requires further thorough comparative investigations.
- The motivic organization in the music of the **Yakuts**, also needs further studies as this music differs from the other Turkic repertoires and has forms that are similar to the motivic music of some Finno-Ugrian groups.

The next table gives a grouping of Turkic folk music stocks I have overviewed.

- 5. Chuvash, Tatar, Bashkir, some Altay Turkic, Oirat, Tuvan (~Mongol, Buryat)

- 4. Karachay, Nogay, Kumuk
- 1. Anatolian Turk
- 2. Azeri (~Caucasus) and Turkmen (~Iranian)
- 3. Uzbek (~Tadjik) Kazakh
- 6. 7. Kyrgyz, Khakas and several Altay tribes

Table 1. A grouping of the Turkic folk music

Group 1 includes the **Anatolian Turks** with their highly complex and basically diatonic music, showing only some pentatonic traces.

Group 2 includes the **Azeris** who are closely tied to Caucasian and Iranian traditions, and the **Turkmens** with strong Iranian musical impacts. The folk songs of these people consist of very simple melodies moving on a trichord or a tetrachord.

In Group 3 the **Uzbeks** with strong ties to the Tadjiks can be seen as a separate entity, though their songs show some similarities to the simple melody styles of the Azeris and Turkmens.

In Group 4 there are the **Karachay, Nogay and Kumuk** people. With their composite and convex melody repertoire, these folk musics, on the one hand, interacts with that of the neighboring (non-Turkic) Kabard people, and on the other hand with some important musical layers of the southern and western Kazakhs, Anatolian Turks and Kyrgyzs living far from them.

Group 5 comprises the **northern Turkic groups** with dominantly pentatonic music: Chuvash, Tatar, Bashkir, some Altay Turk, Oirat and Tuvan people, with close relation to the pentatonic practice of Mongols and Buryats.

Group 6 includes the **Kazakhs** living over a vast territory with their highly compound folk music displaying ties also toward the diatonic music of the south and the pentatonic styles of the Turkic east.

Group 7 includes the **Kyrgyz, Khakas** and several **Altay** tribes. Despite to their common nomadic background the music of groups 6 and 7 show remarkably differences.

Table 2 illustrates that in some Turkic folksong repertoire connections to certain old Hungarian folk music styles can be demonstrated.

<i>Hungarian folk music form/style</i>	<i>similar Turkic forms</i>
small form of lament	Anatolian Turk, Azeri and Kyrgyz; to lesser extent: Karachay-Balkar, Turkmen, Aday Kazakh and Tuvan
pentatonic descending tunes, including fourth- and fifth-shifts	Volga–Kama–Belaya-region (Chuvash, Cheremis, Tatar), Mongol, Uyghur, Yellow Uyghur; to lesser extent: Karachay-Balkar and Kazakh
<i>psalmodic</i> tunes	Anatolian Turkish, Aday Kazakh, Karachay-Balkar, Caucasian Avar
tunes built of twin-bar motifs rotating around the middle note of a trichord	Anatolian Turkish; to lesser extent: Karachay-Balkar. This type lives in in Azeri dance tunes
<i>regös</i> tune	Karachay-Balkar
returning (domed) structure	Karachay-Balkar, Kyrgyz, Anatolian Turkish and Kazakh. This form seems to be a newer development in Turkic music.

Table 2. Turkic parallels of Hungarian folk music styles

I respect the deep knowledge of the Kazakh researchers, but I hope that with this short presentation I could add some new aspects and data. For those who are interested, I warmly recommend my 3-language web-site (www.zti.hu/sipos).

УДК 78

ИЗУЧЕНИЕ ХРОМЫХ РАЗМЕРОВ АКСАК И ПЕРСПЕКТИВЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТЮРКОЛОГИИ

Ф.Х.Халык-заде
Азербайджанская национальная
консерватория, профессор

Аннотация

Ключевые слова: тюркология, этномузыкознание, методология, компаративистика, метрика *аксак*, теория ритма, хромой шаг, терминология, выразительность, структурный принцип. На рубеже XX и XXI веков этномузыковеды независимых тюркских государств открыто заявили о своем намерении создать новую отрасль общей тюркологии. Однако данная идея столкнулась с трудными проблемами научно-методологического плана. С целью изучения музыки всех тюркских народов с позиций тюркологии видными учеными различных стран были выдвинуты некоторые важные предложения, и в частности, создание союза этномузыкознания и тюркологической науки. В нашей работе ставится вопрос об исследовании метрики *аксак*, присущей музыке многих народов тюркской языковой группы, который может способствовать утверждению искомого научного направления.

STUDY OF THE LIMPING METERS AKSAK AND PERSPECTIVES OF THE MUSICAL TURKOLOGY

Annotation. On the turn of the 20th and 21st centuries ethnomusicologists of the new independent governments had intended to create new branch of the well known Turkological studies. However, this idea had met with the serious theoretical and methodological problems and renown scholars from the different countries had to offer several important approaches to merge ethnomusicology with the turcology in order to study the music of the Turkic peoples from the new perspectives. Our paper is aiming to put forward the question of researching idiosyncratic rhythmic *aksak*, the kind of compound meter, which can be found in the music of so many Turkic peoples and their neighbors, as well. We hope that this endeavor would facilitate also the development of the new scientific branch.

Key words: ethnomusicology, Turkic studies, methodology, comparative method, *aksak* meter, theory of rhythm, limping pace, terminology, expressiveness and structural principles.

1. О состоянии музыкальной тюркологии. Создание новой ветви общей тюркологической науки стало занимать музыковедческую мысль в основном после распада бывшего Советского Союза. Однако процесс формирования новой научной дисциплины всё ещё находится на стадии зарождения: необходимо преодолеть известные трудности научно-методологического плана. Значительное разнообразие тюркских музыкальных культур, сложность и многотрудность изучения устной музыки в целом, а также привлечение компаративного материала предъявляет большие требования и богатые знания музыкальных традиций. У.Гаджибейли/Гаджибейли (1885-1948), выдающийся композитор и музыкальный теоретик объяснял различия данных музыкальных культур влиянием трех основных факторов, к которым относил географические условия, историческое время и культурную среду. “Если [географический] ареал”, [культурная] среда и [историческое] время не смогли воздействовать на корни тюркского языка, то на музыку - язык эмоций, [они] оказали огромное влияние, отделив друг от друга тюркские народы в музыкальном отношении (1; с. 21). Различие музыкальной культуры т.н. северных тюрков (поволжских татар и

башкоров - Ф.Х.) и южных тюрков (османских и азербайджанских тюрков –Ф.Х) в системе ладовой организации, т.е. *пентатоники* и *макама*, соответственно, были замечены композитором довольно ясно. Отмечалось также своеобразие музыки южных тюрков-огузов в названиях макамов и применении их правил. Тем не менее, выдающийся музыковед и композитор выдвигал гипотезу о возможности существования в глубокой древности особой, тюркской музыкальной системы. Итак, ещё задолго до появления идеи о новой дисциплине в самом объекте исследования тюркской музыки подчеркивались отличительные черты, которые не предусматривали их сравнительного изучения, что до сих пор является камнем преткновения в установлении музыкальной тюркологии.

2. О некоторых методологических подходах. Для проведения параллелей между данными музыкальными культурами современные исследователи выдвигают различные подходы, такие, как сравнение тюркских музыкальных традиций по отдельным географическим ареалам, по сходным чертам в отдельных жанрах и паластах народного творчества, определение единичных и множественных архетипов [Р.Мамадова,4; с. 77] и другие. Ещё в конце XX века специалисты предлагали построить новую музыкальную дисциплину на стыке двух наук. Об этом мечтал и крупный казахский ученый с мировым именем профессор Б.Каракулов (1942-2014), предлагая «образовать этномузыкалогическую ассоциацию тюркологов»[11, с.311]. В то же время, в данной сфере, как нам кажется, следует найти верное соотношение отмеченных двух наук, чтобы тюркологический контекст не растворился в глобальной разнообразии мировых музыкальных культур, цель, к которой стремится этномузыкалогия Запада.

Учитывая все отмеченные подходы, мы в своей работе попытаемся поставить вопрос об изучении хромых размерах *аксак* в музыке тюркских народов, что однако по ряду известных причин до сих пор не подвергалось специальному изучению в контексте родственных культур. Принцип ритмической организации, называемый исконно тюркским термином *аксак* (хромой), в настоящей работе подразумевает особую разновидность смешанного метра.

3.Терминология. Для научного изучения отмеченной проблемы огромное значение имеет вопросы терминологии. Сам термин *аксак* и с другие сходные понятия часто употребляют в синонимическом смысле без должного внимания к их тонким семантическим оттенкам. Например, *смешанный размер*, *регулярно-переменный метр*, *неравнодольный такт*, *dotted metre* (метр, в котором к одной из тактовых долей приписывается точка, которая продлевает ее длительность на половину) и другие.

Сопоставление приведенных, казалось бы, идентичных терминов способно выявить как их общие, так и отличительные черты. В самом деле, типичные метры *аксак* складываются из сочетания двух или трёх временных единиц, точно также как и смешанные метры образуются из двухдольных и трёхдольных. То же самое относится также к неравнодольному такту и понятию *dotted rhythm* (буквально «*ритм с точкой*»).

Однако между сравниваемыми понятиями имеются и весьма существенные различия. *аксак* или хромой музыкальный метр вызван к жизни непосредственным ощущением моторики, будь танцевального или обычного жизненного происхождения. В то время, как понятие смешанный метр сам по себе не отражает характерное ощущение «хромого шага», реального или воображаемого.

Исконно тюркский термин более адекватно отражает сущность ритмического движения. Потому и простой народный термин *аксак* достаточно точно указывающий на происхождение и характер данного типа ритмики, представляется более перспективным.

4.Тюркологический подход к их изучению метрики аксак. В ходе исследования мы столкнулись с несколько необычной ситуацией : несмотря на характерность размеров *аксак* для музыки многих тюркских народов, в настоящее время в музыке лишь немногих народов они имеют широкое распространение, в то время как, в других родственных культурах данный ритмический стиль не изучен в достаточной степени, а в иных

- даже и не выявлен. Следует отметить, что географическое распространение указанного стиля метро-ритмической организации не ограничиваются лишь территорией обитания тюркских народов, которые населяют огромный регион Евразии, от стран Балканского полуострова до Восточной Сибири. К соседним нетюркским этносам, обладающим данным стилем, можно причислить такие народы, как греки, болгары, румыны, сербы, персы, афганцы, таджики, индийцы и другие. Пока тюркское происхождение ритмов *аксак* окончательно не доказано в научном плане, хотя имеются некоторые аргументы в пользу данного предположения. Однако само присутствие данного типа метрической организации в музыке многих родственных народов является достаточным поводом для ведения тюркологических исследований. Безусловно, своеобразная ритмика *аксак* в музыке того или иного тюркского народа, в той или иной степени, не могла не привлечь внимания исследователей. Однако изучение данного типа временной организации в рамках всех тюркских культур до сих пор не проводилось. Поэтому и цель нашей работы заключается в поиске более оптимального подхода в изучении метроритмики *аксак*, который предусматривает общий обзор ритмики в музыке различных тюркских, в целом.

5. Движение и музыка. Взаимосвязь движения и музыки, указанная самим термином, позволяет построить ряд гипотетических стадий развития, которые привели к формированию метрических структур *аксак*. Ряд включает в себя (1)обычный и (2)танцевальный шаг, его музыкальное отображение с помощью (3) ритмических или (4) метрических средств. Разумеется, в данной последовательности метрика *аксак*, понимаемая как различные комбинации двух- и трехдольных ячеек, обязана своим происхождением хромому танцевальному шагу (реальному или воображаемому, обычному или художественному) и является сравнительно более высокой ступенью указанного ряда. В связи с этим, внимания заслуживают неординарные теории *cantometrics* и *choreometrics* известного этномузыковеда Алана Ломакса (1915-2002) который доказал значение моторно-двигательного начала в ритмической организации музыки. ” (Therefore) if one seeks to evoke the significance of musical meter, one must turn from song to the study of the rhythmic ordering of physical activity in dance”[10; 222-223 pp.]

6. О некоторых практических наблюдениях. В различных культурах *хромые* танцевальные шаги или движения могут быть выражены с помощью и ритмических, и метрических средств. Однако в центре нашего внимания будут находиться структуры *метрические*, которые присутствуют в музыке многих тюркских народов, хотя их разновидности, значение и степень изученности далеко неодинаковы. Более разнообразием конкретных размеров отличаются музыкальные традиции турков, иракских тюркман и уйгур. Например, метрика *аксак* в турецкой народной и традиционной музыке отличается большим разнообразием, пронизывая собой различные формы, жанры и стили данной культуры. *Хромые* метры *аксак* встречаются и в музыке центрально-азиатских народов – казахов, кыргызов, узбеков, туркмен, каракалпаков. Не являются исключением также устные музыкальные традиции татар, башкордов, азербайджанцев, хакасов и др. Исследователи музыки азербайджанских ашыгов или отдельных фольклорных диалектов крайне редко отмечают данный тип ритмики. Их не распространенность в Азербайджане и малую степень изученности можно объяснить двумя основными причинами: 1. Нивелированием ритмического стиля. 2. Опорой ашыгов в основном, на чувственное восприятие. Однако редкие образцы ритмики отмеченного типа оказываются довольно типичными для эпической музыки Азербайджана, ярким подтверждением тому являются некоторые характерные черты вокально-инструментального исполнительства мастеров сказа.. Приблизительно подобная картина наблюдается в казахской и в кыргызской традиционной музыке, где в настоящее время встречаются пяти- и семидольные метрические структуры *аксак*, в то время, как на концертной сцене названный ритмический стиль звучит более часто и, думается, что благодаря его рациональному пониманию со стороны композиторов и аранжировщиков.

Заключение. Итак, исследования ритмики *аксак* в музыке родственных народов может оказаться перспективными не только для постижения закономерностей собственно музыкальной ритмики, но и для развития тюркологической науки. в целом. Каждая из отмеченных проблем требует выработки основательной научно-методологической базы. С этой целью выполнение совместных проектов может оказаться весьма полезным.

Список использованной литературы:

1. Naci bəyli Ü.Ə. Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında. Təqdim edən, ön sözün və lüğətin müəllifi A.Ş.Əliyeva. (Музыка азербайджанских тюрков. Автор предисловия и словаря Ф.Ш.Алиева.) Bakı, “Adiloğlu”, 2005, 75 с.
2. İmamverdiyev İ.C. 20 Saz havası. III Kitab(20 напевов для саза), Bakı, Şirvan nəşr, 2006, 50 с.
3. Кароматов Ф. М. Узбекская инструментальная музыка (наследие). Ташкент, Издательство Литературы и Искусства. 1972, 360 с.
4. Мамедова Р.А. Музыкальная тюркология. Баку, Элм, 2002, 85 с.
5. Мамедов Т.А. Традиционные напевы азербайджанских ашыгов, Баку, Ишыг 1988.
6. Харлап М.Г. Ритм и метр в музыке устной традиции. Москва. 1986 104 с. 7. Холопова В.Н. Музыкальный ритм. Очерк. М., 1980, 72с.
8. Azadehfar, Mohammad Reza. Rhythmic Structure in Iranian Music. Third edition. Tehran Art University Press. 2017, 94p.
9. Goldberg, Daniel. Playing with Sums. Reconsidering Additive Rhythm in Balkan Folklore. Yale University.
10. Lomax, Alan. Folk Song Style and Culture. Washington, D.C. American Association for the advancement Science, 1968. 247 p.
11. Каракулов Б.И. О перспективах развития музыкальной тюркологии в Казахстане. // Музыка тюркского мира. Материалы Первого Международного Симпозиума. Алматы, 3-8 мая 1994.) Алматы, Дейк-Пресс, 2009, С.225-231

УДК 39; 78

ВОПРОСЫ «ТЮРКСКОЙ ЦИВИЛИЗАЦИИ» И ТИПОЛОГИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ КУЛЬТУР НАРОДОВ ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ (на примере тюркского героического эпоса)

Омарова Гульзада Нурпеисовна

*доктор искусствоведения, профессор кафедры
«Традиционного музыкального искусства» Казахской
национальной академии искусств имени Темирбека Жургенова
Алматы, Казахстан
ogulzada@mail.ru*

Аннотация. В статье ставится вопрос о корректности термина «тюркская цивилизация» с точки зрения культурной типологии народов Центральной Азии и, в частности, – типологии музыкальных культур тюркских народов. Автор в результате изучения культурно-исторического контекста казахской традиционной музыки пришел к выводу о том, что тюркский суперэтнос «объединил» в себе представителей двух разных ветвей (моделей) человеческой культуры – оседло-земледельческой (на западе Центральной Азии) и кочевой (на востоке). Поэтому речь должна идти о двух суперэтнических общностях и двух культурных системах – *тюрко-монгольской (тюрко-тенгрианской)* и *тюрко-иранской (тюрко-мусульманской)*. Общий для тюрков этап истории, называемый «древнетюркской цивилизацией» (С. Кляшторный), является центральным звеном ЦКЕС – цивилизации кочевников евразийских степей (термин А. Оразбаевой). По мнению автора статьи, этот этап,

охватывающий период Средневековья, будучи «эпохой героев» тюркских народов, нашёл яркое выражение в двух циклах героического эпоса – огузском и кипчакском. В целом цивилизационная триада (рождение-расцвет-упадок) отражена на самых разных культурно-типологических уровнях.

Ключевые слова: Центральная Азия, тюркский суперэтнос, культурная типология, тюрко-монгольская и тюрко-иранская общность, степная кочевая цивилизация, цивилизационный цикл, огузский героический эпос, кипчако-ногайлинский эпос, народно-профессиональное искусство, классические музыкальные традиции

«ТҮРКІ ӨРКЕНИЕТІ» ЖӘНЕ ОРТАЛЫҚ АЗИЯ ХАЛЫҚТАРЫНЫҢ МУЗЫКАЛЫҚ МӘДЕНИЕТТЕР ТИПОЛОГИЯСЫНЫҢ МӘСЕЛЕЛЕРІ (түркі елдерінің батырлар жыры мысалында)

Аңдатпа. Мақалада «түркі өркениеті» терминінің Орталық Азия халықтарының мәдениеттерінің типологиясы, атап айтқанда түркі халықтарының музыкалық мәдениеттерінің типологиясы тұрғысынан ғылыми негізделгені туралы сұрақ қойылады. Автор қазақ дәстүрлі музыкасының мәдени-тарихи мәнмәтінін зерделеу нәтижесінде түркі суперэтносы адамзат мәдениетінің екі түрлі тармақ – отырықшы-егіншілік (Орталық Азияның батысында) және көшпелі (шығысында) – үлгілерін «біріктіргені» туралы қорытындыға келді. Сондықтан бұл жерде екі супер этникалық қауымдастық пен екі мәдени жүйе туралы айту керек, яғни *түркі-моңғол (түркі-тәңіршілдік)* және *түркі-иран (түркі-мұсылмандық)*. «Ежелгі түркі өркениеті» деп аталатын түркілерге ортақ тарих кезеңі ЕДКӨ – Еуразиялық дала көшпенділерінің өркениетінің (А.Оразбаеваның термині) орталық буыны болып табылады. Мақала авторының пікірінше, Орта ғасырларды қамтитын бұл кезең түркі халықтарының «батырлар дәуірі» бола отырып, батырлық эпостың екі – оғыз және қыпшақ – циклдерінде айқын көрініс тапты. Жалпы, өркениеттік триада (туындау-гүлдену-құлдырау) әртүрлі мәдени және типологиялық деңгейлерде көрініс тапқан.

Түйінді сөздер: Орталық Азия, түркі суперэтносы, мәдени типология, түркі-моңғол және түркі-иран қауымдастықтары, көшпелілердің дала өркениеті, өркениеттік цикл, оғыз батырлар эпосы, қыпшақ-ноғайлы эпосы, халықтық-кәсіби өнер, классикалық музыкалық дәстүрлер

ISSUES OF «TURKIC CIVILIZATION» AND TYPOLOGY OF MUSICAL CULTURES OF THE PEOPLES OF CENTRAL ASIA (on the example of the Turkic heroic epic)

Abstract. The article raises the question of the correctness of the term "Turkic civilization" from the point of view of the cultural typology of Central Asia peoples and, in particular, the typology of the musical cultures of the Turkic peoples. The author, as a result of studying the cultural and historical context of Kazakh traditional music, came to the conclusion that the Turkic superethnos "united" representatives of two different branches (models) of human culture – sedentary agricultural (in the west of Central Asia) and nomadic (in the east). Therefore, we must talk about two superethnic communities and two cultural systems – the Turkic-Mongolian (Turkic-Tengrian) and the Turkic-Iranian (Turkic-Muslim). A common stage of history for the Turks, called the "ancient Turkic civilization" (S. Klyashtorny), is the central link of the CNES – the civilization of the nomads of the Eurasian steppes (the term of A. Orazbayeva). According to the article's author, this stage, covering the period of the Middle Ages, being the "era of heroes" of the Turkic peoples, found vivid expression in two cycles of the heroic epic – Oguz and Kipchak. In general, the civilizational triad (birth-flourishing-decline) is reflected at a variety of cultural and typological levels.

Keywords: Central Asia, Turkic superethnos, cultural typology, Turkic-Mongolian and Turkic-Iranian community, steppe nomadic civilization, civilization cycle, Oguz heroic epic, Kipchak-Nogaili epic, folk professional art, classical musical traditions

Как известно, в нашем диссертационном исследовании «Казахский кюй: культурно-исторический контекст и региональные стили» [1] мы уже касались некоторых вопросов

типологии музыкальных культур Центральной Азии. В последующее десятилетие эти вопросы (как и вопросы общего и особенного в музыкальных культурах центрально-азиатских народов, а также связанные с ними вопросы генезиса и эволюции национальных музыкальных традиций и т.п.) продолжали и, конечно, продолжают нас интересовать. Так как в связи с изучением культурно-исторического контекста казахской традиционной музыки в поле нашего зрения были и проблемы цивилизационных основ кочевой культуры, наше внимание привлек также термин «тюркская цивилизация», наряду с такими популярными сейчас определениями, как «тюркский мир», «тюркская культура», «тюркский суперэтнос» и др. Некоторые соображения по данному кругу определений мы изложили в развернутой статье «Взаимодействие цивилизаций и музыкальных культур на Великом шелковом пути» (Материалы Международной конференции МИЦАИ в Самарканде в 2017 г.) [2]. Отсылая читателя к этой работе, ограничимся лишь выводами, к которым мы пришли в этой работе:

1. По сравнению с другими евразийскими суперэтнотами (по признаку этноязыковой общности), например, славянским, германским, китайским и другими, тюркский суперэтнос не является столь монолитным по причине, в первую очередь, территориальной разбросанности (ср.: якуты на востоке и турки на западе). Вследствие этого тюркский суперэтнос «объединил» в себе представителей двух разных ветвей или моделей человеческой культуры – оседло-земледельческой, которая сосредоточена, в основном, на западе «тюркской ойкумены» и кочевой (скотоводческой) на востоке. Определяя же суперэтноты Центральной Азии с точки зрения языкового фактора, нужно отметить, что здесь, кроме самого большого – Тюркского, безусловно, должны быть названы Монгольский и Иранский. Поэтому «тюркские рамки» в регионе Центральной Азии необходимо расширить, так как здесь определенная монолитность на востоке тюрко-монгольского, а на западе тюрко-иранского очевидна. Итак, по важнейшим классификационно-типологическим характеристикам (единство природной среды обитания и соответствующего *типа хозяйства, образа жизни и собственно культуры*) музыкальные культуры западных тюрков – азербайджан, турков, узбеков, каракалпаков, туркмен, тюрков Северного Кавказа – относятся к оседло-земледельческому типу; восточных тюрков – казахи, киргизы, хакасы, тувинцы, якуты и др. – к кочевому (скотоводческому).

2. Напомним, что сам автор термина «суперэтноты» Л. Н. Гумилев, разъясняя его суть, указывал также на такой значимый показатель, как *ментальность*, которая является консолидирующим фактором и существеннейшей частью *этнической традиции*²³ народов [3]. Соответственно, суперэтнос формируется, по Гумилеву, как в первую очередь *идейно-религиозная и культурная целостность* [Там же]. Понятно, что западные турки, условно граничащие с Ираном, органично восприняли ислам и вошли в состав Мусульманского суперэтнота. К этому суперэтноту не относятся восточные турки, и, несмотря на то, что в Средневековье через арабских миссионеров (сеидов) суфийский ислам с юга проник также и на юго-запад и запад Казахстана, большая часть казахов пребывала вплоть до 20 века в традиционной вере кочевников – *тенгрианстве*.

В целом именно суфизм как религиозно-идейная основа культуры оказал в Средневековье огромное влияние на развитие литературы и искусства западного Востока и предопределил сложение в музыке системы макамата (в Иране – дастгах, в Северной Индии – рага), который и составил в дальнейшем классические музыкальные традиции как арабо-иранских, так и западно-тюркских народов. Таким образом, в регионе Центральной Азии

²³ *Этническая традиция* — иерархия стереотипов и правил поведения, культурных канонів, политических и хозяйственных форм, мировоззренческих установок, характерных для данного *этноса* и передаваемых из поколения в поколение. Накопленной этнической традицией, по сути дела, и определяется своеобразие каждого этноса, его место в ряду других народов. Этническая традиция закладывается в период молодости этноса, когда он активно вырабатывает навыки приспособления к окружающей среде (этнической и природной)» [3].

следует говорить о двух суперэтнических общностях и, соответственно двух культурных системах – *тюрко-монгольской (тюрко-тенгрианской)* и *тюрко-иранской (тюрко-мусульманской)*. Именно поэтому термин «тюркская цивилизация», встречающийся в научно-популярной и даже научной литературе (в частности, философской [4]), кажется нам не совсем корректным, по крайней мере, исходя из типологии музыкальных культур Центральной Азии.

3. Вместе с тем, мы полностью солидарны с историками, которые на основании глубокой изученности предмета оперируют термином «*древнетюркская цивилизация*». Так, С. Кляшторный в своей статье «Евразия: первая империя тюрков и их цивилизация» [5], посвященной цивилизационным основаниям Тюркских каганатов VI-VIII вв. приходит к следующему заключению: «С рождением Тюркского эля унаследованная традиционная культура была преобразована в новую цивилизацию, в рамках которой появились качественно новые формы бытия и новые коммуникативные средства — строительство городов в местах степных княжеских ставок, религиозные искания и вершина достигнутого письменность, прошедшая путь от камнеписных стел до рукописей на бумаге, письменность, породившая в VIII-XIII веках богатую и разнообразную литературную традицию. Всё это позволяет охарактеризовать древнетюркскую цивилизацию Центральной Азии как систему, включавшую в себе наряду со структурами архаичными и консервативными структуры прогрессирующие и подвижные, определившие сравнительно высокий, хотя и кратковременный динамизм её развития. Эта цивилизация была неотделима или, во всяком случае, генетически связана с Тюркским элем — первой евразийской империей, созданной кочевыми племенами Центральной Азии» [Там же].

4. Однако период возникновения и развития *степной цивилизации* или *цивилизации кочевников евразийских степей* (ЦКЕС, термин А. Оразбаевой) [6] приходится еще на скифо-сакскую эпоху, которая, по единодушному мнению ученых, заложила мощную основу для дальнейшей эволюции не только древнетюркской цивилизации, но и ряда других в Евразии. То есть то, что определено С. Кляшторным как «древнетюркская цивилизация» составляет центральное звено ЦКЕС, в которой автор данного термина выделяет три уровня цивилизационного процесса: *сако-гуннский (ранние кочевники), тюркский и казахский*. Так, ученый пишет: «... если период ранних кочевников... в генезисе ЦКЕС выступил фазой концептуализации кочевого образа жизни, сложения архаического пласта культуры в целом..., то последовавший за ним тюркский период – фазой объективизации ее основных признаков этнической идентичности, духовных архетипов: языка, письменности, идеологии, государственности» [6, с.199]. Третий уровень цивилизационного процесса (казахский) А. Оразбаева определяет словом *субцивилизация*, поскольку казахское общество является наследником и «носителем изначально заложенной в кочевую цивилизацию *традиций, стиля, кода, программы, ментальности*» [6, с.248].

Продолжая дальнейшие изыскания в области цивилизационных процессов, отразившихся в культуре тюркских народов, мы должны сказать о важности в истории этих народов «монгольского» периода как некоего переходного этапа к началу собственно национальных историй. То есть современные нации тюркоязычных народов начинают формироваться уже после распада последней кочевой империи – империи Чингис-хана. Последующие дезинтеграционные процессы и окончательный распад империи (XIII-XV вв.) означал фактический конец единой кочевой цивилизации на территории Центральной Азии, одним из следствий которого и стало разделение когда-то единого тюркского мира на «запад» и «восток». Именно в эту эпоху началось формирование современных государств на территории евразийского континента, которое обозначило, по нашему мнению, наступление «эпохи людей» (термин Дж. Вико) [7] центрально-азиатской цивилизации, в соответствии с тремя ее составляющими: 1) *рождение* («эпоха богов» – сако-гуннский период), 2) *расцвет* («эпоха героев» – тюркский период), 3) *упадок* («эпоха людей» – условно казахский период).

На основе изучения традиционной музыки народов Центральной Азии, мы делаем вывод о том, что в фольклоре, литературе и музыке тюркских народов вышеназванные стадии кочевой цивилизации тюрков отразились, соответственно, в таких областях, как мифология,

героический эпос и лирика. Причем, если в традиционных культурах восточных тюрков хорошо сохранился древний период цивилизации, то есть *мифология* и былое единство в рамках тенгрианской общности, то в культурах западных тюрков – средневековый, то есть *героический эпос* (общий свод эпических памятников огузского и кыпчакского времени у западных казахов, туркмен, каракалпаков, узбеков, турок, азербайджан, ногайцев, башкир, татар). Эпоха *лирики* же в каждой национальной культуре является уже национально-своеобразной и в ней мы наблюдаем влияние на тюрков «аборигенных» смежно-региональных культур (например, арабо-мусульманской на западной периферии тюркского мира, что хорошо подтверждается на материале Тюркского Мусульманского Ренессанса).

В ряде наших статей мы делали также вывод о том, что весь *цивилизационный цикл кочевой культуры* Центральной Азии отразился именно в музыкально-поэтическом наследии казахов:

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

б) «средневековье» – героический эпос, начиная от тюркской рунической эпика, 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 XV-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) [8].

В связи с темой доклада остановимся подробнее на исторических истоках героических эпосов тюркских народов и в частности, на огузском («Қорқыт-ата», «Көроғлы») и кыпчакско-ногайлинском («Қырымның қырық батыры», «Ер Едіге», «Орақ-Мамай», «Қарасай-Қази», «Қамабар батыр», «Қобыланды батыр» и др.). Хорошо сохранившиеся у большого ряда западных тюрков эпосы «Китаби дедем Коркут» и «Короглу» («Гёроғлы», «Кёроғлы», «Гургули» и др.) в своих национальных версиях отразили по-своему этапы сложения огузского героико-эпического цикла, как и историю и культуру самих огузских племен. В этом смысле «Коруглы», несмотря на его более позднее происхождение, также относится исследователями-литературоведами к тюркскому героико-эпическому циклу, отразившему не только стадийно разные жанры и виды эпоса, но и историю тех этнических общностей, которые в течение древности и средневековья перманентно продвигались с востока на запад. В числе их – одна из самых значительных в формировании этногенеза ряда тюркских народов *огузская конфедерация племен*, известная по письменным источникам с самого начала древнетюркского времени.

В соответствии с археологическими и письменными источниками огузы пришли из района Орхона на территорию Казахстана через Алтай, а начало становления огузской государственности в Центральной Азии связано первоначально с Западным Жетысу (Талас): «До прихода огузов на Сырдарью столицей их была старая Гузия в Жетысу. В X в. столицей огузского государства стал Янгикент, или так называемая Новая Гузия. Янгикент находится на старой караванной дороге, на стыке кочевого мира с оседло-земледельческой культурой» [9]. Сложный и длительный процесс формирования огузской этнической общности предопределен тем, что в него вошли как древний (в основном, оседлый) этнический компонент долины Сырдарьи, так и кочевые и полукочевые племена Жетысу. Для нашей темы важны последующие исторические события, связанные с тем, что в XI веке государство огузов пало под ударами кыпчакской конфедерации племен. Большие группы огузов под напором кыпчаков ушли в пределы Восточной Европы и Малой Азии, другая их часть перешла под власть Караханидов Мавераннахра и сельджукских правителей Хорасана. Остатки огузов, разбитых кыпчаками, в дальнейшем растворилось среди тюркоязычных племен Дешт-и Кыпчака [10].

По исследованиям эпосоведов две основные версии «Короглы» – среднеазиатская (условно *туркменская* и близкие ей *узбекская, казахская, каракалпакская, таджикская*) и ближневосточная (условно *азербайджанская* и близкие ей *турецкая, армянская, грузинская, балканская* и др.) – соответствуют, как уже отмечалось, хронологически более позднему этапу истории огузских племен, составивших ядро целого ряда сегодняшних западных тюрков. Этот этап отражает уже эпоху национальной борьбы сложившихся *народностей* за свою независимость и по типологии тюркского эпоса описание подвигов народного героя с угнетателями приближает данные эпосы уже к жанру национального «народного романа» (В. Жирмунский). Однако, учитывая этногенетический (генеалогический) фактор этносов-создателей эпоса, а также легендарно-мифологические истоки среднеазиатских его версий («Короглы» – «рожденный в могиле»), можно с уверенностью говорить и о более древних огузско-эпических корнях цикла. В связи с этим нам хотелось бы в соответствии с темой доклада остановиться на некоторых этногенетических процессах и проблеме исторической преемственности этнокультурных традиций в эпической традиции тюркских народов.

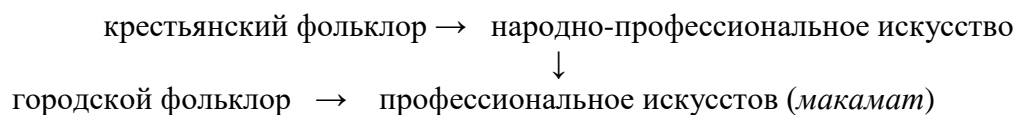
Эпические памятники являются бесценными по своему значению источниками изучения не только языка, литературы, этнической культуры, обычаев, традиций тюркских народов, но их истории и этногенеза. Если начало истории тюрков связано, как мы сказали, с хуннами и древнетюркскими каганатами, то субъектами истории на последующих (зрело-средневековых) ее этапах, стали, как мы уже сказали, условно огузы и кыпчаки. То, что в их основе лежали две генеалогически разные ветви тюркских племен, подтверждается не только историческими (С. Ахинжанов) и лингвистическими исследованиями (в языковых классификациях – огузская и кыпчакская группы), но и эпико-литературоведческими. Так, В. Жирмунский классифицировал тюркский героический эпос, безусловно, по его этно-историческим параметрам. Они соответствуют разделам его капитального монографического труда «Тюркский героический эпос» [11]: «Эпические сказания о ногайских богатырях» (то есть ногайлинский мегацикл) и «Огузский героический эпос» (огузский мегацикл). Хотя первый связан уже со следующим этапом этногенеза тюркских народов (тюрко-монгольское завоевание западных территорий Центральной Азии) и историей другого ряда тюрков, формирование которых шло под знаком борьбы за власть в Золотой Орде, ее распада и образования затем различных, более мелких ханств (Ногайского, Казахского, Крымского, Астраханского и др.), его *кыпчакская* «корневая система» не оставляет места для сомнений.

Историки указывают на этнические связи и тесные взаимоотношения кипчаков и огузов в древности, то есть «ещё в тот исторический период жизни этих двух этнических компонентов, когда они обитали в окрестностях Саяно-Алтайских гор и прилегающих к ним степных пространствах Восточного Казахстана и Монголии» [12]. «Но, несмотря на древние связи, истоки происхождения огузов и кипчаков различные. Кипчаки, по Абу-л-Гази, относились к тем нескольким племенам, «которым Огуз-хан дал имя, но которые не происходят из его рода», – пишет далее в своей статье С. Ахинжанов [Там же]. Такой вывод ученый сделал, опираясь на генеалогические легенды об Огуз-хане: «Мифический мальчик, которому Огуз-хан дал имя Кипчак и по имени которого назвали всё племя, родился, согласно легенде, во время неудачного похода Огуз-хана на народ ит-барак. Мальчика нашли в дупле дерева, что и отражено в его имени. «Это слово (кипчак. — С.А.) — производное от слова «кобук», что по-тюркски означает «дерево со сгнившей сердцевиной» [Там же].

Невольно сравнивая эпические традиции двух этнических массивов – в корне огузского и кипчако-ногайлинского – возможно, по нашему мнению, сделать вывод о более плавной исторической и преемственной линии огузского по сравнению с кипчакским. Вероятно, это связано с относительно неравномерным продвижением кипчаков на запад и весьма драматичной историей их взаимоотношений с многочисленными как местными (на территории Западного Казахстана) и пришлыми, «новыми тюрками» Чингисхана [13, с.264-274]. И напротив, мы наблюдаем известную перманентность (непрерывность), во всяком случае, в наличии легендарно-мифологического, собственно эпического и уже отчасти романического пластов в огузском цикле, если рассматривать этот цикл в целостности и

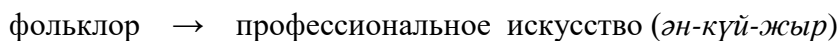
исторической перспективе («Огуз-наме», «Китаби дедем Коркут», «Короглу»). Заметим, кстати, что данная эпическая триада также отражает по-своему указанные выше «витки» центрально-азиатской кочевой цивилизации.

Что касается кипчако-ногайлинского цикла, то мы отмечали его значимость и необходимость изучения в свете не только региональных стилей домбровой музыки, но и этнической истории тюрков (кипчакской ветви) и этногенеза казахов [1]. Поэтому не останавливаясь на этом подробно, в заключении нашего доклада коротко скажем о том, что эпические традиции западно-тюркских народов, естественно, не только хорошо сохранились, но и до сих пор бытуют во многих современных культурах. Они составляют именно тот пласт их традиционной музыкальной культуры, который возможно с большей точностью назвать «народно-профессиональным» искусством устной традиции. То есть, если, например, макалат и ему подобные жанры составляют классическое искусство устно-профессиональной музыкальной традиции, то именно сфера эпики (искусство ашугов, ашиков у азербайджан и турков, бахши у узбеков, бахши-дестанчи у туркмен) как наследие былой культурной общности в «эпоху героев» является, по нашему мнению, ведущим жанром именно народного профессионализма у названных народов. Это возможно отобразить в следующей схеме:



Значит, можно сделать вывод о том, что в оседлых восточных, в т.ч. тюркских, музыкальных культурах на протяжении довольно длительного времени параллельно существовали разные ветви устного профессионализма, которые, по аналогии с крестьянским и городским фольклором, можно определить как сельская (ее творцы – скотоводы или земледельцы) и городская. Если первая ветвь воплощена в *народно-профессиональных* устных, в частности, эпических традициях, то вторая (макалат) – в *классическо-профессиональных*. Здесь для нас представляется весьма важной *триада* «крестьянский фольклор – народно-профессиональное искусство – профессиональное искусство», которая также соответствует трем историческим этапам формирования различных областей теперь уже и в сфере музыкальной культуры народов.

Однако мы уже не раз отмечали, что по отношению к кочевым культурам, в частности, к казахской музыке данный термин («народно-профессиональная музыка устной традиции») не работает²⁴, так как здесь *профессионализм*, как и фольклор, оказывается «*всеобщим*» и «*всенародным*», стоящим, как бы, вне классов и социальной (как, впрочем, и экономической) стратификации общества [15]:



Поэтому, как мы уже отмечали, фольклор в кочевом обществе – не сколько «народное творчество», сколько *синхронный* пласт культуры, который был естественным источником профессиональных музыкальных традиций, сформировавшихся также в средневековый период и возведенных в кочевом обществе в ранг искусства как сферы духовной жизни, несмотря на его синкретизм.

Итак, подводя итоги, скажем, что общетюркское культурное наследие характеризуется: а) *мифологическими пластами* культур древнего периода (лучше представлены у восточных

²⁴ В казахской традиционной культуре термин «народный» (например, *халық әні*) указывал лишь на отсутствие авторства или анонимное авторство, но никак не на среду бытования (ср.: сельская, городская в оседло-земледельческих культурах). Поэтому термины «народная музыка», «народные инструменты», «народные музыканты» и пр. по отношению к казахской традиционной музыке представляются некорректными [14].

тюрков, сохранивших в культуре тенгрианскую основу); б) *героико-эпическими пластами* культур средневековья (лучше представлены у западных тюрков, отразивших в своих эпических циклах героические страницы своей истории). Национальная же самобытность музыкальных культур тюркских народов сформировалась уже в периоды зрелого (позднего) средневековья и Нового времени, которые включают себя в сфере народно-профессионального искусства не только героический эпос, но и романический, а также дидактические и лирико-философские жанры, а в сфере лирики (поэзии и музыки) – авторское профессиональное искусство как периода Тюркского ренессанса, так и последующих эпох классических национальных музыкальных традиций тюркских народов.

Список литературы:

1. Омарова Г.Н. Казахский кюй: культурно-исторический контекст и региональные стили: Монография. – Алматы, 2018. – 372 с.
2. Омарова Г.Н. Взаимодействие цивилизаций и музыкальных культур на Великом шелковом пути //Материалы Международной конференции «Цивилизации Великого шелкового пути: из прошлого в будущее (перспективы естественных, общественных, гуманитарных наук)», Самарканд, 28-29 сентября 2017 г. – Самарканд, 2017. – С.48-57.
3. Словарь понятий и терминов теории этногенеза Л.Н.Гумилева / Сост. Мичурин В.А., ред. Гумилев Л.Н. // Гумилев Л.Н. Этносфера: история людей и история природы. – М.: Экспресс, 1993 г. [Электронный ресурс] //Официальный сайт сетевого издания E-reading.life / URL: <https://www.e-reading.life/chapter.php/86668/123/lev-gumilev-etnosfera-istoriya-lyudey-i-istoriya-prirody.html> (Дата обращения: 05.04.23).
4. Аязбекова С.Ш. Тюркская цивилизация в системе цивилизационных классификаторов [Электронный ресурс] // Официальный сайт сетевого издания Viaevasia.com / URL: <http://www.viaevasia.com/ru/тюркская-цивилизация-в-системе-цивилизационных-классификаторов-сабина-аязбекова.html> (Дата обращения: 05.04.23).
5. Кляшторный С. Евразия: первая империя тюрков и их цивилизация // Официальный сайт сетевого издания Turkmenhistory.narod.ru / URL: <http://turkmenhistory.narod.ru/kaganat.html> (Дата обращения: 06.04.23).
6. Оразбаева А.И. Цивилизация кочевников евразийских степей. – Алматы: «Дайк-Пресс», 2005. – 168 с.
7. Вико Джамбаттиста. Основания Новой науки об общей природе наций: Пер. с итал. - М.-К.: «REFL-book» - «ИСА», 1994. – 656 с.
8. Омарова Г.Н. Национальная музыка как культурно-исторический феномен (к вопросу о национальном и наднациональном) //Национальное и наднациональное в искусстве: самосознание, самобытность и индивидуальность: сборник материалов республиканской научной конференции с международным участием. – Алматы: КазНАИ имени Т. К. Жургенова, 2022. – С. 51-57.
9. История Казахстана: имена, события, факты (Раннесредневековые государства. Огузы) // Официальный сайт сетевого издания Tarikh.kz / URL: <https://tarikh.kz/> (Дата обращения: 06.04.23).
10. Жумашев Р.М. История Казахстана с древнейших времен до наших дней. – Караганда: Изд-во Карагандинского гос. ун-та, 2003. – 46 с.
11. Жирмунский В. М. Тюркский героический эпос. – Л.: Наука, 1974. – 727 с.
12. Ахинжанов С.М. Об этническом составе кипчаков средневекового Казахстана // Прошлое Казахстана по археологическим источникам [Электронный ресурс] // Официальный сайт сетевого издания Алма-Ата: 1976. С. 81-93. <http://www.twirpx.com/file/1704541/> (Дата обращения: 05.04.23).
13. Қондыбай С. Есен-қазақ. – Алматы: Арыс, 2006. – 360 б.
14. Омарова Г.Н. Казахская профессиональная музыка (ән-күй-жыр) и проблемы сохранения региональных традиций //Актуальные проблемы развития искусства в условиях глобализации современного мира: Материалы международной научно-

практической конференции, посвященной 50-летию КазНАИ им.Т.Жургенова. - А., 2005. - С.493-499.

15. Омарова Г.Н. Казахская традиционная музыка в свете типологии культур //Наследие и современные проблемы национальной культуры: Материалы международной научно-практической конференции. – Уральск, 2006. – С.140-143.

УДК 39; 78

ТЮРКОЯЗЫЧНАЯ КУЛЬТУРА В АСПЕКТЕ ВЛИЯНИЯ НА РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКОГО ИСКУССТВА УЗБЕКИСТАНА

Хамидова Марфуа Азизовна

доктор искусствоведения, профессор,
ведущий научный сотрудник НИИ
искусствознания Академии наук РУз.

Аннотация: *в настоящей статье речь идет о влиянии гастролировавших на рубеже XIX – XX вв. в Туркестанском крае тюркоязычных музыкальных и театральных коллективов на становление и развитие узбекского музыкально-сценического искусства.*

Ключевые слова: *Туркестанский край, опера, музыкальная драма, татарский театр, азербайджанский театр, башкирский театр, традиции, духовные ценности, тюркоязычная культура, узбекский театр.*

Социокультурная ситуация в Туркестанском крае на рубеже XIX – XX вв. имеет свои особенности, обусловленные сосуществованием в едином пространстве как местных, так и привнесенных тюркоязычных традиций, наиболее близких по языку, духу и ценностям местному населению.

В начале XX века на туркестанскую арену выходят татарский и азербайджанский театры: труппы И.Кудашева-Ашказарского (1911), «Сайяр» Г.Кариева (1912), «Нур» К.Шамяля и Г.Гизатулиной-Волжской (1912), А.Камарлинского (1911-1916). Выросшие на традициях русской театральной школы и близкие местному населению особенностями национального быта, языка и духовно-религиозных ценностей, они сыграли важную роль не только в зарождении, но и в последующем развитии в Узбекистане профессионального театра европейского образца, в том числе и музыкального.

В любительских труппах С.Сакаева, И.Кудашева, Ш.Сайфуллина, А.Арсеева, наряду с пьесами «Несчастливая девушка» Г.Ильясина, «Первый театр», «Молодая жена», «Банкрот», «Тайны нашего города», «Жизнь с тремя жёнами», «Ревнивый жених» Г.Камола, «Дал-взял», «Стыд и слёзы» Г.Богданова, «Ходжа Афенди женится» Ш.Камала, «Бедная девушка» Ф.Халиди, шли также переводные сочинения, такие как «Горе Фахреддина» Н.Везирова, «Предложение» А.Чехова и др.

Особое впечатление производили спектакли «Первый театр», «Банкрот», «Тайны нашего города», в постановке З.Баязетского, М.Мансурова, С.Рухуллы, А.Аскаророва – профессиональных татарских и азербайджанских режиссеров, где женские роли исполняли женщины - мусульманки, что стало новоявленным событием для туркестанской аудитории.

Много народу бывало на концертах татарской музыки. Известный певец К.Тухфатулин привлек внимание разнообразием репертуара и вокальным мастерством. Газеты «Садой Туркистон» от 13 июня 1914 года, «Садой Фаргона» от 11 июня 1914 года сообщали об участии в его концертах певицы Ф.Мухтаровой.

Свободолюбивые мотивы, провозглашение ценности знаний, достоинства личности, устремленной к прогрессу, внимание к духовному миру людей, отчаянно борющихся за своё счастье – составляли содержание спектаклей, прозвучавших на понятном для местного населения языке.

И это обстоятельство играло не только в пользу решения женского вопроса в Туркестане, но и театра европейского образца, с участием в нем женщин-мусульманок. Ибо построенный на письменной драматургии, на концептуальном осмыслении художественного образа, он выигрывал во многих отношениях по сравнению с угасающим к тому времени традиционным театром масхарабозов и кызыкчи, который, несмотря на все свои достоинства (маневренность, синтетический актер), заметно уступал свои позиции как формой, так и содержанием, не соответствуя духу времени.

Идея создания местной труппы родилась у А.Авлони – одного из основоположников джадидского театра, после просмотра им спектакля «Первый театр» Г.Камала. И роль бая в пьесе «Отцеубийца» Бехбуди, получившей положительную оценку критики (ж. «Ойна» от 22 марта 1914 г.), он тоже сыграл под впечатлением Хамзабая.

В 1914-1915 гг. этому коллективу оказывают содействие татарские режиссеры М.Мухаммадияров и Заки Баязетский. Первый ставит пьесу «Истамбул» неизвестного турецкого автора, а второй «Туй» К.Нусратуллы, примечательный целым рядом успешных находок.

Музыкальные спектакли азербайджанского театра «Лейли и Меджнун», «Асли и Керем», «Мешади Ибад», «Муж и жена», «Аршин мал-алан» Узеира Гаджибекова, с участием Гусейнкули Сарабского, Сидги Рухуллы и других известных актеров-певцов, открыли удивительный мир музыкально-поэтических образов, богатую палитру звуко-образительных красок, а также новые формы исполнительской культуры. Послужив образцами художественного претворения в условиях музыкальной сцены национальных музыкальных традиций, они продемонстрировали неисчерпаемые возможности симфонического оркестра, оперно-академического пения, не говоря о том, что покорили жанровым многообразием, волнующими темами и характерами.

Особое впечатление на публику произвела, благодаря достоинствам литературной и музыкальной основ, опера «Лейли и Меджнун» Узеира Гаджибекова, на сюжет поэмы Физули. Зритель восторженно принимал легендарных героев, известные азербайджанские мелодии и мугамы, прозвучавшие в симфоническом преломлении. В музыкальной комедии «Муж и жена», где высмеивается феодальная мораль, положительные герои – находчивые, умные, добрые – противопоставляются представителям правящих кругов, погрязших во лжи и лицемерии. В музыкальной комедии «Мешади Ибад» автор на стороне тех, кто защищает прогресс и подвергает критике уродливое и порочное. Спектакль «Асли и Керем», сюжет которого вырос из народной легенды, стал гимном любви, высокого и благородного чувства, побеждающего предрассудки на пути влюбленных – армянской девушки Асли и мусульманина Керема.

Музыкальная комедия «Аршин мал-алан», изобличая нелепость старых обычаев, буквально запала в душу людей мастерски разработанным сюжетным построением, красочной, выразительной музыкой. Исполненная азербайджанскими мастерами, понятная и духовно близкая, она стала ещё одним побудительным фактором для начала поисков в области национального музыкально-сценического искусства. С 1916 года все вышеперечисленные произведения У.Гаджибекова входят в репертуар местных полупрофессиональных коллективов, причем на первых порах тексты пьес исполняются на узбекском языке, а арии – на языке оригинала, то есть на азербайджанском.

Под влиянием азербайджанского театра в начале 1920-х годов появляется сценическая версия «Лейли и Меджнуна» - на сей раз пьеса Хуршида, на основе одноименной поэмы Алишера Навои. Основанная на музыкальных цитатах и впервые поставленная в 1922 году в труппе Маннона Уйгура, она постепенно перерастает в полноценную музыкальную драму, а в 1940 году – в оперу «Лейли и Меджнун» Р.Глиэра и Т.Садыкова, которая стала важной вехой в истории национальной музыкальной культуры.

Интерес не только к драматическому, но и к музыкальному театру окончательно разбужен. Его восприятие тоже подготовлено. Слово и сценическое действие, актерская игра и пение (сольное, ансамблевое, хоровое), музыка (инструментальная, вокальная) и

хореография, а также пантомима, мимика, оформление – все это вместе захватило сознание узбекского зрителя, который явно демонстрировал свои приоритеты в пользу музыкально-сценических форм. И в этом процессе важную роль сыграли представители татарской, азербайджанской творческой интеллигенции, внесшие ощутимый вклад в становлении узбекского профессионального музыкально-сценического искусства XX века.

А интерес узбекских театров к тюркоязычной драматургии не только не угасает, но и растёт, о чем свидетельствует как репертуар Узбекского государственного музыкального театра имени Муками, так и целого ряда областных театров, где нашли место музыкальные комедии «Аршин-мал-алан», «Не та – так эта», «Асли и Керем», «Муж и жена» Узеира Гаджибекова. В музыкальной комедии «Муж и жена», где высмеивается феодальная мораль, положительные герои – умные, находчивые, добрые – противопоставляются представителям правящих кругов, погрязших во лжи и лицемерии. В музыкальной комедии «Мешади Ибад» автор на стороне тех, кто защищает прогресс и подвергает критике порочное и уродливое. «Аршин мал-алан», изобличая нелепость старых обычаев, привлекает красочной, выразительной музыкой. Исполненная настоящими азербайджанскими мастерами, понятная и близкая, она стала ещё одним побудительным фактором для поисков в области национального музыкально-сценического искусства.

Практически все произведения Узеира Гаджибекова, начиная с 1916 года, входят в репертуар местных театров. Интерес к ним не угасает по сегодняшний день, привлекая остротой сюжета, прекрасными мелодиями, мастерски проработанными характерами персонажей. Узбекская сцена нередко обращается к литературе братских тюрко-язычных народов, не только ввиду родственности традиций и быта, но и ментальных особенностей. В данной связи внимания заслуживает музыкальная комедия «Милые девушки» казахских драматургов К. Шангитбаева и К.Байсеитова, со стихами узбекского поэта П.Мумина и музыкой А.Мухамедова.

Привлекали в данном случае молодежная тема, содержательность, ироничность, легкость игры ансамбля исполнителей в лице ведущих актеров театра Х.Умарова, Ф.Рахматовой, Р.Шакирова, Н.Исхаковой, Б.Ихтиярова.

Особое место в репертуаре Музыкального театра 1960-1970-х годов заняла музыкальная драма «Материнское поле», по Чингизу Айтматову (инсценировка Тураба Тулы, музыка Икрама Акбарова). События пьесы, построенные на узловых коллизиях первоисточника, переданы в двух временных связях: прошлое, которое развивается стремительно, и настоящее – более обстоятельно. На глазах у зрителя проходит жизнь героини, формируется ее характер. Хор ведёт тему Земли. Пространство дышит, поёт. Вот Толгонай в исполнении Т.Джаффаровой – молодая, жизнерадостная, любящая и любимая. А вот постаревшая, нынешняя. Жизненные невзгоды приходят одна за другой. Растет напряжение, увлекая зрителя высокой степенью эмоционального накала, выражающего подлинные страдания человека, осознающего неотвратимость беды, охватившей мир.

Сцена на железной дороге заставляет каждого содрогнуться, пережить трагизм происходящего, боль и отчаяния матери, сына которой навсегда уносит война... В спектакле эпически мощно, благодаря выразительности и смысловой ёмкости слова, в котором заложена философская глубина, зазвучала тема Матери-Земли в исполнении О.Фаязовой (режиссер А.Рахимов, дирижер Н.Халилов). Ещё одним ярким событием в творчестве Музыкального театра стала постановка сатирической комедии «Козни шариата» известного турецкого драматурга Р.Н.Гюнтекина и композитора М.Махмудова, что стало для театра настоящей находкой. Пьеса о том, как под благочестивой маской шариата совершаются отнюдь не благочестивые сделки с совестью, а также музыка, в которой переплетаются гротескное и лирическое начала, дали почву для актерской импровизации и масочной культуры, подогревающей экспрессию комедии положений, способствуя раскрытию авторского замысла. Совмещая реальное и абсурдное, остро комедийное и поэтическое, театр достиг необычайного художественного эффекта, открывшего путь к саркастической философии Р.Н.Гюнтекина (режиссер Б.Ихтияров, дирижер Н.Халилов).

Следует заметить, что и столичные и областные театры музыкальной драмы и комедии (Каракалпакский, Андижанский, Ферганский, Наманганский, Бухарский, Хорезмский, Самаркандский, Катта-Курганский, Сурхандарьинский и др.) не упускают возможности ставить на своей сцене пьесы тюркоязычных авторов при условии наличия возможностей: соответствующего состава оркестра, хора, балета, актеров-певцов, способных создать яркий сценический образ. И в этой ситуации приоритет держат произведения Узеира Гаджибекова, украшающие своим ярким колоритом и образами репертуар театров.

Далеко не случайно, что в 1938 году Государственный узбекский музыкальный театр, пройдя испытания на способность самореализации в музыкальном спектакле, впервые обращается к оперному репертуару. И выбор его пал именно на оперы «Ер-Таргын» казахского композитора Е.Брусиловского и «Наргис» азербайджанского композитора М.Магомаева, ставшие «пробным камнем» для всей труппы в плане освоения оперной формы, специфики постановочной и исполнительской культуры.

Привлекали, в данном случае, - языковая, ментальная общность, музыкально-речевые интонации, близкие узбекской речи. Кроме того, коллективу следовало пройти свой путь испытаний на способность реализоваться в оперном жанре. Как известно, обе постановки имели огромный успех, продемонстрировав творческие, профессиональные возможности коллектива и тот потенциал, на который может опираться узбекская опера.

Литература:

1. Вызго Т.С. Опера и музыкальная драма//Музыкальная культура советского Узбекистана. – Ташкент: Узгосиздат, 1955.-288.
2. Вызго Т.С. У истоков узбекского музыкального театра/Музыка народов Азии и Африки.-СК 1973.-Вып.2.-86-97.
3. Корсакова А. Узбекский оперный театр.-Ташкент: Госизхудлит, 1961.- 495 с.
4. Очерки истории музыкальной культуры Узбекистана: в 3 тт.-Л.: Искусство, 63.-1968.
5. Сарабский А. Возникновение и развитие азербайджанского музыкального театра (до 1917 г.).-Баку: Изд-во АН Аз., 1968.-273.

УДК 78

ГОРЛОВОЙ ЗВУК В МУЗЫКЕ ТЮРКСКИХ НАРОДОВ

Утегалиева С.И.,

доктор иск., профессор кафедры «Музыковедение и композиция»

КНК им. Курмангазы

Алматы, Казахстан

sa_u@mail.ru

Аннотация. Данная статья посвящена изучению горлового звука и разным его проявлениям в инструментальной и вокально-инструментальной музыке тюркских народов. В центре внимания следующие вопросы: предпосылки в появлении горлового звука (низкого и высокого с фальцетными призвуками) в музыке тюрков как эстетически значимого (1); его использование в эпосе (2) и инструментальной музыке, включая горловое пение (3). В работе используется комплексный подход, позволяющий рассматривать горловый звук во взаимосвязи со средой обитания тюркских народов, типом хозяйства, а также языковыми факторами. Интерес к исторически разным пластам народной инструментальной музыки тюрков, поиск сходства и различий обуславливают обращение к сравнительно-типологическому, сравнительно-историческому методам.

Горловой звук в прошлом имел сакральное, магическое значение и тесно связан с искусством звукоподражания. В эпическом пении у тюрков Южной Сибири он представлен как низкий хриплый тон, периодически расщепляющийся на обертоны, у каракалпаков и казахов (кармакчинская традиция) – звучит в верхнем регистре, с фальцетными призвуками.

В горловом пении башкир и тувинцев предстает в своем спектральном, разложенном виде. Горловой звук в общетюркском контексте может служить своеобразным темброфоническим звукоидеалом. Он неотделим от понятия национальной и шире – этнической идентичности.

Ключевые слова: горловой звук, горловое пение, жыр, кай, топшуур, кобыз, домбра

Аңдатпа. Бұл мақала түркі халықтарының аспаптық және вокальды-аспаптық музыкасындағы көмейлік дыбыс пен оның әралуандық қырларын зерттеуге арналған.

Осы орайда мына төмендегідей мәселелерге ерекше мән берілген: түркі музыкасындағы көмейлік дыбысталудың пайда болуындағы (төмен және жоғары түрде фальцеттік дыбысталу арқылы) эстетикалық жағынан маңыздылығы ретінде (1); оны эпоста (2) және көмейлік әндетуді қоса алғанда, аспаптық музыкада қолданудың (3) алғышарттары. Еңбекте көмейлік дыбысталуды түркі халықтарының тыныс-тіршілігімен, шаруашылық жүргізу әдістерімен, сондай-ақ тілдік факторлармен өзара байланыста қарастыруға мүмкіндік беретін кешенді тәсіл қолданылған. Түркі халық аспаптық музыкасының тарихи тұрғыдан алғанда әралуан ерекшеліктеріне мән беріліп, оның өзара ұқсастықтары мен айырмашылықтарын зерттеу салыстырмалы-типологиялық, салыстырмалы –тарихи әдістеріне сүйенуге негізделген. Бұрынғы заманда көмейлік дыбысталу киелі, магиялық қасиеттерімен ерекшеленді, сонымен қатар қоршаған ортаның дыбысталу үлгілерін сол қалпында беру өнерімен тығыз байланыста болды. Оңтүстік Сібір түркілерінің эпикалық әндету нұсқасында бұл төменгі дыбысталудың қарлығыңқы болып естілетін тонында көрініс табады, сосын белгілі бір кезеңімен обертоңға айнала бастайды, қарақалпақтар мен қазақтарда (қармақшы дәстүрі) - фальцеттік дыбысталумен бірге жоғарғы регистрде естіледі. Башқұрттар мен тувалықтардың көмеймен әндетуінде өзіне тән спектральды түрінде көрініс табады. Жалпытүркілік тұрғыдан алғанда, көмейлік дыбысталу өзіне тән ерекшелігі бар тембрлі-фоникалық дыбысталудың озық үлгісі болып есептеледі. Бұл құбылыс ұлттық ой-сананың, одан да тереңірек зерделесек, этникалық сәйкестілік ұғымының ажырамас бөлігі саналады.

Кілт сөздер: көмейлік дыбысталу, көмеймен әндету, жыр, кай, топшуур, қобыз, домбыра

Abstract. This paper is devoted to the study of the throat sound and its various manifestations in the instrumental and vocal-instrumental music of the Turkic peoples. The following issues are in the focus of attention: preconditions for the appearance of the throat sound (low and high sounds with falsetto overtones) in the music of the Turks as aesthetically significant (1); its use in the epic (2) and instrumental music, including throat singing (3). The work uses an integrated approach that allows us to consider the throat sound in relation to the habitat of the Turkic peoples, the type of economy, as well as linguistic factors. The interest in historically different layers of folk instrumental music of the Turks, the search for similarities and differences cause the appeal to comparative-typological, comparative-historical methods. The throat sound in the past had a sacred, magical meaning and is closely related to the art of sound imitation. In the epic singing of the Turks of Southern Siberia, it is represented as a low throat tone, periodically splitting into overtones. Among the Karakalpaks and Kazakhs (Karmakchi tradition) it sounds in the upper register, with falsetto overtones. In throat singing of Bashkirs and Tuvinians it appears in their spectral form. The throat sound in the general Turkic context can serve as a type of timbrophonic sound ideal. It is inseparable from the concept of national and, more broadly, ethnic identity.

Keywords: throat sound, throat singing, zhyr, kai, topshuur, kobyz, dombra

Традиционная музыка тюркских народов разнообразна по своему звучанию. Одна из характерных ее особенностей – наличие горловых звуков. У многих тюркских народов они представлены по-разному: в качестве важной тембровой составляющей в эпическом сказании

(у алтайцев, хакасов, каракалпаков, казахов), а также в виде самостоятельного феномена – горловом пении (у башкир, тувинцев)²⁵.

Данная статья посвящена изучению этих явлений, определению их места в музыке тюркских народов. Нами рассматриваются следующие вопросы: предпосылки в появлении горлового звука (низкого и высокого с фальцетными призвуками) в музыке тюрков как эстетически значимого (1); его использование в эпосе (2) и инструментальной музыке, включая горловое пение (3).

В свете сказанного, особое значение приобретают вопросы происхождения горловых звуков, степени их распространенности, а также значимости в музыкальной культуре. Думается, что в прошлом они встречались в музыке многих тюркских народов, а в настоящее время сохранились лишь у некоторых из них. Более того, оценить природу горлового пения у башкир и тувинцев, горлового звука в музыке ряда народов Южной Сибири можно только в общетюркском контексте, в сравнительном аспекте с другими сходными явлениями.

В работе используется комплексный подход, позволяющий рассматривать горловой звук во взаимосвязи со средой обитания тюркского этноса, типом хозяйства, а также языковыми факторами. Интерес к исторически разным пластам народной инструментальной музыки, поиск сходства и различий обуславливает обращение к сравнительно-типологическому, сравнительно-историческому методам. Нами привлекается разнообразный музыкальный материал, включающий не только стили горлового пения, но и пьесы для башкирского курая и казахской сыбызгы (тип открытой продольной флейты), якутского, тувинского хомуса, киргизского темир-комуза (варганы), а также другие образцы инструментальной музыки тюрков.

Особый интерес представляют труды, посвященные тюркскому героическому эпосу (В.Радлов, В.Жирмунский), а именно музыкальной его части. Речь идет об алтайской, хакасской (А.Кенель, Ю.Шейкин, Г.Сыченко, Н.Кондратьева), а также каракалпакской (А.Азимова), казахской (А.Кунанбаева, Э.Жанаберген, Т.Токжан) его разновидностях.

Разумеется, горловое пение у тюрко-монгольских народов привлекало внимание ученых, начиная с середины XIX века. Оно рассматривалось всесторонне: от первых общих заметок и впечатлений в рамках народной инструментальной музыки (С.Вайнштейн, А.Аксенов) до дифференцированного, более системного изучения (Кыргыз З., Сузукей В.). В работах С.Рыбакова, а позже Л.Лебединского приводятся сведения о башкирском узле и его исполнителях. Если в фундаментальном труде А.Аксенова впервые дано научное описание тувинского горлового пения, его видов, включая нотную фиксацию образцов, то в монографии З.Кыргыз оно представлено в новом ракурсе, в разнообразии своих стилей.

Другой важный аспект – музыкально-акустическая основа горлового пения и ее связь с натурально-обертоновым рядом (Х.Ихтисамов, В.Сузукей). Неоднократно предпринимались попытки в изучении механизма звукообразования (Б.Чернов). Лишь позже, уже в XXI в. с развитием современных технологий впервые появилась возможность компьютерного измерения нижнего тона и верхних обертонов (Е.Карелина, А.Харуто). Данный феномен рассмотрен в контексте общей звуковой системы народной инструментальной музыки тюрков (С.Утегалиева).

В сравнительном плане привлекаются работы по монгольской народной музыке (Б.Смирнов), в том числе горловому пению (хоомей) (С.Регг).

Кроме того, горловой звук, голос и в целом голосовой аппарат могут использоваться и в других видах инструментальной музыки тюрков. Так, игра на варганах (у якутов, тувинцев, казахов, киргизов и др.) невозможна вне голосового аппарата; а в кюях для башкирского курая и казахской сыбызгы используется голосовой бурдон. Автор обращается к научным изысканиям, связанным с изучением варганной, курайной, сыбызговой, кобызовой музыки, а также и других инструментальных традиций тюркских народов (Э.Алексеев, Х.Ихтисамов, Р.Зелинский, Мукушев).

²⁵ Нередко эпос у алтайцев и хакасов относят к горловому пению.

Методологическое значение имеют исследования российских ученых, посвященные феномену музыкального звука в целом, его строению, соотношению высотного и тембрового компонентов (Н.Гарбузов, Н.Рагс, Е.Назайкинский).

Обратимся к вышеобозначенным направлениям.

1. Предпосылки в появлении горлового звука (низкого и высокого)

Согласно сохранившимся легендам, а также по представлениям народных музыкантов (узляучи, хомейджи) горловой звук встречается в окружающем природном мире. Среда обитания тюркского этноса – преимущественно горно-степные районы Евразии. Звуки в горах и в степи имеют свои особенности. Не случайно, различают несколько видов каргыраа (один из стилей тувинского горлового пения) – «пещерное» или «горное» (кожагар каргыраазы) и «степное» (хову каргыраазы). В зависимости от места исполнения (на склонах гор, в степи или на сопках) пением «можно расположить к себе хозяина – духа местности» [1, с. 68].

Горловые звуки, воспроизводимые в алтайском, хакасском героическом эпосе, а также в стилях башкирского, тувинского горлового пения, возникли в глубокой древности как искусство звукоподражания. В них имитируются разнообразные звуки природы – шелест, шум ветра, журчание водопада, пение птиц, эффект эха в горах [1, с. 62; 2, р. 37-39]. Звучание алтайского кая напоминает «песню ветра в ущелье», в котором слились воедино «голос и гудение струны» [топшуура – С.У.] [3, с. 47].

О звукоподражательности свидетельствуют названия горлового пения у тувинцев и башкир: каргыраа (с тув. досл. – хрипеть), борбаннадыр (от сл. борбанна – перекачивать), хоомей (с тув. досл. – гудеть), эзенгилээр (от слова эзенги – стремяна), сыгыт (с тув. досл. – свистеть), а также узляу (с башк. букв. – тянуть). Слово узляу указывает на непрерывность звучания (узып тарту).

Горловой звук использовался в ритуально-обрядовой практике тюрко-монгольских народов. В прошлом он имел сакральное, магическое значение и мог выполнять охранительную функцию, отпугивать злых духов. Примечательна легенда о верблюдице, потерявшей верблюжонка. Голос ревущей верблюдицы воспроизводится в каргыраа, бытовавшим среди погонщиков верблюдов [1, с.57], а также в игре на казахской сыбызгы [4, с. 4], на монгольском моринхуре [5, с. 35].

Термины кай, хай, используемые у алтайцев и хакасов, связаны с сакральными пластами культуры [6, с.50]. С одной стороны, слово кай характеризует эпос (кайларит – речитирует по-сказательно), с другой, его содержание значительно шире. Оно связано с самой живой природой, миром птиц, языком духа (см. «парить, скользить по воздуху, по поверхности воды») [7, с.179-180]. Соответственно, сказитель кайларит его (духа) голосом, маскируя собственный. Отсюда пение неестественным, хриплым низким [6, с. 50] или зажатым верхним голосом.

Кроме того, горловой звук указывает на магические свойства человеческого (мужского) голоса, способного, по общетюркским представлениям, воздействовать на окружающий мир. В прошлом он выполнял охранительную функцию. Горловое пение у тувинцев, башкир, монголов, эпос у алтайцев, хакасов, каракалпаков, казахов в прошлом исполнялись преимущественно мужчинами²⁶.

Среди факторов, обусловивших распространенность горлового звука укажем и на языковые предпосылки. Отметим также наличие в тюркских языках тембровых вариантов задненебных гортанных (фарингальных) согласных – к/к, г/ғ, һ, а также носовой ң, не имеющих соответствий в русском языке. Эти согласные придают звучанию языка специфический горловой оттенок. При этом фарингализированные к, ғ, һ – по сути являются твердыми вариантами мягких согласных к и г.

2. Горловой звук в музыке эпоса

Эпос у тюркских народов представлен большими (дастаны) и малыми (терме, желдирме, толгау) формами. Если у западных тюрков эпические сказания обозначаются

²⁶ У башкир женщины также могут исполнять узляу.

термином *жыр*, то у восточно-тюркских племен – *кай*, *хай*. Интересно, что термины *жыр* и *кай* оказываются синонимически близкими, поскольку предполагают особую горловую (экспрессивную) манеру пения. Слова и выражения *жыр-кай*, *жырла-кайла*, *жырау жырлайды*, *жырламак* по отношению к эпосу подразумевают сказывание, «говорить речитативом» [8, с.235].

Горловой звук используется в алтайском и хакасском героическом эпосе. У алтайцев *кай* исполняется в сопровождении *топшуура* (чашечно-шейковая лютня), у хакасов *хай* звучит под аккомпанемент *чатхана* (вид цитры).

По манере интонирования различают три стиля: *куулап кайла* («гудящий кай»), *каргырлап кайла* («хрипящий кай»), *сыгырты кайла* – «свистящий кай» [6, с.47]²⁷. Их названия указывают на сходство со стилями горлового пения у тувинцев (*каргыраа*, *сыгыт*). Кроме того, термины *кай-хай* получили распространение у многих тюркских (алтай-кижи, теленгиты, телеуты, тубалары, кумандинцы, шорцы и др.), монгольских (ойраты, калмыки) и угорских (ханты, манси, обские угры) племен. Они подразумевают горловую манеру эпического интонирования [6, с.50].

Алтайский *кай* является эталонным для изучения тюркского героического эпоса в целом. В нем нашли отражения все основные его черты, встречающиеся и у других тюркских народов. Для него (*кай*), как одной из форм магического пения (Ю.Шейкин), показательны вступительный инструментальный наигрыш, речитативная декламация на одном низком, хриплом тоне, переходящим в «вокализ» на «свистящей флажолетной» форманте, а также речитативная тирада (от 3 до 10 строк) на одном тоне с его последующим октавным понижением. Вокализация обычно без слов осуществляется на разные фонемы и слоги; а, йа, о, ò, ў, ой [6, с. 66].

Хакасский *хай* близок алтайскому. К сожалению, ни тот, ни другой вид эпоса не изучались компьютерным способом. Поэтому сложно сказать какие здесь используются форманты, что представляет собой спектр звука. Надо полагать, что механизм звукообразования здесь сходный с тувинским горловым пением.

В данном случае, важным представляется как сам этот низкий горловой звук с вибрирующими призвуками (*кайларга*), так и его расщепление («вокализация»).

Эпические сказания у каракалпаков и казахов исполняются в сопровождении *кобыза* и *домбры* (двухструнных смычкового и щипкового хордофонов).

Среди крупных эпических поэм особое место занимает дастаны – развернутые поэтические сказания, сочетающие в себе «прозу, стихи и музыку» [9, с.16]. Если эпос у казахов и каракалпаков называется *жыр*, то их создатели – *жырау*, исполнители – *жыршы*. Активно бытуют образцы героического («*Кобланды*», «*Кероглы*», «*Алпамыс*», «*Кырык кыз*», «*Едиге*» и др.) и лироэпоса («*Кыз-Жибек*», «*Козы-Корпеш – Баян-сулуу*»).

Горловой звук используется в эпосе у каракалпаков. Так, один из способов интонирования при исполнении дастанов – «горловой», вносящий определенную тембровую окраску в звучание. В традиции его определяют как «*жырлау*» (петь «внутренним, закрытым голосом»). В процессе выступления *жырау* демонстрирует свое искусство не только в игре на *кобызе*, но и в пении. Если «прозаические разделы излагаются естественным голосом, то музыкально-поэтические в гортанной [горловой – С.У.] манере, что придает мелодии чрезвычайно высокий уровень напряжения и экспрессии» [9, с. 28]. Пение каракалпакских *жырау* с фальцетными призвуками в высоком регистре отдаленно напоминает *сыгыт* – один из стилей тувинского горлового пения. Вокализный распев здесь отсутствует.

Вероятно, у каракалпаков сохранилась одна из самых древних сказительских традиций, когда *жырау* исполняет дастан в сопровождении смычкового *кобыза*. «Аккомпанируя себе на *кобызе* с волосяными струнами, который благодаря своеобразному тембру и протяженному

²⁷ Тип интонирования у алтайцев связан с героями Нижнего и Верхнего мира. Согласно легендам, певческое искусство (*коомей*) исполнялось в сопровождении *икили* (смычкового хордофона), а эпические сказания (*кай*) – соответственно, *топшуура* [6, с.51].

звуку контрастирует горланному [горловому – С.У.] пению, сказитель создает особый архаичный звуковой мир, завораживающий и притягивающий внимание слушателя» [9, с. 28]. Мелодии дастанов называются нама.

У казахов традиция исполнения эпоса с кобызом стала исчезать уже в середине XIX века. И лишь ближе к концу XX в. создались условия для ее возрождения. В основном в сопровождении кобыза исполняются песни.

В настоящее время эпические традиции у казахов активно бытуют на Сыр-Дарье (Кызылординская обл.) и в Мангыстау. На Сыр-Дарье они имеют свои особенности. Наряду с домбровой, получила развитие кобызовая музыка²⁸. Известны эпические сказания на восточные сюжеты.

Кроме того, в Кармакчинском районе Кызылординской области сохранилась «традиция пения эпоса с горловыми призывками (комеймен жырлау)» [10, с.255]. Один из ярких ее представителей – А.Алматов (1956 г.р.). Эпическое интонирование кармакчинцев сходно с пением каракалпакских жырау: оно производится сдавленным горлом с использованием фальцетных призывков в высоком регистре. Домбре принадлежит особое место в создании формы дастана. Она гибко следует за голосом.

Используется 7-8 или 11-сложный размеры. Каждая тирада обычно заканчивается голосовым распевом на асемантические слова. Мастерство сказителя проявляется уже во вступлении к эпосу (жыр бастау) [10, с.257]. Эпические напевы называют макамами (так называемые «мелодии для импровизации»). Обычно используют 10-15 макамов [10, с.255]. Их амбитус небольшой, связан со словом. Сказители прекрасно владеют инструментом. Их голос с домброй образуют единое целое.

3. Горловой звук в инструментальной музыке тюркских народов

На некоторых музыкальных инструментах тюркских народов используются хриплые, звеняще-жужжащие, шипящие призывки. Они неотъемлемы от самого их звучания и выступают «естественной» оболочкой. Среди них хомус (варган), курай, а также смычковые с волосяными струнами типа казахского кыл-кобыза.

Кроме того, игра на хомусе и курае (сыбызгы) предполагает использование голосового аппарата. Башкирский кубыз (варган) и курай, отчасти и казахский сыбызгы, нередко звучат с использованием низкого голосового (горлового) бурдона. В последнем случае он является важной составляющей общего звучания инструмента (Х.Ихтисамов). По мнению некоторых исследователей, именно хомус, курай, а также смычковые с волосяными струнами во многом предопределили появление горлового пения как такового. «Эталоном горлового пения было двузвучие флейт и варгана» [11, с.215]. Э.Алексеев обращает внимание на тесную связь мелодического способа игры на варганах и феномена горлового пения. В обоих случаях преобладает «та же техника получения обертонов с помощью фонетико-артикуляционных приемов. Поэтому этот род музицирования на варганах чаще распространен в зонах йодлированного пения – Тироль, и вообще альпийская зона, Тува, с ее разнообразием горловых стилей (сыгыт, хоомей, каргыраа, борбаннадыр и др.), Башкирия, с ее знаменитым в прошлом «узляу» [12, с. 9]. Горловое пение хоомей, распространенное у западных охотничьих племен, по мнению Б.Смирнова возникло «в подражание искусству игры на цоре [продольная флейта типа алтайского шоора, башкирского курая – С.У.] и аман-хууре [разновидность варгана – С.У.]» [13, с.70].

Интересно, что в характеристике горлового звука, используемого в алтайском кае, приводится выражение «коомейчит», т.е. «играет голосом как на музыкальном инструменте» [6, с.49]. Наиболее близким горловому пению является звучание двухструнных смычковых хордофонов (игил, кыл-кобыз, кыл-кыяк). С ними связаны целые пласты звукоподражательной музыки.

²⁸ Именно здесь были записаны кюи Коркыта – сказителя, первого шамана, создателя кобыза, наставника огузских племен [10, с. 256].

Необходимо отметить, что горловое пение, сохранившееся у башкир и тувинцев, есть вид народной инструментальной музыки.

Стили в тувинском и башкирском горловом пении в чем-то сходны между собой. У башкир – искусство узляу имеет свои локальные названия: тамак-курай, хоздау, кайдау [11, с.201].

Башкирскому узляу наиболее близки образцы в тувинском стиле эзенгилээр. Низкому «выдержанному или ритмически прерывистому» горловому звуку «противостоит верхний, производный от него мелодический свист» [11, с.198]. В некоторых образцах узляу (как в наигрышах на тувинском хомусе, башкирском курае) образуется трехголосие: наряду с нижним тоном становятся слышимыми обертоны не только верхнего, но и среднего частей звукового спектра.

Обращает на себя внимание тембровая окраска нижнего горлового звука: хриплая, обнаженная (стиль каргыраа), фальцетная, сдавленным горлом (стиль сыгыт), бархатная (борбаннадыр) и т.д. Сам горловой звук воспроизводится с «немузыкальными» призвуками и воспринимается как темброво богатый, природный феномен. Виды горлового пения у тувинцев и башкир ориентированы на регистровое членение музыкального пространства. У тувинцев каргыраа, а у башкир кара- или тюбен-узляу (обычный, низкий) ориентированы на звуки нижнего, сыгыт, югары узляу (высокий) – верхнего, а хоомей, бала- или катын-узляу (детский, женский) – соответственно среднего регистров.

Укажем на тембровый контраст между низом и верхом. Если в каргыраа и борбаннадыре нижний голосовой бурдон формируется в большой октаве, то в стиле эзенгилээр и сыгыт он звучит в малой октаве, соответственно обертоновый «вокализ» отстоит от него на 3-3,5 октавы выше.

Обертоновая мелодия представлена по-разному: в виде небольшого фрагмента (каргыраа), распевов на двух-трех обертонах, форшлагов (барбаннадыр), свиста, с интонациями зова, кличей, с использованием трелей (сыгыт, эзенгилээр). По своему звучанию она носит инструментальный характер и напоминает звучание флейты (флейта-пикколо) (стиль сыгыт), флажолетов на струнных смычковых инструментах (альта, виолончели) [14, с.61, 58]. Во всех этих случаях горловое пение трактуется как музыкальный инструмент.

Интересно, что вокализированные фонемы (гласные и некоторые согласные) используются при извлечении обертонов в тувинском горловом пении (см. в стилях каргыраа – гласные а, о, а в борбаннадыр – напротив, согласные – м, б, в), а также в башкирском узляу (см. слоги: гу-гө, ө, гу). Они применяются и в варганной музыке (в игре на хомусе, шан-кобызе). Таким образом, горловое пение, как и игра на открытых продольных флейтах и варганах находятся на пересечении вокального, инструментального и речевого начал. Оно относится к т.н. корпоромузыке (И.Мациевский, З.Кыргыз) и воспроизводится благодаря голосовому аппарату, участием всего тела хомейджи (узляучи), с использованием речевых фонем.

Кроме того, данное явление фактически представляет собой спектрально развернутый горловой звук. Компьютерные исследования тувинского горлового пения (стиль каргыраа), предпринятые Е.Карелиной и А.Харуто, позволили выявить реальный механизм его образования. Речь идет об одном источнике звука, частота которого равна 165 Гц [15, с.112, 109]. Горловой звук, извлекаемый тувинским хомейджи в «вокализной» его части, напоминают аэродинамический свист [15, с.110].

С физико-акустической точки зрения воспроизводится один горловой звук, в плане музыкального восприятия – несколько «голосов»: основной тон и его обертоны. В высокочастотной области спектра образуется форманта. Она перемещается по натуральному ряду, приглушая одни и выделяя другие, т.н. «мелодические» обертоны²⁹.

²⁹ «Свистковое отверстие», находящееся между основным источником звука и голосовым трактом, выполняет функцию достаточно сложного и управляемого *фильтра*. Он способствует четкости и ясности «мелодических» обертонов, слышимых в нашем слуховом восприятии как отдельные голоса.

В заключении подведем некоторые итоги.

1. Горловой звук с «вокализным» распевом или без него является общим для разных видов инструментальной (горловое пение, игра на инструментах) и вокально-инструментальной (эпос) музыки тюркских народов. Он сам по себе представляет особую эстетическую ценность и может служить своеобразным этническим тембро-звукоидеалом.

2. Низкий (высокий) звук в виде открытого энергетического процесса с развернутым спектром обертонов представлен именно в горловом пении башкир и тувинцев, которое принадлежит к одному из уникальных явлений в инструментальной музыке тюркских народов.

В исполнении эпоса у тюрков Южной Сибири (алтайцы, хакасы) «вокализы» возникают лишь периодически, на определенных участках формы, у каракалпаков и казахов (кармакчинская традиция) они уже отсутствуют. Их заменяют распевы на асемантические слова в конце каждой тирады. В героическом эпосе этих народов используется только горловой звук, придающий ему особую окраску.

3. Горловой звук может быть представлен одним тоном или в спектральном виде (с 2-3 обертонами). Сказанное касается и музыкальных инструментов с одной, двумя или тремя струнами, преобладающими у тюркских народов. Речь идет о проявлении одной и той же закономерности.

4. Будучи общетюркским музыкальным феноменом горловой звук неотделим от понятия национальной и шире – этнической идентичности.

Список литературы:

1. Кыргыз З.К. Тувинское горловое пение: этномузыковедческое исследование. – Новосибирск: Наука, 2002. – 236 с.
2. Pegg C. Mongolian conceptualizations of overtone singing (xöömii) // *British Journal of Ethnomusicology*. – 1992. – Vol. 1. – P. 31-54.
3. Чудояков А. И. Кай и «кай-ээзи» в представлениях тюрков Саяно-Алтая // *Генезис и эволюция этнических культур Сибири: сб. науч. трудов*. – Новосибирск, 1986. – С. 45-53.
4. Мұқышев Т.К. Сыбызғы сазы. Монғолиядағы Баян-Өлгей қазақтарының сыбызғы күйлері. – Алматы: Онер, 2005 – 80 б
5. Утегалиева С. И. Звуковой мир музыки тюркских народов: теория, история, практика (на материале инструментальных традиций Центральной Азии). – М.: Композитор, 2013. – 528 с.
6. Шейкин Ю.И., Никифорова В.С. Алтайское эпическое интонирование // *Алтайские героические сказания. Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока*. Т. 15. Новосибирск: Наука, Сиб предприятие РАН, 1997. С. 47-70.
7. Сагалаев А.М., Октябрьская И.В. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири: знак и ритуал. – Новосибирск: Наука, Сиб. отделение, 1990. – 200 с.
8. Валиханов Ч. Ч. О формах казахской народной поэзии // *Избранные произведения* – Москва: Наука, 1986. – С. 235-241.
9. Азимова А.Н. Звуковой мир каракалпаков. Диалог культур Центральной Азии. Ташкент: Швейцарское Агентство по развитию и сотрудничеству, 2008. – 64 с. (с СД диском).
10. Тогжан Т. Сырлы сарын. Музыкалык-этнографиялык жинак. – Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2002. – 264 б.
11. Ихтисамов Х. С. К проблеме сравнительного изучения двухголосного гортанного пения и инструментальной музыки у тюркских и монгольских народов // *Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: сб. статей и материалов*. – М.: Сов. композитор, 1988. Ч. 2. – С.197-216.

12. Алексеев Э.Е. Варган: нераскрытые исследовательские перспективы // Варган (хомус) и его музыка: сб. материалов I Всесоюзной конференции, 1988 г. – Якутск: Полиграфист, 1991. – С. 6-14.
13. Смирнов Б. Ф. Музыкальная культура Монголии. М.: Музгиз, 1963. – 120 с.
14. Аксенов А.Н. Тувинская народная музыка / под ред. Е. В. Гиппиуса. – Москва: Музыка, 1964. – 239 с.
15. Карелина Е. В., Харуто А.В. К вопросу о музыкально-акустических свойствах тувинского горлового пения // Музыкальная академия. – 2008. – № 4. – С. 108-113.

УДК:(1-925,2)

ДИНИЙ-МИСТИКАЛЫК ОКУУДАГЫ «МУЗЫКА» ФЕНОМЕНИН ЭКСПЛИКАЦИЯСЫ

Исаков К.А., Азизова Д.Ш., Матаев М.А.

Суфизмдин эстетикалык концепциясында искусствонун түрлөрүнүн ичинен музыка өзгөчө орунда турган. Суфийлердин пикири боюнча музыка Таза дүйнөгө, башкача айтканда, Кудайдын дүйнөсүнө тиешелүү, ал Кудайдын рухунун гармониясы, ошондуктан музыка Кудайды түшүнүүдө адамдарга жардам берет, аларды жаман жолдордон сактайт. Суфизм эстетикасы поэзиядан өздөрүнүн идеалына жараша форманы жана мазмунду так ажыратышкан. Поэтикалык чыгарма эмоционалдуу жана кабыл алууга жеңил болууга тийиш. Ырдын мазмуну-бул барынан мурда жараткандын рухтук күчүнүн ачыкка чыгышы, адам бул рух менен биригип тазаланат. Чыгарманын формасы – абсолюттук бытиенин материалдык дүйнөнүн предмети түрүндө чагылдырылышы. Суфийлер үчүн поэзия таза, жагымдуу форма жана ыргак, уйкаштыктардын куралышы гана эмес, ал ички дүйнөнүн керектөөсүнүн табигый түрдө ачык билиниши, абсолюттук сулуулук жана кооздукту баамдай билүү, ага жетишүү. Суфийлик ырларды ири араб, перс, түрк жана азербайжан акындары (Аттар, Саади, Руми, Хафиз, Ниязи, Джамии, Насими) жазышкан. Алардын поэзиясы символика менен байланышкан, бул исламдын кугунтуктоосунан чочулабай кескин пикирлерди билдирүүгө мүмкүнчүлүк берген.

Негизги сөздөр: Абсолюттук бытие, геоденисттик музыка, ислам догмалары, поэзиялык табыят, музыкалык искусство, катарсис, неоплатондук окуу, суфизм, эстетикалык гармония, этикалык норма.

ЭКСПЛИКАЦИЯ ФЕНОМЕНА «МУЗЫКА» В РЕЛИГИОЗНО- МИСТИЧЕСКОМ УЧЕНИИ

В эстетической концепции суфизма из всех видов искусства особое место занимала музыка. В понимании сущности музыки и её оценке идея суфизма противостояла исламской идеологии. Ислам, как нам известно, не любит никакой музыки, в преклонении перед Аллахом применение музыки запрещается. Поэтому эстетика суфизма сначала отказалась от музыки, но постепенно оценили и начали применять понемногу. По мнению приверженцев этого течения музыка относится к Чистому миру, т.е. миру Бога, это гармония духа Бога, поэтому она поможет людям в понимании Бога, спасает их от плохого поведения. Эстетика суфизма согласно своим идеалам чётко отличали форму и содержание от поэзии. Поэтическое произведение должно быть эмоциональным и легко воспринимаемым. Содержание стиха – это, прежде всего, обнаружение духовной силы создателя, человек соединяется с этим духом и очищается. Форма произведения – отражение абсолютного бытия в виде предмета материального мира. Для суфистов поэзия не только чистые, приятные форма и ритм, сложение рифм, это естественное проявление потребности внутреннего мира, умение разуметь красоту и прекрасное, достижение их. Суфийские стихи

сочиняли крупные арабские, персидские, тюркские и азербайджанские поэты (Аттар, Саади, Руми, Хафиз, Ниязи, Джами, Насими). Их поэзия связана с символикой, это дало возможность выразить резкие мнения, не боясь изгнания.

Ключевые слова: Абсолютное бытие, геоденистическая музыка, догмы ислама, природа поэзии, музыкальное искусство, катарсис, неоплатонская учения, суфизм, эстетическая гармония, этическая норма.

EXPLICATION OF THE “MUSIC” PHENOMENON IN RELIGIOUS AND MYSTICAL TEACHING

In the aesthetic concept of Sufism, of all art forms, music occupied a special place. In understanding the essence of music and its evaluation, the idea of Sufism opposed Islamic ideology. Islam, as we know, does not like any music, in worship of Allah, the use of music is prohibited. Therefore, the aesthetics of Sufism initially abandoned music, but gradually appreciated and began to apply little by little. According to the adherents of this trend, music belongs to the Pure World, i.e. the world of God, this is the harmony of the spirit of God, so it will help people in understanding God, save them from bad behavior. The aesthetics of Sufism, according to their ideals, clearly distinguished form and content from poetry. A poetic work should be emotional and easily perceived. The content of the verse is, first of all, the discovery of the spiritual power of the creator, a person unites with this spirit and is purified. The form of the work is a reflection of absolute being in the form of an object of the material world. For Sufis, poetry is not only a pure, pleasant form and rhythm, the addition of rhymes, it is a natural manifestation of the need for the inner world, the ability to understand beauty and beauty, to achieve them. Sufi poems were composed by major Arabic, Persian, Turkic and Azerbaijani poets (Attar, Saadi, Rumi, Hafiz, Niyazi, Jami, Nasimi). Their poetry is associated with symbolism, which made it possible to express strong opinions without fear of exile.

Key words: Absolute being, geodenistic music, Islamic dogma, nature of poetry, musical art, catharsis, Neoplatonic teachings, Sufism, aesthetic harmony, ethical norm.

Музыка жөнүндөгү көпчүлүк орто кылымдык трактаттарда ага илимий философиялык багыттардын чок ортосу, борбору катары баа берилет. Араб-мусулман философиясынын чектериндеги музыкалык илимдердин жаралуусу жана андан ары өнүгүүсү антикалык философиялык мурастарды изилдөөгө алуу менен терең байланышкан. Мусулман ойчулдарынын байыркы грек жана эллиндик илимдер, философия менен болгон байланышы жана аларга болгон кызыгуулары антикалык трактаттардын которулуусу менен шартталып турат. VIII кылымдан XI кылымга чейин философия, логика, медицина, математика, астрономия, география, музыка жана башка негизги илим тармактары боюнча байыркы грек жана эллиндик окумуштуулардын эмгектери араб тилине активдүүлүк менен которулган. Бул котормо иштерине аббасиддик халиф аль-Мамун (813-833-жылдары бийлик башында болгон) түзгөн жана андан ары ишин улап кеткен багдаддык “Акылмандуулуктун үйү” абдан чоң кызмат аткарган.

Орто кылымдык араб-мусулман ойчулдарынын байыркы грек философторунун мурастарын өздөштүрүүсү менен нагыз “арабдык” илим тармактары (теология, мусулман укук таануусу, филология, грамматика, лексикография, калк жана дин тарыхы ж.б.) жана “четтен келди” деп эсептелинген илимдер (философия, так жана табигый илимдер) пайда боло жана андан ары өнүгө баштады. Чыгыш мусулман илим фондусуна антикалык философия менен бирге музыканын философиясынын элементтери да кирип келди.

“Музыка жөнүндөгү илимдин” (‘илмал-мүсйкә) өз алдынча пайда болуусуна жана андан ары өнүгүүсүнө алгачкы кадамдар фалсафанын өкүлдөрү — эллиндик философиялык традицияларга негизделген араб-мусулман философиясы тарабынан жасалган. Бирок да, музыка жөнүндөгү антикалык илимдин тийгизген таасирлерине карабастан мусулман музыкалык илими ал илимий булактардын кайталоосу, байыркы грек ойчулдарынын пикирлерине тек гана баяндама берүү болгон эмес.

Орто кылымдык мусулман маданиятында бардык илимий дисциплиналар философия тарабынан тартипке салынган жана бириктирилген. Философия, чындыгында, “илимдердин илими” катары кызмат кылып, аны өз алдынча илим катары кабыл алууга да болбос эле. Орто кылымдык араб-мусулман маданияты, андагы дисциплиналар ар бири өз алдынча эмес жалпы илимий-философиянын контекстинде изилдөөгө алынган. Биз азыр философтор деп атап жаткан Чыгыш ойчулдары өз изилдөөлөрүндө жана көз караштарында филологиялык, табият таануучулук, метафизикалык, музыкалык-теориялык жана башка илимдердин тармактарын, алардын элементтерин өз ара айкалыштыра алышкан. Ага аль-Фарабинин “Илимдердин классификациясы тууралуу сөз”, Ибн Синанын “Тазалыктын бир туугандарынын кайрылуусу”, “Дарылоо китеби”, “Сактап калуу китеби”, “Билимдердин китеби”, аш-Ширазинин “Акыйкаттык жана тазалык үчүн таажынын бермети”, аль-Амулинин “Илимдердин баалуулугу” сыяктуу илимий энциклопедиялары жана трактаттары эң сонун күбө боло алат. Бул энциклопедиялардын жана трактаттардын бардыгында музыкага арналган бөлүмдөр болгон. Орто кылымдык мусулман окумуштуулары тарабынан музыканын атайын илим тармагы каралып жатышы кокустук эмес. Ал мезгилдерде азыркыдай маалымат, искусствонун түрлөрүн жалпы берүүнүн жана таратуунун каражаттарынын болбогундугуна байланыштуу музыкага өзгөчө милдеттер жүктөлгөн жана ага чоң маани берилген. Ар бир өзүн маданияттуу жана илимдүү катары эсептеген жарандар музыкалык аспаптарда ойноону үйрөнүүгө аракет жасаган. Жогорку бийлик өкүлдөрүнүн өздөрүнүн жекече ырчы, бийчи, музыканттары болгон. Эң эле жөнөкөй мисал, кыргыз, казак элдеринин манап, бийлеринин аларды дайыма коштоп жүрүүчү эшик ырчылары болгон.

Орто кылымдардагы диний-мистикалык окуудагы (суфизмдеги) рухий-маданий эмгектеринде музыканын орду өзгөчө белгиленген. Жалпы музыканын маани-маңызын билүүдө, жана ага карата анализ жасоодо суфизмдик ойлор мусулмандык идеологияга карама-каршы келген. Мусулманчылыкта жалпыга маалым болгондой музыканы баалабай жана нарктабай келишкен. Шариат боюнча Аллага сыйынууда музыканы пайдалануу акылга сыйбаган иш болгон. Ошондуктан, диний-мистикалык маданий эстетикасы эң алгач музыкадан баш тартууга аргасыз болушкан. Кийинчерээк бул феноменди (музыканы) адамзатка эстетикалык рахат тартуулаган рухий азык экендигин түшүнүшүп аны акырындап үйрөнүшүп-колдонуша башташкан. Суфийлердин ойлорунда мусика адал дүйнөгө, башкача айтканда, Жараткандын дүйнөсүнө тиешелүү кубулуш катары карашкан. Музыка алар Алланын рухий гармониясы катары карашкан, натыйжада музыка Алла-Тааланы таанып-билүүдө инсандарга көмөк берген жана ар кандай терс касиеттерден арылткан рухий категория катары сыпатташып келишкен.

Музыка Кудай ааламынын чексиздиги катары саналат жана андан жаратылыштын бүтүндөй жалпы бөлүгү бийге айланат. Ушунан «чөйрөнүн гармониясы» жөнүндөгү пифагордук окуунун жана музыканын космостон келгендиги жөнүндөгү неоплатондук окуунун жаңырыктары байкалып турат жана алар суфийлердин каалосуна жараша өзгөртүлгөн деп божомолдоого болот [5, 94,95-бб.].

Ыргактуу жана жанга жагымдуу үндөр аркы дүйнөнүн үндөрүнө окшош, ушул себептүү ал адамдын жүрөгүн кытыгылап, анын каалоосун ойготот. Суфизмде музыка таанып-билүүчү күчкө жана чоң кубатка ээ, ал Кудай менен жакындашууда, жерден тышкаркы, реалдуу эмес турмушту андап-билүүдө гана эмес, адамдын жашоосунун психологиялык жана моралдык-этикалык жактарын таанып-билүүдө да жогоруда аталган эстетикалык-этикалык максаттарына жетет [5, 94-б.].

Рухий феноменди (мусиканы) таанып-билүү ыкмаларына таянып, суфизм төмөнкү үч жанрды бөлүп көрсөтөт:

1. Көңүл ачуучу,
2. Гедонисттик,
3. Экстаздык.

Көңүл көтөрүүчү музыка аты айтып тургандай адам үчүн өтө маанилүү жакшы да жана ошол эле учурда билинбеген терс да касиеттерге ээ болушу ыктамал. Мусулманчылыктын

жол-жоболоруна карамандай каршы суфизм окуусунда жогоруда биз атап кеткен музыканын түрүнө чектөөлөр болбойт, мындай музыка кайсы бир учурларда ден-соолукка пайдалуу жана адамзатка рахат тартуулайт деп сыпатталат. Көңүл көтөрүүчү музыка ар кандай куштардын сайраганындай, кубулжуган бак-дарактардай жана жыпар-жыттуу гүлдөрдөй жанга жагымдуу, ал инсанга рахат жана чоң сүйүнүчтү тартуулайт, көңүлүн ачат. Көңүл көтөрүүчү мусиканын залалдуулугу - инсандардын денесин дүбүтүп, жүрөгүндө сүйүү ойготуп жибегиши мүмкүндүгүндө, мистикалык окууда жогорудагыдай көңүл көтөргөн жагдайларга мүмкүнчүлүк жокко эсе.

Гедонисттик мусика, ал суфизмдик таржымал боюнча инсандын ички дүйнөсүн олкул-солкул кылган адамдын ички дүйнөсү менен тутмдашкан музыка саналат, мындай учурда инсан музыканын коштоосу жана жардамы менен чоң рахатка кабылышат.

Суфийлердин пикири боюнча музыкалык искусствонун жогорку теги болуп экстаздык мүнөздөгү музыка эсептелет, анын жардамы менен Жаратканга жакындашууга болгон умтулуу күчөйт. Мындай музыка Кудайга болгон сүйүүнү күчөтөт, адамды боорукердикке жана жакшы иштерге чакырат, адамды жамандыктардан, арамдыкка умтулуудан, ар түрдүү кызыгуулардан сактап, аны таза кармайт. Муну илимий адабияттарда эстетикалык катарсис деп аташат. Эстетикалык катарсисте биринчи планга искусствонун психотерапиялык эффектиси чыгат. Катарсис, өзүнүн рухун бекемдөөнүн, адамдын тынчсыздануу, кыжалатчылыктан жана терс эмоциялардан кутулуунун ыкмасы катары суфий маданиятынын манилү элементи болуп келген жана азыр деле ошондой. Ага далил катары, Европада «бийчи дербиштер» ордени деп аталган Мевляна суфий орденин айтса болот. Мевляна (Мауляна) деген ат суфийлик акын Жалал-ад-дин Румини «биздин төрө» - «Мевляна» деп атагандан чыгат. Европалык аталышы болсо, суфийлик бул ордендин өкүлдөрү музыкалык аспаптардын коштоосу астында (экстаздык мүнөздөгү музыканын) ар түрдү дене кыймылдарын, анын ичинде оң бутунун тегерегинде айланууну камтыган зикр ритуалын аткарууга байланыштуу [4:82,83-6.].

Орто кылымдардагы чыгыш элдериндеги суфизмдик диний-мистикалык окуу музыка гана эмес маданий-эстетикалык ар кандай идея-ойлорду жараткан жападан-жалгыз диний агым катары өкүм сүрүп келген.

Суфизм өкүлдөрү коомдогу жат көрүнүштөргө кайгыруу менен алар музыкадан өздөрүнүн жан дүйнөсүнө жаккан жана ички сезимдерин, ой-толгоолорун канааттандырган рахатты алышкан. Акыйкат издөөдө ааламды эс-акыл аркылуу таанып билүүгө жана ой менен болумуштун ортосундагы кескин карама-каршылык суфизм өкүлдөрүн рухий турмуштан рахат издөөгө мажбурлаган.

Суфий музыкадан дисгармонияны таба алган эмес, ошондуктан ал музыканы Кудай менен байланыштырууга тийиш болгон. Музыканын жардамы менен гана «азап чегүү», «кайгы», «жоркунуч», «сүйүү», «кубаныч» сыяктуу категориялар эстетикалык формага жана мазмунга ээ боло алган. Суфизм музыканын аткарылыш процессине да өзгөчө маани берген, мында төмөнкү үч шартты эске алуу зарыл: убакыт, жай жана угуучулар. Музыканттар жана угуучулар бул «үчилтикти» сактаганда гана музыка эмоционалдык мааниге, көркөм эффектке ээ болот, болбосо ал пайдасыз жумушка, ал тургай зыяндуу нерсеге да айланат. Музыкалык маанай - адамды музыканы угууга жана кабыл алууга психологиялык даярдоо. Жогоруда аталган «үчилтиктин» жай деп аталган шартын карап көрөлү, жол жүрүүдө, кайгылуу жагдайда же жагымсыз шартта көңүлү чөгүнкү адамдын ырдабай эле койгону дурус. Ыр, музыка учурунда дин ишмери же эч нерсени кыртышы сүйбөгөн, музыканы жактырбаган да, түшүнбөгөн да адам болсо дагы эч кандай музыканын кереги жок [5, 97-6.].

Суфийлер маданиятында ырчылардын тышкы көрүнүштөрүнө да, алардын абазына да катуу талаптар коеюлган. Поэтикалык ыр аркылуу аны окуган адамдын, ырды ырдаган аткаруучунун жана бийлөөчүнүн сырткы келбети жакшынакай, абазы жанга жагымдуу болушу керек. Ошондой эле алардын кийинген кийимдери эстетикалык жактан жарашыктуу

болушу абзел. Мындай сапаттар көрүүчү жана угуучунун ички сезимдерин көтөрүп, аларга эстетикалык жактан жагымдуу рахатты тартуулашын камсыз кылган.

Суфизмде мусиканы катарсиске ээ болуунун, мындай утурумдук жашоодогу Кудайга жетүүдөгү «тазалануунун» бирден-бир жолу катары пайдаланышкан. Жагымдуу, маанилүү, айрым учурларда кайгылуу ыргактуу ырлар келечекти максатуу кароого шарт түзгөн, мында жагдай мистиктиктердин кабылдоосун жана көңүлдөрүн, маанайларын реалдуулуктан ирреалдуулукка көтөргөн. Азап аркылуу аларга кенене жол ачылаарын белгилешкен. Бул болсо, байыркы Индиядагы Буддизм менен үндөшүп кетет. Ошондуктан, алар айрым учурларда көңүлдүн көтөрүлүшүн, жан дүйнөнүн тазарышын жана алардын биримдиги аркылуу ар түрдүү жакшы аракеттерге жетишүүгө мусиканын орду өзгөчө экендигин баса белгилешкен.

Көркөм ырдын маанисин билүүдө суфизмдик маданият Платон жана неоплатончулардын идеялары менен үндөшүп кетет. Неоплатондук идеялар да, суфийлердин искусстводогу ойлору да маданий рухтун кедергиси менен өсүп –өнүгүүгө кадам таштоо менен эстетиканын туура жолдорун таба алышкан эмес, ошондуктан мистикалык окууга барууга аргасыз болушкан. Демек, суфизмдик поэзияда Аллага макул болуунуну жана ага таазим этип жашоонун, ошондой эле тирүүлүктөгү ар кандай жыргалчылыктардан оолак болууну шарттаган элементтер бар. Ал эми көркөм ыр суфийлер үчүн жалпы ааламды түшүнүүдө, учурдагы жашоону жана чыныгы дүйнөнү ажыратып билүүнүн функциясын аткарган.

Суфизм эстетикасы поэзиядан өздөрүнүн идеалына жараша форманы жана мазмунду так ажыратышкан. Поэтикалык чыгарма эмоционалдуу жана кабыл алууга жеңил болууга тийиш. Ырдын мазмуну-бул баарынан мурда жараткандын рухтук күчүнүн ачыкка чыгышы, адам бул рух менен биригип тазаланат. Чыгарманын формасы – абсолюттук бытиенин материалдык дүйнөнүн предмети түрүндө чагылдырылышы. Суфийлер үчүн поэзия таза, жагымдуу форма жана ыргак, уйкаштыктардын куралышы гана эмес, ал ички дүйнөнүн керектөөсүнүн табигый түрдө ачык билиниши, абсолюттук сулуулук жана кооздукту баамдай билүү, ага жетишүү. Суфийлик ырларды ири араб, перс, түрк жана азербайжан акындары (Аттар, Саади, Руми, Хафиз, Ниязи, Джами, Насими) жазышкан. Алардын поэзиясы символика менен байланышкан, бул исламдын куугунтуктоосунан чочулабай кескин пикирлерди билдирүүгө мүмкүнчүлүк берген. Суфий ойчулдарынын философиясындагы жана эстетикасындагы символ ислам догматынын туңгуюгунан чыгуунун аракети жана каражаты катары кызмат кылган. Мындай символдор күндөлүк сөздүк кордон (запас), дүйнөнү эн жөнөкөй түшүнүүдөн чыккан. Бул бир тараптан, суфий идеяларынын элдин аң-сезимине сиңишин жеңилдеткен, экинчи жактан, жөнөкөй эле кубулуштардын мистикалык түшүнүгүн күчөткөн. «Сүйүү», «жаалоо», «жолугушуу», «жарык», «өбүү», «өбүшүү» сыяктуу сөздөр суфийлердин эстетикалык доктринасында адамдын Кудайга карата мамилесин, урматтап-барктоосун билдирген [5, 98, 99-бб.].

Көркөм чыгармаларда көңүлү түздүк, акыйкаттык, ырааттуулук, гармониялуулукту, эмоционалдуулукту, ыргактуулукту жана көркөмдүктү сүрөттөгөн чыгармага суфизм маданий концепциясында өзгөчө маани берилгендиги жана ал ыр түрүндө жазылган чыгармалар менен бирге каралган, тактап айтканда «сөздөгү музыка» деген аксиомага дал келген. Суфизм эстетикасындагы музыка ички сезимдик күчтөрдүн кудурети менен угуучуларды өзгөчө абалга жана таң калдыруунун, инсандын ички дүйнөсүн ойготуучу, шыктандыруучу өзгөчө ролду аткарган.

Адабияттар:

1. Аль Сардади (Кардауи) Юсеф. (1994). Ислам: дозволенное и запретное. [Текст] / Аль Сардади (Кардауи) Юсеф. /Пер. с араб. З. Арухова, Р. Гаджиева. – Алматы: Онер, – 142 с.
2. Веймарн Б. В. (1960). Искусство арабских народов (средневековый период). [Текст] / Б.В. Веймарн – М.: Искусство, – 199 с.
3. Джами А.(1964). Весенний сад. [Текст] /А. Джами. – Душанбе: – С. 53-54.

4. Ислам. (1991). Историографические очерки. – М.: Главная редакция Восточной литературы, – 288 с.
5. Исаков К.А., Азизова Д.Ш. Суфизмдин этика-эстетикалык табияты. [Текст] /К.А. Исаков, Д.Ш. Азизова. – Ош:2020. -150 б.
6. Курбанмамадов А. (1987). Эстетическая доктрина суфизма (опыт критического анализа). [Текст] /А. Курбанмамадов. – Душанбе: – С. 23.
7. Лирика. (1987). Из Персидско-Таджикской поэзии. Рудаки, Ибн Сина, Насир Хосров и др. – М.: Худож-я литература, – 462 с.
8. Матякубов О. (1986). Аль-Фараби об основах музыки Востока. [Текст] /О. Матякубов. – Ташкент: Фан, – 86 с.
9. Рудаки. (1963). Стихи. [Текст] /Рудаки. – М.: – С 44
10. Сагадеев А. В. (1963). Эстетические взгляды арабов средневековья. //Очерки истории эстетических учений. [Текст] /А.В. Сагадеев. – М.:

УДК 78; 39

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ЭВОЛЮЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА ТЮРКОЯЗЫЧНЫХ НАРОДОВ

Р.А. Мамедова-Сарабская

доктор искусствоведения, профессор

Институт архитектуры и искусства НАН Азербайджана

Баку, Азербайджан

renasarabskaya@mail.ru

Аннотация. В данной статье рассматриваются некоторые аспекты изучения эволюционных стадий музыкального языка тюркоязычных народов. Подчеркивается актуальность методологических позиций эволюционизма и целесообразность опоры на научную литературу XX века. Отмечается востребованность изучения эволюции музыкальной культуры тюркоязычных народов в контексте музыкальной тюркологии.

В данной статье учитывается основной вектор концепции «от простого к сложному», а именно – наиболее ранние образцы музыкального фольклора ограничиваются узким звуковым диапазоном. Показаны работы известных этномузыковедов, в которых характеризуются устойчивые мелодические типы, выявляемые в процессе сравнительного анализа музыкального фольклора того или иного региона.

Предлагается функционально-сравнительный аспект анализа, который позволяет считать, что изучение стадийной эволюции, с одной стороны, изучение письменных источников музыкально-теоретической средневековой науки, с другой стороны, позволит объяснять те или иные идентификации тюркоязычных культур.

Подчеркивается также, что изучение эволюции музыкальной культуры тюркоязычных народов актуализировано к каждой тюркской «ветви» хореографического пространства.

Ключевые слова: эволюция, музыка, модель, тюрки, функция, тип, олигатоника, геноформула.

Annotation. This article discusses some aspects of the study of the evolutionary stages of the musical language of the Turkic-speaking peoples. The relevance of the methodological positions of evolutionism and the expediency of relying on the scientific literature of the twentieth century are emphasized. The relevance of studying the evolution of the musical culture of the Turkic-speaking peoples in the context of musical Turkology is noted.

This article takes into account the main vector of the concept "from simple to complex", namely, the earliest samples of musical folklore are limited to a narrow sound range. The works of well-known

ethnomusicologists are shown, in which stable melodic types are characterized, identified in the process of comparative analysis of the musical folklore of a particular region.

A functional-comparative aspect of the analysis is proposed, which allows us to believe that the study of the stadial evolution, on the one hand, the study of written sources of musical-theoretical medieval science, on the other hand, will explain certain identifications of Turkic-speaking cultures.

It is also emphasized that the study of the evolution of the musical culture of the Turkic-speaking peoples is updated to each Turkic "branch" of the choreographic space.

Key words: evolution, music, model, Turks, function, type, oligatonics, genoformula.

Национальное самосознание XX – начала XXI веков требует реабилитации исторических ценностей. В этом аспекте на первый план выдвигаются проблемы тюркских корней азербайджанской музыкальной культуры. В условиях новой конфигурации азербайджанской гуманитарной науки определенные нормативные концепты, основанные на тех или иных социально-исторических приоритетах, утрачивают свою регулятивную функцию. И в этом смысле отношение к тюркскому наследию приобретает новый смысл и новую значимость.

Тюркское культурное пространство отличается активными межрегиональными взаимосвязями, что актуализирует сопоставления, сравнительный анализ культур.

Основной задачей музыкальной тюркологии в современной азербайджанской гуманитарной науке является изучение этногенеза азербайджанского народа в свете музыкальной культуры, - шире – поиске генофонда музыки тюркоязычных народов через сравнительно-типологический анализ. В контексте музыкальной тюркологии наиболее оптимальным терминологическим вариантом нам представляется геноформула.

Очень кратко характеризуя геноформулу подчеркнем, что геноформула как архетип представляет собой константную модель тюркской духовности, ее смыслообраз. Геноформула как универсальный критерий отсчета единой художественной семантики музыкальной культуры тюркоязычных народов способна на информативность высшего порядка. Последнее позволяет рассуждать не только о многомерности, но и целостности тюркской культуры.

«Реестр» геноформул – это своего рода «символия», знание которой обеспечивает понимание тюркского музыкального языка в разных точках тюркского мира. Геноформула как условный код этнокультуры имеет огромное значение, ибо это микромир, моделирующий основы тюркского музыкального сознания.

Народная культура включает в себя художественные пласты, начиная с древности до функционирования народной культуры в современном социуме. Самоидентификация с определенными векторами традиций этноколлектива является решающей в изучении народной культуры. В этом аспекте подчеркнем, что очевидные совпадения в музыкальном языке народов тюркского мира требуют аргументации параметров их общего генофонда. Фиксация тюркских музыкальных сегментов представляет собой сложный исследовательский процесс. Ориентиром служит формульность этих сегментов, обозначенная нами как геноформула. Генезис родства, единые корни тюркской музыкальной системы заключены в типологиях этнокультуры. Формульные попевки, которые концентрируют в себе музыкальную семантику репрезентируют древнейшие формы интонирования. Возможно использование синонимов геноформулы, которые ярко высвечивают изучаемый феномен. Например, генетический «знак», интонационный прототип, ритуальное клише и т.д.

Образцы музыкального фольклора тюркоязычных народов свидетельствуют не только о слуховых параллелях. Объективно существуют идентификации звуковысотности, звукорядов, функциональных соотношений ладоинтонационных типологий. Эти аналогии имеют «родовой», генетический характер. Именно в этом смысле можно говорить о том, что геноформула представляет собой определенное звено эволюционной информации, ибо, как было сказано, народная культура включает в себя разные исторические пласты.

Фиксация исторических слоев культуры, фиксация стадияльно различных явлений в музыкальной культуре является, безусловно, трудноисследуемой проблемой. Однако,

используя известные методологические приоритеты этномузыкознания, возможно выделить из полиэлементного целого определенные вехи эволюции. Прежде всего, рассмотрение эволюционных этапов в музыке тюркоязычных народов позволяет сравнивать эти этапы по признаку формирования ладовых структур.

Существуют разные теории и подходы к изучению эволюционных процессов в музыке. Безусловно, что существуют разные взгляды на происхождение и развитие музыкального искусства. Обратимся к теории «от простого к сложному», которая принадлежит видным фольклористам с мировым именем, в основе которой лежат идеи эволюционизма. Именно эволюционизм позиционировал объединение культур в регулярной последовательности, а также актуализировал сравнительный метод исследования. Так, в основе эволюционизма лежали такие постулаты как «направленность движения человеческого общества и культуры от простого к сложному; эволюционная форма культурной динамики – последовательное усложнение социальной жизни» [1, с. 373].

Исследование функционирования геноформулы на разнообразном музыкальном тюркском материале подтверждает закономерность динамики эволюции музыкальных культур «от простого к сложному». Объединение тюркских культур по принципу родственных процессов в их эволюции возможно на основе этногенетических реалий. Так, если представить себе геноформульный тип интонации как своего рода реликт раннефольклорного интонирования, обладающий полистадиальной семантикой, возможен сравнительный анализ в данном ракурсе. На наш взгляд, геноформула как центральная единица этногенетических процессов требует эволюционных подходов, ибо этногенез представляет собой, прежде всего, процесс происхождения и формирования. Добавим также, что имманентные свойства этнокультуры обусловили как внутренние, так и внешние факторы эволюционных процессов.

Геноформульный ряд проходит эволюционные этапы этногенеза. Так, безусловен интегрированный «профиль» геноформулы, ибо формирование базируется на общности аутентичных параметров с внешними. Трансформации геноформульного ряда определяются контекстными преобразованиями.

Как хорошо известно, в основе эволюционных процессов лежат механизмы адаптации. Если принять за основу, что геноформула является одним из таких адаптационных механизмов, можно утверждать, что эволюционное развитие в музыке тюркских народов имело некий регулятор, отзывающийся на многочисленные региональные и этногенетические изменения. Генетическая память при этом сохраняет глубинные, коренные свойства, а региональные выступают в качестве вариантов основных музыкальных типов в контексте тюркского мира. История музыки тюркоязычных народов свидетельствует не только о национальной специфике музыкальной культуры тюркского мира, но и существенных универсалиях, объединяющих его в единое целое, ибо музыкальная система – это совокупность кодифицированных элементов, маркирующих специфику той или иной музыкальной культуры.

По мнению этномузыковедов, «возраст» музыкального образца может определять степень мелодической развитости, а также функциональная четкость и определенность ладовысказывания. Известны методы анализа, позволяющие выявить наиболее ранние черты интонирования. Так, например, «музыка разных народов, при всех своих национальных особенностях, подчиняется некоторым общим закономерностям. Можно предполагать, что интонационное образование диатонических ладов в музыке всех народов идет тремя основными путями: секундовое опевание опорных тонов, скачок в мелодии (терцовый и квартовый в первую очередь) и мелодическое заполнение скачка» [2, с. 6].

Опираясь на идеи ученых конца XIX – XX века, подчеркну их продуктивность. На мой взгляд, гениальные открытия остались не раскрытыми в азербайджанском этномузыкознании и практически не использованными, поскольку наука начала XXI века отнеслась к ним без должного понимания.

Развитие азербайджанской музыки, в частности, стабильные и мобильные элементы структуры связаны с изменениями эволюционного порядка. В соответствии с этим выстраивается аналитическая схема:

1. Малообъемные лады;
2. Квартовые лады;
3. Квинтовый ладовый круг;
4. Лады с увеличенной секундой.

Однако, прежде чем использовать постулаты, безусловно, имеющие информационную ценность, следует избирательно относиться к детерминантам того или иного источника. Так, Ю.М.Лотман писал о том, что к источникам «надо подходить как к текстам, нуждающимся в дешифровке, своеобразном раскодировании, которое должно предшествовать цитатному их использованию» [3, с. 125].

Идеи о ранних формах музыки ведущих этномузыкологов Европы конца XIX – начала XX века были проанализированы К.Квиткой в его научном труде «Первобытные звукоряды» [4].

Данный материал относится к истории музыкальной науки является ценным опытом этномузыкознания, необходимым для разработок современной азербайджанской этномузыкологии.

«Словацкий музыковед А.Эльшекова в своей статье «Древние структурные формы ладовых систем в славянской народной музыке» вполне обоснованно считает мелодии, построенные на би-, три-, и тетракордных звукорядах, реликтами древнейшей стадии музыкальной культуры славян» [4, с. 277]. Олигатонные диатонические ряды, в частности, трихорды К.Квитка считал «самостоятельной, жизнеспособной и древней ладовой системой» [4, с. 275]. Более того, подчеркивал важность функциональных связей в организации олигатонных структур.

В.Л.Гошовский в комментариях к трудам К.Квитки отметил, что «сегодня, при существующем состоянии изучение данной стадии музыкального мышления, предположения К.Квитки в существовании древних диатонических трихордных ладовых систем полностью подтвердилось» [4, с. 275].

По мнению ученых в контекст эволюционной исторической схемы с необходимостью следует включать мелодические образцы раннефольклорного интонирования. Безусловно, в современной науке известны и противники этой теории, но, в то же время, нет и научных трудов, которые бы на обширном материале ее опровергали.

Будем учитывать основной вектор концепции «от простого к сложному» - наиболее ранние образцы музыкального фольклора ограничиваются узким звуковым диапазоном. Примечательно, что рассматривая музыкальные образцы олигатоники, К.Квитка считал их тонально состоятельными. Он определял их как «узость тонального объема». В работах известных этномузыковедов не раз характеризовались устойчивые мелодические типы, выявляемые в процессе сравнительного анализа музыкального фольклора того или иного региона. Достаточно было указать на диапазон, интервалику диапазона и заключительный устой.

Функционально-сравнительный аспект анализа позволяет считать, что изучение стадияльной эволюции, с одной стороны, изучение письменных источников музыкально-теоретической средневековой науки с другой стороны позволит объяснить те или иные идентификации тюркоязычных культур. Рассматривая некоторые методы изучения древних пластов музыки в истории теоретического и исторического этномузыкознания. Приведу следующую цитату: «при попытках познать тайну ранних этапов музыкальной эволюции исследователи пользуются ... методами:

1. изучением письменных памятников тех народов, которые имели музыкально-теоретическую литературу в древнейшие времена;
2. сравнительным изучением музыки тех народов, которые стоят на низших ступенях развития, и музыки консервативных слоев культурно-развитых народов;

3. исследованием музыкально-филогенетических параллелей;
4. изучением тех напевов песен, тексты которых и функции указывают на их древнее происхождение» [4, с. 218].

В контексте музыкальной тюркологии необходимым материалом являются:

1. Письменные источники по музыкальной науке средневекового периода истории Азербайджана, Ближнего и Среднего Востока;
2. Обрядовая музыкальная культура;
3. Детский, материнский фольклор;
4. Использование данных онто- и филогенеза;
5. Опоры на музыкальные образцы с преимущественным преобразованием узкого диапазона ритмической мелодистичности.

Добавим также, что следует с большой осторожностью относиться к периодизации сравнительного анализа музыкального фольклора, в частности, к фольклору, имеющему позднейшие «наслоения» музыкального языка, когда связи внутри регионального функционирования музыкальной культуры были ослаблены.

Методика анализа музыкального фольклора по схеме «от простого к сложному» дает определенные результаты кодификации музыки тюркоязычных народов. Следуя за известными учеными, возможно предложить классификации стадийных этапов эволюции музыкального искусства тюркского пространства. Безусловно, это задача сложная, ибо требует огромного количества материала разных регионов тюркского мира разных эволюционных стадий развития музыкального искусства. На наш взгляд, общие стадийные детерминанты музыки тюркоязычных народов, помимо сравнительного жанрового уровня также могут дать определенные результаты. Безусловно, что межжанровый сравнительно-типологический анализ является более информативным. Вместе с тем, сформированные этномузыковедами определенные стадийные характеристики музыкального фольклора могут демонстрировать идентификации в музыке тюркоязычных народов. Вместе с тем, отметим, что жанровая система, отражая историю музыки, косвенно свидетельствует об эволюции азербайджанской музыки, эволюции музыкально-выразительных средств. Безусловно, что жанровая система несет и определенный стадийный смысл. Так, обрядовая музыка, отражающая раннефольклорное интонирование, с одной стороны, и профессиональная музыка устной традиции, с другой стороны.

Этномузыковеды начала XX века, в частности, К.Квитка считали, что необходима генетическая систематизация музыкального фольклора. Позже появилось такое направление как музыкальное славяноведение с несущим термином архетипа В.Л.Гошовского, теория формульности И.Земцовского. Следует подчеркнуть, что обзор концепции К.Квитки, обращение к мнению ведущих этномузыкологов начала XX века Европы и России, опора на современные исследования древних ладовых систем позволяют говорить о том, что на протяжении веков музыкальное искусство эволюционировало по нескольким векторам. Существовал процесс саморазвития первичных импульсов, формирования аутентичных традиций. С другой стороны, в результате взаимодействия с инонациональным музыкальным материалом, шло обогащение локальной культуры.

Изучение эволюции музыкальной культуры тюркоязычных народов актуализировано к каждой тюркской «ветви» географического пространства, поскольку эволюция – это необратимые структурные изменения, требующие фиксации и соответствующей интерпретации.

Изучение трудов таких ученых как К.Квитка, В.М.Беляева, Ф.Колесса, В.Л.Гошовского, Ф.Рубцова, Э.Алексеева, Г.Гельмгольц, Ф.Ауэрбаха, Т.Уилсона, К.К.Вида, Г.Керри, П.Ландри, Г.Грея, Ф.Торрефранка, А.Эллис, Х.Вернера, Ф.Бремера, В.Вундса, К.Закса, А.Идельсона, О.Флейшера, П.Сокольского, А.Фаминцына, Р.Лаха и других позволяет с оптимальной степенью объективности выдвигать сравнительные приоритеты в анализе эволюционных процессов в музыке тюркоязычных народов.

Список источников литература

1. Культурология. XX век. Энциклопедия. Т. 2. СПб.: Университетская книга, 1998.
2. Тюнин Ю.Н. О зарождении и развитии гармонии в народной музыке. //Вопросы теории музыки, вып. 2. М.: Музыка, 1970.
3. Лотман Ю.М. К вопросу об источниковедческом значении высказываний иностранцев о России. //Сравнительное изучение литератур. Ленинград, Наука, 1979.
4. Квитка К. Избранные труды в двух томах. Том 1. М.: Советский композитор, 1971.

УДК 39

ПРЕДАНИЕ О ЗАКАРИЙЯ И «ЗИКР ПИЛЫ» В ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ: НОВЫЕ ИСТОЧНИКИ И ДАННЫЕ

Джумаев А.Б.,
кандидат искусствоведения,
независимый исследователь,
Ташкент, Узбекистан
E-mail: adjumaev@yahoo.com

Аннотация. Статья содержит обзор неизвестных версий предания о пророке Закарийя и зикре пилы (*zikr-i arra*) – разновидности громкого зикра в Центральной Азии и других регионах исламского мира. Сведения обнаружены в письменных источниках на персидском и тюркских языках X – начала XX века. Среди них: «История ат-Табари» Абу Джа'фара Мухаммада ат-Табари (839-923), «Мантик ат-тайр» Фарид ад-Дина Аттара (ум. в 1230 г.), различные «истории пророков» («Киссас ал-анбийя» Рабгузи и другие), хикматы Йассави, стихи Фани Кашмири (XVII в.), Суфи Аллаяра (ум. в 1723 г.), Сайида Насафи (1638-1708) и другие. Цель статьи – установить приблизительное время появления предания о Закарийя и пиле в качестве «центральной легенды» зикра пилы в братстве Йассавийя. Сравнительный анализ позволяет предположить, что предание было заимствовано и приспособлено шейхами ордена Йассавийя к особенностям собственной доктрины и практики зикра приблизительно в XVII – начале XVIII века. Автор предполагает, что обращение адептов Йассавийя к данному преданию произошло на основе близости (по представлениям хранителей традиций зикра) звуков пилы и особенностей шаманистского «звукоизвлечения».

Ключевые слова: предание, Закарийя, зикр пилы (*zikr-i arra*), Центральная Азия, средневековые письменные источники.

LEGEND OF ZAKARIYYA AND “ZIKR OF SAW” IN CENTRAL ASIA: NEW SOURCES AND DATA

Abstract. The article consists of a survey of unknown versions of a legend of prophet Zakariyya and the *zikr* of saw (*zikr-i arra*) which was a variety of the loud *zikr* in Central Asia and other regions of the Islamic world. Some data found in written sources in Persian and Turkic languages belong to the period between the Xth and the beginning of the XXth century. Among them are: “History of al-Tabari” by Aby Dja'far Muhammad al-Tabari (839-923), “Mantiq al-Tair” by Farid al-Din Attar (d. 1230), various “histories of prophets” (“Qissas al-anbiyya” by Rabghuzi and others), *hikmats* of Yassawi, poetry of Fani Kashmiri (XVII c.), Sufi Allahyar (d. 1723), Sayyid Nasafi (1638-1708) and others. The aim of the article is to determine approximate time for appearance legend of Zakariyya and saw as a “central legend” of the *zikr* of saw in the brotherhood of Yassawiyya. Comparative observation allows to suppose that the legend was borrowed and adopted by *shaikhs* of the brotherhood of Yassawiyya to their own doctrine and practice of the *zikr* approximately in the XVIIth and the beginning of the XVIIIth century. The author suppose: using

of this legend by adepts of Yassawiyya are based on its propinquity (according to notion of keepers of the tradition of the *zīkr*) to sounds of saw and peculiarities of shamanistic “sound extraction” practice.

Key words: legend, Zakariyya, zīkr of saw (*zīkr-i arra*), Central Asia, medieval written sources.

Зикральная практика составляла в прошлом сердцевину «жизнедеятельности» суфийских братств. В Центральной Азии проведение зикров у большинства орденов в своей основе не различалось по этническому признаку. Существовала общность легендарно-мифических оснований культуры, которая объединяла в единое целое тюрко- и персоязычный культурный мир Центральной Азии, Поволжье и другие российские регионы с мусульманским населением, а также ряд стран и регионов исламского мира. В практике зикров могли иметь место определенные отличия, например, преимущественное использование мистической поэзии на тюрки. Но они зависели от компактного или преобладающего проживания того или иного этноса и народа.

Среди сакральных имен, связанных с практикой зикра и общих для нашего региона, внимания заслуживает Закарийа, относимый в канонической исламской литературе к рангу пророка³⁰. Он – «один из мусульманских праведников, упоминаемых в Коране как в мекканских, так и в мединских *сурах*, отец Йахйа. Прототипом Закарийа является евангельский Захария, отец Иоанна Крестителя» [1, с. 80]. Образ Закарийа отражен в средневековой научной, теологической и художественной литературе (в поэзии и прозе). Краткие упоминания его имени в связи с «пилой» известны у всех среднеазиатских народов: на казахском, чагатайском-узбекском, туркменском, таджикском, киргизском и других языках. Можно говорить о своеобразном культе Закарийа, который по своему эмоционально-психологическому напряжению напоминает древние, доисламские «культы оплакивания» (в особенности, культ Сийавуша) и переживания мученической смерти Али, Хасана и Хусейна у приверженцев шиизма в их церемониях ашура в дни Мухаррама³¹.

В настоящей статье и в докладе на эту тему сделана попытка рассмотрения (в хронологическом порядке) неизвестных ранее сведений о Закарийа и «пиле» (*arra*) и о «зикре пилы» (*zīkr-u arra*)³². Они обнаружены мной в отдельных персоязычных и тюркоязычных средневековых письменных источниках по периоду с X по начало XX в. Полученные данные позволяют установить приблизительное время заимствования предания о Закарийа и пиле в качестве «центральной легенды» в доктрине и практике «зикра пилы» у суфийского ордена Йассавийа. А также – выявить и интерпретировать некоторые исполнительские особенности «зикра пилы».

Предание о Закарийа и пиле

При исследовании предания о Закарийа и зикре пилы необходимо различать два момента: 1/ упоминание в источниках имени Закарийа и его убиения пилой не означает, что речь идет о зикре пилы; 2/ только непосредственные сведения о связи зикра пилы с преданием о Закарийа позволяют отнести этот факт к истории данного зикра.

Сведения о Закарийа и пиле исторически предшествуют появлению сведений о Закарийа и зикре пилы. Они охватывают значительный исторический период, по всей видимости, вплоть до позднего средневековья (до XVII века). Ранние сведения (нередко изложенные в художественной, поэтической форме) связаны преимущественно с развитием

³⁰ О Закарийа в исламской традиции и его гибели от распиливания пилой см. в упомянутой ниже работе Ф.И. Абдуллаевой и у М.Б. Пиотровского [2, с. 74].

³¹ Об этой церемонии у иранцев Бухары см. в статье [3, с. 114-138].

³² О зикре пилы у Йассавийа см. в нашей статье о Ходжа Ахмаде Йассави и братстве Йассавийа в связи с музыкальной практикой [18, с. 125-131; 133-141]. В ней приведены и сведения о некоторых средневековых источниках по зикру пилы, о которых мы, ввиду ограниченности объема, не упоминаем в настоящей статье.

идеи мученической смерти известных подвижников суфизма (*тасаввуфа*), святых, их жертвенности на пути постижения Аллаха и единения с ним.

Имя Закарийа хорошо известно по Ветхому завету, Новому завету (пророк Захарий, Захария) и Корану (пророк Закарийа). Однако в них не содержится истории об его мученической смерти в результате распиливания пилой в дереве. Исследователи (в частности, М.Б. Пиотровский) полагают, что этот сюжет отразился в послекоранических преданиях. Считаем, что очагами его возникновения могли быть Средняя Азия и Иран.

Ранний случай упоминания о Закарийа и его мученической смерти в результате распиливания пилой мы находим в историческом сочинении на персидском языке «Тарих-и Табари» («История ат-Табари») иранского ученого, теолога, комментатора Корана, правоведа, историка Абу Джа'фара Мухаммада ат-Табари (839-923). В главе «Повествование об убиении Закарийа, мир ему, и пророческой миссии Йахйа, мир ему» из второго тома хроники ат-Табари рассказывает историю о Закарийа. Ее содержание касательно темы нашей статьи таково: Закарийа спрятался от преследовавших его врагов в дереве, но его выдал Иблис, который приказал принести пилу (*арра*) и распилить дерево вместе с Закарийа [4, с. 235-236].

Сюжет о Закарийа и пиле содержится в известной поэме философско-суфийского содержания на персидском языке «Мантик ат-тайр» («Разговор птиц») Шайха Фарид ад-Дина Аттара Нишупури (ум. в 1230 г.н.э.)³³. В одном из бейтов поэмы он упоминает о Зикрийа³⁴, претерпевшем боль от пилы на своей голове [5, с. 51].

Разные версии предания с эпизодом о распиливании пилой, но без указания на проведение зикра, обнаружены нами в источниках XIV и последующих веков, – в сочинениях типа «историй пророков» (Тарих ал-анбийа, Киссас ал-анбийа и др.), Сюда входят и тюркские (татарские) переводы с арабского и фарси, переработки известного свода «Киссас ал-анбийа» («Сказания о пророках», XIV в.) Наср ад-Дина Рабгузи. Примечательно, что в отдельных из них, опубликованных в досоветское время в Казани, история Закарийа получает современное (модернизированное) изложение. Так, в «исправленном» издании 1911 года упомянутого сочинения Рабгузи «Сказания о пророках» «в переводе с языка могул на казанский язык» имеется глава «Кисса-йи Зикрийа» («Сказание о Зикрийа»). В ней излагается легенда о том, как Зикрийа спрятался от врагов в дереве, но его выдал Иблис по кончику чалмы, который виднелся из дерева; враги распили его пилой. При этом в тексте отсутствует ключевое слово «арра», которое заменено здесь русским словом «пила», написанным арабским письмом [6, с. 305-306]³⁵.

Подобное «вмешательство» в авторский текст в изданиях тюркоязычных памятниках позднего времени достаточно распространенное явление. Оно, по-видимому, объясняется нахождением авторов в российском культурном пространстве и модернизацией культурной жизни.

Многочисленные примеры обращения к преданию о Закарийа в персоязычных и тюркоязычных источниках XV и последующих веков, фактически передают одну и ту же неизменную идею. Закарийа предстает в них мучеником, претерпевшим страдания в цепи мученических смертей пророков и праведников на пути постижения Бога. Такое толкование

³³ Фарид ад-Дин Аттар известен в суфийской среде как автор сочинения «Жизнеописания святых» («Тазкират ал-авлийа») на персидском языке.

³⁴ Редуцированная форма имени Закарийа, также применявшаяся в персоязычной и тюркоязычной литературе.

³⁵ Тема Закарийа и пилы получила отражение и в других изданиях духовной мусульманской литературы позднего времени в Казани, Ташкенте и других городах, принадлежащих к этому же жанру «сказаний о пророках». Назову еще два издания начала XX века, в которых также приводятся краткие сведения об этой трагической истории [10, с. 412; 11, с. 49-51]. Это свидетельствует о широкой известности этой темы среди татарского просвещенного общества и его близости по духовным представлениям народам Центральной Азии.

дается у Алишера Навои [7, с. 264], Бабарахима Машраба [8, с. 235; 9, с. 347]³⁶, а также и в более поздних сочинениях, вплоть до начала XX века³⁷.

Предание о Закарийя и «зикр пилы» (*зикр-и арра*)

Свидетельства о связи разновидности громкого зикра (*зикр-и джахри*) – среднеазиатского «зикра пилы» (*зикр-и арра*) с преданием (историей) о пророке Закарийя (также в форме Зикрийя; узбек. – Зикриё) зафиксированы в письменных источниках на обоих языках – персидском и тюрки – в поздний период³⁸. Между ними нет существенных различий в содержании и интерпретации.

Сведения о связи зикра пилы с преданием о Зикрийя содержатся в различных источниках:

- 1/ Письменные источники о мученической смерти Зикрийя, рассмотренные выше;
- 2/ Суфийские трактаты о громком зикре и зикре пилы;
- 3/ Музыкально-этнографические материалы, свидетельства участников зикра пилы, зафиксированные этнографами в досоветский и советский периоды;
- 4/ Исследования российских, советских и зарубежных востоковедов, этнографов, историков и др.;
- 5/ Современные практики проведения зикра пилы в ареале распространения братства Йассавийя³⁹.

Как известно, легенды являлись неотъемлемой частью сакральных историй различных зикров. Отдельные из них имели особое значение в жизни ордена и по этой причине могут быть условно обозначены как «центральные легенды». Они сопровождали практику зикров на протяжении столетий. Легенды-истории являлись неременным атрибутом крупных (классических) суфийских братств: турецких Мевлеви, Бекташи, среднеазиатских Йассавийя, Каландарийя и других; а равно «объясняли» происхождение «тихого зикра» (восходит к Абу Бакру) и «громкого зикра» (восходит к Али).

В нашем случае легенда о происхождении зикра пилы, составляя неотъемлемую часть практики братства Йассавийя, связывает его с конкретным эпизодом из жизни пророка Закарийя – его мученической смертью. Легенда обеспечивала легитимность происхождения и практики данного специфического зикра в ареалах распространения тариката Йассавийя: в г. Туркестане и его округе (Южный Казахстан), Ташкентском оазисе, Ферганской долине и в других регионах Средней Азии. Центральный элемент легенды – мученическая смерть Закарийя (или – Зикрийя), в память о которой и устраивался зикр пилы.

Мы не располагаем сведениями о Закарийя и зикре пилы в письменных источниках раннего времени, за исключением хикматов Ходжа Ахмада Йассави⁴⁰. В них говорится о связи

³⁶ Одновременно Бабарахим Машраб дает и примеры прямой связи предания о Закарийя с зикром.

³⁷ См., например, в тюркоязычном дастане «Бабаравшан» [12, с. 5], в сочинении суфийского поэта XVIII века Худжаназара Хувайдо «Рохати дил» [13, с. 7], в антологии бухарских персоязычных поэтов начала XX века Абдуллаха Ходжа Абди [14, с. 25], в позднем богословском сочинении на тюрки по основным вопросам веры [15, с. 113] и многих других.

³⁸ О громком зикре в Средней Азии см. обобщающую статью Б. Бабаджанова с библиографией работ, включая рукописные источники [16, с. 30-31].

³⁹ Современные практики проведения громкого зикра в Казахстане и, в частности, в хонако Йассави в Туркестане освещены в статье Giovanni De Zorzi [17, р. 59-73], опирающегося на полевые материалы и письменные источники. Материал исследователя показывает, что современная «концепция» громкого зикра имеет очень мало общего с классической формой его проведения, известной в прошлом как зикр пилы (*зикр-и арра*).

⁴⁰ Датировка хикматов Йассави остается научной проблемой. Среди его хикматов имеются сочинения разного времени и, возможно, приписываемые ему. Эта проблема отмечалась отдельными исследователями поэтического наследия Йассави.

мученической смерти Зикрийа и *зикр-и арра*. В казанском издании хикматов 1893 г. Закарийа упоминается трижды. Приведем два из них, наиболее интересных [19, с. 72, 202]:

1) Коль мне любви покажут приближенных – шакиром стану я,

Пилу наставят если, как на Закарийю – закиром стану я.

2) Пилу наставлю словно Закарийа на голову свою (Закарийатек бу бошимга арра куйсам).

Однако в источниках позднего средневековья, в особенности в XVII – XVIII вв., образ Закарийа и зикр пилы – не редкость. Заслуживает внимания свидетельство (в поэтическом двустишии – бейте) о зикре пилы (зикр-и арра) персоязычного поэта Индии XVII века Фани Кашмири (1615-1670) [20, с. 94]. Этот факт говорит о том, что ареал зикра пилы не ограничивался только Средней Азией.

Из известных нам фактов укажем на два, представляющие локальные зоны городской культуры Средней Азии. Первый – упоминание о Закарийа и пиле в труде известного суфийского поэта и теоретика суфизма Суфи Аллаяра (ум. в 1720-21 или 1723 г.) – «Маслак ал-муттакин» («Путь благочестивых», на таджикском языке) [21, с. 3]. Суфи Аллаяр писал на таджикском и узбекском языках; а его труды были особенно популярны в Фергано-Ташкентском регионе, а также в других регионах ислама, включая Поволжье, где издавались литографским способом.

Другое, более раннее упоминание о зикре пилы содержится в одном из стихотворений таджикского поэта Сайида Насафи (1638-1708), прожившего всю свою жизнь в Бухаре. Существенно то, что упоминание о зикре пилы содержится в «главе» с описанием мазара бухарского святого, основателя братства Накшбандийа Баха ад-Дина Накшбанди. Из бейта Насафи следует, что Накшбанди «постоянно занимался зикром пилы» (*Ба зикр-и арра машгуланд доим*) [22, с. 27]. Этот факт идет в разрез с устоявшимися представлениями о том, что Накшбанди практиковал преимущественно тихий зикр, относясь лояльно к громкому. А ведь в данном случае речь идет о специфической разновидности громкого зикра – зикре пилы, отличавшемся ярко выраженными экстатическими свойствами.

Заметим, что данный текст отодвигает на целое столетие время распространения «зикра пилы» в городах Мавераннахра, в особенности в Бухаре. Можно говорить не о второй половине XVIII в. (как считал, например, Йозеф Флетчер в своей статье «Накшбандийа и Зикр-и арра» [23, р. 113-119], а о второй половине XVII в.

Из поздних документальных свидетельств заслуживает внимания труд Шайха Худайдада ибн Таш-Мухаммада ал-Бухари «Бустан ул-мухиббин» - ценный источник по братству Йассавийа. Написанный, согласно исследователям, не позже 1782 году, он содержит ценные сведения о зикре пилы и Закарийа [24, л. 90b, 167a, 167b, 168b, 169b, 170b, 209b].

Из музыкально-этнографических материалов особую ценность представляют публикации этнографа А.Л. Троицкой [25, с. 173-199]. Ею зафиксирована в 1920-е годы в устной передаче – от участниц зикра, уже известная нам по письменным источникам, история о том, как пророк Закарийа спасался бегством от своих врагов. На пути его встретилось толстое дерево, внутри которого он и спрятался. Враги же, догадавшись об этом (по другой версии – Закарийа выдал Иблис), распилили дерево пилой, предав Закарийа мученической смерти. С этого времени и стал проводиться зикр пилы – в память о мученической смерти Закарийи.

О технике исполнения зикра пилы

Очевидно, что главная идея легенды в процессе практического осуществления зикра выражалась в звуковой имитации страданий Зикрийа и звуков пилы. Распиливаемый «врагами», Зикрийа издает крики и стоны, которые «сочетаются» с хриплыми звуками «большой пилы». Такое «исполнение» зикра основывалось на специально разработанной технике горлового «пения» (скандирования). Ее осваивали длительное время в индивидуальном порядке либо небольшими группами. Обучение этой технике проходило устным путем – непосредственно от шейха (пира, муршида) к ученику-муриду. В

средневековых письменных руководствах, в большом количестве сохранившихся в собраниях рукописей (в Институте востоковедения имени Бируни АН Республики Узбекистан, в Институте восточных рукописей Российской АН и других) отмечается значение прямого обучения зикру у наставника. Сохранилось также большое количество трактатов, посвященных описанию техники зикра пилы (также как и громкого зикра) на персидско-таджикском и тюрки-чагатайском языках.

Выводы. Обобщая значительное количество известных нам источников, можно высказать следующую гипотезу:

1/ Техника данного зикра испытала на себе определенное влияние шаманистских практик в Средней Азии (что неоднократно отмечалось советскими, зарубежными и современными исследователями).

2/ Эта особенность зикра (связь с шаманистскими и доисламскими практиками) и явилась, по всей видимости, причиной обращения его адептов, прежде всего шейхов и профессиональных исполнителей громкого зикра ордена Йассавайя к преданию о Закарийа. Оно могло быть приспособлено к практике зикра Йассавайя, благодаря близости (по представлению хранителей традиций данного зикра) звуков, издаваемых работающей пилой и особенностей шаманистского «звукоизвлечения». Эта гипотеза, однако, требует дальнейшего исследования с привлечением не только письменных источников, но и музыкальных (нотных и аудио-) материалов.

3/ Процесс адаптации предания о Закарийа и пиле к практике и концепции ордена Йассавайя, судя по свидетельствам в письменных источниках, рассмотренным нами выше, произошел в XVII – начале XVIII века.

Список использованной литературы:

1. Абдуллаева Ф.И. Персидская кораническая экзегетика: (Тексты, переводы, комментарии). Учебное издание. – СПб.: «Петербургское Востоковедение», 2000. – 192 с.
2. Пиотровский М.Б. Закарийа // Ислам: Энциклопедический словарь. – М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1991. – С. 74.
3. Джумаев А. Традиция ашура у иранцев Бухары: источники и историко-культурный контекст // Мир Ислама. Pax Islamica. – М., 2010. – № 2(5). – С. 114-138.
4. Абу Джа'фар Мухаммад бин Джарир Йазид ат-Табари. Тарих-и Табари. В 4 томах. – Канпур: Мунши Наваб Кишор, 1896. – 800 с.
5. Шайх Фарид ад-Дин Уттар Нишабури. Мантик ат-тайр. – Тегеран, 1991. – 274 с.
6. Рабгузи. Киссас ал-анбийа. – Казань: Лито-Типография Т-го Д-ма «Бр. Каримовы», 1911. – 479 с.
7. Алишер Навоий. Мукаммал асарлар туплами. Йигирма томлик. 20-нчи том. – Тошкент, 2003. – 568 с.
8. Боборахим Машраб. Мабдаи нур. Таджик килувчи, эски узбек ёзувидан нашрга тайёрловчи Хожи Исмагулло Абдуллох. – Тошкент: Узбекистон Республикаси Фанлар академияси «Фан» нашриёти, 1994. – 316 с.
9. Боборахим Машраб. Мехрибоним кайдасан: Газаллар, мухаммаслар... Нашрга тайёрловчи Ж. Юсупов. – Тошкент: Гафур Гулом Адабиёт ва санъат нашриёти, 1990. – 416 с.
10. Киссас ал-анбийа турки. Ба ихтимам-и Мулла Зафар Бик угли. Дозволено Цензурою С.-Петербург, 22 мая 1901 г. – Ташкент: Типо-Литография С.А. Порцева, 1905. – 528 с.
11. Тарих-и анбийа. Кучук мактаблара махсус улан ислам талабари ичун тарихи анбийа. Кисм-и аввал. Асар муаллиф хуласат ал-акидат Абд Аллах Сиддики ал-Джаики. – [Казань], [б.г.]. – 60 с.
12. Бабаравшан. Ба ихтимам-и Мулла Мирза Ахмад ибн Мирза Карим. Дозволено цензурою С.-Петербург, 21 октября 1903 года. – Ташкент: Типо-литогр. О.А. Порцева в Ташкенте, 1903. – 96 с.

13. Хужаназар Хувайдо. Рохати дил: (Достон) [Кириш сузи Саидбек Хасанники; мухаррир М.Умарзода]. – Тошкент: А.Кодирий номидаги халк мероси нашриёти, 1994. – 120 с.
14. Абдуллах Ходжа Абди. Тазкират аш-шу‘ара. Ба тасхих ва мукаддима-йи Асгар Джанфида. – Душанбе: Нашриёти «Дониш», 1983. – 304 с.
15. Мулла Тадж Хаджа Ташканди ибн аш-Шайхан. Мухиммат ад-Дин ли авлад ал-муслимин [«Припасы веры для потомков мусульман»]. Издано на средства Муллы Тухта Хаджа Кари. – Тошкент: [без года и без названия типографии]. – 124 с.
16. Бабаджанов Б. Зикр-и джахр // Ислам на территории бывшей российской империи. Энциклопедический словарь. Выпуск 4. – М., 2003. – С. 30-31.
17. Giovanni De Zorzi. From popular tradition to pop diffusion: jahri zikr among teenagers in present-day Kazakhstan // *Turkic Soundscapes. From Shamanic Voices to Hip-Hop.* /Edited by Razia Sultanova and Megan Rancier. – London and New York, 2018. – P. 59-73.
18. Джумаев А. Туркестанский старец» Ходжа Ахмад Яссави и мусульманские духовные песнопения // Музыкальная академия. – М., 1996. – № 3-4. – С. 125-131; 1997. – № 1. – С. 133-141.
19. Хазрат Султан ал-Арифин Ходжа Ахмад бин Ибрахим бин Махмуд бин Ифтихар Йассави. Диван-и Хикмат. Третье издание. – Казань: Университетская типография, 1893. – 262 с.
20. Фони Кашмири. Мунтахаби ашъор. Ба чоп тайёркунанда ва муаллифи мукаддимавау тавзахот Шамсулло Девонаев. – Душанбе: Нашриёти «Ирфон», 1986. – 240 с.
21. Суфи Аллах Йар. Маслак ал-муттакин. Ба ихтимам-и Мулла Гулам Расул Ходжа ибн Мухаммад Расул Ходжа Ишан. Дозв. цензурою С.-Петербург, 21 апреля 1897 года. – Ташкент: Литог. П.Ф. Брейденбах, 1897. – 290 с.
22. Сайидои Насафи. Куллийат-и асар (Полное собрание сочинений). Научно-критический текст и исследование памятника Джобулко Додалишоева. – Душанбе: Издательство «Дониш», 1991. – 512 с.
23. Fletcher Joseph. The Naqshbandiyya and the Dhikr-i Arra // *Journal of Turkish Studies.* 1977. – I. – P. 113-119.
24. Шайх Худайдад ибн Таш-Мухаммад ал-Бухари. Бустан ул-мухиббин. Тупнусканы баспага дайындагандар: Б.М. Бабаджанов, М.Т. Кадырова. – Туркистан, 2006. – 350 с.
25. Троицкая А.Л. Женский зикр в Старом Ташкенте // Сборник Музея антропологии и этнографии АН СССР. – Л., 1928. – Том VII. – С. 173-199.

УДК 39

ОТ ЗИКРА ДО КУШТДЕПДИ: ПРОИСХОЖДЕНИЕ, ТРАНСФОРМАЦИЯ И НОВАЯ ЖИЗНЬ ДРЕВНЕЙШЕГО ЖАНРА

Курбанова Джамиля Азимовна

Кандидат искусствоведения, старший преподаватель
Туркменской национальной консерватории имени М. Кулиевой
Ашхабад, Туркменистан
j_kurbanova@mail.ru

Аннотация: Сосуществование и взаимодействие на территории Центральной Азии многочисленных музыкальных традиций различных этносов привело к созданию неповторимого общекультурного наследия. Прослеживаемая на протяжении тысячелетий общность судеб тюркоязычных народов обусловлена сходными природно-климатическими условиями и общими культурно-историческими процессами. Жанры музыкального фольклора и устно-профессионального творчества находятся в процессе постоянного обновления и трансформации. Некоторые жанры, ввиду смены социально-исторических формаций, меняют

прикладные функции, либо выходят из общей системы бытования. В связи с этим, на первый план в современном мире выдвигаются вопросы сохранения и передачи устной традиции. Цель статьи – проследить эволюцию песенно-танцевального обряда Куштдепди, истоки которого идут от шаманского зикра. Следы шаманских культов древних тюрков сохранились в этнокультуре многих народов. Сравнительный анализ этнографических источников и структуры древних шаманских камланий позволил выявить напластование традиций, характерных для тюркских этносов. Являясь продуктом длительного исторического развития, зикр претерпел трансформацию и превратился в развлекательный песенно-танцевальный жанр, выполняющий функции оберега.

Ключевые слова: зикр, ритуальный танец, шаман, суфийские традиции, древние тюрки, музыкально-поэтические жанры, тюркское наследие, музыкальный фольклор.

FROM ZIKR TO KUSHTDEPDI: ORIGIN, TRANSFORMATION AND NEW LIFE OF THE ANCIENT GENRE

Annotation: The coexistence and interaction in Central Asia of numerous musical traditions of various ethnic groups has led to the creation of a unique common cultural heritage. The common destinies of the Turkic-speaking peoples, traced over thousands of years, are due to similar natural and climatic conditions and common cultural and historical processes. The genres of musical folklore and oral professional creativity are in the process of constant renewal and transformation. Some genres, due to the change in socio-historical formations, change their applied functions, or leave the general system of existence. In this regard, the issues of preservation and transmission of the oral tradition come to the fore in the modern world. The purpose of the article is to trace the evolution of the song and dance ritual of Kushtdepdi, the origins of which come from the shamanic dhikr. Traces of the shamanic cults of the ancient Turks have been preserved in the ethnic culture of many peoples. A comparative analysis of ethnographic sources and the structure of ancient shaman rituals made it possible to reveal the layering of traditions characteristic of the Turkic ethnic groups. Being a product of a long historical development, dhikr has undergone a transformation and turned into an entertaining song and dance genre that performs the functions of a talisman.

Keywords: zikr, ritual dance, shaman, Sufi traditions, ancient Turks, musical and poetic genres, Turkic heritage, musical folklore.

Культура любого народа, воплощая его самобытность, олицетворяет и общечеловеческие ценности. В декабре 2017 года Репрезентативный список ЮНЕСКО пополнился *песенно-танцевальный обрядом Куштдепди*. С этого момента древнейший жанр туркменского музыкального фольклора стал частью общемирового культурного наследия. Такое решение объединило многовековые усилия носителей традиции, а также исследователей, деятельность которых направлена на сохранение и пропаганду этого живого источника, обогащающего духовную жизнь самого народа, укрепляющего его самобытность и культурное разнообразие.

Большинство традиционных обрядов туркмен возникло в эпоху формирования древнейших тюркских этносов. «Единство туркменской культуры, как мы его рассматриваем в настоящее время, – явление достаточно позднее, сложившееся в результате слияния двух основных генетических линий туркмен: кочевой и отчасти оседлой, ираноязычной и тюркоязычной» [1, с. 154]. Кочевой образ жизни древних тюрков определил особое художественное восприятие, в основе которого лежит обрядово-мифологический синкретизм, сопровождаемый заговорами и заклинаниями. Функции ритуалов в жизни кочевников связаны, прежде всего, с охотой и скотоводством, и направлены на обеспечение жизнедеятельности и благополучия членов родового общества. «Общность судеб народов Центральной Азии, прослеживаемая на протяжении тысячелетий, была обусловлена не только территориальной близостью и взаимовлиянием, но и сходными природно-климатическими условиями и тем, что регион периодически попадал под влияние общих культурно-исторических процессов. Важную роль играло не только единство этнокультурных форм

развития, но и отсутствие внутренних границ, т.е. Центральная Азия всегда была самодостаточным и целостным регионом с четко выраженной спецификой культурно-исторических процессов» [2, с. 102].

Особое место в религиозных представлениях народов древнего Хорасана, Турана и Хорезма занимали шаманские верования. В. Басилов, основываясь на пережитках шаманской практики в быту и почитание шаманских божеств, прижившихся в исламе в роли святых, выделяет роль шаманства в доисламских религиях. Первым певцом и шаманом исследователь называет святого Коркута (Хорхута) [3, с. 40]. Предания о мудром старце, в функции которого входило предсказание будущего, участие в государственном управлении, сохранились в огузском героическом эпосе («Книга моего деда Коркута»), в трудах Рашид-ад-дина и Абулгази, описывающих легендарную историю огузов. Немало легенд о сохранилось в фольклоре и верованиях тюркоязычных народов [4]. О доисламском происхождении Коркута писали В. В. Бартольд, Г. Н. Потанин и другие исследователи; Ч. Ч. Валиханов указывал, что «самое бегство от смерти, недопустимое исламом, составляет один из постоянных мотивов легенд шаманских народов» [5, с. 168]. Легенды позволяют понять, на основе каких воззрений выросло шаманское божество – мифический покровитель шаманов. Совпадение функций Коркута с другими местными святыми, например, покровителями музыки Баба Гамбаром и Ашик Айдын пиром, подтверждает гипотезу о том, что почвой для появления святого Коркута был не ислам, а шаманские культы тюркоязычных народов.

О своеобразных чертах, которые ислам обрел на туркменской земле, пишет исследователь Н.Н. Абубакирова: «ислам не смог полностью вытеснить прежние религиозные верования, и они продолжали существовать наряду с мусульманской идеологией. Многие обряды из доисламских верований, в течение длительного времени соприкасаясь с исламом и даже будучи преследуемы им, приняли мусульманскую оболочку, переплелись с господствующей религией и образовали своеобразный религиозный синтез. При утрате прежнего обрядового смысла важнейшую роль играют сохранившиеся культурные знаки-символы «этнической памяти» (слово, интонация, тембр, артикуляция, движение), позволяющие в той или иной степени реставрировать древний обряд» [1, с. 155]. В музыкально-обрядовом фольклоре находят отражение многие этнокультурные контакты этноса. Наиболее отчетливо знаки-символы этнической памяти проявились в жанре Куштдепди.

По сути, нет ни одного фольклорного жанра, в котором так или иначе не прослеживались бы рудименты религиозных представлений. О сохранение определенных рудиментов религии можно судить при обращении к жанрам народного творчества, не имеющим отношения к религиозным представлениям и утратившим связь с обрядами – такими, как сказки, дестаны, поговорки. Несмотря на то, в них прослеживаются наслоения древних мифологических образов, религиозные верования никогда не являлись стержнем этих жанров. Эволюционируя на протяжении многих исторических эпох, некоторые обряды дошли до нас в виде разрозненных реликтов. Анализ мифологических и этнографических источников дает возможность изучить напластование традиций, характерных для тюркских этносов.

В процессе исламизации языческие культы тюрков приспособлялись к некоторым канонам ислама и, наоборот, в целях закрепления своего влияния мусульманская религия вынуждена была взять на вооружение ряд языческих ритуалов. Особенно наглядно это проявилось в слиянии главного языческого бога тюрков Тенгри и мусульманского Аллаха [6, с. 57]. Так, в крупных городах преобладал теоретически систематизированный «книжный» ислам, благодаря обучению многих мусульман в странах Востока, а на периферии распространился «народный» ислам, объединяющий в себе исламские постулаты с народными обычаями и этническими особенностями [7, с. 102].

Следы шаманских культов древних тюрков сохранились в этнокультуре многих народов. У туркмен большой популярностью пользовались порханы-шаманы. «Домусульманский пласт туркменского шаманства характеризуется переплетением религиозных традиций, по меньшей мере, двух этнических групп – тюркской и иранской. Это

явление свойственно для всего среднеазиатского шаманства» [8, с. 108]. Чтобы провести сеанс «лечения», порхан должен был войти в экстаз, чему способствовала игра на музыкальных инструментах. «Музыкальное сопровождение было неотъемлемым атрибутом камлания. В народном творчестве туркмен до сих пор бытуют инструментальные пьесы под названием «*Порхан хени*» или «*Порханнама*» («Мелодия шамана»), которые некогда использовались во время ритуала камлания» [9, с. 142]. Некоторые шаманы сами аккомпанировали себе на дутаре, иногда приглашались местные музыканты, которые исполняли мелодии «Новайы», «Гелинлер», «Яшылбаш», «Уштоплы» и другие.

В конце XIX – начале XX века шаманство у туркмен стало частью «народного», «бытового» ислама. Рудименты обряда камлания древних порханов обнаруживают себя в возгласах экзальтированных движениях песенно-танцевального обряда Куштдепди. Считается, что эволюция Куштдепди ведет свое начало от *зикра* – языческого обряда предков. Этот сакральный ритуал, являясь одним из непререкаемых элементов суфийской обрядности в исламе, имел место у многих народов центрально азиатского и кавказского регионов. Попадая к различным народам, зикр претерпевал значительные изменения. Особое развитие зикр получил в ритуалах суфийских орденов, став синонимом радений дервишей, на которых бесконечным повторением религиозных формулировок, сопровождаемых особыми телодвижениями, а в ряде случаев ритмической музыкой и танцами стремятся достичь мистического экстаза, во время которого они могут «приблизиться к богу». По мнению исследователя С.А. Елемановой, устойчивое употребление слова зикр в отношении шаманского обряда может быть обусловлено как длительным взаимодействием с суфийским зикром, так и чертами общности обрядов. «Прежде всего, зикром у баксы называется не вся шаманская практика, а лишь ее часть. Кроме зикра, для лечения баксы применяют отчитывание молитвой, манипуляции с ножом и камчой. Зикры проводятся баксы лишь в самых тяжелых и сложных случаях для повышения эффективности лечения. Так же, как и суфийский зикр, шаманский зикр – коллективное действие... Шаманский зикр и суфийский обряд сближает использование музыки для достижения трансцендентных состояний» [10, с. 70-71].

Первоначальная функция зикра – изгнание злых духов. В далеком прошлом ритуал исполняли носители традиции, особенно явно его воздействие проявлялось при коллективном исполнении. Все движения в обряде имели функциональное предназначение. Исследователь С. Демидов отмечает, что как ритуально-лечебный обряд (отчитывание бесплодных женщин, или умалишенных) зикр был популярен у прикаспийских туркмен, в особенности у племен *ата* и *магтым*. В Средней Азии деятельность суфийских орденов велась в условиях большого влияния шаманства. Встречающиеся в фольклоре разных народов сходные жанры не всегда можно объяснить типологическим сходством. Тем более, если «неожиданно возникающие параллели помогают расширить понимание того или иного явления культурного наследия и обнаружить механизм самосохранения традиций в изменяющемся культурном контексте. Это позволяет увидеть тот или иной обряд не в качестве явления, разрушающегося под натиском стремительно изменяющейся действительности, а как ритуальный комплекс, рассчитанный на длительное существование и реконструкцию» [1, с. 154].

В зависимости от характера зикра, его разделяют на *тихий* и *громкий*. Элементы громкого зикра – пение религиозных текстов и ритмичные телодвижения танцевального характера – взяты из практики камланий среднеазиатских шаманов. Широкое распространение данный вид зикра получил в среднеазиатском ордене ясавийя, созданном в XII веке в городе Яса (Туркестан) *Ходжа Ахмедом Ясави*. Родоначальник *атинского* зикра *Гёзли-ата* основательно изучил литературное наследие Ясави и привнес технику проведения громкого зикра в туркменскую среду. Поэтому, основная часть суфийских четверостиший *атинского* зикра распевается на хикметы *Ходжа Ахмеда Ясави*. Традиции данного зикра у туркмен получили название *джер* (*джерхер* или *джерхрийе*). Известно и другое название громкого зикра – «зикр пилы». По легенде, происхождение данного жанра связывают с именем пророка *Закариш*, которого вместе с деревом распилили враги, когда он, спасаясь от них, залез

в дупло. Пока пророк был жив, он произносил восклицания и пел стихотворения, прославляющие бога, которые, якобы и стали позднее использоваться во время зикра. Характерный припев «хувэ-хув», произносимым всеми участниками зикра, воспроизводит «звук пилы», а также является слегка измененным дервишским восклицанием «*кувахак*» – «Он (Бог) – истина» [11, с. 124].

Джер устраивался для лечения душевнобольных и с очистительно-практическими целями. Принять в нем участие как рядовой *зыкырчы* решался далеко не каждый: зикр длился от нескольких часов до нескольких дней (с перерывами) и требовал немалую физическую выносливость и чувство ритма. Для главных действующих лиц отбор был еще строже: *пата берижи* (организатор-благословитель) должен был быть авторитетным ишаном, а *хапызом* или *газалчы* называли исполнителей по памяти суфийских текстов. Самую колоритную фигуру представлял ших, который должен был «создавать действие». Ших исполнял ритуальные танцы, ритм которых согласовывался с пением хапыза. Пациента, находившегося в кругу участников зикра, «лечил» (бил или прикасался плетью, сжимал голову и т.п.) тоже ших. Но делать это мог лишь тот, кто был уверен, что его духи-джины сильнее джина, сидящего в теле пациента. Джехер устраивали обычно в доме приглашавшего или на окрестных святилищах. Джер в Туркменистане исчез как постоянное явление в конце 20-х годов XX столетия [12, с. 18].

Как видим, в отличие от медитативной практики суфиев, туркмены использовали зикр с целью исцеления и духовного очищения. Первоначальная функция зикра – изгнание злых духов и лечение душевнобольных – со временем сошла на нет. Угасание ритуально-лечебной практики привело к трансформации зикра. Претерпев ряд изменений, жанр перевоплотился в обряд, выполняющий функцию оберега. По сей день он служит выражением пожеланий благополучия, чистоты духа, добрых напутствий и благословения при создании молодой семьи, рождении ребенка, строительстве дома, приобретении новой лодки. Так, постепенно, из сурового религиозного ритуала жанр перешел в новый «статус», функция которого – поднятие духа людей, обеспечение их мирного сосуществования, благословения в делах [13, с. 12]. Изменилось и название жанра. Сопровождаемый архаичными выкриками «кушт, кушт», танец получил в народе название Куштдепди или Куштдепме (дословно «топтать», «притоптывать»).

Главным очагом песенно-танцевального обряда Куштдепди считается Балканский вেলাят (западный Туркменистан). Каждый, кто рожден в приморье, с молоком матери впитывает в себя музыку, ритм и эмоциональный тонус древнего танца, наполненного звуками волн Каспия и голосами морских птиц. Образный строй, тематика и жанровые особенности куштдепди находятся в тесной связи с жизнью народа, его историей, природой и бытом. До сегодняшнего дня особое значение в обряде имеет магическая сила слова. Поэтическую основу газалов – старинных напевов – составляют тексты-благословения. Определяющими сторонами обряда являются музыка, пение, возгласы, движения и жесты. По сохранившимся разделам («Отурма газал», «Бир депим», «Уч депим», «Дивана», «Седрат» и «Зем-зем») можно воссоздать бытовавший некогда весь акт камлания, с его начальной медитативной молитвой и завершающим экстатичным танцем.

Каждой части свойственен определенный набор ритмических формул и телодвижений, в совокупности образующих единый цикл. Открывающий действие раздел *Отурма газал* (*сидячий газал*) исполняется сидя. Его речитации близки молитве, в текстах фигурируют имена Всевышнего. Следующая часть называется *Бир депим*. О ее начале возвещают традиционные возгласы исполнителей «Ха уххэ, ха уххэ», под которые участники поднимаются и начинают движение по кругу. *Седрат*, *Дивана*, *Уч депим* – во всех этих разделах исполнители, совершая телодвижения, двигаются по кругу с возгласами «Кушт, кушт, куштдепди!». Именно эти коллективные возгласы и специфические телодвижения исполнителей, представляя древнейшие атрибуты жанра, в настоящее время обозначаются термином «Зикир чекмек» («Создавать зикр»).

В наши дни танец Куштдепди приобрел особую популярность, выйдя далеко за пределы Балканского региона и широко распространившись во всех уголках Туркменистана. Современный танец представляет собой символ радости и благополучия. Ни одно важное событие, будь то семейное торжество или народный праздник, как правило, не обходится без исполнения Куштдепди. На свадьбах жанр получил ярко направленную свадебную тематику. Благодаря звучащим в текстах добрым пожеланиям, Куштдепди воспринимается как обряд, несущий в себе радость, наслаждение от дружеского единения и уверенность в грядущем будущем. Синхронные движения и динамичные возгласы участников танца в радостном веселье захватывают всех, независимо от возраста и пола. Невозможно оставаться равнодушным, слушая зажигательные ритмы Куштдепди, в исполнении которого участвуют все – дети, юноши, девушки, пожилые женщины и старики. Участие в танце представителей всех поколений символизирует вечное продолжение человеческого рода. Такое яркое, коллективное действие придает исполнителям и слушателям радость очищения и благополучия. Проводимая в Туркменистане масштабная деятельность, включающая в себя многочисленные музыкальные фестивали, способствует лучшему пониманию древнего вида искусства, его пропаганде и сохранению. Народные традиции переходят от одного поколения к другому, и в этом залог стабильности древнего музыкального искусства.

Список использованных источников и литературы:

1. Абубакирова Н. Н. Обряды вызывания дождя. Игровые формы и мифологические корни // Механизм передачи фольклорной традиции: материалы XXI международной конференции памяти А. Горковенко. — СПб.: РИИИ, 2004. — С. 154-164.
2. Глазунова Н.Н. Календарные праздники: на перекрестке цивилизаций. // Фольклорная традиция: фиксация и интерпретация. — СПб., 2013. — С. 99-115. (238 с.)
3. Басилов В. Н. Культ святых в исламе. — М. 1970. — 140 с.
4. Жирмунский В.М. Эпическое творчество народов Средней Азии. // Народно-героический эпос. — М.-Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1962. — С. 195-240.
5. Валиханов Ч. Ч. Избранные произведения. — Алма-Ата: Онер, 1961. — 168 с.
6. Сайдашева З. Н. Музыкальная культура татар в контексте религий: языческой, исламской, христианской // Музыкальная культура в исламо-христианском контексте: материалы Всероссийской научно-практической конференции. - Казань: КГК, 2009. - С. 55-62.
7. Мухаметшин Р. М. Динамика исламского фактора в общественном сознании татар XI–XV веков (Историко-социологический опыт) // Современные национальные процессы в республике Татарстан. Вып. 2. — Казань, 1994. — С. 102.
8. Басилов В. Пережитки шаманства у туркмен-гёкленов. // Древние обряды, верования и культы народов Средней Азии. — М.: Наука, 1986. — С. 94-110.
9. Курбанова Д. Роль святых покровителей в искусстве туркменских бахши // Музыка в диалоге культур. Музыка в тюрко-мусульманском мире: светское и религиозное. Казань: Казанская Государственная консерватория им. Н.Г. Жиганова, 2018. — С. 33–35.
10. Елеманова С. А. К вопросу о зикре у суфиев и шаманистов // Кочевники. Эстетика: Познание мира традиционным казахским искусством. — Алматы: Галым, 1993. — С. 69–71 (264 с.)
11. Историко-культурное наследие Туркменистана. Энциклопедический словарь. — Стамбул, 2000. — 381 с.
12. Демидов С. М. О происхождении туркмен-ата (простонародные формы среднеазиатского суфизма) // https://drevlit.ru/docs/central_asia/XX/1900-1920/RodosI_turkmen_ata/text.php (Дата обращения 8.04.23).
13. Курбанова Д. Танцы в Авазе // Музыкальный журнал. — Москва, 2018 — № 8. — С. 8–12.

**ДУХОВНАЯ МУЗЫКА ТЮРКО-МУСУЛЬМАНСКИХ НАРОДОВ:
МУНАДЖАТ****Р.К. Хурматуллина,***к.п.н., доцент, Казанский федеральный университет
г. Казань, Россия*

Аннотация. В статье рассмотрен один из жанров татарского народного музыкального творчества, который имеет ритуальное и религиозное значение, отвечает духовным и эстетическим потребностям народа, исповедующего ислам как религию. Мы попытались раскрыть основную тематику жанра, воссоздать коллективный портрет носителя народной традиции.

Ключевые слова: мунаджат, ислам, духовная музыка, татарское народное творчество

Среди различных жанров традиционного татарского народного творчества - дастанов, баитов, лирических песен, такмаков и т.д., есть жанры, доступные и понятные только тем, кто исповедует ислам. Речь идет о мунаджате - лирико-поэтическом жанре духовно-философского характера, чье предназначение заключалось в формировании эмоционально-личностного отношения, глубоких религиозных чувств к канонам ислама. Этот жанр стал распространяться в татарском народе с X-XI века, когда ислам становится единственной государственной религией в Волжской Булгарии. Можно сказать, что мунаджат стал посредником и связующим звеном между исламской верой и верующими. По мере роста религиозных чувств, веры в силу, величие и уникальность Аллаха тайны сердец религиозных людей начинают изливаться в поэтические строки. Поэтические тексты чаще всего писались мусульманскими поэтами, шакирдами медресе, часто они были безымянными и, распространяясь среди народа, становились объектом коллективного творчества.

Само слово «мэнэжет» означает «мольба к аллаху», «ночная молитва» «славословие», а также «религиозный гимн, псалом», тихая беседа с самим собой о сокровенном. Мунаджаты содержат самые сокровенные желания и поэтому имеют особый статус личного обращения к Богу. В широком смысле – это духовные мусульманские песнопения.

Татарские мунаджаты условно можно разделить на три основные группы: религиозного, морально-нравственного и философского содержания, а также мунажаты как отклик на события повседневной жизни.

Н.М.Шарифуллина в своем исследовании мунажатов пишет: «В многоплановом поэтическом содержании текстов мунаджатов можно выявить три основных направления: лирико-философское, лиро-эпическое и лирико-драматическое. Особое распространение имеют мунаджаты лирико-философской направленности, включающие мотивы жалобы, раздумий о жизни; рассуждения о бренности земного существования, назидания. Часто в одном мунаджате одновременно переплетаются несколько указанных мотивов. Мунаджаты с текстами лирико-эпического плана приближаются к баитам и носят повествовательный характер. Особый интерес представляют мунаджаты лирико-драматического характера, растворившие в себе традиции языческих обрядов-плачей по умершим. Мунаджаты этой тематической направленности поют, собравшись специально помянуть кого-либо из умерших членов семьи»[1].

Согласно исследователю Ф.Урманче, основные тематические группы татарских мунаджатов - четыре: «Первое и весьма важное место среди них занимают мунаджаты об Аллахе и его пророке Мухаммеде....В них обычно речь идет об основополагающих атрибутах мифологии ислама; воспевается Аллах как создатель всего сущего, всего мироздания и его атрибутов, всей окружающей нас природы и венца его созидательной деятельности - человека.... Вторая тематическая группа мунаджатов рассказывает о родине, конкретнее - о родной земле.... главная мысль мунаджатов названной группы - это глубокая тоска по оставшимся где-то, как в плане пространственном, так и в смысле временном, далеком

прошлом. ...Основная проблема мунаджатов третьей тематической группы может быть определена лишь двумя словами - мать и дитя. Известно, что проблема взаимоотношений матери и ребенка всегда была и остается весьма сложной и противоречивой, нередко - трагической. Единственно важное и безусловно всеобъемлющее здесь то, как утверждают мунаджаты и что в них воспевается и возводится в абсолют, - глубокая и неизменная любовь матери к своему дитяти... Наконец, четвертая группа мунаджатов посвящается ...проблеме смерти и бессмертия. Повествующие об этом мунаджаты в немалой степени проникнуты чрезвычайно глубокими и весьма своеобразными переживаниями, нередко - безысходной тоской о пережитом и по существу - неизвестном и весьма условном будущем. Иногда в них подробно рассказывается о тяжести каждодневной жизни, о брэнности бытия и неизбежности смерти...»[2].

Существуют и другие попытки классификации мунаджатов, которые мы представим в следующих наших работах. Однако должны заметить, что в советский период фольклористы не включали в сборники, созданные на основе полевых исследований религиозные песни, либо вымарывали оттуда такой подтекст, ренессанс татарской культуры, в том числе возрождение интереса к духовному творчеству народа, начался с 90-х годов XX века, всплеск интереса к аутентичной татарской культуре перешел потом к развитию нишевых жанров.

Характерной отличительной особенностью мунаджатов является наличие подобия сюжета, посвященного раскрытию одной темы - своих переживаний и размышлений, но без передачи событийности, характерной для баитов.

Что касается строения, то большинство мунаджатов имеют строфическую структуру стиха с 8-7ми слоговым стихом. Имеются и другие виды структуры стиха в 10-9, 11-10 слогов. Иногда в четвертую строку вплетаются неизменные на протяжении всего мунаджата слова-рефрены, как просьба-молитва, например: «Хак тэгалэ узе ярдэм бирсен имди» («Пусть Господь бог поможет нам») и т.д.

Огромная роль в сохранении жанра мунаджат принадлежит исполнителям-носителям народной традиции, в основном, это женщины старшего возраста с богатым жизненным опытом, который дает им моральное право на исполнение произведения дидактического, назидательного характера. Проблемы нравственного воспитания, учения и образования, мотивы призыва к просвещению, знаниям, овладению профессией, почитания родителей, старших родственников и другие темы, поднимаемые мунаджатами, являются неоценимым воспитательным ресурсом народа. Среди мунаджатов, посвященных Аллаху и его пророкам многие носят обучающий характер, пропагандируя те или иные положения священного Корана. Вот часто встречающийся у пожилых людей мунаджат, посвященный многократному повторению «зикра» - «хвала Аллаху»:

Үзеңне бел гел, инсан, эшләмә яман,

Динебездер – дин ислам, шөкер әлхәмделиллә!

(«Рухка зикер»)

Будь бдителен, о человек, не совершай зла,

Религия наша — ислам, хвала Аллаху!

(«Молитва для души»)

Мунаджаты «О Аллах», «Господь мой, взываю к тебе» и другие определяют, наряду с обучением азам религии, нравственно-моральные устои татарского народа, осуждают жадность, беспечность, прославляют смирение, скромность, усмирение страстей, терпение, исполнительность:

И дусларым, амәл кылыйк,

Ә амәлдән соң дева кылыйк.

Друзья, поспешим же творить добро,

Затем обратимся к Аллаху с молитвой.

(«Господь мой, взываю к тебе»)

Традиционно, исполнители поют мунаджаты, читая тексты по книге либо рукописной тетрадке, иногда наизусть. Чаще всего мунаджат исполняется во время «меджлиса» - небольшого собрания людей, количество которых колеблется от пяти-шести до десяти-двенадцати человек. В условиях деревни эта цифра зависит от материального достатка того,

кто собирает этот «меджлис». Ритуал собрания включает в себя обильное угощение и чаепитие, обмен последней деревенской информацией и чтение нараспев книг, байтов и мунаджатов. В том случае, если на это собрание собираются несколько хороших исполнителей, происходит своеобразное творческое состязание, в котором принимают живейшее участие все присутствующие.

Исполнение мунаджатов среди татар Поволжья сегодня живая традиция, она соответствует таким параметрам, как традиционность, вариативность, устность, локальность, инклюзивность и синкретизм, которые музыковед Сарварова Л.И. выделяет как главные критерии традиционного фольклора [3]. В частности, вариативность проявляется в том, что один и тот же напев у каждого исполнителя звучит по-своему. Традиция исполнения мунаджата передается преимущественно в устной форме, отсюда его вариативность и особенности интерпретации. Признак локальности обнаруживается в региональной традиции, которая ограничена определенными границами, существует свой свод напевов, свои особенности этнографии. При этом, инклюзивность как включенность в процесс, означало нераздельность, отсутствие барьеров между исполнителем и слушателем, а синкретизм выражен в связи слова, музыки и действия.

Интересно, что именно религиозную принадлежность Сарварова Л.И. выделяет как единственный охранительный фактор, который препятствует перемешиванию традиций в условиях дисперсного проживания разных народов Поволжья[3].

Список литературы

1. Шарифуллина Н.М. Мунажат как жанр в свете традиций книжного пения // <https://cyberleninka.ru/article/n/munazhat-kak-zhanr-v-svete-traditsii-knizhnogo-peniya> (Дата обращения 10 апреля 2023).
2. Урманче Ф. Мунажат // Сайт Tatarica <http://tatarica.narod.ru/cult/library/folk/munajat.htm> (Дата обращения 12 апреля 2023).
3. Сарварова Л.И. Исполнители «озын көй» привезли эту традицию из Казани или послушали Ильгама Шакирова и поют» // Сайт Реальное время <https://realnoevremya.ru/articles/247743-etnomuzykolog-liliya-sarvarova-o-tatarskoj-pesennoj-tradicii> (Дата обращения 12 апреля 2023).

УДК 781.7

ОБРАЗЦЫ УЗБЕКСКОГО ПЕСЕННОГО ФОЛЬКЛОРА ИЗ АУДИОФОНДА ИНСТИТУТА ИСКУССТВОВЗНАНИЯ АКАДЕМИИ НАУК РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН

Мурадова Зулфия Алиевна

канд. иск. (PhD), с.н.с.,
заведующий Отделом музыкального искусства
Института искусствознания АН РУз,
Ташкент, Узбекистан
murza56@mail.ru

Аннотация. *Статья посвящена коллекции экспедиционных записей образцов узбекского песенного фольклора из аудиоархива Института искусствознания АН РУз. Дана информация об истории ее формирования (1930 – нач. 1990 гг.) и опыте оцифровки ряда аудиозаписей в рамках совместного проекта Института искусствознания Академии наук Республики Узбекистан и Международного информационно-сетевого центра ЮНЕСКО по нематериальному культурному наследию Азиатско-Тихоокеанского региона ИСНАР (Корея). На их основе охарактеризованы жанры узбекского песенного фольклора, включая ныне не практикуемые, и разнообразие их бытования в середине 20 века. Указана системность рассмотренных жанров в совокупности образующих ее факторов и подсистем.*

Ключевые слова: *узбекское песенное наследие, приуроченный, неприуроченный фольклор, образец, жанр, форма, собирательство, сохранение, коллекция аудиозаписей, оцифровка.*

SAMPLES OF THE UZBEK SONG FOLKLORE FROM THE AUDIO FUND OF THE FINE ARTS INSTITUTE OF THE ACADEMY OF SCIENCES OF THE REPUBLIC OF UZBEKISTAN

Muradova Zulfiya Alievna

*PhD, senior researcher,
Head of the Department of Musical Art
of the Fine Arts Institute of the Academy of Sciences
of the Republic of Uzbekistan
Tashkent, Uzbekistan
murza56@mail.ru*

Abstract. *The article is devoted to the collection of expedition recordings of samples of the Uzbek song folklore from the Audio archive of the Fine Arts Institute of the Academy of Sciences of the Republic of Uzbekistan. Information is given about a history of its formation (1930 – the beginning of the 1990s) and the experience of digitizing a number of records in the framework of the joint project of the Fine Arts Institute and the ICHCAP (International Information and Networking Centre for Intangible Cultural Heritage in the Asia-Pacific Region under the auspices of UNESCO, Korea). Based on them, the genres of Uzbek song folklore are characterized, including those that are not currently practiced, and the variety of their existence in the middle of the 20th century. The systematic nature of the genres under consideration is indicated in the totality of its formative factors and subsystems.*

Keywords: *Uzbek song folklore, timed, non-timed folklore, sample, genre, form, collecting, preservation, collection of audio recordings, digitalization.*

Сохранение культурного наследия – одна из ведущих общемировых тенденций, актуальность которой наряду социологической, философской, искусствоведческой, культурологической аргументацией обоснована и с естественнонаучных позиций. Сохранение национальных культур с их самобытным опытом и уникальными особенностями признается одним из ключевых факторов дальнейшего существования человечества как биологического вида, так как они представляют собой важнейший потенциал для его социальной эволюции [1, с.114]. Думается, такой взгляд не лишено оснований, ибо он подтверждает: без сохранения исторической памяти и культурного пространства мы рискуем утратить многое из того, что делает нас людьми.

Свидетельством роста данной тенденции в Республике Узбекистан является принятие ряда государственных программных документов [2; 3; 4], проведение Международных фестивалей и форумов традиционной музыки, многих подобных акций республиканского масштаба. Но еще задолго до этого задача сохранения традиционного музыкального наследия была для узбекистанских этномузыковедов одной из приоритетных.

Подтверждением тому является Фонотека Института искусствознания АН РУз, собранная на протяжении нескольких десятков лет. Свою историю она ведет с момента создания этого учреждения в 1928 году в Самарканде, первоначальное наименование которого – Научно-исследовательский институт по изучению народной и классической музыки узбеков – прямо отражало его основную функцию.

Формированию аудиофонда благоприятствовали созданные здесь технические условия (2 фонографа, электропарлограф, восковые цилиндры Эдисона) и сотрудничество с принятыми в Институт известнейшими певцами и музыкантами Узбекистана – мастерами региональных музыкальных традиций и стилей. Фонографическая запись образцов их репертуара, в том числе и фольклорных, выполнялась директором Института, одним из

первых этномузыковедов Узбекистана Н.Мироновым [5, с.5]. Дальнейшее пополнение Фонотеки продолжилось и расширилось после перевода Института в Ташкент (1932 г.). Со временем сложились две основные коллекции записей, произведенных на его базе.

Ранняя коллекция состоит из восковых валиков с экспедиционными и стационарными записями 1930-1940 гг., осуществленными сотрудниками Института – видными музыковедами Узбекистана Е.Романовской, В.Успенским, И.Акбаровым, К.Алимбаевой. Несмотря на утрату около 100 цилиндров, в том числе фономатериалов 1928/1929 гг., вследствие ряда переездов и временного закрытия Института в конце 1930-х [6, с.31-32] и начале 1940-х гг. [7, с.3], безусловно ее научное и историко-культурное значение.

Другое, намного более крупное, собрание магнитофонных записей традиционного музыкального наследия сложилось в конце 1940-х – начале 1990-х годов. Его составляют как студийные, так и в подавляющем большинстве полевые аудиоматериалы, собранные в этномузыковедческих экспедициях. К середине 1950-х годов они обрели плановый и последовательный характер, в чем несомненна заслуга их инициатора и бессменного руководителя – д. иск., проф., Заслуженного деятеля науки Узбекистана Ф.М. Кароматли (Кароматова).

Экспедиции, состоявшие из группы музыковедов (М.Ахмедов, Р.Абдуллаев, Т.Гафурбеков, М.Ковбас, К.Утегенов, О.Ибрагимов, О.Беков, Д.Каромат) с периодическим подключением театроведов (М.Кадыров, Т.Абидов), хореологов (Л.Авдеева), фольклористов-филологов (М.Алавия, М.Афзалов, Л.Кароматова, Т.Мирзаев), охватили все регионы Узбекистана и места проживания узбекской диаспоры в сопредельных республиках, в результате чего был записан внушительный массив традиционной музыки. Велась и студийная работа с профессиональными певцами и музыкантами. Все это сделало Фонотеку собранием, отражающим стилевое и жанровое многообразие узбекской традиционной музыки, в том числе и фольклорной. Поначалу созданная в целях фонофиксации изучаемых музыкальных объектов, сегодня она обрела самостоятельную и возрастающую ценность как уникальный фонд музыкальной и культурно-исторической памяти.

Устаревание аналоговых носителей и техники обострило проблему ее сохранения в цифровом формате. Одним из опытов такой архивации стал выполненный Институтом проект при поддержке Международного информационно-сетевого центра ЮНЕСКО по нематериальному культурному наследию Азиатско-Тихоокеанского региона (ICHCAP), Республика Корея [8, с.70-75]. В его рамках был создан комплект из 8 CD дисков, куда вошли 69 треков с наиболее показательными образцами жанров и форм фольклорной и классической узбекской музыки из магнитофонной коллекции (фонографическая не привлекалась из-за отсутствия специальной аппаратуры).

К заявленной теме имеет отношение CD_1, включивший 19 образцов узбекского песенного наследия. Семнадцать из них являются собственно фольклорными (2 последних относятся к изустно-профессиональным жанрам *сувора* и *катта ашула* и поэтому не рассматриваются).

Эти записи 1950 – нач. 1960 гг. экспонируют бытование песенного фольклора более полувека назад, включая и практически не исполняемые ныне раритеты. Необходимо оговорить, что полевая аудиофиксация велась в далеко не всегда пригодных условиях и была именно сбором материала, чем объясняется его порой некондиционное звуковое качество. Поэтому при формировании диска предпочтение, наряду с художественной и познавательной значимостью, отдавалось наиболее удачным в техническом отношении записям.

Порядок их следования отражает принятое в этномузыковедении Узбекистана деление песенного фольклора на исполняемые в определенных бытовых или временных обстоятельствах приуроченные и свободные от ситуативного регламента неприуроченные жанры.

Первую группу на данном диске представляют трудовые (2 образца), доильные (2), детская календарно-обрядовая, свадебные (3) и колыбельная песни. Кратко охарактеризуем их и репрезентируемые ими жанры.

«Майда» – образец календарно-трудовых песен, сопровождавших обмолот зерна (запись 1956 г., Кашкадарья). Сольный напев разворачивается чередой нисходящих вариантных мотивов в диапазоне квинты, заполняемой опеванием вершин и секундовым «тремолированием» рефренного слова «майда» («мельчи», «молоти»). Кружение мотивов, «качание» секундовых интонаций опосредуют процесс молотбы, заключавшийся в вождении волов (ослов, лошадей) по *вкруговую* разложенным снопам для *вытаптывания* зерен из колосьев. Круговорот напева, отражающий вращение жерновов крупорушки, свойственен и образцу «Ёрғучок» (запись 1962 г., Сурхандарья), где содержание (жалоба на горькую женскую долю) привносит лиризм, выраженный «колыханием» терцовых оборотов. Молотильные «майда» встречаются и в туркменском, таджикском, кыргызском фольклоре [9, с.103-106], что говорит о древности и общих истоках их происхождения.

Последнее относится и к доильным песням «Чирай-чирай» и «Хўш-хўш» (записи 1958 г., Кашкадарья). Они достаточно однородны по интонационному облику: первая, сопровождающая доение козы, построена на секундовой речитации с «форшлаговым» укорачиванием 1 доли на слоге «чи» (звучит как «чрай»); вторая, исполняемая при дойке коровы, заполняет секундовыми ходами круговорот кварты. Равномерное пульсирование этих интонаций задавалось ритмом работы, а многократно-монотонный повтор попевок со словами-рефренами выполнял как практическую, так и магическую функцию (*заговаривание* животного с целью его успокоения и увеличения удоя). Подобные восклицания усиливали содержащуюся в песенных текстах хвалу (чирай/краса, хўш/добрая, пригожая). Эти и функционально сходные с ними напевы у других тюркских народов [9, 106] отражали не только сакральные представления, но и заботливое отношение к животным-кормильцам.

«Бойчечак», ферганский вариант детской календарно-обрядовой песни, был зафиксирован в 1955 г. (совместное пение в сопровождении дойры). Его генезис и функциональная предназначенность (манифестирование прихода нового года) восходят к обрядам Навруза. Характерные черты узбекского детского фольклора проявлены в песне скандированным исполнением, формульностью напева (трихордный *pendel*-модус в объеме кварты), опорой на стихосложение *бармак* [10, с.22-23, 25, 37]. Однако достаточно редки ее метроритмические формулы: 15-сложные фразы/строки в 1 куплете и 10-сложные в следующих двух (более типичны 11- и 7-8-сложные образования). Сравнительно с вариантом на тот же текст фразы расширены повтором припевной клаузулы («бойчечак-бойчечак») и «лишним» слогом в 1 куплете:

Қо-ра-той ер-дан (5+) / қаз-лаб чиқ-қан (4+) / бой-че-чак–*бой-че-чак* (6) = 15.

Қат-тиқ ер-дан (4+) / қаз-лаб чиқ-қан (4+) / бой-че-чак (3) = 11 [11, с.455-456].

Бой-че-чак-ни (4+) / тут-ди-лар–*тут-ди-лар* (6) = 10.

Бой-че-чак-ни (4+) / тут-ди-лар (3) = 7 [11, с.455-456].

Этим подтверждаются наблюдения, что многочисленные версии «Бойчечак» вариативны в плане структурного и ладоинтонационного оформления, локальности исполнения, распевности либо речитативности интонирования [9, с.102-103; 10, с.24-26, 34-36].

Образцы свадебных песен «Ёр-ёр», «Келин салом», «Хўш келдингиз» были собраны в экспедициях 1951, 1955, 1962 гг. по Ферганской долине. Локально разнясь, они бытовали в Узбекистане повсеместно (первые две – и в наши дни). «Ёр-ёр» (любовно-эротическое выражение), сопровождавшая весь свадебный цикл (кроме этапа сватовства), исполнялась и при проходах невесты из родного дома. Видимо, потому этой величальной песне присущ оттенок светлой грусти, примиряюще-ласкового уговаривания, отраженный нисходящими малотерцовыми мотивами. Смысловые же акценты падают на восходящие мотивы с восклицаниями «ёр-ёрей». Как представляется, в их парности (то же – «жар-жар», «ладо-ладо»), наряду с назначением других свадебных ритуалов, проявлена обрядово-магическая семантика – заклинание на крепкий брачный союз.

Приподнято-праздничная «Келин салом» сопровождала обряд поочередного вручения подарков невесте (*келин*) родней мужа и ее ответных подношений с ритуальными поклонами

или взмахами покрытой платком руки (*салом*). Отсюда – произвольное количество куплетов, где на неизменную мелодию с припевом «ёр-ёр, омон ёр, келин салом ёр-ёр» поются то почтительные (старшим членам семьи), то шуточные приветствия каждому дарителю. Зачастую ее и ряд других обслуживающих свадебный цикл песен исполняли профессиональные певицы – *яллачи* Ферганской долины, бухарские *созанда*, хорезмские *халфа*, ташкентские *лапарчи* (*қўшиқчи*), сурхандарьинско-кашкадарьинские *термачи* [9, с.173].

«Хўш келдингиз» («Добро пожаловать») – образец ныне не бытующих свадебных песен, которые, исходя из единичности записей, были редки уже во времена их фиксации. Как отмечается, у узбеков полукочевой даштикипчакской группы подобные песни-здравницы исполнялись по прибытии невесты в дом жениха и представляли собой мелодекламацию без музыкального сопровождения [9, с.153]. Но, судя по хвалебным обращениям – *шоҳу жахон*, *шоҳу олам* («шах мира, вселенной»), *барно йигит* («пригожий молодец»), *куёв-тўра* («жених-господин») и приветствию «ассалом, *янги меҳмон*» («мир Вам, *новый гость*») в оседлой среде их пели и в честь жениха (в доме невесты), благословляя на счастливый союз со своей избранницей. Неторопливо-повествовательная сольная песня с куплетами по типу рубаи *aaba* является достойным образцом ферганского песенного стиля.

К разряду приуроченных жанров примыкают и колыбельные *алла*, варьирующиеся от развернутых монологов с развитым формообразованием [10, с.29-31] и предназначенных для обряда *бешик туйи* (первого укладывания в колыбель) импровизационных песен [9, с.178], до скромно-непритязательных напевов, нацеленных на усыпление младенца (к ним близки и *бешик қўшиқлари*) [10, с.23]. Ферганский образец (запись 1955 г.) сочетает лирические черты (обилие колебательно-распевных терцовых оборотов, неторопливо-сосредоточенное исполнение, ласковые обращения и эпитеты) с узкообъемностью квинтовых мотивов, размеренно-укачивающим ритмом, строфичностью куплетов, завершаемых припевным словом «алла».

Образцы второй группы дают определенное представление о неприуроченных жанрах *терма*, *қўшиқ*, *лапар*, *қарсак*, *ялла*, *ашула*, репрезентируя присущие им черты.

Терма – напевно-речитативные и метрически упорядоченные песни в кварто-квинтовом объеме (другой вид *терма* – развернуто-декламационные построения со свободным метроритмом – входит в сказительский репертуар). Их текстовой основой являются четверостишия с 7- 8-сложными строками, составленные по системе *бармак*. Как правило, *терма* (букв.: собранная), представляют собой кумулятивно нанизываемые куплеты с неизменным напевом, не имеют связного сюжета и структурно выделенного припева. Тем не менее, в представленном на диске образце (запись 1959 г.) функцию сюжетно объединяющего припева выполняет концовка «Ёр, мунча зор этдинг мани» («Милая, как ты меня измучила»), рефренозно завершающая каждый куплет. Ряд образцов *терма* из экспедиционного аудиофонда ИИск АН РУз нотирован и издан [12, с.47-66].

Қўшиқ – песенный жанр различного содержания, тесная связь которого со структурой и метром стихотворного текста выражена самим термином (букв: спаренность). Повсеместность его бытования отражена целым массивом записей, в том числе изданных по материалам экспедиций [13]. Для *қўшиқ* типична куплетность со структурой *aaba* (*aabb*, *abab*) по типу *рубаи* и падением ладоинтонационно выделяемого смыслового акцента на $\frac{3}{4}$ всего построения. Зафиксированный в 1962 г. андижанский образец *қўшиқ* «Икки булбул сайраса» («Коль запоют два соловья») демонстрирует указанные черты, одновременно передавая характерную для ферганского стиля лиричность и распевность исполнения.

Жанр *лапар* бытует в 2 разновидностях – сольной либо попеременно-диалогичной. *Лапары*-диалоги, поющиеся двумя участниками однородного или смешанного состава, часто имеют юмористическое содержание, сопровождаются танцами и театрализованно-игровыми действиями. Однако среди них встречаются и повествовательные образцы, один из которых представлен на диске (запись 1959 г., Ташкентская область). Он примыкает к свадебно-обрядовым *лапарам* (иначе *ўланам*), исполнявшимся женскими и мужскими унисонными

группами как состязание сторон невесты и жениха [13, с.13, сн.1]. Эстафетная соревновательность выражена в нем припевной концовкой каждого куплета: «солдим лапар – айтинг, ўртоқ» («сложила лапар – пойте (следом), товарка»).

Сольные *лапары* характерны для хорезмской локально-музыкальной зоны, нередко сопровождаются танцем самой исполнительницы и имеют различное, чаще шутливое, содержание. Таков *лапар* «Хова, жон» («Да, дорогой») (запись 1950 г. в студии Института), где в акцетно-смысловых строках куплетов *ааба* девушка то защищает суженого от насмешек («Не говорите, что черен мой любимый»), то сомневается в своем выборе («Могла бы найти статней и пригожей»), но в припевных завершениях выражает согласие избраннику.

Қарсак – песня-танец в сопровождении ритмических хлопков (*қарс*), исполнявшаяся и женскими, и мужскими ансамблями. Прерогативой мужского репертуара является цикл «Бешқарсак», варианты которого были записаны в 1958–1960 гг. в южных районах Узбекистана (издана их нотная расшифровка [12, с.141-158]). Исполнялся солистом-запевалой, группой участников, отбивавших ритм в ладоши с энергичной речитацией, и танцором в центре образуемого ими круга [12, с.42]. Эмоциональный тонус образца «Уч қарс» («Три хлопкá») из этого цикла (запись 1959 г., Самаркандская область), заряжаемый высоким регистром запевов, унисонно-групповым скандированием, ускорением темпа и удалыми выкриками, позволяет предположить генетическую связь таких *қарсак* с военными либо сакральными-ритуальными мужскими плясками.

Ялла – жанр, традиционный для Ферганской долины и преимущественно характерный для женского бытового досуга (в экспедициях были зафиксированы и мужские варианты *ялла*, распространенные в Зеравшанском оазисе). Структурно различаются два вида *ялла*: 1) куплетные песни, где сольный запев-танец окаймлен групповым припевом (зачастую с выбиванием ритма ладошами); 2) развернутые песенные мелодии сквозного развития со сложным ритмом-*усулем* дойры (бубна), исполняемые чередованием 1-2 солисток/ов либо солиста и группового унисона и сопровождаемые пляской танцовщицы/танцора [12, с. 31-34]. Такие *ялла* могли объединяться в двухчастный цикл, а более сложный их вид подразумевает профессиональное исполнение, примером которого служит записанный в 1962 г. намаганский образец.

Ашула – жанр узбекской песенной лирики с протяженными мелодиями широкого (до полутора октав) диапазона, развитым ладоинтонационным обликом и развернутой формой. Поэтической основой *ашула* служат стихи, сложенные как в *бармаке*, так и *арузном* метре, что делает этот жанр пограничным между собственно фольклором и устно-профессиональным творчеством.

Строение *ашула* имеет масштабно вариантную четырехэтапную структуру (начальное, промежуточное, кульминационное и слитное с ним завершающее построения), воспроизводящую соотношения конструктивных единиц компактных песенных форм (*қўшиқ*, *лапар*, *ялла* 1 вида) в более укрупненном и усложненном виде. Являясь общим и необходимым в условиях устной передачи каноном, эта типологическая модель реализуется своим многовариантным воплощением, где весомую роль играет импровизационное начало, сообщающая индивидуальный облик каждой отдельной песне [14, с.196].

Образец записанной в 1962 г. ферганской *ашула* «Тановар» (букв: «трепет тела» [15, с.356]) исполнен в безыскусно-народной манере. Ее этапы предельно сжаты в рамках экспозиционного куплета, но в последующих промежуточный варьируется повтором, а кульминационный – расширяется варьированно-мотивным распеванием. Эта широко популярная и любимая в Узбекистане песня имеет около 30 версий (в том числе инструментальных и танцевальных), входя в репертуар профессиональных певцов, музыкантов и танцовщиц.

Другая *ашула* «Санамо» («Прелестная») (запись 1960 г.) реализуется более сложной взаимосвязью составных этапов, присущей развитым формам этого жанра. Здесь нет куплетного членения, мелодическое развертывание от внутренне завершенных начального и промежуточного (на квинту выше) этапов идет по восходящей линии к протяженной и

репризно повторенной кульминационной зоне (на октаву выше от исходной тоники). Взаимодействие интонационно-ладовых тяготений, возвраты завершающих каждый этап построений-«кадансов», опора на квинто-октавный остов скрепляют песню в единое целое.

Предпринятое рассмотрение образцов узбекского песенного фольклора в контексте их жанровой принадлежности позволяет сделать ряд заключений.

Узбекский песенный фольклор представляет собой систему жанров, направленных на обслуживание обрядово-бытовых и художественно-эстетических потребностей порождающего социума. Ее открытость определена взаимодействием со слушательской средой и учетом изменяющихся общественных запросов. Одним из ключевых признаков иерархичности является наличие двух входящих в нее подсистем приуроченного и неприуроченного фольклора, соподчиненных единством традиционного музыкального мышления и выражающего его языка.

Определенная общность приуроченных жанров при разности их функционального (точнее, бифункционального) предназначения, продиктована воздействием внемузыкального контекста. В качестве такового выступают процесс (молотьба, дойка, укачивание младенца, вращение крупорушки и т.п.), обрядовое действие и сопровождающие их магические представления. Этим обстоятельством во многом обусловлена музыкальная лексика привлеченных образцов – ладовая узкообъемность, формульность напевов, примат повторности на интонационном, мотивном, структурном уровнях, ведущая роль стихотворного метроритма *бармак*.

Утратой внемузыкального контекста в результате общественно-экономических и социокультурных изменений объясняется угасание молотильных, доильных, детских календарно-обрядовых песен (на момент сбора их сообщали информаторы преимущественно преклонного возраста). Попытка их воссоздания предпринимается этно-фольклорными ансамблями, однако потеря аутентичной среды оставляет возможной лишь зрелищно-игровую интерпретацию. В то же время колыбельные и некоторые свадебно-обрядовые песни остаются в бытовом обиходе, но в большей мере – в профессиональном репертуаре.

В подсистеме неприуроченных жанров объединяющим и иерархическим факторами выступают проявляемые в той или иной степени меньшая мелодическая зависимость от стихотворного регламента, превалирование ладоинтонационных закономерностей в процессуальном становлении музыкального текста и, как следствие, композиционно-структурная усложненность. Касательно последней действие этих факторов видится в опоре на структурный канон четырехфазных построений, которые в малых формах соподчиняются по формуле *aaba*, а в более масштабных представляют собой четырехэтапную композиционную модель.

Данная подсистема в силу своей независимости от ситуативного регламента демонстрирует бóльшую жизнеспособность. Многие образцы *кўшиқ*, *лапар*, *ашула* функционируют в любительской и профессиональной среде, обслуживая праздничные и досуговые мероприятия. Как правило, они выступают не в традиционном, а в трансформированном облике, становясь объектом переработки, моделью для собственных сочинений *бастакоров* либо получив эстрадно-сценическое воплощение. Продолжают существовать сказительские *терма*, локализуясь в своих традиционных регионах. Сказать что-либо определенное о теперешнем функционировании бытовых *терма* и жанра *қарсақ* затруднительно ввиду длительного отсутствия экспедиционной практики и, соответственно, новых полевых данных.

Все это еще более повышает значимость аудиоархива Института искусствознания АН РУз как уникального и еще до конца не изученного источника. В перспективах его сохранения – оцифровка всего массива записей, составление электронного каталога и баз данных.

В настоящее время достигнута договоренность с зарубежными научными организациями о совместном проведении вышеуказанных работ на проектной основе. Их осуществление позволит сохранить Фонотеку Института искусствознания АН РУз для будущих поколений, активизировать ее популяризацию, а также стимулировать интерес

отечественных и зарубежных специалистов к дальнейшему изучению богатого музыкального наследия Узбекистана.

Список использованных источников:

1. Савельев С.В. Церебральный сортинг. — М.: ВЕДИ, 2016. — 232 с.
2. Постановление Президента Республики Узбекистан «Об утверждении концепции дальнейшего развития национальной культуры в Республике Узбекистан» от 28 ноября 2018 г. № ПП-4038 [Электронный ресурс] // Национальная база данных законодательства РУз / URL: <https://lex.uz/docs/4084932> (дата обращения: 27.03.2023).
3. Указ Президента Республики Узбекистан «О мерах по совершенствованию архивного дела и делопроизводства в Республике Узбекистан» от 20.09.2019 г. № УП-5834 // Национальная база данных законодательства РУз / URL: <https://lex.uz/ru/docs/4523388> (дата обращения: 27.03.2023).
4. Указ Президента Республики Узбекистан «О мерах по дальнейшему повышению роли и значения сферы культуры и искусства в жизни общества» от 26 мая 2020 г. № УП-6000 [Электронный ресурс] // Национальная база данных законодательства РУз / URL: <https://lex.uz/docs/4829338> (дата обращения: 27.03.2023).
5. Миронов Н.Н. Песни Ферганы, Бухары и Хивы. — Т.: Узгиз, 1931. — 60 с.
6. Кароматов Ф.М. Из истории записи музыкального фольклора в Узбекистане // Вопросы музыкальной культуры Узбекистана / Науч. ред.-сост. И.Н. Карелова. — Т.: ИЗЛИ им. Гафура Гуляма, 1969. — С. 3–46.
7. Горшенина С.М. Институт искусствознания: немного истории накануне 70-летнего юбилея [Электронный ресурс] // Официальный сайт Academia EDU / URL: https://www.academia.edu/14682353/Manuscrit_1998 (дата обращения: 01.04.2023).
8. Мурадова З.А. Узбекистан-Корея: сотрудничество в деле сохранения и популяризации национального музыкального наследия: Диалог Восток-Запад: мир через культуру: материалы научного семинара в рамках IV Рериховских чтений памяти Ю.Н. Рериха. — Т., 2018. — С. 68–76.
9. Абдуллаев Р.С. Обряд и музыка в контексте культуры Узбекистана и Центральной Азии. — Т.: Швейцарское агентство по развитию и сотрудничеству, 2006. — 336 с.
10. Мурадова З.А. Детская песня в творчестве композиторов Узбекистана. — Т.: Vaktria press, 2015. — 240 с.
11. Узбекская народная музыка. Собрал и записал Ю. Раджаби / Под ред. И. А. Акбарова. Т. III. — Т.: УзГИХЛ, 1959. — 576 с.
12. Кароматов Ф.М. Музыкальное наследие узбекского народа (в двадцатом веке). Кн.2: Терма, ялла, карсак. — Т.: ИЗЛИ им. Гафура Гуляма, 1985. — 208 с.
13. Кароматов Ф.М. Музыкальное наследие узбекского народа (в двадцатом веке). Кн.1: Кошук. — Т.: ИЗЛИ им. Гафура Гуляма, 1978. — 156 с.
14. Азимова А.Н. Канон и импровизация в мелодическом формообразовании ашула // Музыкальное искусство: Общие вопросы теории и эстетики. Проблемы национальных музыкальных культур. [Сборник статей]. — Т.: ИЗЛИ им. Гафура Гуляма, 1982. — С. 191–210.
15. Кароматов Ф.М. Узбекская инструментальная музыка (наследие). — Т.: ИЗЛИ им. Гафура Гуляма, 1972. — 360 с.

**ТРАДИЦИОННЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ
КАРАЧАЕВО-БАЛКАРСКОГО НАРОДА
В ОБРЯДОВО-РИТУАЛЬНОЙ ПРАКТИКЕ**

Халкечева Л.Н.

кандидат исторических наук, музыковед,
член Союза композиторов России,
ведущий научный сотрудник отдела этнологии
и искусства народов КЧР

Карачаево-Черкесский ордена «Знак Почета»
институт гуманитарных исследований при Правительстве КЧР
г. Черкесск, Россия

Luda66@inbox.ru

Аннотация. В статье автор обращается к малоисследованной теме использования народного музыкального инструментария карачаевцев и балкарцев в бытовой и обрядово-ритуальной практике. Приводится описание, функциональное назначение традиционных карачаево-балкарских музыкальных инструментов – *сыбызгы́, кьы́л кьобуза, х́арса*. Автор обращается к трудам исследователей конца XIX – начала XX вв., в которых встречаются сведения о технике игры и способах звукоизвлечения на инструментах, описания обрядов, в которых они использовались, упоминаний в фольклоре. Приводятся параллели с аналогичными по форме и функциональному назначению музыкальными инструментами других народов Кавказа. Результаты исследования показали, что рассматриваемая проблема весьма обширна и актуальна, и требует еще более глубокого изучения.

Ключевые слова: традиционные музыкальные инструменты, *сыбызгы́* - *кьы́л кьобу́з* - *х́арс*, пастушьи наигрыши, нартские сказания, обрядовая музыка.

**TRADITIONAL MUSICAL INSTRUMENTS KARACHAY-BALKAR PEOPLE IN
RITUAL AND RITUAL PRACTICE**

Annotation: In the article, the author addresses the little-studied topic of the use of folk musical instruments of the Karachai and Balkars in everyday and ritual practice. The description and functional purpose of traditional Karachay-Balkar musical instruments – *sybyzgý, kyl kyobúz, khárs* are given. The author refers to the works of researchers of the late XIX – early XX centuries, in which there is information about the technique of playing and methods of sound production on instruments, a description of the rituals in which they were used, references in folklore. Parallels with musical instruments of other peoples of the Caucasus similar in form and functional purpose are given. The results of the study showed that the problem under consideration is very extensive and relevant, and requires even more in-depth study.

Keywords: traditional musical instruments, *sybyzgy* - *kyl kyobuz* - *khars*, shepherd's games, nart legends, ritual music.

Традиционный музыкальный инструментарий карачаево-балкарского народа⁴¹ до сих пор является малоисследованной в региональном музыкознании темой. Он состоит из струнных, духовых и ударных инструментов. К ударным относится *х́арс, дауурба́з*; к

⁴¹ Карачаевцы и балкарцы – древнейшие тюркоязычные народы, живущие в предгорьях и ущельях Центрального Кавказа. Карачаевцы и балкарцы представляют собой одну этническую общность. Общими у них являются язык, обычаи, быт, культура и условия жизни. Фольклорное наследие карачаевцев и балкарцев в равной степени принадлежит им обоим.

духовым – *сыбызгы* (дудка типа флейты), *гыбыт кьобуз* – волынка; к струнным относятся щипковые и смычковые – *кьыл кьобуз* (смычковый инструмент, напоминающий скрипку), *кьакьгьан кьобуз* (трёхструнный щипковый музыкальный инструмент типа лютни); язычковые духовые – *сурнай* (язычковая флейта из рога), *сырыйна* (язычковый духовой инструмент, подобный зурне) и др. Данная работа посвящена описанию наиболее древних музыкальных инструментов, к которым относятся *харс*, *сыбызгы*, *кьыл кьобуз* – упоминаний их в трудах исследователей, в фольклоре, способу звукоизвлечения, использования в быту и обрядово-ритуальной практике.

Одним из наиболее распространённых в прошлом народных инструментов у карачаевцев и балкарцев был *сыбызгы* – духовой музыкальный инструмент типа продольной флейты, свирели, относящихся к *аэрофонам*⁴². Исследователь Л.С.Гергокова отмечает, что «создание свирели приписывается нартским героям⁴³, что свидетельствует об архаичности и сакральности их образов. Этот инструмент тесно вошел в музыкальную жизнь народа» [1, с.66]. В произведениях устного народного творчества также приводятся сведения о том, что «...герои нартского эпоса изготавливают свирель или из кости, или из анисового стебля, или же из камыша» [2, с.203; 205; 225]. Она представляет собой полую цилиндрическую трубку, как правило, с тремя игровыми отверстиями.

Традиционно инструмент изготавливался из зонтичных растений с полым стеблем – борщевика, аниса (*балдыргьан* – кар.-балк.). Борщевик заготавливали осенью, потому что в это время года у него засыхает сердцевина, и он становится полым. Кроме того, это растение обладает наибольшей сухостью, что используется для лучшего звучания (чем суше ветка, тем чище звук). Часто *сыбызгы* изготавливали из тростника, растений древесных пород, например, бузины – кустарника с мягкой сердцевиной, которая легко удаляется. Вдоль трубки у нижнего конца её делают игровые отверстия на расстоянии 3-х пальцев друг от друга.

При игре *сыбызгы* держат продольно. Пальцами обеих рук, закрывая поочередно игровые отверстия, регулируют длину звучащей части столба воздуха, и тем самым получают звуки разной высоты. Для извлечения звука из *сыбызгы* нужно расположить инструмент на один из передних боковых зубов (левый или правый). Некоторые сведения о народном музыкальном инструменте карачаевцев и балкарцев *сыбызгы* с описанием особенности исполнения на нем встречаются в историко-этнографической литературе. У Н.Ф.Грабовского читаем: «Мы очутились на небольшой площадке, оставленной посредине двора для танцующей публики <<...>> Музыка, под которую плясала молодежь, состояла из одной длинной деревянной дудки, называемой горцами *сыбызга*, и из нескольких деревянных трещоток – *харс* <<...>> Дудка, приставленная верхним своим отверстием к одному из боковых верхних зубов, издает страшно пронзительный звук...» [3, с.8] (Рисунок 1).

Когда-то *сыбызгы* был одним из самых популярных музыкальных инструментов. Он был атрибутом всех пиршеств и свадебных торжеств, и в основном предназначался для исполнения танцевальной музыки. Под аккомпанемент *сыбызгы* исполнялись нартские сказания, историко-героические песни, танцевальные и пастушьи наигрыши и т.д. *Сыбызгы* у карачаевцев и балкарцев имел широкое распространение и в быту, в частности у пастухов. «Она (*сыбызгы*) помогала чабанам украсить одиночество на отдаленных пастбищах, радовала их в вечерние часы отдыха, когда музыканты рассказывали и играли прекрасные древние легенды и предания. Пастухи по утрам специальным мотивом созывали овец на выпасы» [1, с.68]. Именно подобное предназначение музыкального

⁴² Аэрофоны – группа музыкальных инструментов, не имеющие струн или мембран, в которых источником звука является вибрация воздуха. К таким инструментам можно отнести флейту, кларнет, гобой, фагот, саксофон, валторну и т.д.

⁴³ Нарты – герой древних эпических сказаний многих кавказских народов – осетин, абхазов, абазин, адыгов, убыхов, карачаевцев, балкарцев, чеченцев и ингушей. Нарты упоминаются в фольклоре некоторых народов Дагестана (например, у тюркоязычных кумыков) и отдельных грузинских этнических групп – сванов, рачинцев, хевсуров.

инструмента дает *сыбызгы* не просто развлекательную функцию, но и немаловажную – производственную, которой она обладает в руках пастухов. Известный украинский фольклорист-музыковед, собиратель народных песен, дирижер хоровых капелл М.П.Гайдай, также описал старинные народные музыкальные инструменты карачаевцев и балкарцев во время проведения им фольклорной экспедиции в Балкарии в 1924 году: «Мне довелось услышать в с. Яникой старые пастушеские мелодии на национальном балкарском инструменте *сыбызгы*» [4, с.105].

Известно, что инструмент использовался также и в обрядово-ритуальной практике. Один из таких обрядов – вылавливание из реки души утопленника. У Г.Ф.Чурсина находим подробное описание этого обряда. «Так, летом в период половодья, в случае, когда кто-либо утонул, карачаево-балкарская община организованно вела поиски утопленника. Приглашался музыкант, умеющий искусно исполнять на *сыбызгы* положенный по обряду наигрыш, брали петуха, который время от времени кричал, якобы давая знать о местонахождении утопленника. Затем люди шли по берегу реки, и, обращаясь к богине воды Мамметир, исполняли песню-заклинание с просьбой вернуть им тело утопленника» [5, с.159].

«Суу анасы Мамметир, Айтханынгы керти этдир! Адам кетди сууунга, Эл чыкьанды кьууугьуннга! Чыкь, кесинг да кёр энди, Ёлюгюмю бер энди!»	«Мать воды, Мамметир, Будь верна своему слову! Человек утонул в твоих водах, Всем аулом вышли, услышав о беде! Выйди и посмотри теперь и ты сама, Возврати теперь нам утопленника!» [6, с.266-268]
--	---

Аналогичный обряд существовал у абхазов с использованием духового инструмента *ачарпына*. Подобный обряд совершался и в том случае, когда вылавливали душу человека, упавшего с утёса, с дерева, а также людей, оставшихся под снежной лавиной в горах, т.е. умершего вне дома неестественной смертью, с той лишь разницей, что весь церемониал проходил на месте гибели человека. Этот обряд существовал у многих народов Кавказа, и сопровождался в разных случаях также струнно-смычковым музыкальным инструментом. У карачаевцев и балкарцев это был *кьыл кьобуз*, у сванов – *чианури*, у абхазов – *абхьарца*. Очевидно, игра на музыкальных инструментах в этих обрядах была связана с приписыванием им способности призывать душу погибшего человека, придавая инструментам сакральное значение.

Кьыл кьобуз – старинный национальный двухструнный смычковый музыкальный инструмент карачаевцев и балкарцев, относящийся к *хордофонам*⁴⁴. Вплоть до конца XIX века *кьыл кьобуз* ещё имел широкое распространение в Карачае и Балкарии. Об этом указывается в многочисленных письменных упоминаниях инструмента в трудах ряда исследователей, описывавших в разное время быт карачаевцев и балкарцев [3,7,8]. Корпус инструмента выдолблен из цельного куска дерева, со струнами из конского волоса (от слова *кьыл* - волос). У С.И.Танеева читаем: «<<...>>Другой инструмент – смычковый *кобузь* вроде скрипки с 2-мя струнами, состоящими каждая из 10-12 конских волос, настроенных в чистую квинту в одночёртной *октаве*. В прежнее время строй инструмента был в *кварту*. Резонатор узкий, оканчивающийся острым концом. Верхняя доска его прежде делалась из бараньей кожи, теперь из дерева... Смычком служит небольшой,

⁴⁴ Хордофóн — музыкальный инструмент, в котором элементом, издающим звук, является струна (струны), натянутая между двумя фиксированными точками. В эту группу включаются практически все струнные инструменты и множество клавишных инструментов, например, фортепиано и клавесин.

согнутый в виде лука, прут с натянутыми конскими волосами.... Звук *кобу́за* слабый, жалобный, напоминающий скрипку с сурди́ною⁴⁵» [7, с.95-96].

Особенностью карачаево-балкарских *кьы́л кьобу́зов* в отличие от аналогичных инструментов других народов Кавказа – адыгской *шичипи́ны*, абхазской *апхьхарцы́*, бжедухского *пи́шнэра*, осетинского *фанды́ра* является то, что они были большие по размеру. Играют на *кьы́л кьобу́зе* главным образом сидя. «<<...>> Играющий держит перед собой инструмент в вертикальном положении, головка слегка наклонена влево, а ножка упирается в оба колена. В правой руке держат смычок» [9, с.35] (Рисунок 2).

Назначение *кьы́л кьобу́за* было широкое. Также, как и *сыбызгы́*, он сольно-аккомпанирующий и ансамблевый инструмент. Под его аккомпанемент исполнялись нартские сказания, историко-героические песни, танцевальные наигрыши и т.д. Использовался он и в обрядово-ритуальной практике. Кроме описанного выше обряда вылавливания души утопленника, на *кьы́л кьобу́зе* исполняли обрядовые мелодии у постели больного с целью облегчения его страданий. В этом случае инструмент использовался как целительное средство. Родственники больного и соседи проводили без сна всю ночь, играли на *кьы́л кьобу́зе*, пели, танцевали, тем самым отвлекая его от боли. Подобные народные представления устраивались абхазами [10, с.69], армянами [11, с.499], осетинами [12, с.252], балкарцами [13, с.8], кабардинцами [14, с.31], черкесами [15, с.123]. «Песни, которые исполнялись во время коротания ночи у постели больного, и инструмент, под аккомпанемент которого они исполнялись, считались в народе священными. Они полагали, что болезни – посещения бога, и что своими песнями они не только отвлекают больного, но и задабривают бога, который, якобы, услышав их пение, посылает исцеление больному» [9, с.50].

В народе известно также использование *кьы́л кьобу́за* для утolenия печали. Еще в карачаево-балкарском варианте «Нартского эпоса» существует сюжет, подтверждающий такое особое назначение это музыкального инструмента. Главный персонаж повествования нарт Алауган для спасения своего сына, рожденного от жены-эмегенши, поедавшей своих новорожденных детей по причине того, что они похожи не на неё, а на людей, решил спрятать его на горе Эльбрус. В спешке он оступился и уронил младенца в расщелину горы. Вернувшись домой, он от отчаяния убивает жену, и с горя, взяв *кьы́л кьобу́з*, играет на нем печальные мелодии: «<<...>> Бара тургъанлай, тауда аягы тайып, сабийни бугъейге ийип кьояды. Кёп сагыш этип, кьайытып юйге, уруп кьатынын ёлтюреди. Алауган бушуудан, кьыл кьобузну да согъа, Гемуданы да отларгъа ийип кьояды» – «<<...>> В горах он поскользнулся и выронил мальчика в расщелину ледника. [Он очень переживал], после долгих раздумий он вернулся домой и убил свою жену-эмегеншу. С горя он отпустил пастись своего Гемуду (богатырский конь – *поясн. автора*), а сам сел и стал играть на *кьы́л кьобу́зе*» [2, с.155; 409]. Аналогичное использование музыкальных инструментов для утolenия печали существовало у абхазов с использованием струнно-смычковой *апхьарцы́* [9, с.48] и у осетин со струнно-щипковой арфой *дыуадастанон фанды́р* [16, с.269].

К древнейшим народным музыкальным инструментам карачаевцев и балкарцев относится и ударный *харс* (трещётка), относящийся к самозвучающим инструментам *идиофонам*⁴⁶. Он представляет собой свободно скреплённые между собой ремешком несколько прямоугольных дощечек, которые при встряхивании ударяются друг о друга и издают сухой щёлкающий звук. Основная пластинка переходит в ручку и напоминает лопатку. Изготавливается *харс* из твёрдых пород древесины (Рисунок 3).

⁴⁵ Сурди́на – приспособление, применяемое во время игры на музыкальных инструментах для приглушения звучности и частичного изменения тембра (лат. *surdus* – глухо звучащий).

⁴⁶ Идиофо́н - самозвуча́щий музыкальный инструмент, источником звука в котором является само тело инструмента или его часть, не требующие для звукоизвлечения предварительного натяжения или сжатия (натянутой струны либо мембраны). Это самый древний вид музыкальных инструментов. Идиофоны присутствуют во всех культурах мира.

Этот тип шумового инструмента карачаевцев и балкарцев совпадает с трещётками народов северо-западного Кавказа не только внешне, но и функционально. К ним относятся адыгейские и черкесские *пхачич*, кабардинские *пхачыч*, абазинские *пхарчак*, абхазские *аинкъяга*, осетинские *каруганак*. «Этим инструментам находили применение, главным образом, во время праздников для аккомпанемента танцам» [9, с.112], а также и в обрядово-ритуальной практике в сочетании с *сыбызгы* и *кьыл кьобуз* в описанных выше обрядах. Одна из ранних разновидностей инструмента бытует и в настоящее время.

Таким образом, исследование показало, что традиционные карачаево-балкарские музыкальные инструменты *сыбызгы*, *кьыл кьобуз*, *хърс* в ранний период истории играли большую роль в культуре народа, в том числе в обрядово-ритуальной практике. Выявлено, что в подробно описанных обрядах предполагалось обязательное использование музыкальных инструментов, что подчеркивало их сакральную функцию. В источниках конца XIX – начала XX вв., использованных в исследовании, приведены формы обрядового бытования традиционных музыкальных инструментов некоторых народов Кавказа, аналогичные карачаево-балкарским инструментам, что подтверждает родство музыкальных культур кавказских народов в ранние периоды истории. Результаты исследования показали, что рассматриваемая проблема весьма обширна и актуальна, и требует еще более глубокого изучения.

Список источников:

1. Гергокова Л.С. Народные музыкальные инструменты в произведениях карачаево-балкарского фольклора // Вестник КБИГИ. 4-2 (43). – Нальчик: 2019. – С. 65 – 71.
2. Нарты. Героический эпос балкарцев и карачаевцев. – М.: Наука. Изд. фирма «Восточная литература», 1994. – 656 с.
3. Грабовский Н.Ф. Свадьба в горских обществах кабардинского округа // Сборник сведений о кавказских горцах. – Тифлис, Вып. II. – 1869. – С.3–24.
4. Хаджиева Т.М. М.П.Гайдай как собиратель и исследователь карачаево-балкарских народных песен // Известия СОИГСИ, 26 (65). – 2017. – С.103-115.
5. Чурсин Г.Ф. Очерки по этнологии Кавказа. Изд. 2-е. – Москва: ЛИБРОКОМ, 2011. – 189 с.
6. Антология народной музыки балкарцев и карачаевцев. Т. I. Мифологические и обрядовые песни и наигрыши. Изд.М. и В.Котляровых. – Нальчик, 2015 г. – 432 с.
7. Танеев С.И. О музыке горских татар // У подошвы Эльбруса. Вестник Европы. – СПб. – 1886. Кн.1. – С.94-98.
8. Чурсин Г.Ф. Музыка и танцы карачаевцев // Кавказ. – 1901. – №270.
9. Хашба И.М. Абхазские народные музыкальные инструменты // 2-е изд. – Сухуми: Алашара, 1979. – 239 с.
10. Миллер А.А. Из поездки в Абхазии в 1907 году // Материалы по этнографии России. Т.2. – СПб, 1910. – С.69.
11. Минкевич И.И. Музыка как медицинское средство на Кавказе // Протоколы заседания императорского кавказского медицинского общества, 1882. – №14. – С.499.
12. Хетагуров К. Собрание сочинений. В 3-х томах. Т.3: Публицистика и письма. Подгот. А.К.Джанаев и др. Дзауджикау. Госиздат Сев.-Осет. АССР, 1951. – 424 с.
13. Шортанов А.Т. Театральное искусство Кабардино-Балкарии. Кабард.-Балкар. науч.-исслед. ин-т при Совете Министров КБАССР. – Нальчик: Кабард.-Балкар. кн. изд-во, 1961. – 159 с.
14. Грабовский Н.Ф. Очерк суда и уголовных преступлений в Кабардинском округе // Сборник сведений кавказских горцев. В 10 в. Вып. 4. - Тифлис: Кавказское Горское Управление. – Тифлис, 1870. – 420 с.
15. Торнау Ф.Ф. Воспоминания кавказского офицера. – М., 1865. – 328 с.
16. Осетинские нартские сказания [Пер. с осет. Ю. Либединского]. Отв. ред. К. Д. Кулов.; Примеч. С. Бритаева. Дзауджикау. – Гос. изд-во Сев.-Осет. АССР, 1948. – 504 с.



Рисунок 1. Представитель народного ансамбля горских народов с сыбызгы́ (деревянная). Карачай, 1930 – 1940-е гг. Фото из фонда Ростовского областного музея краеведения.
РОМК КП 915/18. Инвентарный номер: Фо-11292.



Рисунок 2. Къ́ыл къ́обузчу́ Эттеев Алий Чотуевич (1900-1994 г.р.) – Балкария, с. Нижний Чегем. Фото из книги «Нарты. Героический эпос балкарцев и карачаевцев». М.: Наука. Изд. фирма «Восточная литература», 1994. – С.58.



Рисунок 3. На фото в центре на втором плане музыкант, отбивающий ритм на *xápcе*. Карачаевская АО, г. Микоян-Шахар, 1936 г. Российский этнографический музей (РЭМ), г. Санкт-Петербург. Фото №5918-62.

ИНТЕГРАЦИЯ В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ ТЮРКОЯЗЫЧНЫХ НАРОДОВ

Касимова З.М.

кандидат искусствоведения,
старший преподаватель кафедры «Эстрадный вокал»

КазНАИ им. Темирбека Жургенова

Алматы, Казахстан

INTEGRATION IN THE MODERN CULTURE OF THE TURKIC-SPEAKING PEOPLES

Annotation. Subject of research: modern musical culture of the Turkic-speaking peoples.

The purpose of the work is to reveal the role and importance of integration in preserving national identity and popularizing the national culture of the Turkic countries.

Methods of work: The article is devoted to an overview of the integration processes in the musical culture of the Turkic-speaking peoples on the example of the activities of the international organization TURKSOY and various image events in this area.

Conclusions: in the culture of the Turkic peoples, which in its archaic layers had common roots, at all times there were processes of mutual influence, unification and integration. In the context of global globalization, these trends began to take larger forms, while not losing the connection of centuries-old experience in the past.

Ключевые слова: музыка, культура, интеграция, национальная идентичность, тюркоязычные народы, Тюркские страны, глобализация, традиция.

Кілт сөздер: музыка, мәдениет, интеграция, ұлттық бірегейлік, түркітілдес халықтар, түркі елдері, жаһандану, дәстүр.

Keywords: music, culture, integration, national identity, Turkic-speaking peoples, Turkic countries, globalization, tradition.

Век глобальных изменений в современном мире ознаменован интеграционными процессами на самых разных уровнях. Интеграция как сближение, слияние, объединение частей, образующих единое целое, но при сохранении каждой своей идентичности, отражает сближение государств, которые образуют единый союз с ярко выраженной национальной тождественностью каждого. Если следовать мнению профессора Ж.У.Ибрашева, который утверждает: «Новое столетие и новое тысячелетие должны стать эпохой интеграции народов, стран, континентов, глобализации экономики и глобализацией во всех сферах жизни человека, для того чтобы избежать войн, революций, проявлений вражды расизма между народами» [1], то глобализацию следует считать интенсивным процессом, регулирующим развитие современного общества, его экономики, политики, культуры и языка.

Но одновременно необходимо отметить, что отношение к современным процессам глобализации не может быть однозначным, так как они в то же время предполагают изменение мировоззрения, традиций и культур целых народов и стран. Это в свою очередь приводит к пересмотру, иногда даже отказу от некоторых веками сложившихся духовных ценностей, что может отражаться на ослаблении национальной самобытности. А ее приверженность западным стереотипам поведения может вызывать протесты и сопротивление со стороны традиционных обществ, которые воспринимают родную культуру в качестве модели образа жизни и формы исторической памяти. Можно с уверенностью сказать, что подъём национальных и религиозных движений в мире на сегодняшний день также является своеобразным ответом на всепоглощающее культурное нивелирование, унификацию и глобализацию.

Итак, интеграция по праву становится ключевым словом современности. Интеграция различных сфер жизни характерна для большинства стран мира, что отражается на расширении контактов между людьми, росте взаимовлияния и сближения народов и стран, становлении

единогомирового сообщества, формировании универсальных ценностей. Как верно отмечают современные исследователи, на сегодняшний день стало особенно очевидно, что культура любого народа или страны, дабы не отстать от мировых процессов развития, должна находиться в контакте с другими, испытывая их влияние. Сегодня развивать свою культуру независимым путём считается практически невозможным. Это свидетельствует о наступлении новой эры, в которой «на авансцену всемирной истории выходит многомерный диалог культур разных стран и народов, и участие в этом диалоге становится важнейшим условием их развития. Степень освоения ими мировых достижений, способность обогатить мировую культуру своими достижениями становятся основными критериями развития национальной культуры» [2].

Таким образом, говоря словами Шерьяздановой К.Г., «В XX веке значение национального государства подверглось переоценке. Более популярной становится модель региона как части мирового сообщества. Международный опыт свидетельствует, что значимость и вес отдельного региона может возрастать по мере углубления в нем интеграционных тенденций» [3]. Таким образом, для Казахстана и ряда «родственных» государств процесс сближения, взаимоприспособления национальных систем, как важные факторы интеграции, становится одним из наиболее эффективных путей сохранения национальной самобытности в условиях мировой глобализации. Такой шаг способствует проявлению национального менталитета благодаря осознанию его генетической общности, древности и глубины корней. Здесь речь идет о формировании целостного, единого культурного пространства за счет взаимообогащения. Именно эти тенденции стали основой зарождения идеи Тюркского мира, в результате которой Казахстаном, Турцией, Кыргызстаном и Азербайджаном образован Совет президентов тюркских стран, а идея Тюркского мира и исследования в этой области являются значимыми для науки современного Казахстана. Известно, что именно Экс-президент Казахстана Н.А.Назарбаев был признан аксакалом и неформальным лидером Тюркского мира, снят документальный фильм «Назарбаев и тюркский мир», создана культурная организация ТЮРКСОЙ, сформирован Совет глав тюркоязычных государств, в Баку заработала Парламентская ассамблея тюркских государств, в Астане ведет свою деятельность Тюркская академия.

В плане интеграции тюркоязычных народов следует особо выделить деятельность Международной организации тюркской культуры ТЮРКСОЙ (Türk Kültür ve Sanatları Ortak Yönetimi), которая на протяжении многих лет под активным руководством Генерального секретаря Д.К.Касеинова (с 2008 года), а теперь Султана Раева, активно работает в направлении сохранения и дальнейшего развития культуры современных тюркоязычных народов. Своей целью ТЮРКСОЙ обозначает укрепление братства и дружбы между тюркскими народами, распространение общей тюркской культуры и сохранение ее для последующих поколений.

Известно, что основная работа организации направлена на поддержку культуры, науки и образования в тюркоязычных странах. За годы ее существования сформировался традиционный круг мероприятий, проводимых регулярно. Например, ежегодно в обязательном порядке празднуется Наурыз с передачей эстафеты из года в год: празднование начинается в Стамбуле, Анкаре, с дальнейшим выездом в какую-нибудь другую страну. Так, например, в 2010 году это был Париж, в 2011 – в зале Генеральной ассамблеи ООН в Вашингтоне, затем в Лондоне, в Вестминстерском концертном зале. Важным событием стало и создание оркестра, в состав которого входят выпускники десяти консерваторий тюркского мира, и который первым дал концерт памяти выдающегося дирижера Фуата Мансурова. Вместе с тем, под эгидой ТЮРКСОЙ каждый год проводятся концерты и выставки фотографов, художников, оперных певцов, поэтов, представителей прессы, театральных трупп, музыкальных и танцевальных коллективов и других представителей искусства тюркского мира.

Примечательным событием стала международная постановка оперы «Кёроглу» в Стамбуле в 2010 году. Выдающееся произведение классика азербайджанской музыки Узеира

Гаджибекова была исполнена силами 250 деятелей искусств из стран СНГ, России и Турции при поддержке Межгосударственного фонда гуманитарного сотрудничества государств-участников СНГ (МФГС). Вслед за Стамбулом постановки оперы состоялись в Неаполе и Риме. Это был первый совместный проект ТЮРКСОЙ и МФГС, целью которого послужило напоминание жителям разных стран об их общих корнях.

При содействии ТЮРКСОЙ был подготовлен еще один международный проект – исполнение оперы «Биржан и Сара» М.Тулбаева в Турции. Поскольку она имела международный статус, то и исполнители представляли разные тюркские страны: партии и Биржана, и Сары исполнялись солистами из Казахстана, Турции, Татарстана.

Во время празднования 20-летия ТЮРКСОЙ в Париже, в штаб-квартире ЮНЕСКО, было отмечено важное событие – 100-летие первой в тюркском мире оперетты «Аршин мал алан» (оперетта У.Гаджибекова), написанной в 1913 году в Санкт-Петербурге. Исполнение состоялось на базе казахского оркестра народных инструментов с добавлением азербайджанских музыкальных инструментов, а в качестве солистов выступили артисты из четырех стран – Казахстана, Кыргызстана, Азербайджана и Турции. Первая постановка оперы состоялась в Париже, вторая – в зале конгрессов в Страсбурге, а открывала ее заместитель генерального секретаря Совета Европы.

Таким образом, значение ТЮРКСОЙ сложно переоценить в популяризации культуры тюркского мира не только среди тюркских государств, но и шире – в странах Европы и Америке. Примером тому следует считать исполнение в Линкольн-центре в Нью-Йорке и Вашингтоне оратории турецкого композитора Аднана Сайгуна объединенным оркестром, состоящим из музыкантов из тюркоязычных государств, вместе с американским хором на турецком языке.

Немаловажным на этом пути являются проводимые в Казахстане международные фестивали, научные конференции, посвященные проблемам сохранения духовного наследия тюркоязычных народов. Одним из таких справедливо можно считать ежегодный фестиваль «Астана-Арқау». Это Международный фестиваль тюркской традиционной музыки, основанный в 2008 году в Астане. За этот период в фестивале приняли участие более 800 участников со всех тюркоязычных стран и регионов. Фестиваль «Астана-Арқау» является визитной карточкой Астаны, и на сегодняшний день – самое респектабельное в мире мероприятие традиционной тюркской музыки. Фестиваль ставит своей целью раскрытие многообразия и поиск мотивов сближения в национальной культуре современных тюрков. Этот принцип является основополагающим в программе фестиваля каждый год. Организаторами фестиваля запланирован выпуск многодискового CD альбома «Тюркская музыка в Астане» на основе проведенных концертов в течение 10 лет.

Не менее интересным, чем «Астана – Арқау», можно считать Фестиваль традиционной музыки тюркских народов, организованный ТЮРКСОЙ, который состоялся 20 июля 2015 года в концертном зале Казахского Национального Университета искусств в Астане. Шедевры тюркского духовного наследия, сохранив свою уникальность и самобытность, получили новое масштабное звучание в контексте 43-й Всемирной конференции Международного Совета по традиционной музыке (ICTM), прошедшего в 2015 г. в г. Астане.

Следует отдельно сказать и про деятельность Международного Совета по традиционной музыке (International Council for Traditional Music, ICTM), одной из крупнейших неправительственных организаций, имеющих своих представителей в более чем 100 странах мира. Ежегодной традицией стало проведение научного симпозиума исследовательской группой «Музыка тюркского мира» при ICTM. Стоит отметить, что 2 заседания группы проходило в Казахстане: 4-ый в Астане (2015), 5-ый в Алматы (2016), где приняли участие ученые из разных стран, не только тюркоязычных, но и европейских (Италии, Германии, Нидерландов, Великобритании, Китая и др.).

Таким образом, интеграция на микроуровне, в отличие от макроуровня общемировых процессов, наблюдается в деятельности тюркоязычных стран, направленной на сохранение идентичности, общности языка, культуры, миропонимания, философских воззрений и

исторического единства. Однако следует отметить, что еще в древней культуре тюрков были зачатки интеграции, которые не утрачены по сей день. Поэтому можно с уверенностью сказать, что интеграционный процесс в культуре тюркских этносов – не новое явление, а возрождение исторически сложившегося объединения языков, диалектов, сохраняя этноязыковую самобытность. Это проявляется также на особенностях композиционного строения жанров традиционного музыкального искусства, особенно в более архаичных его формах.

Список использованной литературы:

1. Ибрашев Ж. У. Факторы интеграции и основные тенденции интеграции // [Том 62 № 2 \(2013\): Вестник Казну. Серия Международные отношения и международное право.](#)
2. Панова Л. Н. М. М. Бахтин и Ю. М. Лотман: диалог о диалоге // <https://cyberleninka.ru/article/n/m-m-bahtin-i-yu-m-lotman-dialog-o-dialoge/viewer>
3. Шеръязданова К. Г. Современные интеграционные процессы: Учебное пособие. – Астана: Академия государственного управления при Президенте РК, 2010. – 107 с.

УДК: 18.41.91

TURKIC FACTOR IN MUSICAL CULTURE OF INDIA

Karomat Dilorom (PhD)

*leading researcher of the Institute of Fine Arts of the Academy of Sciences of the Republic of Uzbekistan
(Tashkent, Uzbekistan)
dilkaramat@gmail.com*

Abstract. This article is dedicated to the Turkic factor in Indian musical culture and as evidence is given Turkic musical terms from early Persian dictionaries compiled in India. The data was collected from primary sources (manuscripts in Persian and Turkic-Chagatai languages) and compared with other Turkic dictionaries compiled in Eurasia and catalogs of musical instruments. For researchers of the history of music, dictionaries are a valuable source, since they contain terms related to musicians, musical instruments, names of ancient and contemporary melodies, genres of Persian and Turkic origin of their time, often with Arabic and Indian (*hindawi*) equivalents. Through diversity, there is a tendency to seek unity, to assimilate Central Asian and Indian styles and forms, in the process of the formation of the musical culture of North India.

Key words: Turks in India, Persian and Turkic lexicography, Turkic musical terms, *Zufāngūyā, sabazghuv, Īr.*

ТЮРКСКИЙ ЭЛЕМЕНТ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ ИНДИИ

Аннотация. Данная статья посвящена тюркскому элементу в индийской музыкальной культуре и в качестве свидетельства приводятся тюркские музыкальные термины из составленных в Индии ранних персидских словарей. Данные были собраны из первоисточников (рукописей на персидском и тюркско-чагатайском языках) и сопоставлены с другими тюркскими словарями, составленными в Евразии и каталогами музыкальных инструментов. Для исследователей истории музыки словари являются ценным источником, поскольку содержат термины, связанные с музыкантами, музыкальными инструментами, названия древних и современных составителю словарей мелодий, жанров персидского и тюркского происхождения, часто с арабскими и индийскими (*хиндави*) эквивалентами. Через разнообразие просматривается тенденция к поиску единства, к ассимиляции

центральноазиатских и индийских стилей и форм, в процессе становления музыкальной культуры Северной Индии.

Ключевые слова: турки в Индии, персидско-тюркская лексикография, тюркские музыкальные термины, *Зуфāнгуӣā*, *сабазгув*, *ӣр*.

Through the centuries migration of individuals, ethnic groups between India and Central Asia, establishment of kingdoms and empires like Kushan's (I BC to IV AD),⁴⁷ Delhi Sultanat (1206-1526), Great Mughal's/Baburid's (1526-1857) are brought inhabitants of both regions closer. The waves of newcomers are introduced different values and culture that was absorbed/ assimilated by the local civilizations. The archaeological artefacts, ancient and medieval manuscripts and miniature paintings of the two regions have reflected several thousand years old interrelations between India and Central Asia, particularly, in musical culture. Silk Road has played a great role in cultural and spiritual interrelations through the caravans and the embassies of diplomatic and commercial representatives, which frequently included musicians or brought as gifts musical instruments. Thus, the cultural interrelation between regions and activity of ruling dynasties⁴⁸ enriched local traditional music and the processes of fusion established the Hindustani (North Indian) style of music.

Turkic tribes are found their home in Indian subcontinent. Indian historian Satish Chandra has stated:

The Turks who came into India not only considered themselves to be champions of Islam, but were proud of being inheritors of its rich tradition, whether it was in the field of architecture, forms of government or science and technology. They had also adopted Persian which had emerged as the language of government and culture in Central Asia, Khurasan and Iran by the 10th century. The Hindus, too, were the inheritors of a religious and cultural tradition which had evolved during last thousands of years [1, p. 228].

When the Turks came to India they inherited the rich tradition of Central Asian music and brought with themselves not only several new musical instruments, but also novel musical modes and regulations like *parda/maqām*,⁴⁹ which were product of shared musical culture of Tajiks and Chagatai Turks (settled Uzbeks and Uyghurs) of Central Asian region. Nomadic groups, which are roamed within region has contributed to this process too. The amalgamation of languages and cultures caused such phenomenon like new dialect among Turks (Indian Turkic dialect), and also establishment of new language, which is Urdu (from Turkic word *Örda*). Lexicographical sources preserved some curious interpretations of Turkic terms in Indian Turki, for example *ikdīsh*⁵⁰: Central Asian word *ikdīsh* refers to a horse bred from Arab and Turkic stock, in India the term *ikdīsh* expanded to refer to a person of mixed Hindu and Turk parentage, to a Turk whose father or mother is Hindu.

Amir Khusrau Dehlavi (1253-1325)⁵¹ is one of the first Indian personages represents a multi-cultural and pluralistic identity. He has become the iconic figure of Turko-Persian and Indian fusion in the cultural history of India. Amir Khusrau's poems and prosody, particularly *I'jaz-i-Khusrawi* (The Miracles of Khusrau) and *Khāmsa* (five poems), presented a significant amount of information

⁴⁷ Kushan Empire was spread on wide territory (Modern Uzbekistan, Tajikistan, Afghanistan, Pakistan and North India) and leading religion was Buddhism.

⁴⁸ The first four dynasties (the Mamluq, Khilji, Tughlaq and Sayyid) of Delhi Sultanat, as well as founders of Mughal Empire were Turks by origin. They were not only surrounded by Turkic warriors and nobleman, but with poet, musicians and dancers from Central Asia. As patrons of music they are initiated musical gatherings, which were spread from the abodes of the Sufis to the palaces of nobles.

⁴⁹ For more information about 12 *maqams* system and their relations with *ragas*, and also Indo-Central Asian musical interrelations see my articles [2; 3].

⁵⁰ Researchers like S. Baevsii [4] and V. Kapranov [5] have read this word as *yākdish*. But thanks to the descriptive method of pronunciation in the *Sharafnāma* [11; 12] and *Adāt al-Fuzalā* [8] we know that it should be read as *ikdīsh*.

⁵¹ Amir Khusrau Dehlavi is a descendant of Lochin Turk from Central Asian town of Kesh (modern Shahrisabz in Uzbekistan) [6].

on musical culture. He prized musicians from Mawara al-Nahr (for example, Turkati khatun) and Khorasan. An interesting fact is that, that Amir Khusrau had written more about instrumental music than on vocal one. This provided us an insight to the possibility that during Khusrau's time instrumental music was more popular and developed than vocal music. This can largely be due to the fact that firstly, a language barrier existed between the newcomers and the local population; secondly, since instrumental music was free from constraints of language, this resulted in a process of musical synthesis between Indian and Khorasan-Transoxiana (Greater Khorasan)'s music which was the first in instrumental music. For the coming generations Amir Khusrau became a symbol of Turko-Perso-Indian (Turani-Irani-Hindustani) synthesis in art and particular in music. Later sources attributed to Amir Khusrau the appearance of many phenomena resulting from mixing Turko-Persian and Indian musical cultures, such as inventing musical instruments (*sitār, tabla*), musical genres and forms. Also, for example, the presence of *maqām Hijāz* as a *Rāg Hejāz* in *That Bhāirava* and *maqām Husāini* as a *Rāg Husāini Kānhra* in *Kafī That*, etc.

The practical achievements of the musicians stimulated scholarly interest and treatises on music in Persian and later in Urdu as well were written. These treatises were composed mainly by newcomers from Mawara al-Nahar (or Transoxiana), Khurasan and Iran, or by their descendants. These sources are of a great value for studying the musical heritage of both Central Asia/Iran and India. Interesting fact that several classical works in Sanskrit, for example, the 13th century *Sangītaratnākara* by Śārangadeva for some *rāgas* and *parda/maqāms* has used the term *turushka* (Turkic): *Turushka Todī, Turushka Gouda*, etc.

Along with musical treatises, literary works, the historical sources composed in India also one of the best sources for understanding and investigation Turko-Persian and Indian musical interrelations. For example, the *Tārīkh-i Firūz Shāhī* (1357) by Ziya al-Din Barani is considered as a major historical work on Delhi Sultanat, when Abu'l-Fazl's *A'in-i Akbari* (1590) on Mughal India. Authors has refers to musicians who practiced Indian and Persian styles of music and musical instruments in their historical works.

The specific peculiarities of the Indian linguistic situation as well as the presence of social and professional groups that had their own linguistic, lexical and phrase logical distinctiveness – all these found their reflection in the *farhangs* composed in Medieval India [7]. Based on the analysis of the dictionaries one may note a particular importance of their entry texts for the history of culture. The Turks, who were divided into different tribes who spoke at least thirty-five languages and inhabited a vast territory of Eurasia, and spanning different cultural zones, not only contributed to the development of Persian literature but also played a considerable role in spreading the Persian and Turkic languages.⁵² That Turki was given such an important place as one of the major languages is perhaps not surprising, given the fact that most of the Sultanate rulers and elites were in fact Turks. The range of Turkic words, for example, in Indo-Persian dictionaries of the 14th and 15th centuries is indeed vast. Dictionaries included words of different tribes and covered all areas of life, suggesting that they were meant to help understanding terms occurring in literary texts, as well as providing useful terms for merchants, travellers, local inhabitants, newcomers, etc.

The number of Turkic word entries increased over time, not only due to the general increase in dictionary entries but also to a growing interest in preserving Turkic language in India. Among the early Persian dictionaries/ which contains Turkic musical terms can be named *Adāt al-Fuḍalā* (1419) by Qazi Khan Badr Muhammad Dihlawi called 'Dharwal' [8], *Farhang-i Zufāngūyā va Jahānpūyā*, (1433) by Badr al-Din Ibrahim[9]⁵³, *Miftāh al-Fuḍalā* (1468) by Maulana Muhammad Ibn Daud Ibn

⁵² Turkic languages were spoken by soldiers and used at court or by the aristocracy. And though many Turkic poets were bilingual and actually wrote more in Persian than in Turkic, some Turkic languages, like Chagatai with 'Alisher Nava'i in Khorasan and Azerbaijani with Fuzuli in Baghdad, became poetic languages themselves.

⁵³ Badr al-Din Ibrahim in 1409 or 1419 had set out from Jaunpur in order to 'kiss the threshold' of the illustrious prince Qadr Khan Bin Dilawar Khan, the founder of the Ghurid dynasty in Malwa

Muhammad Ibn Mahmud Shadiabadi [10],⁵⁴ *Sharafnāma-yi Manerī* (or Munyārī), also called *Farhang-i Ibrāhīmī* (1473-74) by Ibrahim Qiwam ud-Din Faruqi [11; 12]⁵⁵. Later on were very popular in India and Central Asia such dictionaries as *Bahār-i ‘Ajam* (1739) by Munshi Ray Lala Tek Chand, *Ghiyās al-lughāt* (1827) by Maulavi Ghayas ud-Din Rampuri, etc. These *farhangs* were not only explanatory and defining dictionaries, but also functioned simultaneously as encyclopaedias, dictionaries of rhyme, of synonyms and antonyms. The great interest for us aroused the Turkic dictionaries composed in India, such as *Tālīf-i al-Amīr* by Khwajā Amīr (18th c.) [13] and *Risāla-i Lughat-i Turki* by Mirza Qatīl (18th-19th cc) [14].

Methodology. Lexicography and dictionary research is marked by pluralism of methods. For this article we used the methods of observation, linguistic methods, which are used for the collection of the data related to Turkic musical terms; data analysis, studies historical sources along with dictionaries; intersubjective examination of the collected data; statistical procedures for the collection of linguistic data from Persian and Turkic lexicographical manuscripts. The data were collected from the *primary sources* (manuscripts in Persian and Turki Chagatai languages) and then research and comparison with the related *secondary sources* (all other linguistic sources), and the *tertiary sources* (atlases and catalogues of musical instruments, other music and history related publications).

Results. The early period of Persian lexicography in India, from the 14th to the 15th centuries, has been an important phase in the history of development of Persian lexicography in general, and most of the technical principles introduced by the authors of the first Persian *farhangs* in India were widely adopted and elaborated by later Persian and Turkic lexicographers. Dictionaries compiled until the 16th century contain words of Central Asian (Chagatai) Turki, and later on mixture of Chagatai and Osmanli (Turkish). This mixed Turki was gradually assimilated into the local languages by the end of the 18th century and completely out of use till the end of the 19th century in India.

The Turks, who were divided into different tribes and inhabited a vast territory spanning different cultural zones of Eurazia, not only contributed to the development of Persian literature but also played a considerable role in spreading the Persian and Turkic languages.

Indo-Persian lexicographers have considered Turkic words as an integral part of the stock of words that they sought to explain. Among the considerable number of words included in the *farhangs* were several musical terms such as *sabazghuv*, *surghin*, *surnāi* etc. (see below). Several terms relating to musical instruments are very rare and cannot be found anywhere else apart from Turkic dictionaries composed in India. Even in contemporary Khorasan, poets writing in Turkic, like ‘Alisher Nava’i, have used popular Persian equivalents for those instruments rather than the ones given below:

Aydaq/Ablaq [ابلق]: *Kamāncha* [a string (violin-like) instrument] (*Zufāngūyā*, seventh *bakhsh* [9, p.148]).⁵⁶

The same definition is given in *Mu’ayyid al-Fuzalā* [15]; also in: *Tālīf-i al-Amīr* by Khwaja Amir (الملق *Amlaq*), and the *Risāla-i lughat-i Turkī* by Mirza Qatīl (الملق *Amlaq*).

Oūparim [Oubarim اویرم]: *Chang*, a [stringed] musical instrument (*Zufāngūyā*, seventh *bakhsh* [9, p.151]).

The same is given in *Mu’ayyid al-Fuzalā*, *Sharafnāma (Ōbarim)*, *Tālīf-i al-Amīr* and *Risāla-i lughat-i turkī* (اویرم *Ōba’rim* – Chang (=harp)).⁵⁷ Researcher E. Nadzhip in his article dedicated to historical-comparative analyses of Turkic dictionaries gave a close word with the same meaning ‘*Ūjrim* – harp,

⁵⁴ Maulana Muhammad Ibn Daud Ibn Muhammad Ibn Mahmud Shadiabadi was a poet, author of commentaries to poetry of Anvari and Khaqani. The only copy of this dictionary preserved in British Library (UK).

⁵⁵ Ibrahim Qiwam ud-Din Faruqi, a native of Bihar, under the rule of Sultan Abul Muzaffar Barbak Shah of Bengal (r. 1457 to 1474), though dedicated to celebrated Sufi saint of India Sharaf al-Din Ahmad b. Yāhyā Manerī (d. either 1371 or 1381). Bihar became the homeland of many Sultanate settlers mainly from Central Asia, and thus they were called “Turks” and where even today one can find many Turkic words in the local dialects.

⁵⁶ Translations of entries from Persian completed by me.

⁵⁷ See more in my article about Turkic musical terms in manuscripts of the 11th-19th centuries [16].

lyre', with the remark that this word is not found in historical sources, dictionaries, or modern languages [17, p. 74]. Although, as we can see, the close one can be seen in Turkic dictionaries compiled in India.

Chughrah [چغره]: a musical instrument which is called *Chārtārah* [چار تاره] (*Zufāngūyā*, seventh *bakhsh* [9, p.161]).

Some other Turkic musical instruments given in *Zufāngūyā*, instead, were as popular then as they are now. There are:

Sīrghū [سیرغو]: a windpipe. (*Zufāngūyā*, seventh *bakhsh* [9, p.164])

Sarghīn / **Sirghīn** [سرغین]: with *fatḥa* and *kasra*, a Turkic flute (windpipe) which is also called *Surnāy* [سرنای] and *Surnī* [سرنی]; [verse] (*Sharafnāma* [12, f. 252a]).

Surghīn: a Turkic flute, also pronounced with *fatḥa* and *kasra* on “*sīn*” (*Miftāḥ al-Fuḏalā* [10])

The term *Sīrghū* in *Mu'ayyid al-Fuḏalā* has given as *Sitrghu* and in *Sharafnāmā – Sirghū; Miftāḥ al-Fuḏalā – Sabazghav*. Term *Sibizghu* is a Turkic windpipe (shepherded reed), which is made from reed and with some slight difference in construction it is popular among the almost all Turkic people under different names: Bashkir - *kuray*, *chybyzga*, *sybyzga*; Karachaevo-Cherkessiyā – *sibizga*; Kumiks and Dagestan – *zybyzgy*; Uzbekistan – *sibiziq*; Kazakhstan – *sybyzgy*; Kalmics (was exist) – *tcybyzga*; Khakassiyā – *symysha*.

The other musical term is *chaghāna*, which in 'Alisher Nava'i's Turkic poetry is often accompanied by a *qānūn*, and in some modern dictionaries is refers to both bowed and drummed instruments, seems the same in Indo-Persian dictionaries. Most of them show two kinds of instruments, one like a cymbal and the other stringed and played with a bow (as pictured in the *Miftāḥ al-Fuḏalā*). According to the *Miftāḥ al-Fuḏalā*, the *chaghāna* was like a small *rabāb*, played with a bow, while the *Sharafnāma* [11, p. 358] compared it to the Indian *surmandal*:

Chaghānah [چغانه □]: with Persian “*jim*”, a kind of instrument which musicians play with bow [while they sing a song] (*Adāt ul-Fuḏalā* [8]).

Lexicographers mentioned old Turkic musical terms related to song and singing, most of them are in the seventh *bakhsh* of the *Zufāngūyā*, which is dedicated to Turkic words. There are:

Īr [اير]: a song (*Zufāngūyā*, seventh *bakhsh* [9, p.146]).

Also declined as 'Īrān: he/her is singing a song' [9, p.151], and 'Īrlādī: he/her had sang a song' (*Zufāngūyā*, seventh *bakhsh* [9, p. 153]).⁵⁸

Ūn [اون]: a voice (*āvāz*) (*Zufāngūyā*, seventh *bakhsh* [9, p.151]).

Although 'Ūn: first vowel is *zamma* and second is *fatḥa* [Uwan?], a voice' (*Sharafnāma* [11, p.103]).

In some entries of the *Miftāḥ al-Fuḏalā*, musical terms are given without any indication of the language **Duna** [دُنه]: with *zamma* on “*dāl*”, a tune (*Miftāḥ al-Fuḏalā* [10])

Based on research sources we can state that process of integration of Turko-Persian and Indian musical culture, which is today known as Hindustani music, has started at least from Sultanat time and as a 'mirror' of the process were numerous literary and historical sources written in 11th-20th centuries. Lexicographical works composed in India, apart from the lexicographers themselves, were aimed for poets and literate elites who needed and wanted to read Persian works (Turkic less due to language problems), which themselves contained and assimilated words from many languages. At the same time, the attention toward everyday useful words and to specific vocabulary related to music, particularly, in Arabic, Turkic, and Hindavi suggests a linguistically heterogeneous court that concluded musicians from a wide region and also was keenly aware of the Iranian and Central Asian world. As we can see, unlike the monumental dictionaries of the Mughal period, some of the Sultanate dictionaries, while carefully calligraphed and sometimes illustrated (like the *Miftāḥ al-Fuḏalā*) has indicating a practical use.

While the early Persian dictionaries written in Sultanate India prepared the ground for the large multilingual dictionaries written in the Mughal period, the Turkic section of the *Zufāngūyā* and

⁵⁸ For a detailed comparison of this term in various Turkic languages, see research works by E. Nadzhip [18] and my article [16].

the repertoire of Turkic lemmas in the other early *farhangs* became the basis for Turkic dictionaries written in India in later centuries and contained neither Eastern nor western Turkic but 'Indian Turki.' Thus, Turkic dictionaries written in India in the 18th and 19th centuries include musical terms that are not found in Western or Eastern Turkic languages; the pronunciation of some terms are also changed, and diacritical marks show that it became closer to Indian phonology — overall we can speak of a gradual process of assimilation.

The study of lexicographic works compiled in India, and especially the musical terms given in them, is very interesting task. The collected data may help in historical review of processes of evolution of the musical culture among the Iranian, Central Asian and Indian people by researchers and also, in some way, to protect them from possibly mistaken conclusions.

References:

- [1] Chandra Satish. *Medieval India: from Sultanat to the Mughals*. - New Delhi: Har Anand Publications, 1997. – Part I – 286 pp.
- [2] Karomat D. The twelve maqam system and its similarity with Indian Ragas (according to Indian manuscripts) // *Journal of the Indian Musicological Society: A special Issue on: Indo-Iranian Music: Confluence of Cultures*. / Guest ed. Richard Widdess, Eds. Wim van der Meer, Suvarnalata Rao. – Vol. 36-37. – Mumbai, 2006. – P. 62-88.
- [3] Karomat D. Some aspects of musical interrelations between India and Central Asia // *Journal of the Indian Musicological Society* / Eds. Wim van der Meer, Suvarnalata Rao, Wouter Capitain. – Vol. 41 – Mumbai (India), 2011-2012. – P.100-121.
- [4] Bayevskii S.I., *Early Persian Lexicography: Farhangs of the Eleventh to the Fifteenth Centuries* (revised and updated by John R. Perry). – Kent: Global Orient, 2007. – 242 pp.
- [5] Kapranov V.A. *Tadjiksko-persidskaia leksikografiia v Indii XVI-XIX vv.* – Dushanbe: Donish, 1987. – 224 pp.
- [6] Karomat D. Qiran-us-Sa'dain of Amir Khusrau Dehlavi about Persian musical modes // *Central Asian Journal of Art Studies*. – № 1(1) – Almaty, 2016. – P. 51-61.
- [7] Karomat D. Turki and Hindavi in the world of Persian: fourteenth and fifteenth century dictionaries // *After Timur left: Culture and Circulation in Fifteenth-Century North India* / Eds. Orsini F., Sheikh S. – OUP, 2014.– P.
- [8] Qāzi Khan Badr Muhammad Dihlavi called 'D'hārwal' اداة الفضلا *Adāt al- Fuḍalā* (822/ 1419). – Mss, British Library, Or.1262 - fol.2-60.
- [9] Badr ad-Din Ibrāhīm. *Farhang-i-Zufāngūyā*. / Eds. Nazir Ahmad. – Patna: Khuda Bakhsh O.P. Library, 1997. – v.2.
- [10] Maulana Muhammad ibn Daud ibn Muhammad ibn Mahmud Shadiabadi, مفتاح الفضلا *Miftāḥ al-Fuḍalā* (873/1468), Manuscript, the only copy preserved in British Library, UK.
- [11] Ibrahim Qiwam ud-Din Faruqi. *Sharafnāma-i-Manerī* / Eds. Dr. Hakima Dabiran. –Tehran, 1385H – vol.1.
- [12] Ibrahim Qiwam ud-Din Faruqi شرفنامه احمد منیری *Sharafnāma-i- Manerī, Sarafnāma-yi Munyri; [Farhang-i Ibrāhīmī, Farhang-i Ibrāhīm Shāhi, Sharafnāma (878/1473-74) – Mss., British Library, Add. 7678.*
- [13] Khwaja Amir تالیف الامیر *Tālīf-i al-Amīr* (18th c.). – Rampur Raza library, Rampur (India). – No. 2501. – 31fol.
- [14] Mirza Qati:l, رساله لغت ترکی *Risāla-i Lughat-i Turki* . – The only copy preserved in Khuda Bakhsh Oriental Public Library, Patna (India), No. ACC 1934. – 18 fol.
- [15] Muhammad ibn Lād Dihlavī. *Mu'ayyid al- Fuḍalā*. – Kānpūr: Munshī Naval Kishore, 1883.
- [16] Karomat D. *O tyurkskih muzykal'nyh terminah v istochnikah XI-XIX vekov.//O'zbekistonda Ijtimoiy Fanlar*. – Tashkent, 2000 (1). – P. 66-70.
- [17] Nadzhip E.N. *Tyurkskiy yazyk Deliysskogo Sultanata XIV veka // Jurnal Sovetskoy tyurkologii*. – № 3. – Moscow, 1982. – P. 72-85.
- [18]. Nadzhip E.N. *Istoriko-sravnitelnyy slovar' tyurckikh yazykov 15 v. na materiale 'Khosrou Shirin' Kutba*. – Moscow, 1979. – Vol. I – P. 417-18.

**КАЗАХСКАЯ ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКА 30-ГОДОВ XX ВЕКА: ИЗ
ИСТОРИИ АРХИВНЫХ ДОКУМЕНТОВ ПО МАСТЕРСКИМ НАРОДНЫХ
МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ**

Ж.А.Казыбекова

Кандидат искусствоведения,

Доцент кафедры «Традиционное музыкальное искусство»

Казахской национальной академии искусств имени Темирбека Жургенова

Казахстан, Алматы

jaidafer-80@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена определению роли архивных документов в создании и развитии деятельности первых мастерских народных музыкальных инструментов Казахстана. Изучение целого ряда документальных изданий позволило сделать вывод, что ее события являются настоящим археографическим «белым пятном». Предметом исследования, является история и результаты археографического освоения по музыкальным мастерским. Строго говоря, историография вопроса отсутствует.

Новизна и актуальность работы состоят в систематизации и обобщении материала, относящегося к мастерским. Контент-анализ архивных документов-источников как метод исследования выводит на совокупность компонентов, содержащие вхождение и освоение: отбор материала, наблюдение, результат. Проведен исторический анализ возникновения и развития мастерских по изготовлению народных музыкальных инструментов. Хронологические рамки впервые опубликованных источников в данной статье выступают как совокупность, результативной деятельности Темирбека Жургенова в истории появления первых мастерских с 1930 года и по сей день.

Ключевые слова: Темирбек Жургенов, архивные документы, мастерская народных музыкальных инструментов.

**XX ҒАСЫРДЫҢ 30 ЖЫЛДАРЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ ДӘСТҮРЛІ МУЗЫКАСЫ:
ХАЛЫҚ МУЗЫКАЛЫҚ АСПАПТАРЫНЫҢ ШЕБЕРХАНАЛАРЫ ЖӨНІНДЕГІ
МҰРАҒАТ ҚҰЖАТТАРЫНЫҢ ТАРИХЫНАН**

Аңдатпа. Мақала Қазақстандағы алғашқы халық музыкалық аспаптар шеберханаларының қызметін құру мен дамытудағы мұрағат құжаттарының рөлін анықтауға арналған. Бірқатар деректі басылымдарды зерделеу - оның оқиғалары нағыз археографиялық «ақтаңдақ» деген қорытындыға әкелді. Зерттеудің пәні - музыкалық шеберханалардағы археографиялық дамудың тарихы мен нәтижелері. Дәлірек айтқанда, мәселенің тарихнамасы жоқ. Жұмыстың жаңалығы мен өзектілігі шеберханаларға қатысты материалды жүйелеу мен жалпылаудан тұрады. Зерттеу әдісі ретінде мұрағаттық бастапқы құжаттарды мазмұнды талдау – кірісу, игеру мен дамытуды қамтитын: материалды таңдау, бақылау, нәтиже сынды компоненттердің жиынтығына алып келеді. Халық музыкалық аспаптарын жасайтын шеберханалардың пайда болуы мен дамуына тарихи талдау жасалды. Бұл мақалада жарияланған алғашқы дереккөздердің хронологиялық шеңбері Темірбек Жүргеновтің 1930 жылдан бастап пайда болған алғашқы цехтардың күні бүгінге дейінгі жалғасқан тарихындағы өнімді қызметтерінің жиынтығы ретінде әрекет етеді.

Түйінді сөздер: Темірбек Жүргенов, мұрағат құжаттары, халық музыка аспаптарының шеберханасы.

**KAZAKH TRADITIONAL MUSIC OF THE 30-YEARS OF THE XX CENTURY:
TO THE HISTORY OF ARCHIVE DOCUMENTS ON THE WORKSHOP OF FOLK
MUSICAL INSTRUMENTS**

Annotation. The article is devoted to determining the role of archival documents in the creation and development of the activities of the first workshops of folk musical instruments in Kazakhstan. The study of a number of documentary publications led to the conclusion that its events are a real archaeographic "white spot". The subject of the study is the history and results of archaeographic development in music workshops. Strictly speaking, there is no historiography of the issue. The novelty and relevance of the work lies in the systematization and generalization of the material related to the workshops.

Content analysis of archival source documents as a research method leads to a set of components that contain entry and development: selection of material, observation, and result. A historical analysis of the emergence and development of workshops is carried out for the manufacture of folk musical instruments.

The chronological framework of the first published sources in this article acts as a set of productive activities of Temirbek Zhurgenov in the history of the appearance of the first workshops from 1930 to the present day.

Key words: Temirbek Zhurgenov, archival documents, workshop of folk musical instruments.

Интеллектуальная жизнь послереволюционного Казахстана оставила по себе замечательные памятники. Со всей определенностью выявилось, что период 30-х годов XX века был одним из самых продуктивных времен: обилие, многообразие, значимость того, что совершалось в искусстве, стало определяющим фактором для будущего. Следует отметить, что Первый слет воспринимается как транзитный хронотоп, раскрывающийся через обзор архивных документов того времени, связанным с видным деятелем, Темирбеком Жургеновым: «Он был организатором I Всеказахстанского слета деятелей народного искусства (1934 г.), который дал возможность пополнить молодые театры Казахстана талантливыми самородками, наряду с Джамбулом и Нурпеисом Байганиным открыть ряд новых даровитых акынов, народных композиторов и инструменталистов» [1].

Организаторский талант Жургенова, способствовал громадному развитию разных направлений искусства, который можно представить в следующей схеме:

Выявление творческих личностей по различным направления искусства: музыка и казахская национальная опера, театр и Казахский музыкальный театр, киноискусство, литература и казахская драматургия хореография и библиотека, вопросы образования и обеспечение зданий, учреждений и т.д. подтверждающим документом является Постановление Совнаркома КазАССР от 29 апреля 1933 г. *ЦГА РК. ф.81. оп.3. д.604, л.7-8.*

«О мероприятиях по подготовке театрально-музыкальных кадров», а также постановление секретариата казкрайкома ВКП(б) от 8 сентября 1933 года «О мероприятиях по развитию национального искусства», которое вслед за тем было детализировано в двух постановлениях коллегии Наркомпроса КазАССР от 9 и 20 сентября того же года. (Бюллетень Наркомпроса КазАССР. 1933. № 3, № 4-5): ...

... Основными задачами слета являются:

1. Выявление талантов из среды казахских трудящихся масс, как-то: выдающихся исполнителей казахских песен и кюев, кобызистов, домбристов, сырнайшы (сыбызгышы, курайшы) танцоров, декламаторов, сказочников, комиков (кульдргин) импровизаторов, юмористов, художников, скульпторов, резчиков, ювелиров, орнаменталистов.

2. Выявление одаренных исполнителей (а также композиторов, поэтов, писателей) во всех областях искусства (музыка, танец, художественное чтение, живопись).

3. Смотр и выявление народного творчества революционного периода и эпохи социалистического строительства – новых песен, кюев, частушек, стихотворений и т.д. ...» [2, с.17-18. №2-1 Всеказахстанский слет деятелей народного искусства].

Это известные факты, работа по архивным документам раскрывает и малоизученные стороны процесса возрождения и развития казахского искусства. Так, «Докладная записка», зафиксированная как документ *АП РК, ф.141, оп.1, д.10142, л. 60, 60 об. П* и направленная в

«Бюро Крайкома Вкп(Б). Совнаркому Т.Т. Исакову и Кулумбетову. Наркомпрос Кассиру – Т. Жургенеу», подписанная директором Муздрамтехникума Камаловым, гласит: «За последний год Музтехникум проявил большую инициативу в области создания новых учреждений большой культурной значимости как например: **создание инструментально-творческой мастерской,**» [3].

Еще одним доказательством уже работы мастерской является также архивный документ *ЦГА РК, ф.81, оп.4, д.58, л.273* «Приказ № 218 от «8» марта 1936 г.», за подписью Наркома Просвещения КазССР Т.Жургенева: «§1. Директору Музыкальной мастерской **Сарибасову**: Приказываю прекратить отпуск кому бы то ни было домбр, изготовляемых мастерской по заказу Наркомпроса, без специального моего письменного в каждом отдельном случае распоряжения.

Отгрузку же инструментов по областям и детдомам производить лишь по разрядке, утвержденной мной или моим заместителем.

Бухгалтерии категорически запрещаю оплачивать счета, не имеющих указанных выше распоряжений» [4].

Мастера музыкальных инструментов всегда были на ведущих ролях для инструменталистов и певцов традиционного искусства в достижении высокого уровня образования, повышении его эффективности. Но на практике для реализации этих целей (подготовка мастеров) не входит в образовательный стандарт. Казахстанские Мастера обладали профессионализмом, компетентностью, владели знаниями, навыками и умениями, которые приобретались от «учителей»: реализация подготовки молодых подмастеров, ориентирована на их профессиональное и личностное развитие в обучении секретных технологий; либо к созданию, развитию, продолжению своего дела в практической деятельности приобретались самостоятельно. По этому поводу Меичик Г.А. отмечает: «К таким технологиям относятся мастерские, которые позволяют обучающимся не только познать науки, но и осознать сам способ, путь рождения знания, сформировать мотивацию учения, развитая личность, погружает обучающегося как бы вовнутрь познаваемого объекта, способствуя полноте восприятия реальности» [5, с.3].

Такие критерии как: ориентация на рефлексию, познание и переосмысление опыта, создание и реализацию новшеств у мастеров; значение субъектной активности и творчества как фактора личностного и профессионального развития; формирование у подмастеров субъектной позиции, мотивации и опыта познавательной, творческой и практической деятельности, способностей, навыков и умений; развитие в ходе подготовки (повышения квалификации) мастеров их личностной позиции были определены Темирбеком Жургеновым в первой четверти XX века как основополагающие. С позиций сегодняшнего времени мастеров тех дней можно определить как «традиционный полуремесленник», «традиционный мастер музыкальных инструментов», «ремесленник» и т.д., фиксируем, что ключевым моментом является то, что мастер находится в традиции! И был самоучкой: «Из старой самодельной домбры звуки лились все сильнее и сильнее. ... Это был народный домбрист, впоследствии дирижер оркестра, участник Великой Отечественной войны Габдильман Матов» [6].

В этом аспекте важны следующие моменты:

Ученик-подмастерий должен находиться в активной позиции, то есть раскрывать внутренний потенциал, самому строить своё знание, развиваться как самостоятельная, творческая, ответственная личность, так как Мастер всегда выступает в качестве свободного творца, где рабочий процесс – это индивидуальная рефлексия, индивидуальное осмысление сделанного, где идет поток вопросов и самостоятельный поиск ответов на них;

Педагог-мастер не авторитарный наставник, а стоящий к ученику как к равному: «Мастерская рассматривается не как автономное явление, оторванное от мастера и его произведений, а как один из инструментов реализации замыслов и таланта скульптора...» [7, с.3].

Материалом исследования могли быть свидетельства подготовительной работы по починке музыкальных инструментов, эскизные рисунки и модели новых инструментов; а также записи технико-технологических исследований, проводимых в ходе реставрационных преобразований. Но, к сожалению ничего не сохранилось: не первоисточников, которые могли дать цельное представление о реальной истории, не архивных материалов, не документов государственных хранилищ; не свидетельства прессы, синхронные событиям; не документы, не письма, не фотографии частных и семейных архивов; не устных и письменных воспоминаний современников, а имеются документальные источники за подписью Темирбека Жургенова и некоторые случайные, но чрезвычайно ценные сведения из различных публикаций последних десятилетий: «Темирбек неустанно искал, расспрашивал о местных талантах, людях одаренных, могущих проявить свои способности в искусстве. И находил, привозил, посылал официальные приглашения, уговаривал, создавал необходимые условия для учебы и работы самобытным и одаренным. Из Кокчетова им лично был приглашен **мастер по дереву и инструменталист Камар Касымов**, который вскоре организовал мастерскую по изготовлению национальных музыкальных инструментов» [6].

Важной основой послужило фундаментальное издание «Темирбек Жүргенов – мұрағат құжаттарында» [2] академически обстоятельные, поразительные по скрупулезности и внимательности к фактологической достоверности освещаемых событий. Однако в этом издании сведения о мастерских не могли быть выделены в особый сюжет, поскольку составителей и авторов интересовали общеказахстанские процессы в становлении новых форм в искусстве.

Конечно же, без всяких предположений и гипотез можно констатировать тот факт, что необходимость реализации масштабных проектов ограниченными средствами требовала методов организации, которые рассчитывали не на исключительные возможности отдельных талантливых индивидуальностей, а на силы «среднестатистических» исполнителей. Эти методы складывались и оттачивались столетиями, на протяжении жизни многих поколений, чем объясняется их эффективность: «Музыкальная мастерская была преобразована в музыкально-экспериментальную по усовершенствованию народных инструментов при филармонии» [6].

Однозначно, что в течение десятилетий дальнорочность Т.Жургенова, опережая время доказала свою перспективность и результативность; развиваясь и обогащаясь, придав монолитную целостность всему искусству Казахстана дав новых мастеров музыкальных инструментов как Болат Сарыбаев, Жұматай Тезекбаев, Романенко, Жолаушы Турдугулов, Мұса Әділев, Нұрлан Абдрахман (жетіген), Оразғали Бесенбаев, Омар Руханов, Нарбек Оханов, Жаксылық Оспанов, Дильманов Сапар (шертер), Айтмұхамбет Тежекенов, Сұлтан Мұсаев, Першин (прима кобыз), Абдұлла Абдрахман (домбра). Төлеген Сәрсенбаев (кыл кобыз), Ханкелді Жакупов, Азамат Бақия (фольклорный аспаптар саз сырнай и сыбызғы много видов), Куаныш Кубатом и др.

Приступая к изучению архивных документов, автор сделал попытку ознакомиться с материалами большинства из них. Однако о проведении исчерпывающего поиска источников по теме речь не шла. Главная цель, работы с архивными данными состояла в довыявлении документов по мастерским народных музыкальных инструментов и роли в них Темирбека Жургенова.

Т.Жургенова – это краткий ренессанс, на протяжении многих десятилетий он замалчивался, от него открещивались и старались стереть любой его отблеск, отзвук. Но Темирбек Жургенов был грандиозной фигурой, значение которого в его биографии и в истории Казахстана трудно переоценить.

Список использованных источников и литературы:

1. [Реабилитированное имя – Темирбек Караевич Жургенов \[Электронный ресурс\]. – Режим доступа: \(articlekz.com\)](http://articlekz.com)

2. Темірбек Жүргенов – мұрағат құжаттарында. Құжаттар жинағы / Құраст.Оразбақов А.Ж., Ибраев У.С., Енсепов Б.Б. – Астана: Фолиант, 2014. – 160 б.
3. Официальный документ «АП РК, ф.141, оп.1, д.10142, л. 60, 60 об. П» // Документы из Центрального Государственного архива Республики Казахстан. Личный домашний архив кандидата педагогических наук, доцента кафедры «История Казахстана и социальные дисциплины» Садыковой Айгуль Егинбаевны.
4. Официальный документ «ЦГА РК, ф.81, оп.4, д.58, л.273» // Документы из Центрального Государственного архива Республики Казахстан. Личный домашний архив кандидата педагогических наук, доцента кафедры «История Казахстана и социальные дисциплины» Садыковой Айгуль Егинбаевны.
5. Меичик Г.А. Реализация педагогической технологии и мастерских в вузе. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук. Специальность 13.00.01 – общая педагогика, история педагогики и образования. – Санкт-Петербург – 2006.
6. Узакбаева С., Садыкова А. Служение родному народу. Монография. – Алматы, 2009. – 234 с.
7. Назарова О.А. Мастерские флорентийских скульпторов раннего возрождения Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. 17.00.04. – изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура. – Москва. – 2004.

УДК 78.03

В «СОДРУЖЕСТВЕ КУЛЬТУР»: НА ПУТИ К НАЦИОНАЛЬНОЙ ОПЕРНОЙ КЛАССИКЕ

Омарова Аклима Каирденовна

кандидат искусствоведения, доцент,
профессор Казахской национальной консерватории им. Курмангазы,
ВНС Института литературы и искусства им. М.О.Ауэзова
Алматы, Казахстан
aklima_omarova@mai.ru

***Аннотация.** Автор статьи нацелен на фиксацию проблемных (т.е. представленных не в полном объеме и не на соответствующем уровне) «зон», образовавшихся в ходе изучения культуротворческой деятельности и наследия Т.К.Жургенова. Предпринятая попытка обозначить ограничения, сложности и даже искажения, характерные для этого процесса на протяжении нескольких десятилетий, реализуется на основе теперь уже обширного документального материала, в том числе периодики тех лет и мемуарных источников. Выявление неизученных в должной мере вопросов в высшей степени результативной самореализации творчески-целеустремленной индивидуальности, подвижнического труда Т.К.Жургенова значимо и в контексте собственно музыковедческой проблематики. Целостный охват осуществленного предшественниками, внимание к причинам, обусловившим внедрение (и последующее тиражирование) квазиобъективных ценностных суждений и угасание исследовательской активности в постижении реальных обстоятельств, подлинного смысла предпринимавшихся «шагов» и усилий, имеет своим итогом обозначение «векторов», перспективных для осмысления знаковых фигур и ключевых событий в музыкальной культуре XX века.*

Ключевые слова: национальная культура, музыкальное искусство, казахская опера, сотворчество, мемуарный портрет, самопосвящение.

ЭОЖ 78.03

«МӘДЕНИЕТТЕРДІҢ ЫНТЫМАҚТАСТЫҒЫНДА»: ҰЛТТЫҚ ОПЕРА КЛАССИКАСЫНА АПАРАР ЖОЛ⁵⁹

Аңдатпа. Мақала авторы Т.Қ.Жүргеновтің мәдени-шығармашылық қызметі мен мұрасын зерделеу барысында қалыптасқан түйткіл (яғни толық көлемде және тиісті деңгейде ұсынылмаған) мәселелерді белгілеуді мақсат тұтқан. Бірнеше онжылдықтар бойы осы үрдіске тән шектеулерді, кезіккен қиындықтарды және тіпті бұрмалануларды қазір кең ауқымды құжаттық материал, соның ішінде сол жылдардағы мерзімді басылымдар мен мемуарлық дереккөздер негізінде айқындау жүзеге асырылады. Т.Қ.Жүргеновтің жоғары дәрежеде нәтижелі өзінің қабілетін іске асыруда шығармашылық-мақсатқа бағытталған даралығын, жанкешті еңбегін тиісті деңгейде көлеңкеде қалған тұстарын анықтау музыкатану мәселелерінің контекстінде де маңызды. Ізашарлардың әрекеттерін тұтас қамту, нақты жағдайларға, квази-объективті құндылық пайымдауларының енгізілуіне (кейіннен таралымның көбейуіне), қабылданған «қадамдар» мен күш-жігердің шынайы мағынасын түсінудегі зерттеу белсенділігінің жойылуына түрткі болған себептерге назар аударып, оның қорытындысы бойынша ХХ ғасырдың музыкалық мәдениетіндегі ірі тұлғалар мен негізгі оқиғаларды ұғыну үшін келешекті «бағыттайтын мүмкіндіктерді» белгілейді.

Кілт сөздер: ұлттық мәдениет, музыкалық өнер, қазақ операсы, бірлескен шығармашылық, мемуарлық портрет, өзін арнау.

UDC 78.03

IN “COMMONWEALTH OF CULTURES”: ON THE WAY TO NATIONAL OPERA CLASSICS

Abstract. *The author of the article is aimed at fixing the problematic (i.e. not presented in full and not at the appropriate level) “zones” formed in the course of studying the cultural activity and heritage of T.K.Zhurgenov. An attempt to identify the limitations, difficulties and even distortions that have been characteristic of this process over several decades is being implemented on the basis of currently extensive documentary material, including periodicals of those years and memoir sources. Revealing the issues that have not been adequately explored in the highest degree of productive self-realization of the creative and purposeful individuality, selfless work of T.K.Zhurgenov is also significant in the context of musicological issues. The holistic coverage of what was done by the predecessors, attention to the reasons that led to the introduction (and subsequent replication) of quasi-objective value judgments and reduction of research activity in comprehending the real circumstances, the true meaning of the “steps” and efforts, results in the designation of “vectors” that are promising for understanding iconic figures and key events in musical culture of the XX century.*

Keywords: *national culture, musical art, Kazakh opera, co-creation, memoir portrait, self-dedication.*

Введение. Обращение к «творческим материалам второй половины 1930-х годов» и, прежде всего, к опубликованным в периодической печати (на казахском и русском языках) и сохранившимся в редких фондах или уже перепечатанным текстам о музыкально-сценических постановках, даже спустя десятилетия предоставляет реальную возможность для выяснения (пусть в исторической ретроспективе) не только степени объективности или адекватности в восприятии, «чувствовании», интерпретации природы и специфики национального оперного театра, но и компетентности, корректности их авторов – достойных представителей блестящей плеяды интеллигенции Казахстана – в привлечении и использовании собственно музыкальных категорий, оценке художественных и исполнительских образов и т.д. Их избирательность, базировавшаяся на опыте, как правило, одновременной работы в нескольких сферах, разных языковых системах и различных способах фиксации (арабская графика, латиница, кириллица),

⁵⁹ Мақала BR18574216 «Уақыт пен кеңістіктегі мәдени құндылықтар транзиті» атты жоба аясында әзірленді.

должна быть в своей уникальной природе и самобытности не только активно востребована, но и осознана в новых научных контекстах, включая «поле» по-прежнему актуального взаимодействия культур.

Обзор литературы. Сегодня общественно-политическая и культурно-организаторская деятельность Т.К.Жургенова, его литературное наследие (и, прежде всего, публицистика) [1] широко представлены в разноплановых изданиях (более весомо в сборниках на казахском языке), подтверждая интерес историков, филологов, педагогов, краеведов и др.

Кроме того, в открытом доступе теперь оказались и оригиналы его публикаций, причем разных периодов (не только казахстанского – с 1933 г., но и предшествовавшего ему ташкентского) [2].

Электронными ресурсами обеспечена возможность для целостного охвата документального материала, включая широкий пласт воспоминаний, посвященных «Железному» наркому». При этом данные разновременной мемуарной литературы, как и его статьи, публиковавшиеся параллельно (порой с разницей буквально в день-два) в нескольких газетах (к примеру, московских, в декаду 1936 г.), в прямом сопоставлении при перепечатке создают дополнительные «эффекты» – от привносимых негативных оттенков до обнаружения «сюжетов», «вдруг» обретших актуальность или все еще «закрытых» для понимания.

Основная часть. Отрадно, что в новой исследовательской среде обращение к «первоисточнику» (того или иного документа или свидетельства), в принципе необходимое для подтверждения достоверности изложения, может быть осуществлено с улучшением растиражированных ранее фотоиллюстраций.



1936

В ходе библиографических изысканий намного эффективнее осуществляется поиск «первопубликаций», что особенно важно в отношении наиболее часто цитируемых источников. В их ряду – оригинал статьи А.К.Жубанова, получившей широкое распространение после повторного (почти через 20 лет) воспроизведения («Өнерді сүйген от жүректі адам») в подготовленном Г.А.Жубановой сборнике статей и воспоминаний («Өскен өнер», 1985).

Особое доверие сохраняется к дневниковым записям Е.Г.Брусиловского, которые на протяжении нескольких лет в переводе⁶⁰ на казахский язык активно публиковались большими фрагментами в нескольких журналах, а затем были изданы и отдельной книгой.

Оригинальный текст дневников, названный «Пять тетрадей. Воспоминания», был с сокращениями опубликован позднее, в 1997 г. Упоминания имени Т.К.Жургенова, закономерные на страницах, воссоздающих ситуационные особенности творческих и организационных процессов тех лет, конечно же, должны быть «встроены» в «каркас» современного знания, но при должном осознании и комментировании индивидуальной

⁶⁰ Здесь и далее подчеркнута мною. – А.О.

манеры письма, личностно окрашенного восприятия и специфики мемуарного жанра. Приведем лишь несколько цитат:

«Наш нарком Темирбек Жургенев обладал императивным и легко возбудимым характером. У него была внешность военачальника. Среднего роста, приземистый, ширококостный, с волевым клоком волос на уже седеющей, несмотря на сравнительную молодость, голове, с маленькими, строгими глазами под густыми ободами бровей, упрямым носом и всегда недовольно выпяченной нижней губой, он сразу создавал образ человека волевого, упрямого и действенного. Он кроме решения проблем самого Наркомпроса успевал бывать на репетициях Казмузтеатра, вести острую полемику с Сакеном Сейфуллиным на страницах местных газет по поводу его пьесы «Кызыл сункарлар», следить за образом жизни Байсеитовых и Джандарбековых, читать и корректировать либретто и пьесы, смотреть и обсуждать эскизы художников к очередным постановкам и многое другое. Начинал он всегда разговор так, как будто человек, сидящий перед ним, что-то не сделал, или, во всяком случае, если и сделал, то плохо. Жургенева боялись, но уважали за его страстную любовь к национальному искусству, которому он уделял всегда много времени и внимания. Говорил он немного, но всегда конкретно, четко и решительно» [3, с.89].

«Жургенев сам занимался в театре всем: выбором репертуара, постановкой, музыкой, работой художника, материальной частью, хотя в театре был официальный художественный руководитель Жумат Шанин, главный художник А.И.Ненашев, музыкальный руководитель И.В.Коцык» [4, с.61].

«Методом трансформации содержания песни, ее фактурного варьирования я еще имел право пользоваться, но выходить за рамки народной песни категорически запрещалось. Это было основное, главное правило, установленное Жургеневым. Он сам хорошо знал народную казахскую песню (но не кюи) и строго проверял все выбранные нами песни.

... Ни одной ноты не народной в музыке не должно было быть.

... Жургенев испытывал к визитам Затаевича постоянную идиосинкразию» [4, с.63].

... Этот человек был влюблен в казахское искусство и ревниво оберегал его самобытность и чистоту» [4, с.68].

Обратимся к фактам.

В программной статье Наркома просвещения (1934) и в Постановлении Президиума КазЦИК от 21 июня 1934 г. (об ознаменовании 1-го казахстанского слета деятелей народного искусства) были подчеркнуты «[...] особые заслуги авторов пьес “Айман – Шолпан” и “Ушуга” в деле постановки работы музыкального театра» [5].

Неоднозначная (особенно поначалу) оценка «Кыз Жибек» (статус которой сегодня фактически незыблем) определялась наличием разных точек зрения на пути развития национального искусства; перспектива же создания первой казахской оперы, воспринимавшаяся в своей безусловной актуальности, многими виделась тогда в очевидной взаимосвязи с другими произведениями.

Примечательны оценочные суждения об «Ақан – Зайра», обозначенные (в той или иной форме) в печатных высказываниях ее создателей:

«Меня очень обрадовало талантливое либретто казахских писателей т.т. Муканова и Ауэзова, а также и мастерский перевод либретто поэтом Всеволодом Рождественским. Это позволяет мне создать действительно яркое оперное произведение» (Б.Асафьев);

«Вопрос о создании национальной казахской оперы поднимался неоднократно на протяжении последних лет, но практически был поставлен только в прошлом году.

По инициативе Наркомпроса республики в прошлый год начались переговоры с ленинградским композитором Асафьевым, который дал согласие написать музыку для интересного и оригинального либретто» (С.Муканов);

«Всеми своими начинаниями и достижениями музыкальный театр теперь вплотную подходит уже к освоению, к воспроизводству на своей сцене настоящей полнозвучной оперы, каковой и должна явиться новая казахская опера “Ахан и Зайра”, создаваемая для муз. театра заслуженным деятелем искусств композитором Асафьевым» (М.Ауэзов).

Сопоставление данного замысла с теми произведениями, которые в 1930-е годы также «претендовали» на статус первой казахской оперы, перспективно для понимания и новой интерпретации реальных процессов в становлении оперного искусства и исполнительства:

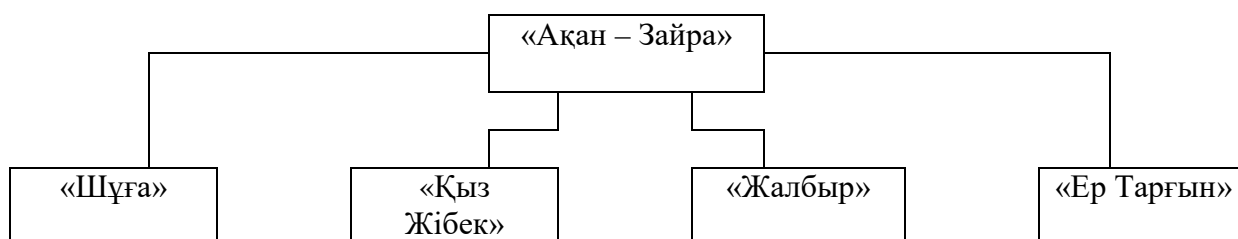


Схема 1.

Представляют интерес высказывания А.В. Затаевича, имевшего за плечами многолетний опыт работы в качестве музыкального критика (заведовал оперно-музыкальным отделом «Варшавского Дневника») и члена Дирекции Консерватории (Варшава):

«[...] за какие-нибудь два-три года в Алма-Ате возник Казакский государственный музыкальный театр, где ставятся и пользуются громадным успехом казакские оперы, а точнее музыкальные пьесы: «Айман – Шолпан», «Шуга» и «Кыз-Жибек», музыку для них, основанную на материале народных песен и кюев, обработали для первых двух – И.В.Коцык, а для третьей – Е.Г.Брусиловский. Брусиловский пишет еще и новую музыку к пьесе на сюжет Октября, а известному ленинградскому композитору, заслуженному деятелю искусств Б.В.Асафьеву заказана Казнаркомпросом опера на казакский сюжет. [...] В этом году туда же приглашена и функционирует постоянная русская опера, с богатым репертуаром и хорошим составом исполнителей» [6].

Многоаспектное изучение «проекта», впечатляющего и с позиций сегодняшнего дня, в его многочисленных «вертикальных» и «горизонтальных» связях, подтвердив наличие разных точек зрения на пути развития национального искусства, способно действительно высветить «затемненные» страницы историко-культурного процесса.

В контексте нового изучения творческой индивидуальности Т.К.Жургенова должны быть представлены и фортепианные пьесы-обработки А.В.Затаевича, имеющие авторские посвящения, которые при переиздании не были воспроизведены, кроме того – до недавнего времени в литературе не упоминались и сохранились лишь в нотах, опубликованных в далекие 1920-е годы.

Если факт участия будущего наркома в качестве одного из ценных информаторов А.В.Затаевича в период работы над первым из музыкально-этнографических сборников достаточно известен, а строки авторских комментариев, в оценке Е.Брусиловского «ценных [...] написанных с большим литературным мастерством и интереснейшими характеристиками», как правило, цитируются многими из исследователей, то факт посвящения А.В.Затаевичем молодому Жургенову «художественно-гармонизационной обработки» (одной из 8 песен, сообщенных им в Оренбурге) остается до настоящего времени «закрытым». Добавим, что сама пьеса не была включена в первое переиздание фортепианных сочинений (1957), во втором (1983) – была напечатана, но без строк посвящения. Адресат упоминался лишь единожды и только в примечаниях (от составителя) на последних страницах нотного сборника (2004). Авторский оригинал, который должен быть по-новому проинтерпретирован в ряду многих из «потерянных» пьес с посвящениями, публикуется впервые.



По словам Т.Жургенова, непосредственно курировавшего процесс становления будущего оперного театра, «Тов. Майлин показал пример, как можно музыкально представить глубоко социальные вещи» (из статьи «Ушуга. К постановке в первом казахском государственном музыкальном театре» [5]).

«Три кита» – так отзывался Т.Жургенов о триумvirате «Коцык – Шанин – Жандарбеков», подчеркивая их роль в появлении первых музыкально-театральных постановок. Расстановка сил на этом «фронте» была охарактеризована в свое время Е.Г.Брусиловским:

«[...] Главным музыкантом города был И.В.Коцык. Это был профессионал-регент, приехавший в Алма-Ату из Украины. Профессиональное образование он получил еще в Польше, откуда был родом. Хоровым искусством он владел мастерски. Еще в 1925 году организовал в Казахстане хор, который выступал в Москве. Это был деловой энергичный человек и отличный организатор. Нарком Т.Жургенев только ему поручал организацию каких-либо культурно-массовых и музыкальных мероприятий. Доверие наркома делало Коцыка как бы полномочным представителем по музыкально-художественным вопросам, что обеспечивало ему некую неофициальную власть над другими музыкальными деятелями [...]» [4, с.61].

Очевидно, что именно этот опыт позволил А.В.Коцыку оказаться не только востребованным, но и результативным в начальный период функционирования театра. Приведем в подтверждение оценочное суждение Е.Г.Брусиловского из воспоминаний: «[...] Казахские песни были хорошо подобраны и создавали единую по стилю, музыкальную канву спектакля [...]». Подчеркнем, что такой оценке результатов работы не смогли помешать непростые межличностные отношения.

Как будто некоторое противоречие вносит мнение Б.Г.Ерзаковича, высказанное в связи с «Айман – Шолпан», но оно снимается при сопоставлении с текстом еще одной цитаты из Е.Г.Брусиловского:

<p><i>«Этот спектакль, как и последующий – “Шуга” Б.Майлина (оба оформлены народной музыкой в обработке И.Коцыка), был, по существу, пьесой с большим количеством музыкальных номеров, драматургически не связанных между собой».</i></p>	<p><i>«Если в “Айман – Шолпан” разнородная музыка была иллюстративно-развлекательной, то в “Шуге” музыка уже раскрывала психологический мир действующих лиц».</i></p>
---	---

Отразим и «точку зрения» М.О.Ауэзова:

«[...] Музыка всех этих трех постановок взята всецело из богатейших запасов народных вокальных и инструментальных мелодий. Над обработкой, сюжетной увязкой и перекомпоновкой их для создания увертюр, соответственно осмысленных арий и для создания музыки балетных номеров работают талантливые русские композиторы Брусиловский, Коцык. [...] использовали в музыкальном оформлении пьес наиболее содержательные и красочные песни, кюйи (сложные мелодии) различных областей Казахстана [...]» [7].

Конечно, И.В.Коцык к началу работы над «Шугой» имел необходимый опыт в записи и обработке казахской музыки. Об этом свидетельствуют данные, опубликованные после проведения первого казахстанского слета деятелей народного искусства, к которому была приурочена премьера спектакля. В организованной тогда записи произведений, исполняемых оставленными в Алма-Ате «за счет правительства 38 участниками слета – домбристами и кобызистами», А.В.Затаевичем было зафиксировано 54 кюя и песни Караганды, Южной и Восточно-Казахстанской областей. «Композитором т. Брусиловским записано 18 песен Западного Казахстана, т. Коцык – 16 кюев Карагандинской области и композитором Джубановым – 10 кюев Западного Казахстана» [8].

Сравнение нотного текста отдельных номеров клавира «Шуги» с соответствующими образцами сборников А.В.Затаевича подтверждает факт различного по формам и вместе с тем широкого их использования. Следует подчеркнуть, что в музыке драмы содержатся примеры и менее самостоятельного оформления цитируемого первоисточника. К таковым можно отнести номера, в которых используются из сборника «1000» №239 «Терісқақпай» (I акт №8), №860 «Шөлдедім» (II акт №4), №№843 и 845 «Баксы» (IV акт №1) и др. Не менее активно привлекается текст фортепианных обработок, выполнявшихся А.В.Затаевичем параллельно собирательской деятельности и издававшихся отдельными тетрадями в виде серий.

Подобная практика была весьма распространена в те годы, она осуществлялась в спектаклях драматического театра и последовательно нарабатывалась. Показательно в этом отношении введение специального определения – «цитатная драматургия». Примечательно следующее суждение:

«Казахская народная песня как бы родилась заново. Она зазвучала на сценах больших театров в операх “Айман – Шолпан”, “Шуга”, “Кыз-Жибек”, “Жалбыр”. Казахская песня неузнаваемо преобразилась, приобрела новый наряд, заиграла новыми красками».



Публикуется впервые.

В «Очерках по истории казахской советской музыки» (1962) «Шуга» была охарактеризована и как «важный этап в формировании артистического облика выступавшей в заглавной роли спектакля Куляш Байсеитовой. До сих пор она, следуя народной традиции, отдававшей предпочтение низким женским голосам, пела в низкой тесситуре (в том числе и в роли Айман). В роли Шуги Куляш впервые открыла слушателям свое природное дарование певицы “с ее исключительно чистым, звонким и необыкновенно ровным голосом и с прочувствованной драматической игрой”, как характеризовал ее А.В.Затаевич».

ЭТО ОБСТОЯТЕЛЬСТВО ЗАФИКСИРОВАНО И А.К.ЖУБАНОВЫМ, КОТОРЫЙ ОТМЕЧАЛ И ЯВНО НЕОДНОЗНАЧНЫЙ ХАРАКТЕР ПЕРВОНАЧАЛЬНОЙ РЕАКЦИИ СЛУШАТЕЛЕЙ:

«ОСЫ СПЕКТАКЛЬДЕ КҮЛӘШ БІРІНШІ РЕТ “ӨЗ ДАУЫСЫМЕН” АЙТТЫ. БІРІНШІ ЕСІТКЕНДЕР ҚАЗАҚТА МАШЫҚ БОЛМАҒАН ӘЙЕЛ ДАУЫСЫНЫҢ АШЫЛЫҒЫН АҢЫРАЯ ОТЫРЫП ТЫҢДАСА ДА, КЕЙІН ЗАМАН ЖҮРІСІ ОЛ ДАУЫСТЫҢ БОЛАШАҚТЫ ЕКЕНІН СЕЗДІРІП, ҚҰЛАҚ ҮЙРЕНІП КЕТТИ» [10].

УДИВИТЕЛЬНО, ЧТО ИЗБРАННЫЙ КОМПОЗИТОРОМ ВЫСОКИЙ РЕГИСТР ПАРТИИ ШУГИ СТАВИЛСЯ ЕМУ ДАЖЕ В ВИНУ:

«БІР ЖЫЛДАН БІРГЕ ІСТЕП КЕЛЕ ЖАТҚАН ӘНШІЛЕРДІҢ ЖОҒАРЫ-ТӨМЕНІН АЙЫРА АЛМАЙ БҰЛДІРДІ. БҰҒАН ДӘЛЕЛ ШҰҒАНЫҢ РОЛІН ОЙНАҒАН КҮЛӘШТІ ӨТЕ ЖОҒАРЫ ЖАЗЫП ШИҚЫЛДАТЫП ҚОЙҒАН» [11].

ЧЕРЕЗ ДЕСЯТИЛЕТИЯ В СВОИХ ВОСПОМИНАНИЯХ Е.Г.БРУСИЛОВСКИЙ ТАКЖЕ ПОСЧИТАЕТ НЕОБХОДИМЫМ УКАЗАТЬ НА ЗНАЧЕНИЕ ЭТОГО СПЕКТАКЛЯ:

«В ЭТОЙ ПЬЕСЕ РАСКРЫЛОСЬ ДРАМАТИЧЕСКОЕ ДАРОВАНИЕ КУЛЯШ. [...] В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ ЭТО БЫЛА ЕЕ ПЕРВАЯ ТРАГЕДИЙНАЯ РОЛЬ. ВЕСЬ ПОСЛЕДНИЙ АКТ ШУГА УМИРАЛА И, ПРОЩАЯСЯ С ЖИЗНЬЮ, ПЕЛА ПЕЧАЛЬНУЮ НАРОДНУЮ ПЕСНЮ “БУРЫЛТАЙ”. РАЗНЕРВНИЧАВШИХСЯ ЖЕНЩИН В ИСТЕРИКЕ ВЫНОСИЛИ ИЗ ЗРИТЕЛЬНОГО ЗАЛА. В ЗАЛЕ СТОЯЛ РЕВ [...]» [4, С.63].

Перспективы изучения данного произведения видятся не только и не столько в завершении собственно музыковедческого анализа как клавира, так и той особой роли, которая была отведена «Шуге» в процессе формирования оперного искусства и ясно осознавалась ее авторами.

Необходимо освоение всего блока текстологической проблематики, в сопоставлении разных сценических версий, в фиксации «линий», направленных в будущее (прочерченных или только обозначенных пунктиром). На этой основе важно осуществить по-настоящему комплексное исследование музыкальной драмы, раскрывающее не только творческие позиции ее создателей, исполнителей и критиков, но и сложные контексты того времени.

Результаты: И в обращении к широко известным именам и, казалось бы, достаточно хорошо проработанным темам возможно нахождение оставшегося без внимания материала и/или обоснование иных подходов к интерпретации накопленных сведений. В этом дополнительно убеждают и нижеприводимые фрагменты публикаций молодого А.Жубанова, которые важны для понимания стратегии и тактики в реализации культурной революции по Т.К.Жургену (вводятся в научный оборот впервые).



1934

Адекватное осмысление опыта прошедших десятилетий, выявление реальной «цепи» событий, их сути и логической связи, подразумевающее опору на документы и исторические факты (т.е. архивные и источниковедческие изыскания), целесообразно дополнить обращением к открытым, но в научно-исследовательской практике не задействованным материалам. Наиболее доступным и убеждающим представляется использование фото и аудио свидетельств, количественные и качественные характеристики которых в их подлинном масштабе далеко не освоены.



1935

Подчеркнем подтверждаемую результативность обращения к архивным фондам за пределами Казахстана. Показателен факт сохранности документа, имеющего отношения к «ключевым» фигурам и знаковым событиям июня 1934 г. Добавим, что в издании, высоко оцененном в общественных и профессиональных кругах (оно было приурочено к московской Декаде 1958 г.), в текстах впервые публиковавшихся документов (по слету деятелей народного искусства и юбилейным мероприятиям) имя Т.К.Жургенова «снято» [12], дано лишь уточнение – «Нарком просвещения»: невзирая на официальную реабилитацию, «возвращение» происходило далеко не сразу, не вдруг...



Сформулируем некоторые из выводов:

1. Значительная часть материалов, опубликованных в свое время на страницах всесоюзной и республиканской периодической печати (иногда параллельно на двух языках – казахском и русском), все еще остается в необходимой мере незадействованной;
2. Их введение в научно-исследовательскую практику, безусловно, обогатит музыковедческую интерпретацию проблем, связанных с периодом 1930-х годов, как в сугубо информативном, в аналитическом, концептуальном плане, так и в контексте современных искусствоведческих (и шире культурологических) проблем (причем не только в качестве эмпирической составляющей);
3. Центральное же положение, думается, должна приобрести эдиционная проблематика, связанная с отношением к авторскому тексту (в многообразии его воплощений).

4. Представленный материал сохранит свою актуальность для исследовательской практики. Залог тому – его неразработанность, предопределенная иллюзией состоявшегося освоения. Перспективы же изучения действительно широки. Основанием для подобного заключения служит многочисленность выходов на проблемные блоки смежных дисциплин. В их первом ряду – политико-исторический и идеологический контексты, художественно-эстетические и нравственно-этические критерии подвижнической деятельности и многое другое.

...За каждым именем и событием – колоссальный труд, безграничная самоотдача, превышение должного или возможного. В осмыслении же «вех» развития, объективно раскрывающем характер профессиональных и личных творческих контактов во времени, в системе множественных координат, «лейтмотивов» и «доминант» – внешних и внутренних, «звучание эпохи» может быть воспринято в чистоте тона, в реальном «переплетении» голосов и тембров, произошедшем поверх национальных границ.

Список использованных источников:

1. <https://cheloveknauka.com/v/412993/a?#?page=1>
<https://kazneb.kz/ru/catalogue/view/1107439>
<https://kazneb.kz/kk/catalogue/view/1580002>
2. <https://kazneb.kz/ru/catalogue/view/1550561>
<https://kazneb.kz/kk/catalogue/view/1520131>
<https://kazneb.kz/kk/catalogue/view/1520127>
3. Брусиловский Е.Г. Пять тетрадей. Воспоминания // Простор. – 1997. – №10. – Алматы: «Дауир», 1997. – С.86-113.
4. Брусиловский Е.Г. Пять тетрадей. Воспоминания // Простор. – 1997. – №9. – Алматы: «Дауир», 1997. – С.50-75.
5. Казахстанская правда. 1934, 21 июня.
6. Затаевич А. О казакской музыке // Литературный Казакстан. – 1935. – №3-4. – Алма-Ата-М.: Казакстанское Краевое Издательство, 1935. – С.20-21.
7. Ауэзов М. Искусство Казакстана // Советское искусство. 1935, 17 января.
8. Казахстанская правда. 1934, 29 июня.
9. Жубанов А. Соловьи столетий. Очерки о народных композиторах и певцах. – Алматы: «Дайк-Пресс», 2002. – С.29.
10. Жұбанов А.Қ. Советтік Қазақстанның музыка мәдениеті // Жұбанов А.Қ. Өн-күй сапары. – Алматы: «Ғылым», 1976. – С.48.
11. Байсейіт ұлы Қ. Қазақстан музыка театры // Қазақ әдебиеті. 1934, 13 октябрь.
12. А.В.Затаевич. Исследования. Воспоминания. Письма и документы. – Алма-Ата: КГИХЛ, 1958. – 304 с.

**О СПЕЦИФИКЕ ТРАДИЦИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА
КАРАКАЛПАКСКИХ ГЕРОИЧЕСКИХ ДАСТАНОВ*****Бердиханова Шахида Нурлыбаевна****зав. кафедрой «Истории и теории Узбекского макома»**Института узбекского национального
музыкального искусства им. Ю.Раджаби,**доктор PhD по искусствоведению**Узбекистан г.Ташкент**E-mail: shahida88@bk.ru**Тел: +99890 974 3223*

Аннотация. Өзбекстанда соңғы кезеңде мәдениетті, атап айтқанда музыка өнерін дамытуға және эпикалық мұраны қалпына келтіруге ерекше көңіл бөлінуде, бұл, әрине, Өзбекстан мәдениетінің дамып, байытылуына ынталандыру қызметін атқарды.

Орталық Азияның музыкалық мәдениеті – өзіндік және қайталанбас құбылыс. Халық ауыз өнері қарақалпақтардың ең бай рухани мұрасының негізгі негізі болып табылады, онда дастандар ерекше маңызды орын алады. Қарақалпақ халқының дәстүрлі музыкалық творчествосын, оның этногенезін, жанрлық-стилистикалық және орындаушылық ерекшеліктерін, интонация және метро-ритмикалық қасиеттерінің ерекшеліктерін зерттеу музыкатану ғылымының аз, әрі өзекті міндеттерінің бірі болып көрінеді. осы мақалада көрсетілген тақырыпты қозғау себебі.

Түйін сөздер: Қарақалпақ дәстүрлі музыкасы, эпикалық мұра, дастан, бақсы, жырау, дастан күйлері, орындаушылық, шығарма.

Аннотация. В последний период в Узбекистане особое внимание уделяется развитию культуры, в частности музыкальному искусству и восстановлению эпического наследия, что, безусловно, послужило стимулом для развития и обогащения культуры Узбекистана. Музыкальная культура Центральной Азии – явление самобытное и уникальное. Устное народное творчество представляет базовую основу богатейшего духовного наследия каракалпаков, в котором дастаны занимают особо важное место. Изучение каракалпакского традиционного музыкального творчества, его этногенеза, жанрово-стилистических и исполнительских особенностей, а также, специфику ладоинтонационных и метроритмических свойств, представляется одним из мало освещенных и актуальных задач музыковедения, которое послужили причиной обращения к заявленной теме данной статьи.

Ключевые слова: каракалпакская традиционная музыка, эпическое наследие, дастан, бакси, жырау, дастанные напевы, исполнительство, композиция.

Annotation. In the last period in Uzbekistan, special attention is paid to the development of culture, in particular, musical art and the restoration of the epic heritage, which, of course, served as an incentive for the development and enrichment of the culture of Uzbekistan. The musical culture of Central Asia is an original and unique phenomenon. Oral folk art is the basic basis of the richest spiritual heritage of the Karakalpaks, in which dastans occupy a particularly important place. The study of the Karakalpak traditional musical creativity, its ethnogenesis, genre-stylistic and performance features, as well as the specifics of intonation and metro-rhythmic properties, seems to be one of the little-lit and urgent tasks of musicology, which served as the reason for addressing the stated topic of this article.

Key words: Karakalpak traditional music, epic heritage, dastan, bakhshy, zhyrau, dastan tunes, performance, composition.

Дастан – (буквально повесть, рассказ) это жанр эпического народного творчества, которое объединяет в себе поэзию, прозу и музыку. В Центральной Азии, как и на Кавказе, Сибири, и во многих сопредельных странах Среднего и Ближнего Востока, эпос, эпическое повествование представлено жанром дастан.

История возникновения эпоса в целом, уходит в глубокую древность, о котором свидетельствуют сохранившиеся исторические памятники древнетюркских племен. Здесь веками, а подчас тысячелетиями в устной форме сохранились легенды и предания, передававшиеся от поколения к поколению, от народа к народу. По мнению исследователей, первые письменные истоки формирования эпоса сводятся к орхоно-енисейским надписям, датирующимся VIII-XII вв. Данные памятники содержат небольшие тексты на надгробных камнях, в которых зафиксированы исторические сведения о правителях Восточнотюркского каганата. Важным источником, отражающим эстетические представления древнетюркской литературы и эпоса в том числе, является «Диван лугат ат-турк» («Собрание тюркских наречий») Махмуда Кашгарий написанный в 1073 г. Наряду с лексикографическими комментариями в данный словарь, включены образцы устного народного творчества и письменной поэзии, где также содержатся отрывки из героического эпоса [2].

Первые шаги в изучении и записи устного эпического творчества были сделаны в XIX веке, такими учеными, как Армин (Герман) Вамбери, Чокан Валиханов, Абубакир Ахмеджанович Диваев, Василий Васильевич Радлов, заложившими базу для последующих исследований эпоса в XX столетии.

Произведения устного народного творчества создаются и хранятся в живом народном предании благодаря искусству народных сказителей – его творцов и исполнителей, сочетающих в себе актёра, рассказчика, певца и поэта. Изучение музыкальных особенностей эпоса требует определения некоторых базовых понятий, связанных с исполнением дастанов. Следует отметить, что в отличие от других народов центральноазиатского региона, в каракалпакском эпическом наследии исторически сложились две исполнительские традиции дастанного творчества – *бахсы* и *жырау*, которые сохраняются и в настоящее время. Необходимо подчеркнуть, что *бахсы* и *жырау*, являются ведущим направлением творческой деятельности каракалпаков, олицетворяющих специфику музыкального языка каракалпакского эпоса. *Бахсы* исполняют в основном дастаны лирического содержания, а *жырау* – героического. Музыкальным инструментом *бахсы* является дутар, а у *жырау* – кобыз. Специфической особенностью каракалпакского эпоса служит преобладание в них героических дастанов.

Особенностью исполнительской манеры *жырау* является пение «горловым» (внутренним закрытым) голосом, который под аккомпанемент кобыза создает необычайную завораживающую слушателя атмосферу.

Жырау используют мелодии не только как внешнее обрамление, они являются неотъемлемым элементом сказительского искусства, служившим для раскрытия каждого образа и действия.

Анализ напевов каракалпакских героических дастанов, убедились в том, что названия напевов носят достаточно условный характер, то есть один и тот же напев с аналогичным наименованием может иметь различную трактовку, как в плане текстового содержания, так и музыкальной организации. Данное положение, зависит от множества факторов, а именно от эпохи и времени проживания *жырау*, школы, взаимовлияний исполнительских традиции сопредельных культур, а также поздней фиксации самого музыкального наследия. Как известно, каракалпаки вели кочевой образ жизни, и в определенный период подразделялись на верхних и нижних каракалпаков, что оказало влияние на творчество народных исполнителей. Н.Давкараев в своем исследовании «Очерки истории каракалпакской литературы» приводит ценнейшие сведения о представителях верхних и нижних исполнительских школ. По мнению автора, к основателям верхних каракалпаков относится школа Жиен жырау Тарагай и его последователей, репертуар и техника которых взаимосвязан с узбекской булунгурской школой исполнительства. Истоки традиции исполнителей нижних

каракалпаков восходит к школе Соппаслы Сыпра жырау, в их творчестве прослеживается взаимовлияние с хорезмским, туркменским и казахским эпическим наследием [3,102].

Важно отметить, что традиционное музыкальное искусство и его эпический жанр целиком и полностью базируется на импровизацию, где исполнение одного и того же напева представляется в новом облике. Для сказителей типичным является «недосказанность» событий, требующий своего логического завершения и этот процесс не завуалирован он выстраивается на основе замкнутого принципа, где начало пересекается с концом и наоборот. Кроме того, одной из причин подобного рода композиционной незавершенности, связано с бытовыми обстоятельствами, со временем исполнения, а именно, для прослушивания дастана собирались, обычно вечером и сказание длилось до солнечного восхода. Но дастан оставался недосказанным, и чтобы прослушать его продолжение приходилось ждать следующего вечера, наверняка данный факт непосредственным образом нашел свое отражение в общеконпозиционной, а также на метроритмической основе дастанных напевов.

Для наглядности сравним идентичные напевы из дастана «Алпамыс» в исполнении Қыяса жырау Қайратдинова и Шамурат жырау Бекмуратова (смотрите Примеры 1, 2).

Пример 1. «Жортулы»

Пример 2. «Айға шап»

Как видно из примеров, при аналогичном тексте сами напевы в корне отличаются. Қ. Қайратдинов для данного раздела дастана использует напев «Жортулы» а Ш. Бекмуратов напев «Айға шап». В обоих напевах музыкальные средства выражены больше за счет их метрической организации, основанной на трехдольности (6/8, 3/8). При этом специфика «Жортулы» заключается в том, что текст как бы уходит на второй план, за счет распевности слогов и введения внетекстовых слогов. Ритмическая структура имеет различные варианты хромающих типов РФ.

Напев «Айға шап» отличается от предыдущего размеренностью, монотонностью организации РФ, свойственной декламационной речитации. То есть, для раскрытия аналогичных разделов дастанов исполнители применяют различные напевы. Созданные на основе определенного текста напевы не остаются прикованными к исходному тексту, а

наоборот используются свободно трансформируясь для различных текстов с учетом количества слогов песни и характера напева. Особенности исполнения жырау заключается в выборе напевов исходя от физической подготовленности: при подготовленном «разогретом» голосе используются напевы с более высоким регистром, а при уставшем голосе – преимущественно напевы низкого диапазона. При этом более архаичные образцы напевов имеют монотонный характер.

Метроритмическая структура в напевах с идентичным названием, в интерпретациях исполнителей различна. Например, напев «Айға шап» в варианте Қ. Қайратдинова имеет ряд отличительных признаков от варианта Ш. Бекмуратова. В напеве используется размер $3/4$, отличается обилием распевов: внутрислоговых, внетекстовых и межстрочных. Композиционная структура также вызывает большой интерес, в ней применены различные приемы сжатия, суммирования строк и расширение ритмострок (РС) за счет метроритмического варьирования.

На наш взгляд, обилие распевов в творческой практике Қыяса жырау Қайратдинова связано с особенностями его исполнительской трактовки. Для него свойственна «полугорловая» манера исполнения, а также наблюдается близость к творческой традиции бахсы. Данное положение, выступает основным отличительным признаком исполнительской традиции Қыяса Қайратдинова. Специфика исполнения жырау определяет и выделяет его в качестве одного из выдающихся импровизаторов каракалпакского эпического наследия.

В целом, изучая исполнительские особенности каракалпакских героических дастанов, отметим следующее:

- Репертуар жырау и бахсы составляет определенное количество напевов, которые в исполнительской практике функционируют как типологические, то есть, канонизированные, сложившиеся (устоявшиеся) напевы. Следует отметить, что в ходе изучения напевов жырау было выявлено, существование ряда индивидуальных напевов, характерных для творчества определенного исполнителя. При этом необходимо подчеркнуть, что обращение к тому или иному напеву в первую очередь зависит от содержания текста, а также условий, аудитории и времени исполнения. Каждый жырау и бахсы, имея в репертуаре определенные напевы, обновляет их, внося индивидуальную окраску. Выбор автора напрямую определяется школой, унаследованными традициями, приемами и исполнительским мастерством. Данная тенденция сохранялась на протяжении длительного периода.

- На сегодняшний день картина кардинально поменялась. Современные исполнители как жырау так и бахсы, в своем творчестве обращаются к одному или двум напевам, меняя лишь текст. Данное положение свидетельствует о том, насколько важно своевременно сохранить, зафиксировать образцы традиционного музыкального наследия, которые с течением времени, в силу устного бытования, могут трансформироваться или же исчезнуть. Ведь благодаря именно эпосу представляется возможным познание истории, быта, этнических корней и в целом, духовного мира каракалпаков.

Список использованной литературы:

1. Алпамыс (достондан парчалар). Нашрга тайёрловчилар Ф.М.Кароматли ва Т.Мирза. – Т: «Санъат» журнали таҳририяти, 1999. – 257 Б.
2. Бердыханова Ш.Н. Метроритмические основы каракалпакских дастанов. Автореферат дисс. Доктора философии по иск.(PhD). – Т., 2022. – 52 с.
3. Дәўқараев Н. Шығармаларының толық жыйнағы. Т. 2. – Нөкис: Қарақалпақстан, 1977. – С.355.

К.ӘЗІРБАЕВ ӘНДЕРІНДЕГІ ҚАЗАҚ-ҚЫРҒЫЗ МУЗЫКАЛЫҚ БАЙЛАНЫСТАРЫ

Бәбіжан Бағлан Жолдасқызы
Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық
консерваториясы, «Халық әні»
кафедрасының аға оқытушысы,
PhD докторы
Алматы, Қазақстан
baglan_2004@mail.ru

Бердібай Айжан Рахманқұлқызы
Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық
консерваториясы «Музыкатану және
композиция» кафедрасының
доценті, PhD докторы
Алматы, Қазақстан
a.berdibay@mail.ru

Аннотация. Ұсынылып отырған мақала тақырыбының *өзектілігі* келесі жылы 140-жылдық мерейтой аталып өтетін Жетісу ән дәстүрінің атақты өкілі – Кенен Әзірбаев шығармашылығының ұлттық музыка мәдениетіміздегі орасан маңызымен байланысты.

Оңтүстік-батыс Жетісу географиялық ораласуы және екі ел арасындағы тарихи-мәдени байланыстар К.Әзірбаев әндерінде қырғыз әндерімен ортақтастықтың пайда болуының алғышарттары болды. Мақала *мақсаты* – К.Әзірбаевтың ән шығармашылығында қазақ-қырғыз байланыстарын көрсету болып табылады. Зерттеме міндеттері қатарына шекаралық аймақтағы қазақ-қырғыз өзара мәдени әрекеттесуінің сипаттамасын беру және екі ел әндеріне ортақ ерекшеліктерді анықтау болып табылады. Зерттеу жұмысы барысында *жүйелі тәсіл, құрылымдық және салыстырмалы-типологиялық* әдістер қолданылды. Зерттеу *нәтижелері* түркітілдес елдер музыкалық байланыстарын зерттеуде және «Түркітілдес елдер музыкасы» оқу пәнінің бағдарламасында қосымша материал ретінде пайдаланылуы мүмкін.

Түйін сөздер: тарихи-мәдени байланыстар, географиялық орналасуы, әндердің музыкалық құрылымы, ырғақтық жүйесі

КАЗАХСКО-КЫРГЫЗСКИЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ СВЯЗИ В ПЕСНЯХ К.АЗЕРБАЕВА

Аннотация. *Актуальность* темы настоящей статьи обусловлена огромным значением в национальной музыкальной культуре творчества выдающегося представителя песенной традиции Жетысу – Кенена Азербаяева, 140-летний юбилей которого страна будет отмечать в следующем году.

Особенности географического расположения юго-запада Жетысу и ряд исторических факторов являются предпосылками межкультурного взаимодействия, а именно, общности ряда музыкальных особенностей в песнях кыргызов и К.Азербаяева. *Цель* статьи – рассмотрение казахско-кыргызских связей в творчестве К.Азербаяева. В число задач входит: краткая характеристика взаимодействия вышеназванных культур в казахско-кыргызском приграничье и рассмотрение основных особенностей, характерных для песен кыргызов и К.Азербаяева.

В работе были применены *системный подход*, а также *структурный* и *сравнительно-типологический* методы исследования. *Результаты* исследования могут быть использованы в

дальнейших музыкально-тюркологических исследованиях, а также в качестве дополнительного материала в программе учебной дисциплины «Музыка тюркских народов».

Ключевые слова: Историко-культурные связи, географическое расположение, музыкальная структура песен, ритмическая система

KAZAKH-KYRGYZ MUSICAL CONNECTIONS IN THE SONGS OF K.AZERBAYEV

Abstract. The *relevance* of the topic of this article is due to the great importance in the national musical culture of the work of the outstanding representative of the song tradition Zhetysu–Kenen Azerbayev, whose 140th anniversary the country will celebrate next year.

The peculiarities of the geographical location of the south-west of Zhetysu and a number of historical factors are prerequisites for intercultural interaction, namely, the commonality of a number of features in the songs of the Kyrgyz and K.Azerbayev. The *purpose* of the article is to consider the Kazakh–Kyrgyz relations in the work of K.Azerbayev. The *tasks* include: a brief description of the interaction of the above-mentioned cultures in the Kazakh-Kyrgyz border area and consideration of the main features characteristic of the songs of the Kyrgyz and K.Azerbayev.

A *systematic* approach, as well as *structural* and *comparative-typological* research methods were applied in the work. The *results* of the study can be used in further musical and Turkic studies, as well as as additional material in the curriculum of the discipline "Music of the Turkic peoples".

Keywords: Historical and cultural ties, geographical location, musical structure of songs, rhythmic system.

Кіріспе. Ұсынылып отырған мақаланың *мақсаты* – К.Әзірбаевтың ән шығармашылығында қазақ-қырғыз байланыстарын көрсету болып табылады. Зерттеме *міндеттері* қатарына шекаралық аймақтағы қазақ-қырғыз өзара мәдени әрекеттесуінің сипаттамасын беру және екі ел әндеріне ортақ ерекшеліктерді анықтау болып табылады. Зерттеу жұмысы барысында *жүйелі* тәсіл, *құрылымдық* және *салыстырмалы-типологиялық* әдістер қолданылды. Зерттеу *нәтижелері* түркітілдес елдер музыкалық байланыстарын зерттеуде және «Түркітілдес елдер музыкасы» оқу пәнінің бағдарламасында қосымша материал ретінде пайдаланылуы мүмкін.

Әдебиетке шолу. Мақала тақырыбы негізіне айналған Кенен Әзірбаев және қырғыз елінің дәстүрлі музыкасы өткен ғасырдың екінші жартысынан бастап жеке зерттеу нысандары ретінде алынғаны бегілі. Кенен мұрасы А.Жұбанов[1], Б.Ерзакович[2], З.Қоспақов[3], С.Күзембай[4], Ә.Мұқанова[5], т.б. еңбектерінде қарастырылса, қырғыз музыкасы В.Беляев[6], В.Виноградов[7], К.Дюшалиев[8], Р.Аманова[9] очерктері мен диссертацияларында зерттелді.

Екі ел арасындағы музыкалық байланыстар мәселесі негізінен отандық күйтанушылар[10,11] мен аспаптанушылар[12,13] еңбектерінде қарастырылып, ән жанрындағы өзара мәдени әрекеттесу мәселесі этномузыкатушылар назарынан тыс қалды.

Негізгі бөлімі. Жетісудың оңтүстік батысындағы қазақ және қырғыз мәдениетінің өзара тығыз байланыстарының сан ғасырлық тарихы ғылыми дереккөздерде көрсетілген. Соңғы ғасырлардың ғана тарихын алып қарағанда, Жетісудың оңтүстік батысы мен Қырғызстанның солтүстік аудандары бір әкімшілік территориялық құрылымға жатқаны белгілі. «XIX ғасырдың 60-жылдарынан бастап Шу бойындағы тұрғындардың жартысы Жетісу облысының Піспек уезіне, ал екінші бөлегі Сырдария облысының Әулиеата уезіне қарап келді»[14, 20]. Түркістан генерал-губернаторлығының 1967 ж. құрылған Жетісу облысына қарасты Пішпек (алғашқы атауы Тоқмақ) уезінің үш бөлігіне Қыбырай (Пішпек), Дулат, Көкірек, Сиқым (Беловодск) және Жаныш (Тоқмақ) әкімшілік құрылымдары атауларының Жетісудың оңтүстік –батысында жиі қоныстанған Ұлы жүз рулары мен олардың тармақтарының атымен белгіленуі де екі елдің өзара қарым-қатынасының тығыз болғанынан хабар береді.

Жетісудың атақты музыкалық-поэзиялық өнер саңлақтары –Жамбыл Жабаев пен Кенен Әзірбаевтің шығармашылығы екі елге де танымал болғаны, перзенттері дүниеден өткенде қырғыздың атақты ақындары келіп әнмен көңіл айту нұсқалары қазақта да, қырғыздар арасында да кең тарағаны аян. Мұндай өзара сыйластық музыкалық кәсіби деңгейде де, фольклорлық нұсқалар деңгейінде де орын алған. Жетісудың оңтүстік-батысы мен Қырғызстанның солтүстігіндегі шекаралық аймақта жергілікті халықтың қырғыздың дәстүрлі әндерімен таныс болуы және, керісінше, қырғыздардың репертуарына қазақтың ауызша дәстүрдегі әндерінің болуы қазіргі кездегі бұқаралық мәдениетке жататын бірқатар әндердің екі ел мәдениетінде де қатар орындалуында жалғасын тауып келе жатқаны ақиқат.

Жетісудың оңтүстік-батысындағы қазақ және қырғыз әндерінің музыкалық байланыстарын қарастыруда мақала авторлары негізінен шығармашылығы жергілікті фольклордан сусындаған көрнекті сазгер К.Әзірбаевтың жарияланған әндері[15] мен ғалым Р.Аманованың кандидаттық диссертациясының қосымшасындағы қырғыздың ауызша тараған кәсіби әндер мысалдарына сүйенді[9].

Жетісу кәсіби әншілік дәстүрін қалыптастырушы,сазгер-ақын К.Әзірбаевтің туылған жері, Қордай ауданы – Қырғызстанмен шекарада орналасқаны белгілі.Сондықтан әншінің бала кезінен өз туған елінің әндері, күйлері мен жырларымен қатар, қырғыздың сонымен аттас жанрларын естіп өскені – қалыпты жағдай. Жетісулықтардың қырғыз елінің жеке тұлғалары және ауылдарымен байланысы К.Әзірбаев өмірлік және шығармашылық жолының бірнеше оқиғаларында кездесіп, ол әсер сазгер әндерінің шыққан әртүрлі кезеңдерінде өз ерекшелігімен көрінеді. Мысалы, жасөспірім Кененнің атақты «Көкшолақ» әні оның қырғыз манабы –Шабданның тойына барар жолда шыққаны аян. Бұл әнде туыс ел музыкалық ықпалының әртүрлі жүйелерде қатар жүзеге асуын сазгердің әсершілдікке бейім жас шағымен түсіндіруге болады. Кененнің қазақ пен қырғыздың ең үздік әншісі атағын еншілегені де қырғыз байының асында өткені мәлім, яғни, сазгерді өзге елдің осылайша биік бағалауы оның әуенінде өз әніне жақын ерекшеліктер естігенінен деп те пайымдауға болады. Кененнің 1916 ж. Бекболат Әшекеев көтерілісіне қатысып,оның жеңілісінен кейін бір жылға жуық Қырғызстанда бой тасалауы да оның бұл елдің мәдени ортасында болып, музыкалық дәстүрлерін бұрынғыдан да тереңірек тануға үлкен мүмкіндіктер ашты.

Дегенмен, бір-біріне өте жақын орналасқан туыс елдер әндері өзара сабақтасқанымен, ішкі құрылымында ерекшеліктерінің де мол болуы себебін олардың этногенезі мен осы өңірге қоныстануының тарихынан іздеген абзал. Екі елдің түркі тілінің әртүрлі бұтақтарына жатуы да осы мәселені айғақтайды.

Жетісу әндерінің мысалдары ретінде алынған К.Әзірбаевтың музыкалық-поэзиялық туындыларының қырғыз әндерінен енген ерекшеліктерін, құрылымдық әдіске сүйеніп қарастырғанда, туыс ел нұсқаларын құрап тұрған поэзиялық (өлеңдік өлшем, поэзиялық құрылым) және музыкалық жүйелер (музыкалық тіл ерекшеліктері, музыкалық құрылымы) қазақ әншісінің шығармаларында әртүрлі деңгейде меңгерілгенін байқауға болады.

Қырғыз әндерінің басым бөлігі, оның музыкалық-речитациялық мұрасы секілді, 7-8 буындық «жыр» өлшеміне сүйеніп шығарылғаны белгілі [8]. Қазақ мәдениетінде бұл поэзиялық өлшем көбінесе ғұрыптық фольклор және жыр-толғауларда қолданылып, ХІХ ғасырдың екінші жартысынан бастап, Арқа дәстүрінде Жаяу Мұса және Абай әндерінде жаңғырғаны белгілі [16]. Қырғыз әндерінде де, қазақтың рухани мәдениетінде де 7-8 буындық өлшемнің болуы екі елдің ежелгітүркілік түбірінің ортақтығын айғақтайды.

Басқа көптеген елдердегідей, қырғыз әндері музыкалық құрылымдардың алуан түрлілігімен ерекшеленеді.Әуендік-ладтық жүйесі бойынша, қырғыздың кәсіби әндері көбіне қомыз аспабының сүйемелдеуімен шырқалатындығынан, (ол аспаптың үш ішегінің бұрауларының бірнеше түрі болуына байланысты), интонациялық жүйесіне қомызда орындалатын күйлердің ладтық тіректері, фактурасы, күйлеріне тән иірімдері, штрихтері мен ырғақтық формулалары үлкен әсер еткен. Оған типологиялық жағынан ұқсас қазақтың үшішекті домбыра күйлері және ол сүйемелдейтін Алтай-Тарбағатай әндері басқаша сипатта болуы сондықтан.

Жетісу эн дәстүрінің көрнекті өкілі К.Әзірбаев әндеріндегі қырғыздың кәсіби әндерінің әсері төмендегідей музыкалық-құрылымдық және музыкалық-тілдік ерекшеліктер бойынша байқалады:

1) Кенен әндері мен қырғыздың кәсіби әндеріне екі ұлтқа да тән музыкалық-речитациялық дәстүрдің тиген ықпалы олардың музыкалық тармақтарының вариантты құрылымынан естіледі. Алайда Жетісуда белгілі бір тақырыптық элементтің басымдығы санаулы әндерде көрінсе, қырғыз әндерінде ол анағұрлым жиі кездеседі.

А тақырыптық элементіне сүйенген музыкалы жолдар К.Әзірбаевтің: «Базарым-ай, Назарым-ай» әнінде айқын көрінеді:

Форма: AA1AB (C-қайырым) A2A (ДД1Е –қайырым)+Қайырма

Қырғыз әндерінде бір элементтің басымдығы: «Адырдын терсек гүлдөрін», «Ақ маңдай», «Ақ тамақ», «Жаштық», «Карындаш», т.б. әндерде кездеседі. Мысалы, «Ақ тамақ» әнінің музыкалық құрылымы – AA1A2A3A3 :

«Ақ тамақ»

Су-луу-нун көр-кү - и - и - и - и - и - и бир ө-эуи (а), Сук-тан-дыр-дын
э-эй Ак-та-мак. Сал-кын-ды ай-там и - и - и - и - ии - ии -
и - ии - ии - ии - иий у - гуп кой, Са - да - гам
а - тың эй жат - та - мак. Са - да - гам а - тың эй жат - та - мак.

2) Музыкалық-поэзиялық құрылым бойынша қарастырғанда, 7-8 буындық жыр өлшеміне сүйенген қырғыз ақындары әндерінің басым бөлігінде музыкалық-поэзиялық тармақтың қысқалығы бунақтардың арасына, соңына немесе екеуіне де әуеннің музыкалық дамуымен келген одағай немесе қайырым сөздерді қосу арқылы білінбейді. (Қайырма бөлімі бұл ел ауызша кәсіби әндерінде сирек пайдаланылады). Әдетте, мұндай сөздер ретінде: «и...», «ой», «бір ғана...», т.б. қолданылады [8]. Бұл ерекшелікке қырғыздың атақты ақыны Атай Огонбаев нұсқаларын қарастырған ғалым, қырғыз музыкасының зерттеушісі В.Виноградов көңіл аударған. Автор бұл пікірін айтқанда, эн соңындағы «и...» дыбысына айтылатын иірімнің орнындаушылық мәнерін де, яғни, оның нәзік, жеңіл дауыспен орындалатынын байқаған [17]. Мұндай дыбыстағы қайырым қырғыз әндерінің соңында ғана емес, музыкалық тармақтарындағы бунақтарының арасында да кездеседі.

Эн қайырмаларының сөздері, олардың буындық құрамы, музыкалық-поэзиялық құрылымда кездесетін орын, т.б. әннің аймақтық сипатын ашатын маңызды ерекшеліктердің бірі екені белгілі. Соған сәйкес, К.Әзірбаевтің өзінің «Көкшолақ» әнінің алғашқы жолдарының соңындағы қайырым қырғыздың кәсіби әндерінде де кездеседі. Қайырымның әннің алғашқы музыкалық-поэзиялық қостарамағының (А-қайырым –A1- қайырым) соңында кездесіп қолданылуы Б.Эгинчиевтің Т.Сатылғанов сөзіне шығарған «Алымкан» әніндегі қайырымның қолданылуына ұқсайды.:

Кенен: «Көпшілік тында энімді»

о - най ма - ай, Мен ө - зім жол көр - ме - ген а - қын е - дім,
А - тақ - ты Са - ры бас - тың жа - қы - н(ы)е - дім. Ө - не - рім

«Жайдары»:

Көз - дө - рүң га - на чол - пон ээ - эй, Ии - ии - ий, таң - да ғы,
Кө - рү - нөт бал - бал жан - га - ны. эй
Жү - зүң - дөн пей - ли ээ, ии - ии - ий, ии - ии - ии - ии - ий, ар - тык - ча

Жоғарыда көрсетілген сипаты ұқсас ерекшеліктер екі ел сазгерлерінің әндеріне тән болуы, бір жағынан, екі елді ортақтастыратын көптеген факторларға байланысты болса, екіншіден, өзара ықпалдастықтан пайда болған деп санауға болады.

4) К.Әзірбаевтің «Көкшолак», «Базар-Назар», әндерінде кездесетін ырғақтық формула: 2 оналтылық - 1 сегіздік, 2 сегіздік ырғақтық формуласы – жинақтау-бірүлестілік (суммирование-равнодольность) аталған нұсқалардың маңызды көркемдік ерекшеліктерінің бірі болып табылады.

Қырғыз әндерінде мұндай ырғақ – «Гүл», «Қызылчачы келиндин ыры», «Ой, бұлбұл»; «16кыз», «Сүйген селкие», т.б. әндеріне де ортақ. Мұндай ырғақтық формуланың басын жетісулық күйлер мен мақам-сарында қолданылатын 1 төрттік, 2 оналтылықтың - ракоходтық нұсқасы (айналы симметриялы варианты) деп қабылдауға болады. Аталған ырғақтық формуланың қырғыз кәсіби және К.Әзірбаев әндеріндегі көрінісі төмендегідей:

«16 кыз» (Өлмөскандын қыздары)

Си - лер - ге ай - та тур - ган ий - жа - рым - ды - ук - кун.
Бой - док - тор болк дей түш - сүн жү - рөк - тө - рү.

«Көкшолақ»

Қайырмасы:

и - ги - гай гөк - көй гөк - көй - гөк - көй гөк - көй - гай и - ги-гай гөк - көй
гөй - гөй - гөй - гөй гөй - гөй - гөй - гөй гөй - гөй - гөй - гөй - гөй - гөй Көк-шо-лақ

Бұл ырғақтық өрнек түрінің батыс-жетісулық күй дәстүріне де жат емес екенін сол формуланы қолданған М.Құсайыновтың «Наурыз» күйінен көруге болады. Ол шығармаға белгілі күйші, дирижер, композитор Н.Тілендиев: «Бұл күйіңнен Жетісудың, Қордайдың иісі аңқып тұр ғой» деп жоғары баға берген [18,53]. Көрсетілген ырғақ формуласы, сонымен қатар, Шу өңірінде тұратын атақты күйші– Ә.Желдібаевтың «Ерке сылқым» күйінің кіріспесінде де қолданылған:

М.Құсайыновтың «Наурыз» күйі [18,54]

жылдам, көңілді

Ә.Желдібаевтың «Ерке сылқым» күйі[19, 506.]

Мұндай ырғақтық фигура қырғыз әндерінде «жыр» (5+3)өлшемінің алғашқы бес буынына сәйкес келсе, К.Әзірбаев (11 буындыққа негізделген) әндерінде жаңа құрылым (бунақ/қайырма) басында кездеседі. Көрсетілген ырғақтық фигура А.Әбдуәлиевтің орындауындағы «Домалақ ене» дастанына үзіндінің аспаптық кіріспесінде де кездеседі [20, 73]:

Жүрдек, баяндай

Зерттеу нәтижелері. Қырғыстанмен шекаралас Жетісудың оңтүстік жағы– екі елдің көпғасырлық тығыз тарихи-мәдени сабақтастығы айшықталатын аймақ болып табылады.

Әнші К.Әзірбаевтың ән мұрасын қазақ-қырғыз байланыстары аясында зерттеу нәтижесінде екі ел музыкалық ортақтастығы:

1. Музыкалық құрылымда бірэлементті формалардың варианттылығының (AA1A2A...);

2. Силлабикалық өлең өлшеміне негізделген музыкалық-поэзиялық жолдардың соңында немесе бунақтары арасында созылып айтылатын одағай сөздердің;
3. К.Әзірбаев және қырғыз әндерінде миксолидийлік ладтың және
4. Әндердің ырғақтық жүйесінде 2 оналтылық –1 сегіздік –2 сегіздік ұзақтықтарынан құралған ырғақтық өрнектің кең қолданылуынан байқалады.

Ұсынылған зерттемеде қол жеткізілген нәтижелер аталған тақырыпты қарастырудың бастапқы кезеңін көрсетеді. Оны әрі қарай тереңірек зерттеу жұмысы халықаралық фольклорлық экспедициялардан жиналған материалдар негізінде және қолда бар материалдың хатталуы нәтижесінде жүргізілуі мүмкін.

Пайдаланылған дереккөздер тізімі:

1. Жұбанов А. Замана бұлбұлдары. Алматы: Қазақтың мемлекеттік көркем әдебиет баспасы, 1963. –432б.
2. Ерзакович Б.Кенен Азербайев [Текст]. – Москва : Сов. композитор, 1961. – 59 с.
3. Қоспақов З. Жалынды жаршы// Қоспақов З.қазақтың әншілік өнері.–Алматы: Өнер,1999.– 110-121
4. Күзембай С. Ұлы жырау Жамбыл мен абыз ақын Кененнің музыкалық мұрасы // Ұлттық музыкатану ғылымының өзекті мәселелері. таңдамалы зерттеулер мен мақалалар(75-жылдық мерейтойына арналған). –Алматы: Құс жолы,2012.–189-201б.
5. Муканова А. К вопросу о стилевых особенностях песен Кенена Азербайева. Методическое пособие.– Алматы, 2004. – 24с.
6. Беляев В. Очерки по истории музыки народов СССР. Музыкальная культура Киргизии, Казахстана, Туркмении, Таджикистана и Узбекистана. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1962.– Вып 1. – 300 с.
7. Виноградов В.Киргизские народные музыканты и певцы [Текст]. - Москва: Сов. композитор, 1972. - 96 с.
8. Дюшалиев К. Песенная культура кыргызского народа. (Жанрово-исторический аспект) – Бишкек: 1993.- 300 с.
9. Аманова Р. Кыргызская народно-профессиональная песенная традиция.17.00.02 – Музыкальное искусство. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – Алматы, 2006. – 122 с.– Рукопись.
10. Мухамбетова А. Проблема древнетюркского субстрата в культурах западноказахстанского кюя и среднеазиатского макома. субстрат//Аманов Б., Мухамбетова А. Казахская традиционная музыка и XX век.– Алматы: Дайк-Пресс, 2002. — С.236-289
11. Муптекеев Б. Жетісудың оңтүстік-шығысындағы күйшілік дәстүр. 17.00.02 – музыка өнері, Өнертану ғылымдарының кандидаты ғылыми дәрежесін алу үшін дайындалған диссертациясының авторефераты. А, 2009
12. Утегалиева С.И Звуковой мир музыкиТюркских народов»:теория, история, практика (на материале инструментальных традиции Центральной Азии). - М.:Композитор, 2013.–528 с.
13. Медеубек М. Қазақ қылқобызы және Орталық Азия түркі халықтарының музыка мәдениетіндегі типологиялық туыстас аспаптар. 6D040400 – Дәстүрлі музыка өнері Философия докторы (PhD) дәрежесін алу үшін дайындалған диссертация. Алматы, 2021.– 190б.
14. Шу энциклопедиясы. –Алматы: Асаба, 2010.–384б.
15. Әзірбаев К. Қосылған қоңыр қазға әнмен үнім. Әндер жинағы. Кенен Әзірбаев.–Алматы: Қазығұрт, 2013. – 200 бет.
16. Бердибай А. Песенное творчество Жаяу Мусы и Абая как новый этап развития казахской музыкально-поэтической формы// Традиционная культура народов Поволжья: Материалы V Всероссийской научно-практической конференции с международным участием, посвященной 95-летию со дня рождения известного этнографа Р.Г. Мухамедовой (12-14

- февраля 2019). 12-14 февраля, 2019, Республиканский центр развития традиционной культуры, Казань.–С.93-105
17. Виноградов В. Атай Огонбаев.М.: Советский композитор, 1960 - 61с.
 18. Алшораз Д. Құсайыновтың музыкалық шығармашылығының ұлттық негіздері. Өнертану ғылымдарының магистрі академиялық дәрежесін алу үшін дайындалған диссертация.Қолжазба.–Алматы, 2019.–79б.
 19. Адилбаева Д. Ә.Желдібаев шығармашылығының музыкалық- стильдік ерекшеліктері. Магистерлік диссертация. Мамандық 7М02101 – Музыкатану. Құрманғазы атындағы ҚҰК, 2021.–125б.
 20. Жетісу ақындарының жыр сарындары. Құраст. А.Әбдуәли, нотаға түсірген М.Әбуғазы.- Алматы: Атамұра, 2008.–160 б.

УДК 780.6

KAZAKH AND KYRGYZ RESEARCH ON BOTH SHAN KOBYZ AND TEMIR KOMUZ

Zakiya Sapenova

Senior Lecturer of T. Zhurgenov
Kazakh National Academy of Arts,
Almaty, Kazakhstan
e-mail: sapenova@mail.ru

Abstract. The report purpose is to underline both general and specifics features in the history of the two most related to each other musical instruments, such as, the Kazakh *shan kobyz* and the Kyrgyz *temir komuz*. The research method was the historical-typological approach, reflecting the stage development of both traditional cultures, to compare the studies of both Kazakh and Kyrgyz musicologists. The results showed the unity of the ethno-organological approach, classification, genesis, morphology, source study base (pre-revolutionary period) and methodology, but an uneven degree in terms of knowledge of the preservation and development of the traditions, its written fixation, notation, and forms of its' existence (both Soviet period and after Independence). The scope of the results is related to music art, music education, and ethnomusicology. To sum the comparative study of the two historically, genetically, and typologically close musical cultures, both Kazakh and Kyrgyz, it is clear, that the evolution processes of both *shan kobyz* and *temir komuz*, caused by certain historical-cultural conditions, are common, however, their preservation and development processes have an autonomous way.

Key words: Kazakh traditional music, shan kobyz, Kyrgyz traditional music, temir komuz.

ШАҢ ҚОБЫЗ БЕН ТЕМІР КОМУЗЫН ҚАЗАҚ ЖӘНЕ ҚЫРҒЫЗ ЗЕРТТЕУЛЕРІ

Аңдатпа. Бұл баяндаманың мақсаты – қазақ шан қобызы мен қырғыз темір комузының бір-біріне жақын екі аспаптың зерттелу тарихындағы жалпы және ерекше аспабын көрсету. Зерттеу әдісі екі дәстүрлі мәдениеттің кезеңдік дамуын көрсететін тарихи-типологиялық көзқарас болды, бұл олардың деңгейлерін бөліп көрсетуге және қазақ және қырғыз музыкатанушылардың зерттеулерін салыстыруға мүмкіндік береді. Жұмыстың нәтижелері этноорганологиялық көзқарастың, классификацияның, генезистің, морфологияның, деректану базасының (революцияға дейінгі кезең) және әдістемесінің бірлігін көрсетті, бірақ дәстүрлерді сақтау және дамыту, жазбаша белгілеу, белгілеу және өмір сүру формалары (кеңестік кезең және Тәуелсіздіктен кейінгі). Нәтижелердің ауқымы музыкалық өнер мен білім, этномузыкатану. Қорытынды – қазақ пен қырғыздың тарихи, генетикалық және типологиялық жағынан жақын екі музыкалық мәдениетін салыстырмалы түрде зерттеу барысында белгілі бір тарихи-мәдени жағдайларға байланысты шаң қобыз бен темір комуздың эволюциялық процестері әмбебап түрде өткені анық. , ал сақтау және дамыту процестері - автономды түрде.

Түйін сөздер: казактың дәстүрлі музыкасы, шаңқобыз, қырғыздың дәстүрлі музыкасы, темір комуз.

КАЗАХСТАНСКИЕ И КЫРГЫЗСКИЕ ИССЛЕДОВАТЕЛИ ШАН КОБЫЗА И ТЕМИР КОМУЗА

Аннотация. Выделение общего и особенного в истории изучения двух максимально родственных тюркоязычных инструментов - казахского *шан кобыза* и кыргызского *темир комуза* - является целью данной статьи. Методом исследования выступил историко-типологический подход, отражающий стадиальное развитие двух традиционных культур, позволяющий выделить их уровни и сопоставить между собой исследования казахских и кыргызских музыковедов. Результаты работы показали единство этноорганологического подхода, классификации, генезиса, морфологии, источниковедческой базы (дореволюционного периода) и методологии, но неравномерную степень в аспекте изученности по сохранению и развитию традиций, письменной фиксации, нотации и форм бытования (советский период и после Независимости). Область применения результатов – музыкальное искусство и образование, этномузыковедение. Выводы – при компаративном исследовании двух исторически, генетически и типологически близких музыкальных культур - казахской и кыргызской, выяснено, что, в силу определенных историко-культурных условий, процессы эволюции *шан кобыза* и *темир комуза* происходили универсальным способом, а процессы сохранения и развития – автономным.

Ключевые слова: казахская традиционная музыка, шанқобыз, кыргызская традиционная музыка, темір комуз.

Introduction. Both Kazakhstan and Kyrgyzstan are part of a common Turkic-speaking civilizational space, that has several contacts between Kazakh and Kyrgyz nations, namely, historically long, and intense interethnic, intercultural links. Both ethnic communities' junction has been created a discrete ethnic boundary-membrane, which is permeable for some bonds and impenetrable for the others, at the same time, it is permeable in one direction and impenetrable in another - the phenomenon of ethnic osmosis, according to F. Barth. It depends on the variety of factors, such as specific, historically established conditions, differences in the level of development of neighboring ethnic groups, and environmental circumstances, according to S. Arutyunov.

Chronological framework of the study. The main historical time within which both *shan kobyz* and *temir komuz* function in traditional everyday cultures undoubtedly begins from the ancient period, but the first written sources were recorded at the beginning of the 18th century. Active description and study of these music instruments has continued up to the present. Based on the materials relating to the second half of the XXth century, the preservation of its' in both Kazakh and Kyrgyz cultures, their use in modern folklore, amateur and professional solo and ensemble performing practice are revealed.

Literature review includes a variety of the references, divided on the five main sections, namely, Medieval Eastern, Russian Empire, western European, Soviet, Kazakhstan Independence's researching works. However, the earliest referred sources are non-written epic masterpiece, which were mentioned in the Kyrgyz "Manas", and also in an ancient Kazakh song and female sobbing songs (according to T. Dzhumaliyeva).

The Medieval Eastern (i) section includes several research by Al Farabi, Ibn Sina Abdallah, Abu Musa Khorezmi, Safiaddin al-Urmavi, Khoja al-Maragi and others; Chinese chronicles of the Tang era, etc.

The second (ii) bunch of the research unites the plenty of resources by the famous representatives of the Russian expeditions of the St. Petersburg Academy of Sciences - P. Pallas, I. Lepekhin, S. Gmelin, P. Tikhov, A. Levshin, S. Valikhanov, Y. Zharkov and others.

The third (iii) section includes both mentioned and drawn pictures of musical instruments by the western European researchers, such as, A. Eichhorn, G. Capyu and G. Bonvallo.

The fourth (iv) group includes valuable information about Kazakh musical instruments in the papers of the Soviet researchers - A. Zataevich, A. Zhubanov, V. Belyaev, P. Aravin, B. Erzakovich, G. Chumbalova, B. Gizatov, V. Vinogradov, K. Vertkov, A. Margulan and others.

The last (v) section completes it by the works of both Kazakh and Kyrgyz original researchers, namely, by B. Sarybayev, T. Dzhumaliyeva, Z. Shakarim, Z. Zhakishева, and by Alagushov B., Subunaliyev S., Dyushaliyev K., Madvarova R., Nyshanov N., Amanova R., accordingly.

Discussion. The issues of identifying the general and the special, the origins and transformation of two related musical instruments, which are a variety of the Central Asian harp - the Kazakh *shan kobyz* and the Kyrgyz *temir komuz* - predetermine the uniform parameters of this identification. The four main approaches are considered in this paragraph, namely, the common Turkic framework (i); types of classification of the musical instruments (ii); sorts of methodological research (iii); and chronological forms of folk art (iv), which include these two musical instruments.

The idea of Turkic-speaking unity (i) was put forward by many researchers, reflected in the works of Ch. Valikhanov, A. Eikhorn, V. Vertkov, V. Belyayev, T. Vyzgo, B. Sarybayev, A. Mukhambetova, Zh. K. Dyushaliyev, S. Subunaliyev, Z. Zhakishева, in which the culture of the close peoples of the Central Asian region is considered as a whole, including the Kazakh and Kyrgyz.

The classification issue (ii) is devoted to the several works by al-Farabi, Ibn Sina, Ash-Shirazi, Boethius, V. Mayion, A. Eygorn, E. Emsheimer, E. Stockman G. Dreger, A. Buchner, K. Kvitka, V. Maraev, B. Sarybayev, I. Zemtsovsky, I. Matsievsky, S. Subunaliyev, A. Mukhambetova, S. Utegaliyeva, T. Dzhumaliyeva and A. Temirbekova, and Z. Zhakishева.

The methods (iii) are including the system-ethnophonic method is considered by I. Matsievsky, S. Subunaliyev; and historical-philosophical one – by I. Zemzovsky.

The scope of description and study of *shan kobyz* includes the works of Ch. Valikhanov, A. Eikhorn, Malov, A. Levshin, Zharkov, A. Margulan, B. Sarybaev, and T. Dzhumaliyeva; the sphere of *temir komuz* study is V. Belyaev, V. Vinogradov, B. Alagushov, S. Subunaliyev, R. Madvarova, and N. Nyshanov.

The fourth parameter (iv) - the definition of the form/stage of its development in compared cultures - causes the most discussion. According to the chronological data of the written sources, until the 1960s-70s, there is a commonality, then it is divided. If *temir komuz* actively exists in the non-professional sphere of Kyrgyz culture, then in Kazakh - *shan kobyz* is almost lost (except for the southern regions) until it is revived by B. Sarybaev. Then, in Kyrgyzstan, at the initiative of R. Madvarova, professional training in *temir komuz* playing begins, which is based on a both written monodic and polyphonic forms; the textbook “School of Playing the Temir Komuz” is published (Frunze, 1988, in collaboration with A. Kuznetsov) and still continues by a new method of N. Nyshanov. However, since it was survived in Kazakhstan, the *shan kobyz* is immediately introduced into the folklore-ethnographic ensembles and orchestras’ repertoire as a solo and phono instrument, to enhance the orchestration timbre-color properties. Nevertheless, it is likely that the leading Kazakh performers, such as Edil Khusainov, Abzal Arykbaev, and Anar Kassymova or others, would create the written methods of teaching *shankobyz* with it national identical features. Anyway, the current stage of *temir komuz* is closer to the folklore itself, but the form of *shan kobyz* is related to the post-folklore most.

Results. Both musical instruments *shan kobyz* and *temir komuz* and instrumental music for them are considered in connection with the question of their study’s degree both in Kazakh and Kyrgyz ethnomusicology. When studied, the folk instrumental traditions can serve as only one of the few valuable sources. The fact that the history of musical instruments and the specifics of instrumental folk music proper are inextricably linked with an organic complex of phenomena that determine the genesis, history and specifics of music.

References:

Alagushov B. Kyrgyz music: Encyclopedic textbook. - Bishkek: Center for the State Language and Encyclopedia, 2004. P. 400

- Alagushov B., Koygeldieva T., Turdumambetova Sh. // Kyrgyz music son taryhynan. - Frunze: Mektep
- Amanov B., Mukhambetova A. Kazakh traditional music and 20th century. - Almaty: Dike Press, 2002. - p. 544
- Amanova R. Traditional musical instruments as a phenomenon of spiritual culture: <https://cyberleninka.ru/article/n/traditsionnye-muzykalnye-instrumenty-kak-fenomen-duhovnoy-kultury>
- Akatayev S. about the specifics of the culture of the nomadic. - In the book. Nomads. Aesthetics, Almaty: Kylym, 1993, p.11
- Bazarova L. Kyrgyz musical literature, part 2. Akyns. Epic. Musical instruments. Instrumental music: a textbook for children's music schools. - Bishkek, 2002. - 96 p.
- Bernshtam A. Saimaly-Tash-Soviet Ethnography, No. 2, 1952. P. 65
- Belyayev V. Guide for the measurement of folk musical instruments. Moscow, 1931. p. 38
- Belyayev V. Musical instruments of the peoples of the USSR/COU Music, 1937 No. 10-11
- Belyayev V. Essays on the history of music of the peoples of the USSR, Issue 1. Musical culture of Kyrgyzstan, Kazakhstan, Turkmenistan, Tajikistan and Uzbekistan, StateMusivery, M., 1962, p. 300
- Capyu G., Bonvallo G. Music of the Kirghiz and Sarts of Central Asia. – Paris: Ethnographic Review, 1884
- Daukeyeva S. The concept of musical science Abu Nasra Muhammad al-Farabi in the treatise "Big Book of Music". Authoreferat on ... kand. isk, Moscow, 2000
- Dzhumaliyeva T., Temirbekova A. History of Kazakh music: in 2 t. (Almaty Conservatory named after Kurmangazy). T.1: Traditional music of the Kazakh people: song and instrumental/answer. Ed. T. Dzhumaliyeva, A. Temirbekova - Almaty: Kylym, 2000 - 424 p.
- Drager, G. G. Principles of systematics of musical instruments / G. G. Drager. - p .236-313
- Dyushaliyev K. Turkic world. The problems of study. //Ayt, 2006, No. 3 (4) p. 39-41
- Dyushaliyev K. Kyrgyz folk musical creativity (in collaboration with E. Luzanova). Bishkek. 1999
- Dyushaliyev K. Song Culture of the Kyrgyz people (problems of genre typology) Authoreferat on ... Doctor of Art History, Moscow, 1991
- Eichhorn A. A full collection of musical instruments of Central Asia. Catalog. St. Petersburg, 1885. p. 20
- Emsheimer, E. Swedish folk musical instruments / E. Emsheimer. - p. 3-17, 1980. p. 96
- Emsheimer E. // Vargans in Siberia and Central Asia // Problems of traditional instrumental music of the peoples of the USSR. Collection of scientific papers, ed. S. Bolkhontsev. Leningrad: 1986. - pp.80-94
- Gippius E. A general theoretical view of the problem of cataloging of folk melodies. - In the book. Actual problems of modern folkloreism. Leningrad, 1980. p. 33
- Hornbostel E. Systematics of musical instruments / E. Hornbostel, K. Zaks. - p .229-261
- Ichtisamov H. On the problem of a comparative study of two -voice laryngeal singing and instrumental music among the Turkic and Mongolian people // Folk musical instruments and instrumental music / Ed. E. Hippius. M.: Soviet composer, 1988. S. 197–216.
- Karakulov B. On the originality of the traditional music of Kazakhs. - In the book. Nomads. Aesthetics. Almaty: Kylym, 1993. S. 188-207
- Kasey M. History of the Kyrgyz folk instrumental performing arts. Proc. guide for music. universities and schools. Bishkek: type. "T. Sarybaev", 2017. 406 p.
- Levshin A. Meeting with the Khan of the lesser Kirghiz-Kaisak Horde // Orenburg: Bulletin of Europe, 1820. Part 114. No. 22.
- Madvarova R., Kuznetsov A. Temir Komuzda Oinoto. Frunze, 1988
- Manas. Book II. Frunze: Kyrgyz publishing house, 1980, - 558 p.

- Marayev V.N. Construction of the genealogy of a musical instrument. Method of subtraction of signs // Legal: Materials of a scientific conference. SPb.: Legal, 1998. S. 3-16.
- Margulan A. On the carriers of the poetic culture of the Kazakh people. Sat. articles to the 60th anniversary of M.O. Auezov. Alma-Ata, 1959, p. 83.
- Matsievsky I.V. Folk musical instrument in the methodology of its research // Actual problems of modern folklore. - Leningrad.: 1980. - 166s.
- Matsievsky I. Formation of the system-ethnophonic method in organology. Methods of studying folklore /Collection of scientific papers. Leningrad: LGITMIK. - 1983. - 154 p.
- Matsievsky I. Folk instrumental music as a phenomenon of culture. - Almaty.: Dike-Press, 2007.
- Matyakubov O. Farabi about the basics of music of the East. Tashkent, 1986.88 p.
- Mukhambetova A. Some aesthetic problems of Kazakh instrumental musical culture. - Nomads. Aesthetics. Almaty: Gylym, 1993. S. 161
- Mukhambetova A. Phenomenon of Bulat Sarybayev. Materials of the International Conference/ "Problems of Modern Music and Ethnorganology" Astana, 2017, p.15-19
- Nikolsky A.V., Alekseev E. E., Alekseev I.E., Dyakonova V.E. How, where and when the authentic boiled traditions of Siberia and the Far East took shape. - Languages and folklore of the indigenous peoples of Siberia. 2020. No. 1 (issue 39) Languages and Folklore of Indigenous Peoples of Siberia. 2020. No. 1 (ISS. 39)
- Nikolsky A.V., Alekseev E. E., Alekseev I.E., Dyakonova V.E. What is the Talking Vargan talking about: Vargan and personal song as the foundation of the Tember-oriented musical systems // Languages and folklore of the indigenous peoples of Siberia . 2019. No. 1 (issue 37). S. 5–32. DOI 10.25205/2312-6337-2019-1-5-32
- Nyshanov N. Ooz to Komuz kuulery. Bishkek: Kalem BB, 2015. 198 p.
- Nyshanov N. Temir Komuz: Sabaktar yirėnuu Boyunch Video-Mextpe. Bishkek: Kalem BB, 2015.
- Nyshanov N. Zhigach Ooz Komuz: Sabaktar yirėnuu Boyunch video-mectep. Bishkek: Kalem BB, 2015.
- Omarova G. Kazakh traditional music in the light of the typology of cultures/heritage and modern problems of national culture: materials of the International Scientific and Practical Conference April 21-23, 2006. Uralsk, 2006.-P. 140-143
- Omarova G. Kazakh traditional music in the light of the typology of cultures/heritage and modern problems of national culture: Materials of the International Scientific and Practical Conference April 21-23, 2006. Uralsk, 2006.-P. 140-143
- Omarova G. Scientific heritage of B. Sarybayev and urgent problems of modern kyuevedenie // "Problems of modern music and ethnoorganology." Astana, 2017, p. 19-28
- Pfennig G.A. On Uzbek and Kyrgyz Music // Ethnographic Reviews. - London. - 1889. - No. 3.
- Sarybayev B. Authoreferat on the degree of candidate of art history - Folk musical instruments of pre-revolutionary Kazakhstan (821 - Musical Art)
- Sarybayev B. Kazaktyn muzykalyk aspaptary, Almaty, Oner. 1981. -208 b.
- Shakarim J. Kėne dunie kumbiri. Almaty: Oner, 2013. 192 p.
- Subanaliyev S. Traditional instrumental music and instrumentation of Kyrgyzs: Textbook. pos. Bishkek: Uchkun, 2003. 350 p.
- Subunaliyev S. Kyrgyz musical instruments. Frunze "Kyrgyzstan", 1986. - 168 p.
- Tadagawa L. About Japanese jaw harps of thousand years ago // "Khomus", No. 1, 1991. p. 24-35
- Tikhov P. About the music of the Turkestan Kirghiz //"Music and Life", Moscow, 1910, No. 3, p. 4
- Utgaliyeva S. I. Hordophons of Central Asia // Musical Art: Science and Education: Sat. scientific. works. Astana: treasury, 2004. S. 130-140.

Utegaliyeva S. Scientific heritage of B. Sarybayev and urgent problems of studying the musical instrumentation of Turkic-speaking peoples/ Materials International Scientific and Practical Conference dedicated to the 80th anniversary of B. Sarybayev, Almaty, 2008. 88 p.

Utegaliyeva S. Sound the world of music of the Turkic peoples: theory, history, practice (on the material of the instrumental traditions of Central Asia. Moscow: Composer, 2013. 528 p.

Valikhanov Ch. Selected works, vol. 1, p. 643/Ed. Academician of the Academy of Sciences of the Kazakh SSR A.Kh. Margulana. Alma-Ata: Kazgoszda of fiction, 1958

Vertkov K. A, Grayutov G., Yazovitskaya E. Atlas of musical instruments of the peoples of the USSR. State Musical Publishing House, Moscow, 1963. p. 275

Vinogradov V. Kyrgyz folk music. Frunze: Kyrgyzgosizdat, 1958, p. 334

Vyzgo T. Musical instruments of Central Asia. Historical essay. Moscow

Yankovsky V. Sections on the history of the Kyrgyz musical art. - In the book: History of Kyrgyz art (together with B. Alagushov). Frunze: Ilim, 1971

Yankovsky V. Musical culture of Soviet Kyrgyzstan, 1917-1967, Frunze: Ilim, 1983. p. 145

Zhakisheva Z. Kazaktyn dastyri: Musilyk Aspaptars (Tarikh-Ethnography of the Kerertteu) // Kazakh erkeniti. Kazakh civilization. No. 4 (41). Almaty: Kainar, 2010. 34-44 b.

Zatayevich A. 250 Kyrgyz instrumental plays and tunes. Moscow: Gosmuzizdat, 1934. – 200 c.

Zemtsovsky I. Musical instrument and musical thinking (to the formulation of the issue) // Folk musical instruments and instrumental music: in 2 h. Part 1. M., 1998. P. 125.

УДК 39

ҮРЛЕМЕЛІ АСПАПТАРДЫҢ КӨШПЕНДІ ХАЛЫҚ ҚОЛДАНЫСЫНДА ПАЙДА БОЛУ ТАРИХЫНАН

Гүлфайруз Далбағай

Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
Қазақстан Республикасы
Алматы қ.

Аннотация. Данная статья рассматривает происхождения окариновидных музыкальных инструментов казахского народа. Казахский духовой инструмент сазсырнай прошёл через длинный эволюционный путь. Имеется множество доказательств тому, что каждый этап развития кочевого народа и исторические периоды его жизни прошли под звуки таких музыкальных инструментов, как сазсырнай.

Ключевые слова: сазсырнай, окариновидные инструменты, аэрофоны, традиционный музыкальный инструмент, генезис

Annotation: This article examines the release of ocarina-shaped instruments of the Kazakh people. The Kazakh wind instrument sazsyrynay has gone through a long evolutionary path. A large amount of evidence that each stage of the development of the Nomadic people and the historical periods of life passed to the sounds of such musical instruments as sazsyrynay.

Key words: sazsyrynay, ocarina instruments, aerophones, traditional musical instrument, genesis

Көшпенді халық арасында окарина тектес үрлемелі аспаптардың пайда болу жолының бірнеше бастау көзі бар. Біріншіден, сазсырнай аспабы секілді үрлемелі аспаптар біздің ойымызша адамзаттың балаң кезінен бастап тұрмыстық айналымында кең қолданыста болған. Соның ішінде тұрмыстық өмірінде, тәңірісіне табынған діни наным сенімінде және әскери-аңшылық өмірде ерекше орын алғандығына күмән келтірмейміз. Өзара әр түрлі ақпараттар

алмасу, аң-құстың дыбысына еліктеп дыбыстық шартты белгілер мен бұйрықтар беру кең қолданыста болған. Жоғарыда мысалға келтіргендей дыбыс шығаруда алдымен үілдеген дыбыс табиғатының шығуына қарай аспаптың дыбысталуын тарқатып көрейік.

Жалпы қолында аң аулауға, өнім өндіруге бірде-бір жетілген материалдық құрал жабдығы болмаған кезде адамзат баласы өзінің екі қолының көмегімен-ақ оқарина тектес үрлемелі музыкалық аспаптың ең қарапайым және ең алғашқы түрін жасай алған. Бұл еш қандай материалдық немесе физикалық күш жігер шығындамай-ақ үрлемелі оқарина тектес музыкалық аспаптың формасының табиғи әрі жеңіл жасалатын түрі болып табылады.

Үрлемелі және ұрмалы аспаптардың күнделікті тұрмысқа қажетті дыбыс шығаратын сылдырмақ, ысқырық т.б. секілді қарапайым құралдар болып келуі олардың табиғатының ең көне аспаптар екендігін көрсетеді. Дыбыс шығару жолдарының, құрылымының қарапайымдылығына байланысты ғалымдар бұл аспаптарды палеолит дәуіріндегі пайда болған шекті аспаптардан анағұрлым ерте қолданысқа келгенін атап өтеді. Бұл аспаптардың қолданбалы маңызы үлкен болғандықтан еңбек дыбыстық аспаптар болып аталады.

Екіншіден, қазақ батырларының дәстүрлі бес қаруы: шоқпар, найза, қылыш, айбалта т.б. секілді заманының қаһарлы қару-жарақтарының ішінде садақтың орны ерекше аталады. Көне дастандар мен жырлардағы қазақтың көне дәуірден келе жатқан қару-жарақ атаулары сан алуандығымен зерттеушілер назарын аударады. «Батырлар жырларында» көбіне кездесетін: ақберен, алмас, бес қару, найза, қылыш, көк сүңгі, ақ сүңгі, көк балдақ, шарайна, кездік т.б. бірге қару – жарақтарымен бірге садаққа ерекше мән берген. Түркі халқына ортақ танымал дастанымыз «Қобыланды жырында»:

«...Үстіне сауыт кигізді,
Жанына байлап болатты,
Беліне садақ ілгізді.
Қолына алып толғанып,
Қозы жауырын жебені
Ат үстінен ширеніп,
Сонда тұрып тартады...» [1] - деген жолдар бар.

Білтемен атылатын қорғасын оқты мылтық ойлап табылғаннан кейін де көшпенді халықтың жауын алыстан қамтитын негізгі қаруы садақ пен оның жебесі болып келді. Оның жаугершілікпен ғұмыр кешкен халықтың соғыстағы ролі мен халық өмірінен алар орны мен өзге халықтармен тікелей қарым-қатынасындағы атқарар ролі зор. Адырна қаруы туралы халқымыздың бұрынғы өткен жыраулары мен ақындары керемет жыр жолдарын қалдырған. «Сұм ажал адырнасынан кімдерді байлапатпаған, Қорамсақ толы сұр жебе кімдерге әлі сақтаған?» [2] – деп жырлаған ер қаруының ерекше бағалы түрі болғандығын көрсетеді.

Ал осы қарудың күшін, жылдамдығын, қамтитын кеңістігін көрсететін кезде:

«Атына тұрман болсам деп,
Жұртына құрбан болсам деп.
Адырнасын ала өгіздей мәңгіреткен,
Атқан оғы Еділ-Жайық тең өткен,

Арыстан еді-ау Исатай» [3, 456.] - деген Махамбеттің жалынды өлең жолдарынан біз адырнаның атылған жебесінің құлашты кеңге салған ұшу қашықтығын байқаумен бірге, қосарлана қатар жүретін процесс - қарудың дыбыстық табиғатындағы ерекшеліктерді де көреміз. Бұл «ала өгіздің мәңгіреген» үнімен үндесетін адырнаның шығаратын қайталанбас дыбысы.

Адырна мен садаққа салынар жебе түрлері: сайгез, бұлың, сұр жебе, жез айыр, қалжуыр, ала білек деген атауларымен бірге оқтың өзге де: қозы жауырын оқ, сай кез оқ, сары жебе, күшіген жүнді сұр жебе, қызыл сырлы жебе түрлері болып жалғасып кете береді екен [4]. Бұл жебелердің де өзіндік құрылымдарына, ерекше жасалғанүлгісіне қарай дыбыстық қатары молая түседі. Оны біз жоғарыда келтірілген өткен ғасырлардың жырау, жыршылар шығармашылығынан бөлек, заманауи авторлардың тарихи тақырыпқа арнап жазған туындыларынан жиі кездестіреміз.

Жазушы Дүкенбай Досжанның «Жібек жолы» романында «сарнама», «зарлауық» сөздеріне байланысты мынадай жолдар кездеседі. «Өңмендеп келе жатқан үзік керуен қалт кідірді. Соңғы түйедегі балаханадан тағы *сарнаған жат үн* шықты. Аттар құлағын қайшылап, түйелердің желке шудасы шымырлады. Қол түгел жерге қарады. Балаханадағы сарнауық бар даусымен қананның атына тіл тигізіп жерлеп жатыр, алжыған нәкәс шалдың соңынан ерген қолбасылар түгел есірік деп қарғайды; тап Бауыршықтың даусы Шики-Хутуху нойон қылышын қынабынан суырып алып ат басын соңғы түйеге бұрды. ... Маңғұл мен қыпшақтың қанды қылышын аузына тістеп, арқырай кісінеп Сүлде сынды соғыс тәңіріне айналған. Сүлде біреуге *зырқырай ұшқан зарлауық жебе*, енді біреуге ерінің басына дабыл ілген иесіз тұлпар, келесіге сәлдесі шұбалған жымысқы елші болып көрінетін. [5, 186 б.]

Немесе талантты ақын Сайлау Байбосынның «Жанпида» («Жантай батыр» дастанының ізімен) поэмасында жаугершілік заманды суреттеуде қазақ халқының тағдыры таразыға тартылаған аса ауыр кезеңдердің бірі ХҮІІІ ғасырда ел бостандығы үшін қаны мен терін бірдей төкке әруақты батырлардың ерлігін сипаттағанда, садағын шірене тартқан батырдың әрекетін:

Өңінен шошынғандай қараған жан,
Соны айтып батыр Жантай садақ алған.
Сарнауық сары жебенің дыбысымен,
Серпілді қалың қалмақ қамап алған.
Серпілді қалың қалмақ әрмәнырақ,
Тебінді Тоқаш бала жалға құлап.
Соңынан сыңсып ұшқан сары жебенің,
Суырылып шыға берді Сарыбауыр ат. – деп жырлайды [6].

Бұл кешегі мен бүгінгі фольклорлық үлгілер, проза мен поэзиядан келтірілген мысалдарда қазақ халқының өткен өмірі мен тыныс тіршілігі музыкалық аспаптың ішіндегі ерекше дыбыстық бояуға ие *сазсырнай* аспабында бар үн табиғатын дөп басып беретін қасиеттерінің кездесуі.

Біз осы аспаптың құрылымын, жұмыс істеу табиғатымен қазақтың бірнеше музыкалық аспабының шығу тарихымен байланыстыра қарастырамыз. Бұл әсіресе садақтың құрылымы мен функцияларына, жебесінің ұшуына байланысты туындайтын бірнеше дыбыс шығаратын физикалық құбылыстарды атап өтуге болады. Олар:

- садақтың оқ тіреп шірене тартылып ататын тарамысы жебені ұшырғаннан кейінгі тербеліс толқыны тудыратын дыбысы. Бұл тербелістен шығатын дыбыстың халқымыздың шертіп ойналатын аспаптар – хордофондарға тән (домбыра, шертер, адырна, т.б.) дыбыс шығару жүйесін қалыптастыруға негіз болуы;

- әуелей ұшқан жебенің ауамен үйкелісінен туындайтын аэрофондық үрлемелі дыбыс шығаратын аспаптар (окарина тектес сюнь, сазсырнай, чоор т.б.) қалыптастыру жолы (жүйесі).

Бұл бір қару болып есептелетін бірақ екі бөліктен тұратын садақ пен оның жебесінің дыбыс табиғаты өзгеше, екі түрлі дыбыс шығару жолы бар музыкалық аспаптарға тән болмысын көреміз. Бір қарудың екі бөлігінен екі музыкалық аспапқа негіз болатын бастау көреміз.

Біз қазақтың көне окарина тектес үрлемелі аспабы саналатын *сазсырнай* және өзге де аспаптарға, олардың дыбыс шығару табиғатына оралайық.

Қазақ халқының үрлемелі сазсырнай аспабы да осындай эволюциялық даму жолынан өткендігін аспап тарихын арнайы зерттеу барысында көзіміз жетті. Халқымыз өмірінің әрбір белесі, тарихи кезеңдері сазсырнай секілді музыкалық аспабының дыбысы мен үнінің тербеуінде өткендігіне көптеген дәлелдер бар.

Б.Сарыбаев өзінің «Қазақтың музыкалық аспаптары» атты еңбегінде үрлемелеп ойналатын аспаптарының атауларында, құрылымдық сипаттамасында, дыбыс шығару үлгісінде түркі тектес бауырлас халықтарға тән ортақ белгілерінің көп екендігіне ерекше мән береді. «Ескі Қазан маңындағы қазбалардан (XIII-XV ғасырлар) төрт тесігі бар балшық ысқырғыш және ені 0,7 см, ұзындығы 7 см. қырналған қаз сүйегі табылған. Балшық ысқырғыштың, балшықтан жасалған *сазсырнай* және *үскірік* сияқты аспаптарға ұқсастығы

бар. *Сазсырнай* Шымкент облысындағы орта ғасырлық Отырар қаласының орнын қазғанда табылған болатын» [7, 16 б.] дейді. Мұндай ұқсастықтар қазақ музыкалық аспаптарының тарихын өзге туыстас түркі халықтарының сан алуан аспаптарымен туыстық тығыз байланыста қарауға мол мүмкіндік беретін. Зерттеушінің «Түркі тілдес халықтардың музыкалық аспаптарының пайда болу, шыққан тегі бір. ... О баста Бір нұсқадан шыққан музыкалық аспаптар кейін келе, әрбір халықтың өзіне тән ерекшелігімен көптеген өзгерістерге ұшырай отырып дамыған» [7, 16 б.] деген пікірін басшылыққа ала отырып қазақтың ұлттық аспабының сан-алуан түрлерін дамытуға, жетілдіре отырып халық рухани өмірінің ажырамас бөлігі етуге болатын да еді. Алайда, белгілі зерттеуші ғалым бастау көзін тауып, салып беріп кеткен жол ұлттық аспаптану саласын кең арнамен уақытында өркендетуге, жетілдіруге жеткілікті мән берілмеуіне байланысты ілгері қарай дамыған жоқ.

Алдымен бұл *сазсырнай* тектес үрлемелі аспаптардың кең байтақ Қазақстанның әр түрлі өңірінен табылғандығы. Аспап түрлерінің республика кеңістігінде әр түрлі үлгіде кездесетіндігі және жергілікті жердің табиғи ерекшеліктеріне орай қыштан, саздан, гипстен, әктастан жасалғандығы. Бұл аспаптардың күні бүгінге дейін қолданыс айналымынан шықпай, осы жергілікті жердің құрлыс материалдарынан жасалынуын табылған мұраларды сипаттап жазған зерттеулерден анық көреміз.

Осы дүниелерді алдымен жинақтап зерттеген, кейін екі дыбысын үшке, үш дыбысын төртке көбейтуге талап жасаған Б.Сарыбаевтың елеулі еңбегінен балшықтан жасалған баланың ойыншығы болған аспап ұлтымыздың музыкалық аспаптары қатарына қосылады. Фольклорлық музыкалық аспап күйінде ансамбль құрамында және сахнаға жеке дара өнер көрсетуге шыға алатын толыққанды аспап ретінде ел арасына кеңінен танымал болды.

Біздің зерттеу объектіміз болған *сазсырнай* музыкалық аспабымызды ғалымдар тайпалық дәуірде қолданыста болған фольклорлық аспаптарға апарып қосады. Бұл анықтау біздің ойымызша дұрыс. Орта ғасырдың басында этнос болып қалыптаса бастаған түркі халықтарына ортақ дүниелердің кейінгі жылдарда әр түрлі саяси-экономикалық жағдайларға байланысты ыдраған кездері әр этнос өзінің төл мәдениеті етіп ала кетті.

Қазақтың *сазсырнай* аспабының шығу тарихына, оның қолданыс аясына, дамуына байланысты біз бірнеше жорамалдар жасаймыз. Бұл тұжырымдар аспаптың шығуына, оның қазақ жеріндегі нұсқаларының қайдан пайда болғандығына байланысты ой қозғап пікір тудырады деген ойдамыз. Және оның бәрін дұрыс, өзгеріссіз қабылдануы керек деген тұжырым жасаудан аулақпыз. Десекте, бұл көшпенді, жаугершілікпен күн кешкен халықтың күнделікті өмір салтымен астасып сол көшпенді халықтың қару жарақтарының ішіндегі жұмыс істейтін түрінен шығатын тұжырым.

Алдымен белгілі этнограф, зерттеуші Ахметжан Қалиолла «Қазақтың дәстүрлі қару-жарағының этнографиясы» еңбегінде сипатталатын ұлттық қару жарақтарына назар аударайық. Садақтың, оның жебесінің жан-жақты сипаттамасын бере отырып, қоғамдағы атқаратын функцияларына, дәстүрлі мәдениет шеңберінде өмір сүру аясы айқындалады. Көптеген қару-жарақтар ішіндегі атылатын садаққа байланысты таруда автор сан түрлі жебелерді сипаттай келе сарнауық жебе жайлы нақтылы деректер келтіреді. Ол: «Қазақ жебелерінің ерекше типі – дыбыстық сигнал беру үшін қолданатын *«ысқырғыш жебе»*. Жебенің бұл типі сүйектен, мүйізден, іші қуыс дөңгелек призма түрінде жасалған, ұшында оқ ұшқанда дыбыс шығаратын тесіктер болды» [8, 98 б.] – деген анықтама береді. Осы кітапта берілген суреттерде ысқырғыш жебенің суреттері, дыбыс шығару тесіктері жалпы Еуразия кеңістігінде тараған өзге деректердегі осы тектес құралдармен үндес келеді және басты ерекшелігі болған негізігі бастау көзіне алып келеді.

Дыбысты ауа арқылы шығаруға арналған *сазсырнай* аспабының келесі бір ежелгі нұсқасы деп біз барша оқарина тектес үрлемелі аспаптардың ішіндегі ең көне түрлері болған қытай еліндегі кең тараған түрі *сюнь* аспабы жайлы деректерге жүгінеміз.

Отырардан табылған *сазсырнай* аспабының алғашқы үлгілері, тастауық, уілдек секілді т.б. аспаптардың ешқайсысы да қолымызға қазіргідей толық диапазонымен келе қалған жоқ. Ол тұрмақ қазақтың ішінде кең тараған домбыра, қобыз аспаптарының өзі ұжымдық

шығармашылық – ұлт аспаптар оркестрі дүниеге келген кезден бастап елеулі өзгеріске түсті. Бұл жайлы белгілі аспаптанушы Б.Сарыбаев, С.Өтеғалиевалардың арнайы зерттеу еңбектерінен кездестіреміз. С.Өтеғалиева өзінің «Хордофоны Центральной Азии» жинағында осы мәселеге «О звуковысотной зоне настройки казахской домбры», «Современные и традиционные музыканты о высоте домбрового строя», «Где производят струны для домбры» [9] т.б. атты зерттеу мақалаларын арнаған. Домбыраны жетілдіру әрине табиғи келбеті, дыбыстық сапасы өзгеріске ұшырап екі жақты артықшылығы мен кемшін тұстары қатар келіп отырды. Алдымен аспап дыбысына біраз дыбыстар қосылып диапазоны айтарлықтай кеңейді. Малдың ішегінен жасалынатын табиғи дыбыс шығаратын ішек синтетикалық лескаға ауыстырылып аспаптың дыбысы күші артты, дыбыс регистрін жоғарылатудың мүмкіндігі туды. Сонымен бірге, дәстүрлі музыкалық аспап – домбыраның табиғи қоңыр дыбысы, ортадан төмен регистрде құлаққа жайлы тиетін бояуы келмеске кетті. Қобыз аспабын оркестрге, жеке орындаушыға лайықтап жетілдірілген кезде де дәл осындай елеулі өзгерістер жасалынды. Бұл деректер кез келген халықтың ертеден келе жатқан музыкалық аспаптары заман талабына сай жетіліп, қатарға қосу осындай аспаптың архаикалық қалпынан шығарып бүгінгі тыңдарман талабына сай келетін дыбыстық мүмкіндіктерді қажет етеді.

Сазсырнай аспабы алғаш рет табылғанда көлемі де кішкене «құстың жұмыртқасындай» ойықтары да санаулы, екі үштен аспаған болатын. Өз заманының тұрмыстық қолданысындағы бұл аспап бүгінгі заманға, оның талаптары мен сұранысына фольклорлық дыбыс шығару, көне дәуір музыка аспабы мен күй өнерін қайтадан қалпына келтіру, орындау жұмыстары арқылы қатарға қосылды. Сазсырнайдың көп санды ұлттық аспаптармыздың алдыңғы қатарынан көрінуіне және өзіндік қайталанбас үнімен халық жүрегінен берік орын алуына ұлт аспабының жанашыры Б.Сарыбаевтың ерен еңбегі сіңді. Ғасырлар қойнауынан табылған көне қолданбалы құрал жабдықтарды толыққанды музыкалық аспап етіп қатарға қосу сөзсіз көп еңбектенуді, үлкен шыдамдылықты, сан мәрте қайталануы тиіс эксперименттік жұмыстарды талап етеді.

Аспап тарихына берірекке көз жіберсек, түркі тектес халықтың әрідегі тарихы, тасқа жазу-сызуы, мәдени, тұрмыстық мұралары бүгінгі Моңғолия жерінде тұнып тұрғандығын көреміз. Оған соңғы кезде ғалым этнограф Қ.Сартқожаұлы сипаттап жазған 5-ші ғасырдың өте құнды музыкалық аспабы – домбыраның табылуы куә [10]. Сол аспаптың ізін ала *сазсырнайдың* алғашқы нұсқалары да кең қолданыста болғандығы жайлы деректі біз сол қазіргі Моңғол ұлысынан кездестіреміз. Үш ойықты ысқырық аю сүйегінен жасалған сазсырнайға келетін Батыс Қазақстан облысы Сарайшық қазбасынан табылған мұра да осыны (б.з.ХІІІ-ХҮІғғ) дәлелдейді.

Бұл аспаптың қазақ жеріне, қазақ мәдениетіне байланысты кезеңі, деректеріне келер болсақ, орта ғасырдағы Шыңғысхан империясының жорықтарында кең қолданғанын көреміз. Моңғол Халық Республикасының астанасы Ұлан-Батар қаласына жақын орналасқан елді мекенде Тұлба өзенінің жағасына ұлы қаған Шыңғысханға арнап аттың үстінде отырған алып ескерткіш орнатылған. Көлемі он қабат үйдің үлкендігіндей сол алып ескерткіштің төменгі қабатында үлкен тарихи-танымдық музей бар. Дүние жүзін жаулап алған Шыңғысханның заманында қолданыста болған экспонаттар ішінде жаугершілікпен күн кешкен халықтың тұрмысы, экономикасы тұтастай әскери жорықтарды қамтамасыз етуге жұмылдырылған. Бұл кезеңнің бұйымдарының ішінен әскери қару жарақтардың орны ерекше. Көрме әйнегінің астында түрлі қару-жарақтар, найза, сүңгі, жебелердің ұштары, тағы басқа темірден жасалған арсеналдардың арасында көлемі құстың жұмыртқасындай, бірнеше жерден. Тесігі бар сүйектен жасалған бұйым экспонат өзіне назарын ерекше аударады. Сүйектен жасалған, бүйірінен бірнеше тесігі бар бұл зат біздің белгілі аспаптанушы Б.Сарыбаевтың көне Отырар қаласының орнын қазған кезде тапқан бұйымға жақын, кейін *сазсырнай* атанған музыка аспабының сипаттамасынан аумайды. Көлемі, ондағы ойықтарының санымен сәйкес бұл заттың сопақша формасы мен ойықшалардың орналасуымен құрылымы да ұқсас келеді екен. Бұл экспонаттың сүйектен жасалғанына, сөйте тұрып темірден соғылған әр түрлі суық қарулармен бірге қойылуының сырына үңіліп, моңғол әскерлері бұл затты қандай мақсатта қолданды?- деген сұраққа сол кездің өзінде әскерлер соғыс тактикасында, қарсыласынан

психологиялық тұрғыда басымдыққа жету үшін кең қолданыста болған деген жауап береді. Жорықта әр түрлі мақсатта, кең тараған дауылпаз, дабыл, даңғыралар секілді ұрмалы аспаптардан бөлек, үрлемелі музыкалық аспаптардың ішінен дыбысы қатты шығатын керней, сырнай секілді кең тараған аспаптарды да молынан қолданғаны белгілі. Бұл қай кезде, қай халықта болмасын өздерінің тұрмысында кең тараған дыбысы ашық, қатты, ащы шығатын аспаптар болатын. Еуропада бұл біздің жыл санауымызға дейінгі үлкен жорықтарда қолданыста болғандығын әр түрлі деректерден кездестіруге болады. Мысалы қасиетті кітапта дыбысының күштілігі соншалық, алынбас қамалдың қабырғасын опырып жіберетін «Иерихон тұрбасы» жайлы баяндалады [11]. Шотландияда ұлттық аспап болып есептелінетін волынка (қазақта желбуаз, мес қобыз) аспабы таулы шотландықтардың жауларына қарсы күшті қаруы болған. Тіпті Ағылшын Королінің жарлығымен шотландықтардың рухын көтерген волынканы ойнауға мүлдем тыйым салған кездер де тарихта болған. Кейін аспап ағылшындардың тұрмысы мен әскери өміріне толықтай еніп, соңғы 300 жылда жүргізген жаулап алушылық соғыстарының бәрінде кеңінен қолданылған [12].

«Атлас музыкальных инструментов СССР» кітабының авторлары К.А.Вертков, Н.И.Благодатов, Э.Э.Язовицкая кең байтақ Еуразия кеңістігіне орналасқан кезінде алып империя – КСРО құрамына кірген халықтардың тұрмысында кең тараған дәстүрлі музыкалық аспаптарды жинап терген. Мол музыкалық аспаптар тізіміндегі қолданыста болған аспаптарды аспаптанушылар Э.Хорнбостель мен К.Закстың арнайы топтастыру жүйесімен бере отырып, шетелдік ғалымдардың қалыптастырған жүйесіне өзіндік ұстанған ерекшеліктерін қолдана отырып басын аяғына, аяғын басына ауыстырады. Мұны автор түсіндіргенде: «Это вызвано желанием приблизить данную систему к общепринятой прикладной системе, где инструменты делятся на духовые, струнные и ударные» [13, 21 б.] - дейді. Және хордофондар, мембранафондар, идеофондар арасында сан алуан түрімен, топтарымен ерекшеленетін аэрофондар құрамын ерекшелеп сала-салаға бөліп көрсетеді. Бұл қадам көптеген халықтардың сан алуан музыкалық аспаптарын жүйелегенде, атлас форматында жинастыра қарағанда ыңғайлы болу үшін жасалған қадам. Біз де халқымыздың оқарина тектес аспаптарын түгендеу үшін алдымен алдыңғы буын аспаптанушы-зерттеушілердің жасап кеткен осы үрлемелі аспаптарды жіктеген жүйесіне салып айқындап алуымыз керек. Осы атласта қазақтың жеке топқа жатқызылған аэрофондар тобы мен кіші топтарын, кең тараған түрлері мен өзгеше кездесетін түрлерін тізбелеп айтып кетуі орынды болмақ. Сондықтан осы сұрыпталған жүйе бойынша жасалған кестеде көптеген үрлемелі аспаптардың ішінде оқарина тектестер қатарында саздан жасалған аспаптар атауларын толықтыра түсу қажет.

Ойымызды қорыта келгенде, саздан жасалынған үрлемелі ыдыс секілді аспаптардың шығу генезисі және дыбыстық даму табиғаты адамзаттың алғашқы қадамынан, тұрмысқа бейімделуі кезеңінен бастап қатар дамып келе жатқандығын көрсетеді. Аспаптың шығу тарихы мен дыбыстық қатарының көбеюі ұзақ уақытқа созылған эволюциялық даму жолынан өтті.

Қолданылған әдебиеттер тізімі:

1. Батырлар жыры. - Алматы. Жазушы. 1989.
2. Райымбекұлы М. Қазанама // «Жас қазақ» журналы. № 1, 2005.
3. Махамбет. Бес ғасыр жырлайды. 3-томдық, I т. – Алматы; Жазушы 1984. -256 б.
4. <http://beskaru.kz/kaz/history/weapons>
5. http://ikitap.kz/book/d/Dosjan_jibek_joly_roman/files/assets/basic-html/page186.html
6. <http://ult.kz/kz/article/view?id=1370>
7. Сарыбаев Б. Қазақтың музыкалық аспаптары. - Алматы: Өнер, 1981. -208 б.
8. Қалиолла А. «Қазақтың дәстүрлі қару-жарағының этнографиясы» - Алматы. Алматыкітап, ЖШС, 2006. -216 б.
9. С.Утегалиева. «Хордофоны Центральной Азии» - Алматы: Қазақпарат, 2006 – 120 б.
10. Сартқожаұлы Қ. Ата домбыра // Дала мен кала. 2010 ж. №

11. Библия. Старый завет. Книга Иисуса Навина, гл. 6
12. <http://www.pireband.ru>
13. Вертков К.А., Благодатов Н.И., Язовицкая Э.Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. Изд. 2-е. - М.: Музыка, 1973.

Беттеуін жасаған: Дайшкалиева Қ.Б., Нургазина Ж.Е.
Мұқаба дизайнын жасаған: Әлімқұлов Ә.Е.
Форматы 210x297 мм (А4)
Офсеттік баспа
Баспаға ұсынылған күні: 15.05.2023 ж.
Тиражы 100 дана.
ИП «Елубаева» типографиясы.