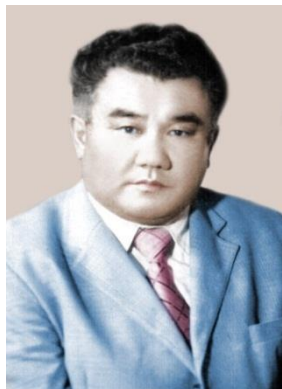




Қазақстан Республикасы Білім және ғылым министрлігі
Қазақ ұлттық өнер университеті
Ministry of Education and Science of the Republic of Kazakhstan
The Kazakh National University of Arts
Министерство образования и науки Республики Казахстан
Казахский национальный университет искусств



*ҚАЗАҚСТАН ХАЛҚЫ АССАМБЛЕЯСЫНЫҢ
20 ЖЫЛДЫҒЫНА АРНАЛАДЫ*

*DEDICATED TO THE 20TH ANNIVERSARY
OF THE ASSEMBLY OF PEOPLE OF KAZAKHSTAN*

*ПОСВЯЩАЕТСЯ 20-ЛЕТИЮ
АССАМБЛЕИ НАРОДА КАЗАХСТАНА*

«IV-ШІ БОРАНБАЕВ ОҚУЛАРЫ: ӨНЕР МЕН ТАРИХТАҒЫ ЭТНОМӘДЕНИ ҚҰБЫЛЫСТАР: ТАРИХЫ ЖӘНЕ ҚАЗІРГІ ЖАҒДАЙЫ» ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ӨНЕР УНИВЕРСИТЕТІНІҢ ХАЛЫҚАРАЛЫҚ ҒЫЛЫМИ-ТӘЖІРИБЕЛІК КОНФЕРЕНЦИЯНЫҢ МАТЕРИАЛДАРЫ (19 ақпан 2015 жылы)

«4RD BORANBAYEV READINGS: THE PHENOMENON OF ETHNOLEVEL IN THE CULTURE AND EDUCATION: HISTORY AND PRESENT» MATERIALS OF THE INTERNATIONAL SCIENTIFIC AND PRACTICAL CONFERENCE OF THE KAZAKH NATIONAL UNIVERSITY OF ARTS (February 19, 2015)

«IV-Е БОРАНБАЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ: «ФЕНОМЕН ЭТНОКУЛЬТУРНОСТИ В ИСКУССТВЕ И ОБРАЗОВАНИИ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ». МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ КАЗАХСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО УНИВЕРСИТЕТА ИСКУССТВ (19 февраля 2015 года)

2 ЧАСТЬ/ 2 БӨЛІМ

**ASTANA
АСТАНА**

УДК 378:7.0
ББК 74.58 : 85.1
Ө-48

Бас редактор: **Г.А.Хусаинова**

«ӨНЕР МЕН ТАРИХТАҒЫ ЭТНОМӘДЕНИ ҚҰБЫЛЫСТАР: ТАРИХЫ ЖӘНЕ ҚАЗІРГІ ЖАҒДАЙЫ»: IV-ші боранбаев оқулары. Қазақ ұлттық өнер университетінің Халықаралық ғыл.-тәжірибелік конференцияның материалдары =

«ФЕНОМЕН ЭТНОКУЛЬТУРНОСТИ В ИСКУССТВЕ И ОБРАЗОВАНИИ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ»: IV-е боранбаевские чтения: Материалы Международной научно-практической конференции Казахского национального университета искусств.- Астана, КазҰӨУ, 2015.2 ЧАСТЬ -201 б.-қазақша, ағылшынша, орысша.

ISBN 978-601-7458-15-7

Халықыралық ғылыми-практикалық конференциясының материалдар жинағында білім беру мен өнер салаларындағы этномәдени мәселелерге арналған мақалалар мазмұндалған.

В сборнике материалов Международной научно-практической конференции изложены статьи, посвящённые проблемам этнокультурного развития в сферах образования и искусства.

УДК 378 :7.0
ББК 74.58 :85.1

ISBN 978-601-7458-15-7

© КазҰӨУ, 2015

IV СЕКЦИЯ . IV SECTION.
БЕЙНЕЛЕУ ӨНЕРІ ЖӘНЕ ДИЗАЙН
FINE ARTS AND DESIGN
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО И ДИЗАЙН

Lomov S. P.

**THE HISTORY OF DEVELOPMENT OF
CONCEPTUAL THEORIES OF COLOUR**

Ломов С.П.

Академик РАО,

Почетный академик РАХ,

Академик-секретарь РАО

**ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ
КОНЦЕПТУАЛЬНЫХ ТЕОРИЙ ЦВЕТА**

С древних времен ученые пытались объяснить природу цвета. Однако вплоть до 60–х гг. XVIII в. существовали самые неправдоподобные теории этого явления. Еще *Аристотель* (384–322 гг. до н.э.) считал, что причиной возникновения цветов является смешение света с темнотой.

Подобные теории выдвигались и значительно позднее такими учеными, как *Рене Декарт* (1596–1650), *Иоганн Кеплер* (1571–1630)

Роберт Гук (1635–1703) причину цвета, вместе со многими учеными того времени, связывал со свойствами самого света, а не с работой глаза.

В 1664–1668 гг. *Исаак Ньютон* (1643–1727) провел серию опытов по изучению солнечного света и причин возникновения цветов. Результаты исследований были опубликованы в 1672 г. в его труде под названием "Новая теория света и цветов". Этой работой Ньютон заложил основу современных научных представлений о цвете.

Хотя с тех пор наука о цвете получила большое развитие, многие положения, установленные Ньютоном, не утратили своего значения до наших дней. Поэтому, стоит рассмотреть их более подробно.

Впервые наиболее близко к объяснению трехцветной природы зрения подошел великий русский ученый *М.В. Ломоносов* (1711–1765), он провел серию опытов по изучению солнечного света и причин возникновения цветов, описанных в его сочинении "Слово о происхождении света, новую теорию о цветах представляющую" (1765г.).

Но только *Томас Юнг* (1773–1829), (английский физик и врач) в 1802г. впервые объяснил многообразие воспринимаемых цветов строением глаза. Т.Юнг считал, что в глазу находятся три вида светочувствительных окончаний нервных волокон, а действие света приводит к их раздражению. При раздражении волокон каждого отдельного вида возникают ощущения красного, зеленого и фиолетового цвета. При раздражении нервных волокон всех видов возникают ощущения всевозможных других цветов, которые можно рассматривать как смеси трех цветов основных раздражений.

Т.Юнг первый правильно назвал одну из триад основных цветов: красного, зеленого, фиолетового. Для определения сложных цветов он предложил пользоваться графиком, подобным цветовому кругу, но имеющим форму треугольника, в вершинах которого находятся точки трех основных цветов.

Свое подтверждение и дальнейшее развитие трехцветная теория получила в середине XIX в. в работах *Германа Гельмгольца* (1821–1894), немецкий физик и физиолог впервые дал математическую формулировку закона сохранения энергии.

Джеймс Клерк Максвелл (1831–1879), английский физик, открыл электромагнитную природу света.

После Максвелла многие исследователи производили измерения для выражения всех спектральных цветов количествами трех основных. Достаточно точные данные были получены только в 1930–1931 гг. *Райтом* и *Гилдом*, которые выполняли свои измерения независимо друг от друга. При этом в качестве излучений трех основных цветов они брали совершенно разные излучения: в опытах Райта это были однородные излучения, в опытах Гилда — сложные излучения, проходящие через светофильтры. Их опытные данные после пересчета на единую триаду основных цветов очень хорошо совпали.

В 1931 г. Конгресс *МОК* (Международная Осветительная Комиссия) принял эти данные в качестве основы для международных систем измерения цветов RGB и XYZ. Система XYZ остается до сего времени основной практической системой измерения цветов.

Рядом исследователей были рассчитаны спектральные чувствительности трех приемников глаза. В 1947 г. *Гранит* провел опыты на живом глазу у некоторых животных, обладающих цветовым зрением. В результате опытов он обнаружил наличие в глазу животных трех видов приемников: сине-, зелено- и красно-чувствительного.

Таким образом, подтвердилась трехцветная теория Юнга, которая хотя и была очень достоверной, но все же оставалась гипотезой. Попытки применить на практике научные открытия в области природы цвета предпринимались еще на основании работ Ньютона.

Так, через три года после смерти Ньютона (в 1730 г.) французский гравер *Ле Блон* пытался получить многоцветные гравюры, используя семь основных цветов Ньютона. Однако он убедился, что при этом можно ограничиться всего тремя цветами.

В 1855 г. *Максвелл* впервые указал на возможность применения принципов трехцветной теории зрения в практике воспроизведения цветных изображений. В 1861 г. он впервые продемонстрировал цветную фотографию, полученную трехцветным способом. Эта фотография была получена аддитивным смешением.

В конце XIX в. *Дю-Орон* разработал принципы способов цветовой субтрактивной репродукции, включая схему современного способа цветной фотографии на трехслойных пленках и цветной печати. Однако общий уровень

развития техники того времени не позволял широко их применить. Раньше других способов начала применяться на практике цветная печать (в конце XIX — начале XXв.).

Однако цветную печать скорее можно было отнести к искусству хромофотографии, чем к технике. Лишь в середине 30-х годов началось освоение современных промышленных методов цветной печати и цветной фотографии, основанных на методах трехцветного воспроизведения.

В настоящее время эти методы нашли широчайшее применение в цветном телевидении и компьютерной технике, и, конечно, в интересующей нас области — представлении информации в Интернет. Для данной области важно новое научное направление «Цветоведение».

Цветоведение - наука молодая, определившаяся как самостоятельная отрасль знаний лишь в прошлом столетии, но вопросы цвета привлекали внимание исследователей давно. Так, выдающиеся художники и теоретики прошлого: Ченнини, Леон Баттиста Альберти (1404-1472), Пьеро делла Франческо (1476-1492), Леонардо да Винчи (1452-1519), Джорджо Вазари (1511-1524), Джанпаоло Ломаццо (1538-1600), Альбрехт Дюрер (1471-1528), Франческо Пачено (1564-1654) в своих трактатах о живописи писали о цвете. Цвет исследовали, как указывалось выше, такие корифеи науки, как Э.Ньютон (1642-1727), М.Ломоносов (1711-1765), Г.Гельмгольц (1821-1894), Гете (1749-1832) написал специальный труд "Учение о цветах".

С древних времен ученые различных стран пытались объяснить природу цвета, однако вплоть до 60-х годов XVII в. существовали самые неправдоподобные теории этого явления. С середины XVII в. многие ученые причину цвета связывали со свойствами самого цвета, а не с другими особенностями (физическими, химическими, психологическими и др.), данные исторические аспекты рассматриваемой проблемы особенно актуальны в современной художественной практике.

Общеизвестно, что пять главных цветов являются символами элементов входящих в состав всех вещей во вселенной, сторон света и сезонов, они еще обозначают господство человеческого общества.

Пять основных цветов тесно связаны с личностью человека. Цвет Запада - белый означает терпение. Синий цвет Востока - справедливость. Цвет Севера - черный символизирует мудрость, а красный цвет Юга - вежливость.

Произведения искусства являются лучшим средством воспитания чувства прекрасного. В них мы можем видеть гармонию цвета и чувствовать его энергию и тем самым быть способным выразить свой собственный внутренний мир. Поэтому очень важно для художественного развития современной творческой молодежи наслаждаться произведениями искусства, воспринимая их прекрасную цветовую композицию, несущую в себе энергию и гармонию цвета.

Литература:

- 1.Зайцев А. Наука о цвете и живопись. М.: Искусство, 1986. 158с.
- 2.Ломов С.П.,Аманжолов С.А. Цветоведение. М.: ВЛАДОС, 2014.144с.

Assylbekova Aiman
**1970-1980YY. NEW SIGNIFICANT AND
ARTISTIC PLASTIC IN KAZAKH PICTORIAL ART**

Асылбекова А.М.

өнертану кандидаты,

ҚР Суретшілер Одағының мүшесі

**1970-1980 ЖЫЛДАР АРАЛЫҒЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ КЕСКІНДЕМЕ
ӨНЕРІНДЕГІ ЖАҢА МАЗМҰНДЫҚ ЖӘНЕ КӨРКЕМДІК-
ПЛАСТИКАЛЫҚ ІЗДЕНІСТЕР**

XX ғасырдың аяғына таман дүниежүзілік мәдени кеңістіктегі өзгерістер мен оның Қазақстанға ықпалы бейнелеу өнері саласын да өз аясында қамтыған болатын. Мәдениеттанушылар атап өткендей, бұл кезеңдегі рухани мәдениеттің дамуына ықпал еткен сыртқы факторлар қоғамдық санада да барынша ықпалды күшке айналды, ал кейбірі идеологиялық сипат алып рухани кеңістігімізде орнықтырылды. Мәселен, еуропаландырудың күшейе түсуі, америкаландыру үрдісі, мұсылмандандыру мен шығысқа бетбұрыс және қайта қазақтандыру XX ғасырдың аяғындағы ықпалды бағыттарға айналды.

Осы кезеңнен бастау алған бұл бағыттардың нәтижесі бүгінгі күні мәдениеттер сұхбаттастығы мен жаһандану үрдісіне келіп тоғысып, адамзат дамуының объективті көрінісіне айналды.

Өткен ғасырдың 1970-1980-ші жылдары Қазақстан мәдениеті, соның ішінде кескіндеме өнерінің дамыған, кәсіби деңгейі көтеріліп, жанрлық, тақырыптық мазмұны кеңейген тарихи кезең болды. Әрине, кеңес идеологиясының саяси ұстанымдарына сәйкес белгілі бір конъюнктура, бағыт-бағдар сақталып, соның бәрі сол баяғы жауыр болған «социалистік реализм» деп аталатын мәдени позицияның төңірегінде тоғыстырылды. Осы кезеңдегі Қазақстан мәдениеті, соның ішінде кескіндеме өнерінің дамыған, кәсіби деңгейі көтерілген, жанрлық, тақырыптық мазмұны кеңейген маңызды тарихи сатысы болды. Осы кездегі қазақ кескіндеме өнерінде өзіндік үлес қосқандар санатында белгілі қылқалам иелері: Ә.Сыдыханов, Т.Тоғысбаев, Б.Табиев, М.Нұрлыбаев, А.Нақысбеков, О.Нұржұмаев, Д.Әлиев және тағы да басқа көптеген суретшілерді атауға болады.

Сонымен қатар жетпісінші-сексенінші жылдардың соңына таман қоғамдағы саяси тоқырау кезеңінің алдын сезіну, ондағы қарама-қайшылықтар көріністері өнердегі де ой-сананың өзгеруіне әкеледі. Демек, өтпелі кезеңнің бастауы болды деп айтуға болады. Ол хақында философ Г.Шалабаева: «Түрлі мәдени-тарихи кезеңдерде орын алған өтпелі кезеңдерді таразылай отырып, біздің назар аударатынымыз, мәдени-әлеуметтік жүйенің дағдарыс шегіне жеткен сәттерінде шешім бірлігі тәртібі бұзылып, оның есесіне пайымдаушылық альтернативтік шешім ұлғаяды.»[3, 4б.]. – деген пікір білдіреді.

Осыған байланысты «осы кездің кескіндеме өнеріне тақырыптық жағынан қандай ерекшелік тән болды» деген сұраққа келер болсақ, қазақ

кескіндеме өнерінде бір жағынан ресми, саясиланған-элеуметтік тақырып басым болса, екіншіден кескіндемешілер өз шығармаларында ұлттық колоритті, ұлттық символдық образдарын ресми ұстаным астарында беруге ұмтылыс жасағандығын пайымдай аламыз.

Айтылып отырған жылдар өнері жайлы белгілі өзбек өнертанушысы Н.Ахмедова да: «1970-1980-ші жж., қазақ кескіндеме өнерінде түркімен және өзбек кескіндеме өнеріне қарағанда, интеллектуалды-философиялық күрделену жағына бетбұрыс болды...» [4, 114] –деп өзіндік баға береді

Мұнда пейзаж, өнеркәсіптік тақырыптарымен қатар тұрмыстық жанр саласына бойлай ену ұлттық мәдениет құндылықтарына да қайта оралуға мүмкіндік берді. Қалалық-урбанизациялық тақырыпта ұлттық нақыштар кескіндемелік кеңістікте аз орын алса, тұрмыстық жанр ауылдық, табиғат аясындағы тіршілік сюжеті еңбек көріністері сипатындағы тақырып арқылы кеңінен көрініс тапты.

Бұл кезеңнің шығармашылығының жалпы ауаны кәсіби тақырып болғанымен ұлттық мінез-құлық, табиғат, уақыт пен кеңістіктегі адам бейнесі айқындалып отырды. Ал ұлттық нақышты беретін тұрмыстық жанр шығармаларында ұлттық колоритті, ұлттық болмыс кешуді, рухани құндылықтар бағамдарын байқаймыз.

Отандық өнертанушыларымыз: «жеке құбылыс арқылы тұрақты болмыс категорияларының тиімділігін көрсететін сезімге толы бояу түсі мен пластиканың негізінде қазақ даласының өзіне ғана тән табиғи көрінісін бейнелеген Шаймардан Сариев және Әбдірашид Сыдыханов секілді суретшілер алпысыншы жылдардың соңы мен жетпісінші жылдардың ортасында ресми сын жағынан байқалған көзқарастарға қарамастан замана талабын рухани сезімдік деңгейде көрсетуде өз келбетін сақтап қалды»[5, 5]-деп тұжырымдайды.

Әбдірашид Сыдыхановтың «Темекі жинау» атты еңбегі 1972 жылы жазылған белгілі еңбек. Шығарма негізін табиғат аясы мен ондағы темекі жинаушы әйел бейнелері құрайды. Әйелдердің бейнесі табиғат көрінісімен қайшылық құрмайды, қайта керісінше өзіндік үйлесімділікке құрылып, экологиялық сыйымдылық көрінеді. Туындыда байыптылық, тыныштық анық байқалады. Әйелдер бейнесінен ауыр, монотонды еңбекпен айналысушы адамдарды емес, әдемі, жадыраңқы көңіл-күйді бейнелеу доминатты болып келеді. Сондықтан өнертанушы А. Юсупованың туындыдағы дүниені мерекелік көңіл күйде қабылдау тән, ал темекі жинаушы әйелдердің пластикалық шешімі бишілерге ұқсатуын қуаттаймыз.

Бір қарағанда алдыңғы жобадағы әйелдер әлдебір шығыс кілемі аясында бейнеленгендей көрінеді. Туындыдағы түстік түзілім шешім қоңырқай мен ашық сары түстерінің бірлігін аңғартады.

Қылқалам шебері әйел бейнесінің сымбатын, жастығы мен албырттығын көрсетуге ұмтылады. Композицияның орталық бөлігінде орналасқан екі әйел бейнелері жас ерекшеліктеріне сай жұптық құрады. Композиция орталық бөлігінде отырған әйелдің бет әлпетінен шығыстық сұлулық пен сабырлылық

және салмақтылықты байқауға болады. Кескіндемешінің туындысында әйелге тән мәңгілік әсемдік, адам мен табиғат үйлесімдігі басты рөл атқарады. Шебердің композициялық шешіміндегі әйел сұлулығы, қозғалыс пластикасы ауыр еңбекті мейрамға айналдыру жалпы қалыптасқан реалистік стильден тыс өзіндік мәнер ізденістерінен туындаған декоративтік шартты кескіндемелік көркем пластика тілінде айқындалған.

Суретшінің осы кездегі тұрмыстық жанрға қатысты «Алма жинау» (1973), «Тоғызыншы ықшам аудан» (1973) шығармалары күнделікті өмір көріністерінің лирикалық-романтикалық бейнесі. Қылқалам шеберінің шығармашылығы жайында өнертанушы Б.Барманқұлова: «Суретші әр уақытта ізденіп отырған бейненің пішінін, сұлбасын, түсін, ауқымын, үйлесімдігін жасаудың ерекше жолдарын іздейді» [6, 70] - деп атап өтеді

Аталмыш кезеңнің көрнекті қылқалам шеберлерінің бірі Б.Табиевтің шығармашылығы да өзіндік ерекшелігімен танылған болатын.

Шебердің тұрмыстық жанр бойынша ұсынған шығармалары ұлттық реңктерді тереңірек түсіндіруге бағдарланады: терең ой, халықтық сарын, ұстамдылық пен байыптылық және т.б. Осы көріністерді бейнелеу сәтінде туынды әрбір көрерменге терең ой тастайды, шығарма сол көрерменнің талғамы мен дүниетанымына сай өзіндік шешімін табуы тиіс деген ой меңзеледі. Яғни, көрермен ондағы тылсымдықтарды ашып, әрі қарай өзі түсініп алуы тиіс. Суретшінің шығармашылығы жайында өнертанушы А.Юсупова: «Б. Табиевтің кенептеріне тән ішкі тартыс, қуаттылық, эмоционалды толыққандық, дүниенің құндылықтарын тереңінен түйсініп, табиғатпен байланыстағы көркемдік рухани ұмтылыстарды көрсетеді» [7, 11] –деп атап өтеді.

Мәселен, қылқалам шеберінің «Күту», «Баласын арқалаған ана», «Кездесу» туындыларына тоқтала кетсек. «Баласын арқалаған ана» туындысында, баласын арқалаған күйі бет-бейнесі көрсетілмеген ана образы, әрине, өмірдің шаттығын білдіре алмайды. Қайталамалы тіршіліктің немесе белгілі бір өмірдің, тағдырдың әділетсіздігіне налудың ниетін білдіреді. Ол «өмірге теріс» қараған күйі, «белгісіз жаққа кетіп бара жатыр». Монументалды кескіннің шарттылығы жалпы өмірдің мағынасының айқынсыздығымен ұласқандай. Дала – қазақ даласы, түйе жануарының бейнесі бұл жерде негізінен жігерлілік пен қуаныш туғызбайды, яғни мұнда Асан қайғы, Қорқыт бабамыздың желмаясы сарынын аңғартады.

Демек, ол туралы «неге, қайда кетіп бара жатыр», «қай жерде жүр» деген сияқты сауалдарды көрерменнің өзінің шешіміне қалдырады. Б.Табиев шығармаларындағы өзіне тән күнделікті тұрмыс-тіршілік көрінісін сезім деңгейінде бейнелеу, оның бояу шешімі мен өзіне тән түстік түзілімдер құрылымы арқылы көрініс табады. Шебердің пішін құрылымдары қарапайым, шарттылық стилімен айқындалады.

Б. Табиевтің «Кездесу» (1982) туындысы ұлттық танымның тарихи дәстүрлерін нақыштап, оны тереңдете ашып көрсету үшін философиялық мазмұнды меңзейді.

Туынды тақырыбы мен мазмұны бойынша философиялық және лирикалық мәселелелердің аясында нақышталған. Құрылымы бойынша басты екі объект қатысады, үшінші объект – дала.

Негізгі екі объект бірін-бірі толықтыратын және тақырып бойынша да «кездесу феноменін» білдіретін маңызды көріністер. Сонымен қатар қосымша объектілердің де өзіндік толықтырушылық, мазмұнды сипаттаушылық және логикалық, эстетикалық қызметтері бар, мәселен, балбал тас әрине қазақ даласындағы кеңістікке ғана орналастырылуы қажет екендігі түсінікті. Екі бейненің арғы жағындағы күңгірттеу фондар балбал таспен түстес, нақышталуы жөнінен сарындас болғандықтан, байырғы архитектуралық ансамбльдің тұспалды елесін беріп, өзіндік толықтырушылық қызмет атқарады.

Тұтас сюжет көрінісінде, күңгірттенген-күлгін бояулар арқылы көне заман мен байырғы дала, ондағы қастерлілік пен қасиеттілік анықталынады. Кездесу сәтіндегі екі объектінің бірі, балбал тас, яғни, байырғы ата-бабаларымыздың жерлеу дәстүріндегі белгі. Көркем туынды осы элемент арқылы тарихи-тұрмыстық сипат алады. Себебі, жаңа заман мен қазіргі заман дәуірінде балбал тас қоя отырып жерлеу рәсімі жоғалған. Жерлеу исламға дейінгі немесе бұл дін толық қабылданбаған кезеңдермен шартталады. Ал егер, қазіргі заманға баласақ, онда, балбал тас зираты қатысушы субъектінің жуық арадағы замандасы емес, байырғы ата-бабасының рухы екендігі күмәнсіз. Ұлттық наным-сенімдегі рухқа табынудың сарқыншақтарын білдіріп, көнелік пен байырғылықтың асқақтығы мен қадірлілігі жөнінде ақпараттар бере алады.

Осы шығарманы талдап отырған өнертанушы А. Юсупова да бұнда уақыт қана емес, кейіпкердің қай жерде, қай аймақта жүргендігі жөнінде кеңістіктің де нақтылынбағандығын атап өте отырып: «Балбал бейнелері бір кенептен келесі кенепке көшкен сайын терең пайымдана түседі.. ...Көне түріктерде Көк тәңірлеріне тек қана жұмақтағы ата-бабалары рухына табыну арқылы тағзым жасай алады. Қайтыс болған адамның ата-бабалар рухымен тығыз байланысымен және олардың қорғап-қоршап жүреді деген сеніміне байланысты бірнеше рәсімдік салттар туындайды. Соның бірі балбал тұрғызу – ата-бабалар рухына табыну объектісі» [1, 47], -деп туындыдағы балбал тастың негізгі мағынасын ашып көрсетуіміз үшін септігін тигізетін көркемдік таным тұрғысынан өзіндік пікірлерін пайымдайды. Сондықтан басты идея – ұлттық танымдағы толғаныстың эмоционалдық қырына келіп тоғысады.

Кездесіп отырған белсенді субъектінің жас шамасы физиологиялық-биологиялық жағынан алғанда, өзінің өмірлік өмір сүру қорларын сарыққан кейуана, қарт әже. Дегенмен, бұл кездесу – өлілер мен рухтар әлеміндегі «рәміздік кездесудің» нышанын белгілейді де, трагедиялық сипат алып, өлім мен өмір мәселесін туындатады. Қазақ халқындағы айтыстың байырғы бір түрі – өлі мен тірінің айтысын ескерсек, бұл жердегі «өлі мен тірінің кездесуі» аналогиясын пайымдауға болады.

Демек, көркем туындыда терең психологиялық астар бар. Бұл жерде ең басты психологиялық толғанысты автор сырласу, үндесу, қайғысын немесе қуанышын бөлісу, мұңдасу арқылы айқындайды. Екінші бір қырынан алғанда,

рухтарды асқақтандыру, оған құрметпен қарау, ата-бабасын сағыну мен аңсаудан құралады. Шығармада толық тыныштық пен үнсіздік жайлаған. Осы тыныштық шарты қарт ананың өзінің ішкі толғанысын береді. Себебі, кездесу сәтінде әдеттегідей диалог жоқ екендігі түсінікті. Демек, оның диалогы ішкі толғаныстың монологы болып шығады. Балбалтаспен кездесу сәтінде екі адам емес, бір ғана адамның бейнеленуі, тіпті шығарманың фонында да ешқандай тіршілік белгісінің болмауы біздің ой-пайымымызды дәйектей түседі.

Кескіндемеші шығармашылығында туған жер, отан тақырыбын үнемі назарынан тыс қалдырмай келгендердің бірі. Автордың «Кездесу», «Даладағы кеш», «Иін ағашты қыз», «Қарақұмдағы ауыл» және тағы басқа жұмыстары осының көрінісі. Оның шығармашылығының осы ерекшелігін зерттеушілердің бәрі де атап өтеді.

Өнертанушы Р. Ерғалиева Б. Табиевтің шығармашылық қолтаңба ерекшелігін П. Кузнецовтің жазу өнеріне жақындатады. Ол екеуінің шығармашылығына біріншіден, далалық философияны, дүниетанымның ерекшелігін меңгеру тән болса, екіншіден, екеуінен де ішкі күйзелісті тыныштық пен ерекше лиризм байқалады-деп санайды. Белгілі орыс суретшісі Павел Кузнецовтың «қырғыз сюитасы» аталған сериялық жұмысында сонау қазан төңкерісіне дейінгі қазақ даласының, қазақ дәстүрлі шаруашылығының көріністері берілгені белгілі. «Дала» сериясындағы «Даладағы сағым», «Даладағы кеш», «Даладағы жауын» сияқты белгілі еңбектері қазақ суретшілері үшін бір жағынан тарихи және жанрлық үлгі болғаны сөзсіз.

Бірден айта кету қажет қылқалам шеберінің көркем туындылары сонау «кемелдеген социализм» атанған өткен ғасырдың 1970-80ші жылы жазылғанымен социализм көріністерінен толықтай ада екені көзге түседі. Ешқандай кеңес елі де, екпінді құрылыстар да, мақталған социалистік өмір салты да болмағандай, суретші өзінің туған көшпелі өркениетінде, мыңдаған ғасыр қалыптасқан тыныс-тіршілігінде жүргендей көрінеді.

Бұл кезеңдегі атап өтетін дарынды қылқалам шеберлерінің бірі Т.Тоғысбаев. Суретшінің шығармашылығы да осы кездегі ешқандай «социалистік стандартқа» сай келмейтін өзінің қайталанбас ұлттық декоривтік мәнерімен айқындалады. Қылқалам шеберінің шығармашылығы алпысыншы-жетпісінші жылдардағы еліміздің өнерінде көптеген өзіндік шығармашылық мәнерімен танылған суретшілеріміздің арасында қайталанбас даралығымен көзге түскен тұлғалардың бірі.

Алпысыншы-жетпісінші жылдар суретшілерінің шығармашылығы жайында өнертанушы Р. Жанғожин: «Еліміз бен халқымыздың тарихындағы, тағдырындағы осы тамаша кезеңде, сана мен рухани өмірдегі ұзақ титықтатқан жұтаңдықтан, көркем практика мен ой пікірдегі сірескен қасаңдықтан соң қайта қайта құлпыртып, шешек атып, жайнай түскен творчестволық ойдың қайнар-қуаты адам назарын өзгеше тарихи мәдени және этнопсихологиялық өміршендігін сақтаған рухани мәдениеттің сарқылмас қазыналарына аударатырып, қадірін түсініп қастерлей білуге ықпал етті.

Халық атты біртұтас ұғымды құрайтын адамдардың жеке дарын-қабілетінің қайталанбас, биік мәнін бойына жинаған бейне бір сиқырлы кристалл сияқты өнер де азаттық алған дара тұлғаның адамгершілік күші мен сұлулығын, адамның өзі жасаған іске деген мақтанышын бейнелейді.» – [8, 3] деп заман жайлы, суретші жайлы бүкпесіз өз пікірін білдіреді. Расында да суретшінің туындыларындағы күнделікті өмір тыныс-тіршілігі бір сәтке мереке-мейрамға айналады.

Қылқалам шеберінің ерекше көркемдік тіл ізденісінің анық үлгісі болып табылған «Асхана» атты көркем туындысындағы ас бөлмесін бір сәтте мереке-мейрамға айналдырған сиқырлы әлемге бөленесің. Ондағы ашық, таза айқын түсті құрақ көрпелер, жеміс-жидектер бейнелері оптимистік көтеріңкі көңіл-күй сыйлайды. Ұлтымызға тән декоративтік айшықты түстер пластикасы арқылы айналаны әуезді әнге толтырғандай көрінеді.

Кескіндемеші Т.Тоғысбаев картиналары даланың қош иісін, ұлттық дүниесезім ерекшелігін сезінуге мүмкіндік береді, ұлттық және жалпыадамзаттық мәселелер туралы ойлануға, өркениет пен дәстүрлі халықтық құндылықтар қарым қатынасындағы қайшылықтар туралы ойлануға көмектеседі. Ал, ең бастысы, бұл – жақсы кескіндеме өнері» [8, 4].

Осы уақытта ұлттық тақырыпты кеңінен тарқатқан қылқалам шебері Нұржұмаев Оралбек шын мәнісіндегі бейнелеу өнеріндегі ұлтымыздың жыршысы болды деп айта аламыз. Суретшінің кенептеріндегі күрделі бояулардың үні, бейне бір тереңнен тартқан күй секілді. Тұрмыстық жанр саласындағы шығармалары да өмірдің шынайы бейнесін, ондағы қуанышты сәттер мен ойлылық сезімдерді жинақтайды.

Суретші О.Нұржұмаевтің шығармашылығында жерінің, халқының күнделікті тыныс-тіршілігіне арналса да, суретшінің туындылары күнделікті күйбең тіршілік, немесе бір уақыттың өзекті мәселелерінен ада екендігіне көз жеткіземіз. Қылқалам шеберінің «Әуен» (1971), «Әжеме барғанда» (1964) туындыларына қарап уақыт өзгерсе де халқымыздың ішкі сана-сезімінің өзгермейтіндігіне сендіреді.

Композиция шешіміндегі қоңыр-сары текеметтік түстер, адамдардың статикалығы мен монументалдылығы мызғымастық пен мәңгілік сезімдерін тудырады. О.Нұржұмаевтің осы кезеңдегі шығармалары байыпты, жылы түстік түзілімі мен пішін құрылымдарының монументалды шешімімен танылады.

Шебердің «Күй сазы» атты жұмысы 1972 жылы жазылған. Жұмыс экспрессивті, эмоцияға толы болып келеді. Ондағы тақырып тартылған күйдің әсеріне бөлейді. Киіз үйдің төрінде дастархан айнала қонақтар, бала-шаға орналасып, ұлттық тағам қымыз ішілуде. Есік жақтағы жас домбырашының күйі ерекше эмоциялық атмосфера шақырғаны адамдардың серпілген, бұлқынысты, сезімге, жігерге толы бет әлпеттерінен көрінеді. Ақ дастархан жабылған дөңгелек үстел бір жағынан тазалықты, имандылықты, құрметті, пейілді білдірсе, дөңгелек үстел айнала отырған адамдарды біріктіреді, ол тіпті ғарыштың, бізге көрінбей тұрған киіз бөлшегі шаңырақтың символы болуы да мүмкін.

Жұмыста ер азаматтық бастау анық байқалады, оларды әйел-ана, балалар бейнелері толықтырып, күй-басты біріктіруші, яғни рухани бастау, сакральдық әуен ретінде тақырыптың негізі болып тұр. Ұлттық колорит, ұлттық мәдениет барлық жағынан анық. Киіз үйдің ішінде ешқандай өзге мәдени артефактарды көрмейміз, киіз үйдің ең сакральді кеңістік фрагменті – төрді киіз үйдің ұлттық безендіру элементтері мен халқымыздың қасиетті сусын тағамы – қымыз ішу көрінісі арқылы бейнелейді.

Осылайша автор мәдениет өкілдері мен мәдени дүниелер көріністері арқылы мәдени рухани құндылықтарымызды бір жерге Ақ дастархан басына шоғырландырған. Сакральді төрде, сакральдық тамақтан ауыз тие отырып ұлт өкілдері оларды біріктіруші, өткенмен, ата-баба рухымен байланыстырушы күйден қуат алады, әуен – ұлт өкілдерінің ұрпақ сабақтастығын бейнелейді, ортақ аура, ерекше асқақ жағдай туады. Үйдің ішкі жылылығын сары дала түсі арқылы, яғни ол Сары Арқаны немесе шексіз қазақ даласының бейнесін үй ішінің безендіруі түрінде символданған.

Сонымен бірге ортадағы ақсақалдың көйлегі, балалар киімі және әйел адамның ақ орамалы белгілі бір символикалық- семантикалық салмақ атқарып тұрғаны сөзсіз. Туындыдағы көк түсте ұлттық түстер символикасында аса маңызды болса, қоңыр түстің ұлттық семиосферадағы орны ерекше екені белгілі. Қоңыр домбыра – қоңыр күй бірлігі рухани тұтастық құрады.

Отырған адамдар әртүрлі жаста, кейбіреулері ұлт тарихындағы белгілі тұлғаларға меңзейді және әрқилы эмоциялық күйге ие. Қартқа ойлылық, даналық күй кешу тән, ер- азаматтардың екеуі де ойлы, қатулы күйге енсе, жас жігітке сүйсіну тән, бірақ ол үлкендердей терең тебіреніс кеше алмауда, себебі ол кейінгі, жас ұрпақтың, рухани тамырдан алыстаған ұрпақтың өкілі болуы мүмкін, ол дәстүрлі түрде малдас құрмай, орындықта отыр. Күйші үлкен рухани жүк арқалап тұрған бейне, автор оны жас адам ретінде береді, оған терең эмоционалдылық тән.

Жалпы ол бүгінгі мен өткенді жалғастырушы, байланыстырушы, медиатор. Оның денесі шағын болғанымен рухы және мәдени функционалдық міндеті зор. Әуен ұрпақты, қазақты біріктіруші фактор түрінде домбыра арқылы берілген.

Бұл жұмыстың мәдени мәні, тереңдігі осында болды. Өткен ғасырдың 1970-1980-ші жылдары ұлттық рухтың қайнар көзін, құндылықтарды жаңғырту арқылы ұлт құндылықтарын еске салғысы келген автор ізденісі осылай шешім тапты. Бұл сол кездегі ресми талаптарға сыймайтын образ беретін көркем туынды деп толықмәнді айта аламыз. Сонысымен ХХ ғасырдың 1970-1980-ші жылдарындағы ұлттық рухты көтеру үшін маңызды еңбек болды дей аламыз. Шығармада абстрактылық жоқ, берер ойы айқын, идеясы да жарқын.

Осы жылдарда М.Нұрлыбаевтің еңбек тақырыбына жазған көркемдік-пластикалық шешімі жағынан қызықты табылған «Нан» (1975) шығармасындағы ең даладағы әйел еңбектері көрінісін сакральдік, яғни қасиетті рәсімдік деңгейге көтереді. Ондағының бәрі байыпты, қастерлі сәттің мағынасына келіп саяды. Сонымен бірге суретшінің «Ашық әлем» (1970)

туындысы кең дүниеге ашылған есіктің бейнесін көрсетеді. Ондағы айқара ашылған есіктен көрінген аспан мен жер, табиғаттың мәңгілік сұлулығын жырлайды. М.Нұрлыбаевтің шығармашылығындағы табиғат, күнделікті тұрмыс-тіршілік көрінісі лирикалық көңіл-күйге толы.

Сол кездегі тосын жұмыстың бірі – А.Нақысбековтың «Күту» атты туындысы деуге болады (1977 ж). Тосын болатыны туынды сол заманның біз айтып өткен қуанышты, жарқын өмір салттарына үндеспейтін бағытта жазылған. Зарыға күту сәтін күңгірт түстермен қоюлата көрсетеді. Әйел бейнесі жұмыстағы жалғыз ашық бейне. Көпбалалы отбасында өскен, батыр ана тағдырын өзінің өмірлік тәжірибесінде білетін суретшіге ана, әйел бейнесі қашанда ыстық, ақ адалдықтың символы.

Шығармада жарық пен көлеңкені салыстыра келе күңгірттіктің басымдылығы айқындалады. Көлеңке бүкіл жұмысқа ерекше ауыр рең беріп тұр. Көлеңке жарықтың антиподы екені белгілі, бұл жерде ол өмірдің, мүмкін махаббаттың антиподы, өмірдің осы жақтарының символы. Туынды атауы әйелдің көңіл-күйін, сезімін беруге арналған. Әйел туралы, әйелдің махаббаты, үміті, сенімі осы жұмыстан анық көрінеді. Еңсені басқан ауырлық тек әйел бейнесінің нық, сенімді тұрысымен ғана орнығады. Осындай ауырлық оны өмірде тек күту үмітімен ғана ұстайтын көрінеді.

Қорыта келгенде біз қысқа ғана шолу жасаған көркем туындылар өзінің авторлық стильдік, сюжеттік, жазу ерекшелігі жағынан әртүрлі еңбектер болып табылады. Ұлттық руханилықты іздеу нәтижесінде туған еңбек, сол кездегі жағдай ғана емес, қазірде өзекті болып келеді.

Сонымен, 1970-1980-ші жылдардағы үкімет қойған талаптарға қарамастан, тұрмыстық жанр бағытындағы жұмыстардан коммунистік романтизмнің орнына «ұлттық мұң», ішкі рухани қарсылықты байқауға болатын еді. Ондай көріністі суретшілердің 1950-1960 жылдардағы қылқалам шеберлерінің ашық, қанық мажорлы түстік шешімдерімен салыстырғанда, осы кезеңдегі күңгірт, бәсең түстік шешімдерден байқаймыз. Сол сияқты осы кезеңдегі жаңа мазмұндық және көркемдік-пластикалық ізденістер көрінісі келер уақыттың ауанын болжағанын айта аламыз.

Әдебиеттер:

1. Юсупова А.К. Живопись Казахстана 1980-1990-х гг.: пути и поиски. – Астана.: Фолиант, 2009. – 152 с.
2. Кобжанова С. Мировые художественные традиции в развитии живописи Казахстана (1930-1980-е годы) автореф. канд. дисс. – А., 2010. – 24 с.
3. Серікқызы Қ. Осы қазақ қай қазақ // Қазақ әдебиеті, №12 (3068). 13 б.
4. Шалабаева Г.К. III 18 Культура: между хаосом и порядком. – Науч. Изд. – Алматы: «СаГа», 2007. – 108 с.
5. Жанабаев Д.М. Бейнелеу өнеріндегі ұлттық құндылықтар Ұлттық идея философиясы: ғылыми мақалалар жинағы. 1-бөлім. – А., 2009. – 351 б.
6. Художники Атырау. Альбом (құраст. Б.С. Телеубайтегі. – Алматы.: Өлке, 1999. – 164 с.

7. Барманқұлова Б. Ақиқатқа еліктіру. Ә.Сыдыхан. // Альбом. З.А.Сыдыханова редакциясымен. – Алматы, 2007. – 199 б.

8. Тоғусбаев Т. Альбом (Автор текста и сост. Р. Джангужин). – Алма-Ата: Өнер. 1990. – 104 с.

9. Ахмедова Н.Р. Живопись Центральной Азии XX века: традиции, самобытность, диалог. – Ташкент, 2004. – 224 с.

Baibossyn Mukhtar

Izhanov Baiconyr

**THE FORMATION OF THE SPIRITUAL WORLD OF YOUNG
PEOPLE THROUGH AN ART GALLERY**

Байбосын М. Қ.

ҚР Суретшілер Одағының мүшесі

Ижанов Б. И.

педагогика ғылыми кандидаты

**КӨРКЕМ ГАЛЕРЕЯ АРҚЫЛЫ ЖАС КӨРЕРЕМЕННІҢ
РУХАНИ ДҮНИЕСІН КЕҢЕЙТУ ЖОЛДАРЫ**

Біріншіден – өнер, екіншіден – бейнелеу өнері, ал үшіншіден – бейнелеу өнерді көрерменмен байланыстыру. Жұртшылықты мәдениетке, өнерге тарту мәселесіне тоқтайық. Көркем галерея – қатып қалған өнер туындыларының ғимараты, тіпті «алтынмен жалатқан» зәулім сарайы десек болады. Ілініп тұрған көркем бейнелер көрерменмен үндескен мәңгілік ортақ диалогта болып жатқан психологиялық синтез деп айтсақ, қателеспеспіз. Мәдени мұра сараптауынан өтіп, бабаларымыздан келе жатқан ұрпақтан ұрпаққа асыл мирас аманатында беріліп отыратын заттық құндылықтың және рухани мәдениеттің маңызды бөлігі болып бәрімізге мәлім.

Солардың барлығы келе-келе мұражай ғимараттарының мәңгі экспонаты ретінде бізге мәдени құндылық болып қалмақ. Қазақ суретшілер өнерін зерттеген өнертанушы Н.А.Полонская былай деді екен: «Адам балалық шағынан қалыптасып өсе бастайды: бұғанасы бекіп, рухани жан дүниесі жетіле береді. Әуел баста аңғырт сезімге толы балалық шақ әсерлері, бірте-бірте байсалдана түседі де, адамның өмір жолын анықтап, мамандық таңдауына ықпал ететіні жиі кездеседі».

Мұражайлардың тарихы ежелден бастау алады. Антика заманында асыл мұралардың барлығы түрлі кесене мен қасиетті сарайлардан орын алған еді. Мәселен, Олимпия қаласындағы Әулие Зевстің мазары немесе Дельф аймағындағы Апполлонның кесенесі. Мұражайлардың нағыз тұрақтануы жана жаңғырту дәуірімен тығыз байланысты. Атап өтсек, XV ғ. Флоренциядағы Лоренцио Медичи жинағы, Дрезден қаласындағы Саксон Августтың XV ғ. жинағы, әрине Ватикан мұражайының қорлары.

Әрмен барсақ, XVI ғ. басында Юлий II Рим папасы Бельведер саябағы бойымен көпшіліктің назарына арналған классикалық мүсіндер орнатуға бұйрық еткен. Алайда сол кезде Бельведерге тек өнерді сүйетін, бағалайтын

зиялы қауымды, атақты суретшілерді, ғалым, философтарды ғана кіргізген болатын. Британ мұражайы Ұлыбританиядағы бас мұражайы ғана емес, сонымен қатар бүкіл әлемдегі ғажайып ірі галерея болып саналады. Дәлірек айтқанда, ол 1753 жылы құрылғанмен көрермен үшін 1759 жылы есіктерін ашты. Сол сияқты Франциядағы атақты Лувр тек мұражай ғана емес – Франция тарихының қайнар көзі және мәдениетінің ұлттық мақтанышы болды. Қазіргі Ресей Федерациясында Санкт-Петербург қаласындағы атақты Мемлекеттік Орыс мұражайы – орыс бейнелеу өнерін көрсетуге арналған алғашқы өнер ғимараты 1895 жылы құрылған еді.

Бұл тарихи құндылықтар мен өнер бұйымдарының уникалды қоры. Мұнда туындыларды реставрациялау орталығы және ғылыми-зерттеу институты бар.

Қазақстан Республикасы мемлекеттік Ә. Қастеев атындағы өнер мұражайы 1976 жылы Т.Г. Шевченко атындағы Қазақ мемлекеттік көркемсурет галереясының (1935 жылы қаланған) және Ресубликалық қолданбалы өнер музейінің (1970 жылы қаланған) қоры негізінде ұйымдастырылған. 1984 жылы қаңтарда мұражайға Қазақ ССР Халық суретшісі Әбілхан Қастеевтің есімі берілді.

ЮНЕСКО-ның шешімімен 2004 жылы Әбілхан Қастеевтің 100 жылдық мерейтойы кең көлемде атап өтілді. 2004 жылдың 15 қаңтарында Әбілхан Қастеевтің мерейтойлық көрмесінің салтанатты ашылуы болды. Көрме суретшінің бүкіл дерлік шығармаларын қамтыды.

Атап айтар болсақ, 400-ден аса акварельдік және кескіндеме туындылары, фотоқұжаттар, суретшінің жеке заттары, кинохроника музейдің үлкен төрт залдарында қойылды. Сол сияқты, Елордамыздағы Заманауи өнер мұражайы Еліміздің алтын қорындағы ел ауызына іліккен небір қазақ майталман шеберлерінің туындылары көрерменге ұсынылған.

Рухани байлық, рухани дүние дегеніміз не? Бұл сұраққа сөзсіз көптеген жауаптар бар деп ойлаймыз. Сол жауаптардың бірі – қазіргі жаһандану заманында мәдениетті ғасырдан-ғасырға, ұрпақтан-ұрпаққа



аманат етіп алып жатқан мұражай. Ал оның ішінде көрме мұражайлары. Есімізде ме, орындалған ерекше құбылыс бір айда бір мәрте сынып жетекшіміз әдеттей мұражайға жетектейтін. Сондай-ақ, әр айда әртүрлі көрмені тамашалап жүретінбіз. Қандай болса да сол көрген экспонаттардан шексіз ләззәт алып, мол пайдалы мәлімет жинап, рухани азығын бойымызға сіндіріп шығатынбыз. Түпкі негізінде көркем шығарма бізге тек ғана позитивтік, салауатты көзқарасты қалыптастырады.



Көркемсурет факультетінің студенттері міндетті түрде галереяда өтетін Вернисаждан басқа күнделікті ағымдағы қойылымдарын тамашалау керек. Бұл не үшін қажет:

- Өнер тарихын жете білу;
- Өнер туындыларын талдау, мінездеме;
- Көрген шығарманың психологиялық моменттерін байқау;

- Шығарманың философиялық мәнін, болмысын түсіну;
- Орындалған әдістерін ажырату және өзіндік жұмыста зерттеген тәсілдерді жете меңгеру;
- Сөйлесу және араласу мәдениеті;
- Көздеген шығармашылық мақсатқа рух беру, шабыт қайнару болу;
- Білім деңгейі мен ой-өрісінің жетілдіруі;
- Өз және басқалардың еңбектерін бағалау;
- Туындыны қандай құралмен орындағанын зерттеу;
- Шығарманың тақырыбы, мазмұны, көңіл-күйі .



Әрине, тәжірибе ретінде, студент көрме залға барған сайын ондағы қойылған түпнұсқаларының көшірмесін орындағаны жөн. Негізінде көшіріп салу оқу-жұмыс бағдарламада тәжірибелік жұмысы шеңберінде қарастырылған. Бұл іс-шара білім алушыларға әрмен дамып өрлеулеріне үлкен ықпалын тигізеді, себебі мұнда ол туындыны көру, байқау арқылы орындаушылық тәсілін тәжірибе жүзінде зерттейді. Тағы айта кететін жай: галереядағы картиналардың безендіруі мен әшекейленуі және жалпы көрме экспозицияларын қалай орналасатынын студенттер назарларына жеткізу. Болашақта, тіпті ертеңгі күні жас суретші өз көрмесін ұйымдастырғанда, мұражайда көрген экспозицияны өз жұмыстарына еңгізуіне болады емес пе?

Қазіргі жаһандану заманында мәдени мекемелерді (театр, кітапхана, көрмелер) аралау – біз үшін үлкен тәлім-тәрбие, үлгі-ұлағат. Электронды, интерактивті әдіспен емес, кәдімгі дәстүрлі түрде бетпе-бет жүздесу арқылы көркем галереяның экспозициясын тамашалап қабылдауымыз қажет.

Галерея аралағанда туындылардың арасында кескіндеме жанрының бірі – портрет жанры жиі кездеседі. Мәселен, Астанадағы «Тұңғыш Президент мұражайы».

Портрет – адамның тұлғасы, өмірі, психологиясы, кейіпкердің ой – өрісі. Көрермен портрет туындының бетпе – бет тұрғанда, шығармадан көп әсер

алады. Араларында бір сұхбат, әңгіме туады. Көрме залындағы портреттік түпнұсқа бізге бір ғажап энергетиконы бойымызға таратады. Галерея залдарын студенттермен аралағанда, мұнда жәй ғана үстімен қарап шығу емес, керісінше көзге түскен шығарманың тақырыбын, мазмұнын оларға терең жеткізу және автордың ой-қиялын, өзіндік қолтаңбасын зерттеу. Пейзаж болса, бұл да адам мен табиғат екеуінің тығыз байланысты екенін білдіреді. Пейзажда көрермен көбінде қосылған түстерін, көрсетілген жарықты, түсірілген көлеңкелерді аңғарады. Ал натюрморт шығармаларына қарап, көрермен оның көрсетілген әсемділігін, шынайлығын, тіпті дәмін де сезе алады. Сондай-ақ, натюрморттың колористтік көңіл-күйін де түйсіне біледі. Көлемді тақырыптық шығармада ол сюжетке қарап, болып жатқан оқиғаны сезінеді. Демек, көркем галереядағы шығармалардың рухани және тәрбиелік зор мәні жатыр

Алайда студенттер арасында сан түрлі сұрақ-сауалдар туу мүмкін, сол себептен мұнда есте сақталған туындыларды пікір-таласқа салу және талдауға мүмкіндік бар. Ал елімізге танымал зерттеуші, музейтанушы Марат Ескендірұлы (Әбдешев) жалпы тұлғаны бейнелеу туралы мынандай пікірін айтқан еді: «Белгілі бір бейнені анықтай отырып өмірлік, кәсіптік бай тәжірибең болумен қатар, көп оқумен, көп тоқумен бірге, зерттеу объектісі болып табылатын бейнеге қатысы бар ғалымның әр саласынан белгілі бір дәрежеде біліктілігің мен бірлігің де болуы қажет.

Міне осындай өмірлік, ғылыми мол негізі бар зерттеуші ғана белгілі бір жетістікке жете алады. Нендей де бір дүниені іздесең, атойлап қойып кетпей нені, қалай, қай жерден іздейтініңді нақты білуің шарт. Бұл жерде жалпы зерттеушілерге ортақ қасиет: бейімділік, табандылық т.с. сияқты талаптардың болуы өзінен-өзі түсінікті аксиома.

Дегенмен де әр ізденістің өзіндік қым-ғуыт бұралаң жолдары болады. Оны қайталап айту артық болмас деп ойлаймын. Себебі, қазіргі нарық заманында құндылықтардың өзгеріске ұшырауы, оған жету жолдары өзгере бастағаны өтірік емес.

Айтпағым, тауқыметі мол, күнделікті тіршілікте шапағаты аз, нағыз ұлтжандылық, ізденімпаздық сара жол орта кезеңде үзіліп қалмай, бұралаңға түспесін деген ой біздікі».

Әр суретші өз туындысын көркем галереяда қойғанын қалайды. Сөзсіз, бұл суретшінің негізгі мақсаты, аңсаған арманы, бойына сіңген бар еңбегінің жемісі. Орындалған көркемдік туынды жарық көргені жөн. Сазгерді, артисті, актерді, бишіні қалай қолпаштап қабылдайды, сол сияқты, суретшіні де, әсіресе оның туындыларын ел-жұрт қошеметтейді. Жас көрерменімізді көркем галереяны көру әдісіне баули отырып, оларды юасқалармен қатар өз туындыларын қоюына итермелеуіміз қажет. Алайда бұл іс-шараға ол дайын болмау мүмкін, сол себептен алдынала студенттік, түрлі ұжымдық көрмелерге қатысқаны жөн: мұнда болашақ өз суретші жұмысының деңгейімен қатар орындаушылық стилін нығайтады. Мәселен, картиналарын қалай және қай жерге ілетінін, этикетажын дұрыс жасау, багеттеу, әйнектерін салу, т.б.

Жалпы көрме залдарын аралау студенттің өзіндік эстетикалық талғамын қалыптастырады, дүниеге деген, әсемділікке деген көзқарасын кеңейтеді, сондай-ақ, рухани дүниесін ашады. Ал портрет жанрына келсек, мұндағы бейнеленген кейіпкерді сезіну, көзқарасын, мимикасын аңғару қасиеттерін білдіргіміз келеді. Түпкі терең сезімін ашсақ, студенттерде мұндағы ойын, мұңын, көңілін айқындау қасиеттері қалыптасады. Жастарды көркемөнерге баулу, байқаушылыққа, ой-өріске, қызық әңгімеге тарту, сондай-ақ, көрме өткізуге дайындау – соның барлығы біз, педагогтар, жетекшілер, кураторлар арнайы пәндер оқытушылар, жалпы қоғам ұйымдастыруымыз қажет. Сонда ғана жас көрерменнің сана-сезімі, бейнелеу өнерге деген көзқарасы, шығарманы қабылдау мәдениеті және көру ерекшелігі асыл дарынға айналып, жүйелік дағды мен психо-аналитикалық талдау болып қалыптасады. Осының барлығы көрерменді әсемділікке, сымбаттылыққа, эстетикаға тартады дегіміз келеді.

Әдебиеттер:

1. Мастера изобразительного искусства Казахстана: Кенбаев Молдахмет, Альбом. Құраст. Н. Полонская. – Алматы: Өнер, 1983. – 183 бет; суретті
2. Ескендір-Әбдешев М. Қазақ портреттердің тарихы. – Алматы.: Алматыкітап, 2008 – 184 бет; суретті

Baltayev S.B.

THE TECHNIQUES OF IMPLEMENTATION OF NATURAL SCENERIES IN THEATRICAL PAINTING

Балтаев С.Б.

ПРИЕМЫ ВЫПОЛНЕНИЯ ПРИРОДНЫХ ДЕКОРАЦИЙ В ТЕАТРАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ

Одним из наиболее часто встречающихся сюжетов декораций является пейзаж. Поэтому в театральной живописи очень важным моментом для создания сцены спектакля является верное нахождение решения композиции пейзажа. Пейзаж должен быть подчинен идейно-творческим задачам спектакля и раскрывать в наиболее яркой форме замысел автора пьесы. Он может быть не просто красив, но лиричен или мрачен, наполнен экспрессией или статичен.

Пейзаж всегда трудно разрешить на сцене, так как ограниченность сценической коробки приводит к известной условности. Если в интерьере вы можете различные предметы обстановки расставить в трех или двух стенках и тем самым создать иллюзию комнаты, то при изображении пейзажа этих возможностей нет. Настоящую траву, землю, воду и деревья, не говоря о воздушном пространстве, на сцену вы не перенесете, и художник-постановщик только живописными или аппликативными средствами должен найти такой образ природы, такой способ ее показа, который убеждал бы зрителя своей художественной выразительностью.

До середины XIX века театральная декорация, изображавшая пейзаж, решалась довольно стандартно. Сзади помещался писанный задник (иногда с

транспарантом), затем шли ажурные арки и полуарки, изображавшие в большинстве случаев деревья, соединенные кронами. Если по ходу действия требовалось, то на планшет сцены ставили скамейки, пни, написанный на поделке кусочек дома с крыльцом, забор или колодец. Композиция такого решения пейзажа мало чем отличалась одна от другой [1].

В настоящее время художник в театре, решая пейзажную картину, старается уйти от такой композиции и пробует находить какие-то новые способы преодоления пространства сцены.

Довольно распространенным способом, помогающим шире раскрыть сценическую площадку, является использование театрального горизонта (панорамы) или задника с клапанами, которые, как бы окружая сцену, создают возможность обойтись лишь одной-двумя парами кулис и падуг. Такое решение создает впечатление большого открытого пространства. Необходимость закрытия верхних софитов приводит к введению в оформление падуг. Если они не должны изображать лес, то их делают или условно, как сукна общей одежды сцены, или из тюля со «смывом», то есть переходя от одного слоя тюля к четырем-пяти слоям и заканчивая падугу наверху бязью.

В пейзажных картинах большое значение имеет верное определение высоты горизонта. Следует всегда тщательно продумать и определить его, так как слишком высокий горизонт обычно не дает впечатления дали, а как бы падает на зрителя. Самыми убедительными для восприятия бывают плоские или холмистые дали при горизонте от 75 см до 1,5 м от пола, но не выше. Обычно неопытные художники думают, что если они изображают пейзаж, как бы глядя на него с высоты (то есть будто бы планшет сцены изображает возвышенность), то можно писать высокий горизонт, так как с горы мы видим гораздо шире, больше, чем когда стоим на плоской местности. Но это мнение неправильно - горизонты такой высоты для зрителя, сидящего внизу, кажутся падающими [2].

Процесс композиции начинается не с горизонта, а с поисков выразительности картины в целом. Выразительность пейзажа можно найти и системой кулис.

Если картина строится на использовании панорамы, то элементы, которые необходимы по ходу действия (деревья, часть постройки) и находятся в этом пространстве, следует решать просто, художественно. Для такой декорации могут быть использованы станки, бутафорские объемные бугры или сборки, то есть поделки, подрамники с вырезанными из фанеры контурами, затянутыми холстом, на котором написана та или иная деталь декорации. Каждая составная часть пейзажа требует внимания и выдумки.

Хороший, выразительный контур очень нужен в этих деталях, так как силуэт играет важную роль в общей картине пейзажа.

При работе над сборками нельзя допускать, чтобы столяр вырезал контуры различных предметов без указаний художника, так как при этом всегда может допущена неточность рисунка. Правильнее будет, когда художник-постановщик напишет на расположенной на полу детали, а затем

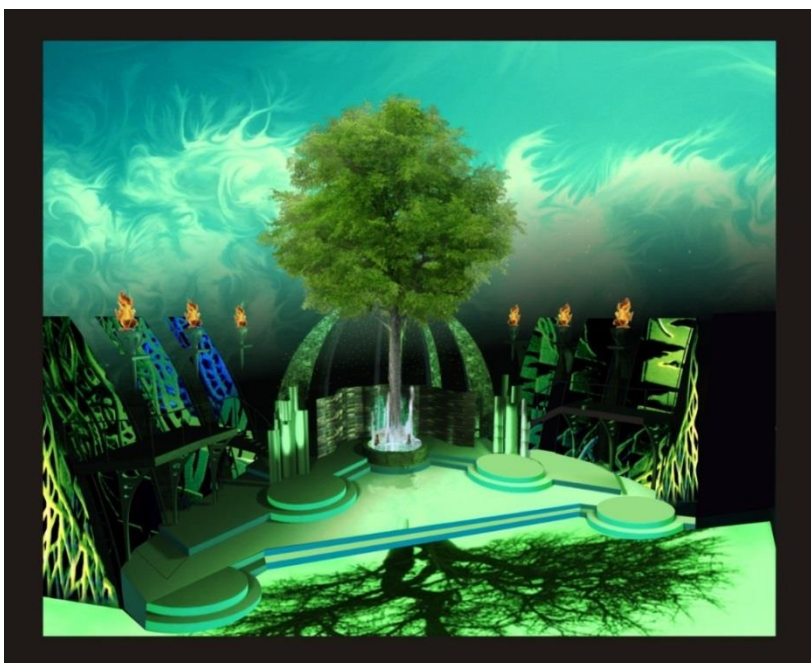
отдаст ее столярам, продолжая следить за тщательностью перевода контура на поверхность.

Одним из основных частей пейзажа является задник живописный фон декорации, который может быть заменен полугоризонтом либо панорамой. Панорамы и горизонты являются элементом декорационного оформления и служат для создания сценического фона. Но, при общности главной задачи, между ними имеются существенные отличия, делящие их на два отдельных вида декорационно-технических устройств.

Панорама - это живописный задник, передвигающийся с одной стороны сцены на другую. Движение задника осуществляется на глазах у зрителей во время действия. Панорама употребляется в тех случаях, когда на сцене необходимо создать иллюзию движения актеров или декораций, находящихся перед ней. Таким образом, панораму можно отнести к категории сценических эффектов.

Горизонт - это чистое полотно, охватывающее сцену с трех сторон. Горизонты служат для обозначения воздуха, обширного пространства. Таким образом, если панорама является декорацией конкретного спектакля, то горизонт применим в любых постановках и является постоянным оборудованием сцены. Также, как и панорамы, горизонты могут передвигаться поперек сцены, но это движение преследует не художественные, а сугубо практические цели - в свернутом виде горизонт лучше предохраняется от загрязнения. Как правило, сцена оборудуется одним горизонтом.

В последнее время намечается тенденция к установке двух полотен. В ночных сценах используется одно полотно белого цвета, а другое из черного бархата. Иногда большое значение играет световое освещение сцены [3]. Играя с освещением можно создать различные эффекты и иллюзии (рисунок 1).



*Рисунок 1.
Сценография
Балтаева С.Б.
Световая живопись.
Оформление сцены
концерта
Казахского
национального
университета
искусств, 2015*

Неверно то мнение, что сценография признает только живопись объемных форм, определенным образом размещенных в сценическом пространстве, необходимым образом освещенных, трансформирующихся.

Сегодня художники театра стремятся в основном к монохромной сценографической живописи. Стремятся избавить живопись от многословия цвета, от раскрашивания, расцвечивания, пестроты. Живопись не должна мешать зрителям воспринимать актера. Она должна помогать актеру в создании определенного эмоционального самочувствия. Живопись призвана помочь зрителям прочувствовать и осмыслить происходящее на сцене. Колористическое решение спектакля должно быть продиктовано пьесой и идеей спектакля. Какую бы самостоятельную ценность ни имела театральная живопись, она покажется ненужной, если ее идейное звучание не подчинено художественной идее спектакля. Например, в постановке государственного



театра оперы и балеты «Астана Опера» используется задник, написанный в виде монохромного сценографического живописного фона декорации (рисунок 2).

Рисунок 2. Сцена из спектакля «Спящая красавица» на сцене государственного театра оперы и балеты «Астана Опера»

Сложилось мнение, что музыкальные спектакли обязательно предполагают декорационную живопись.

Оперные театры до сих пор отдают предпочтение театрально-декорационной живописи, считая, что эмоциональное воздействие плоскостной живописи адекватно эмоциональному воздействию музыкальных звуков. И что живописное изображение должно иллюстрировать музыкальное. Однако не следует забывать о том, что некоторые цвета как раздражители способны, и это замечено исследователями, приглушать акустические раздражители. Известно также, что



определенного сорта живопись способна убить хорошее музыкальное произведение или активно помешать его восприятию.

Чистым цветом на сцене желательно пользоваться осторожно. Его звучание определяется эстетической и идейной платформой спектакля. Чистый цвет, как торжество откровения, должен звучать в

спектакле так же первозданно, как когда-то в черно-белом фильме С. Эйзенштейна зазвучало вдруг красное знамя.

Рисунок 3. Работа над задником

Технология изготовления панорамы зависит от задания художника. Несколько слов о технике живописных приемов при писании таких холстов.

Сшитый задник растягивают на полу (рисунок 3). Натяжка производится следующим образом: на полу, где ляжет верх задника, натягивают шнур; по этой прямой накладывают задник и, выравнивая верхний карман или обшивку с вязками, прибивают гвоздями так, чтобы линия получалась абсолютно прямой. Затем оттягивают низ задника и, «наживив» его, проверяют, правильно ли легли бока. Если все в порядке, прибивают низ задника, сильно натягивая его на себя, а потом переходят к натяжке боков, предварительно прикрепив их по швам. Затем пробивают весь задник кругом, соблюдая интервал между гвоздями 15—20 см. Таким же способом натягивают кулисы или падуги.

Когда натяжка задника закончена, можно переходить к грунтовке холста, а затем к живописи в соответствии с эскизом.

Для удобства дальнейшей работы, если эскиз сделан на бумаге или в компьютерной программе, его следует слегка приклеить или аккуратно прикрепить кнопками к фанере, а затем разметить на клетки или перенести, используя проектор. Чтобы не испортить эскиз, эти разметки делаются на краю фанеры. Лучше всего отмечать, начиная от центра эскиза по нижнему краю в обе стороны, затем, восстановив перпендикуляр, сделать ту же разметку по верхнему краю и, наконец, от нижней линии по бокам эскиза.

Литература:

- 1.Базанов В.В Техника и технология сцены: Учеб. для вузов. –С-Пб., 1998. 368 с., ил.
- 2.Березкин В.И. Художник в театре сегодня. - М.: Советская Россия, 1980.
- 3.Театральное освещение /Под ред. Исмагилова Д.Г. – М.: Доко Медиа, 2005. 306 с.

Zholamanova Marzhan

Izhanov Baiconyr

GREAT STEPPE IN KAZAKHSTAN ARTIST PAINTINGS

Жоламанова М.Ж.

Ижанов Б. И.

педагогика ғылыми кандидаты

ҚАЗАҚСТАН СУРЕТШІЛЕРІ

КАРТИНАСЫНДАҒЫ ҰЛЫ ДАЛА ТАҚЫРЫБЫ

Дала тақырыбы әрқашан мәңгілік тақырып болмақ. Ұлы дала әрбір тегі түркінің жан дүниесінде тебіренгенді. Ол Жер Ана мен Көк тәңірдің түйіскен жері. Даланың көркемдігі мен әсерлілігі арқылы суретші оның жаны мен тынысын бейнелейді, дала этностарына лайық дүниетанымының түпкі табиғи адами құлқы мен тұрмысын көрсетеді. Осы көзқарас арқылы түркі санасының

әмбебап коды ретінде олар өздерінің көркемөнерінде көптеген мифологиялық терең қабаттарды, дүниетанымды, ұлттық кейіпті, тарихты және қазіргі мәселелерді көрсете алады.

Ұлы Дала тақырыбының зерттелуі алғашқы белгілері жат елдіктердің суреткерлерінің, топографтарының, экспедициясының даланың көркі, бет-келбетінің оның табиғи ландшафтын көрсетумен берілді. Ол көркемөнердің Даламен алғаш кездесуі болды. Бұнда керемет шексіз кеңістік, көшпенділердің ерекше тұрмысы, этнографиялық келбеті берілді.

Келесі кезекте дала алғашқы ұлттық суретшілердің көзімен берілді. Бұл сатыда тегі далалықтардың бұл тақырыпқа ішінен қарауы, менталитетке дәстүрлі құпияланған, абстрактілі ою-өрнек симфолында емес, танымал шынайы образдарда берілді. Олардың жұмыстарында дала тереңдік пен ұлылығымен, ол бірқатар жылы шаңырақ және жанды тебіrentетін әлемнің үйлесімділігі, жан поэзиясы. Бұл Ә.Қастеев, А.Исмайлов, О.Таңсықбаев, Г.Айтиев, С. Акылбеков, В. Теляковский, С. Чуйков сынды суретшілер жұмыстарында байқалады.

Одан кейін даланы жырлағандар Қазақстанның ұлттық суретшілері және орталық Азияның, европалық реализмнің мектебінен нәр алғандар болды. Ұлттық дүниетанымға жақын көтеріңкі эпикалық құрылым, қоғамдық өмірдің жаңа ағымымен араласып күшеюі, өмір талабының айқындалуы, жағымды бастамалар олардың дала кенепінде көтеріңкі нота ойнауына әкелді. Ол суретшілер М.Кенбаев, К.Телжанов, Р.Сахи, К.Шаяхметов болды.

Одан кейінгі саты 60-шы жылдардың екінші жартысы мен 90-шы жылдардың басындағы суретшілер. Олардың шығармашылығында дала образы ұлттық көркем тілде қарқынды ізденіс жанданды, бейнелеу өнеріндегі қарқынды жүріп келе жатқан өзін сәйкестендіру процесін растады. Бұнда дала бірде шығыс миниатюрасына стильденеді, бірде күрделі ою-өрнек құрылымына түрленеді, бірде абстрактілі геометриялық кескін ретінде пайда болады.

Олардың кенепінде дала өзін-өзі тану тәжірибесін көрсетеді, тарихта, мәдениетте ұлтын өзін-өзі талдау. Бұл тарихтағы өз орнын іздеу, қазіргі адамзат мәдениеті арасынан өз орнын табу процесі дала образының трансформациясы арқылы жүзеге асуы. Дала шынайы табиғи материал ретінде таңба мен символға айналады, артефакт пен инсталляцияға түрленеді. Дәл қазіргі кезге дейін дала тақырыбы суретшіні тебіrentіп қана қоймай, ол құндылық ауқымы ретінде қалмақ, өзін-өзі рухани талаптану, аймақтың мәдени мұрасымен диалог құру көпірі болмақ.

Қазақстан өнеріне кәсіби деңгейде дайындалған бірқатар талантты суретшілердің келуімен тығыз байланысты 1950 жыл ұлттық өнер мектебінің жетілген кезеңі болды. Олардың шығармашылығында қазақ кескіндемесі көркемдік құрылысының ерекше эпикоромантикалық поэтикасы мен шығармашылық сана ырғағының ерекшелігін, пластикалық образ жасау жүйесін, қабылдау, сұрыптау және қорытындылау принциптерін анықтайтын дүниетанымның көптеген тұрақты шамалары байқалады.

Осы кезеңде Қазақстан өнеріне келген Қ.Телжанов, М.Кенбаев, С.Мамбеев, К.Шаяхметов, Ж.Шәрденев, Сахи Романов кескіндемешілер Ленинград пен Мәскеу қалаларының ең үздік көркемөнер оқу орындарында кәсіби білім алды. Көшпенділердің ұрпағына тән шығармашылық көрініс пен дүниетанымның генетикалық құрылымы ерекшеліктерін еуропалық және орыс мектебінің кескіндемелік тәсілдерін еркін игерумен біріктірген, олар кескіндемеде елдің саяси өміріндегі «жылымықпен» сәйкес келген өздерінің дүниеге және кезеңге қатысты көзқарастарын берді.

Дала фонында бейнеленген кез-келген сюжет нақты емес, бірақ едәуір жалпы, жан-жақты, көбіне жоғары және позитивті қабылданған түсініктерді беруге арналған символ немесе астар болып табылды. Көктемгі бояумен құлпырған далада құстай ұшқан ақбоз ат (М.Кенбаев «Асауға құрық салу», 1957) туынды авторы мен көрерменнің түсінігінде азат рухтың өзгеше символы, табиғат-даланың еркін мәні, оның аса қуатты өмірлік күші болып табылады.

Поэтикалық қиял мен әсірелеу қабілеті жүйріктің еркін шабысының динамикасын азаттық пен еркіндіктің гимніне айналдырды. Түпсіз аспанда тұлпардың күшті басы жалт беріп, кең далада оның кісінеген дауысы жаңғырады. Даланың саф ауасымен, жусанның ащы иісімен тыныстаған Кенбаевтың даласы толық аяқталған, тамаша үйлескен көрінісінде әлемді өзіне еліктіріп тартады.

Табиғаттың, даланың, адамның жалпы болмысы керемет ашық үйлесімдікпен берілген. Даланың жусан иісі аңқыған ауасымен адам еркін тыныс алады, ал адамның әрекет етуінен табиғаттың бар болуы мән-мағынаға ие болады. Қазақ өнері үшін хрестоматия болып табылатын М.Кенбаевтың «Шопан әні» (1956), «Әңгіме» (1957), «Асауға құрық салу» (1957, 1961) кенептерінде адамның табиғатпен жақындығы және үйлесімдік пен тепе-теңдіктің негізгі дәстүрлі идеялары суретші үшін принципті категория ретінде ашылған. Бұл концептілерді түсіндіру үшін ол қортындыланып жинақталған, символикалық көлемді сюжеттерді іздейді.

Халық өмірін жақсы білу туындыларда өмірді дәстүрлі, мифопоэтикалық параметрлері бойынша түсінумен сәйкес келеді. Шебердің көтеріңкі, болмыстық, мифошығармашылық күйге келуді ерекше әсерлі және толығымен бере алуы мүмкін осыдан болар. Поэтикалық әсірелеуде оның қиялы қаншалықты жоғары қарай қалықтаса, халық өмірін сипаттайтын оның дәстүрлі сюжеттері камералық тұрмыстық жанрлық түсіндіруден соншалықты алшақтады.

Олардың айқын бір ғана эпикалық құрылымы халықтың эпикалық дәстүрін кескіндемеде жаңа қырынан өзгерту жайлы айтуға мүмкіндік береді. «Шопан әніндегі» қобалжыған қосылыс, табиғатқа қатыстылық, «Әңгімедегі» тұнық лирикадан бастап «Асауға құрық салудағы» динамикалық сергек мәнерлілікке дейінгі сезім спектрін суретші қорытындыланған-символикалық негізде жүзеге асырған. Дәстүрлі сананың мифопоэтикалық, эпикалық принциптері өнердің «жаңа» түрі тақырыбын түсіндіруде және оны қабылдауда өзінің толықтыруларын енгізді.

Кенбаевтың шығармашылық мақсатындағы адам - табиғаттың жай ғана бөлігі емес. Ол құдды табиғаттың өзі секілді, дұрысын айтсақ ол табиғаттың сансыз тамаша әрі мәңгі көріністерінің бірі. Дәстүрлі дүниетанымның бұл негізгі жорамалын кәсіби өнер принципіалдық мәнде басқаша түсіндіреді.

Даланы, табиғатты Универсум үндестігінің бөлігі ретінде түсіндіре отырып, оған дүниенің өзіне тән шексіздік, жігерлендіретін күш, ойдың ұлылығы мен жаратушымен бірлігі сияқты әлемнің нағыз өзіне тән қасиеттерін аша отырып, Кенбаев еуропалық реалистік кескіндеменің тілінде көне түрік дәстүрінің рухын, оның принциптерімен жүруді көрсетті. Оның концептілеріне сүйенсек «өмірлік күшінің көптігінен» табиғатта өмірдің тұрақты циркуляциясы жүзеге асып отырады.

Өмірлік күштің көптігін, табиғат күші мен мүмкіндігін сезу Кенбаев шығармашылығында әртүрлі үштікте бейнеленген. Адамның табиғатқа үнсіз құрмет көрсетуі жұмсақ, эмоционалды деңгейде («Әңгіме», «Шопан әні»), белсенді, айқын («Асауға құрық салудағы») көрсетілген.

Кез келген контекстегі Кенбаев адамы өз өміріне қажеттіні алатын емшектегі бала секілді табиғат күштеріне тартылады. Табиғат - жүйенің жоғарғы құндылығы мен жалғыз ғана үлгісі, қазақтардың шаруашылық және мәдени дәстүрлеріне айналған, халықты өз жеріне бейімдеудің негізгі принципі болған дәстүрлі сананың постулаты. Дәстүрлі қоғамда «әлеммен байланыс орната отырып, жаратылыстың заңдылықтары сезімімен өмір сүрген адамдар өздерінің кіші екендіктерін мойындады».

Бұл табиғат заңдарына бағынуда, оның күші мен парасатына құрмет көрсетуде, қоғам өмірінің әлеуметтік және шаруашылық салт жораларын табиғат процестерімен ұқсастыруда байқалады. Міне, осы дүниетанымдық мақсаттар Кенбаевтың шығармашылық әдісін қалыптастырды.

Кенбаев туындыларында адам мен табиғат арасындағы қарым-қатынас «серіктестік пен диалогқа» негізделген дәстүрлі мақсатқа тән туыстық жүйеде қалыптасады. Суретшінің көптеген жұмыстары әуенді, әуезді, онда кең өрісте көтеріңкі-философиялық күйлерден бастап камералық лирикалық әндерге дейінгі қазақ даласының бай әуені құдды қалықтап тұрғандай.

Бұл кезең дәстүрлі санада бастапқы кезде қалыптасқан дүние туралы түсінікті әлем қозғалысы мен музыка алғашқылығы идеясына мәңгілік ырғақ беретін үн арқылы хаоста пайда болған тәртіп ретінде түсіндіреді. Әртүрлі әуенге бейім, алайда, суретші туындысына — ерте кезеңде жалынды екпінмен кірген ырғақ қазақтардың рухани дәстүрінің қайта қалыптасуымен, ежелгі космогониялық көріністермен тығыз байланысты. Қазақ кескіндемесіндегі универсумға байланысты тұрақты қажеттілік, оның құдіретті генезисін дағдылы деңгейде үнемі сезіну көшпенді-қазақтың ұлттық санасына тән дүниетаным жөніндегі түсініктерінің космизмін дәлелдейді.

Қазіргі кезеңдегі өнер ерекшеліктерінің бірі - «социалистік реализмге», мифошығармашылық және қазақ суретшілеріне генетикалық тұрғыдан тән тұрақты эпикалық сананы мифопоэтикалық ойлаудың бір конгломератына

тоғыстыру. Бұл үндестік әдеттен тыс болып көрінгенімен, ол көркем образдың толық мәнерлі энергиясы мен кең көрінісін жасайтын негізге жатқызылды.

Қазіргі кезде қажетті, өзекті болып табылатын идеологиялық мақсаттар, реалистік мектептің тәжірибелері, ұлттық дүниетанымның ерекшеліктері Қ.Телжанов туындыларында күрделі әрі өзгеше ұштасқан. Қуатты рухани энергияның шайқалуы салдарынан болған әлеуметтік позитивтік, өзгеше мәнерлі, белсенді динамика - оның шығармашылығының күшті жағы. Дала, әлеуметтік және адамдық құштарлықтың екпінімен қайнаған қозғалыс, салт аттылардың бәйгесі, ұлттық ойындар мен революцияға қатысушылар, міне, осылардың барлығы Телжанов туындыларында адамзат рухының эпикалық үндестігіне дейін көтерілген биіктіктерде көрсетілген.

Бұл суретшінің шығармашылығы уақытпен бірге құйындай ұшып, оның барлық өзгерістерін толық қабылдаған керемет тұлпар - ол қазақ даласы. Осыған ұқсас көне жердің өміріне енген гиперболизациялық, әрі идеологиялық және фольклорлық образ сол жылдары біздің отан-дастарымыздың санасында мықтап орнықты. Ол Телжанов шығармашылығында айқын, ұшталған түрде жүзеге асты. Суретшінің классикалық туындылары жайлы сөз қозғамастан бұрын, оның институтты аяқтағаннан кейін жазған көне жұмыстарының біріне тоқтала кетейік. Жүректі тебіrentетін «Жамал» (1955) атты шебер салынған картинадағы сюжет далалық өмірдің сұлулығы мен тазалығын, шынайы үндестігін сағынышпен еске алу, қоштасу сияқты болып көрінеді.

Кескіндемешінің жаздың мамыржай кезінде ауылдың жас бір қызының бейнесінен бастау алған жұмысын анасының атымен атауы тегін емес. Картина атауындағы суретшінің жүрегіне жақын есім ой құшағындағы нәзік қызға емес, даланың өзіне арналған әсерлі әрі қастерлі арнау сияқты естіледі. Кескіндемелік шығарманың жұмсақ, тыныш атмосферасында қыз бен дала үнсіз тілдесіп, екі туыс, жақын жаратылыстар сияқты бір-біріне ең асылдарын сеніп ақтарады.

Суретші ішкі сезімді толқытатын кейіпкердің қайталанбас әдемілігі мен табиғат сұлулығын терең әрі күшті қорытындылармен ұштастыра білді. Бұл туынды образды және символикалық ойлау мен камералық және көтеріңкі-эпикалық үндестіктің негізінде жасалған. Ананың аялы алақанында бейқам өмір сүріп жатқан бала сияқты қиялмен қалың ойға шомылған қыз бейнесін даламен, табиғатпен бірге Телжанов біздің әрқайсымызда бар бастамалармен теңестіреді. Халықтың дәстүрлі санасы қайнар көздерінің ыңғайын біле отырып, ол даланы анамен теңестіреді.

Бұл картина, еш жалғаулықсыз, нақты түрде өнерге қазақ даласының рухы мен образын және оның көрінісінің барлық спектрін әртүрлі - эмоционалды, этикалық, өнегелік, уақытша және дүниетанымдық координаттарда енгізді. Туындыда дала бастапқы кезден өзіне тән табиғат пен адам арасындағы тұрақты әрі парасатты үндестіктің үйлесімінде жанданды. Кенеп көтеріңкі рух пен күнделікті тұрмыстың поэзиясымен ерекшеленген. Қыздың қайталанбас сұлулығы, өткен күннің ерекше әсерлігі сезімі оның жанына керемет бір толқыныс сыйлады. Пештен будақтаған жеңіл түтіннің

иісін, лапылдаған оттың жалынын басатын көкжиектен бұлынғырланып көрінген тау суығы өткір сезіледі.

Алғашқы жаратылыстың аналогтары – дәстүрлі өмір мен ойлаудың тұрақты серігі. Әрбір күннің, әрбір көктемнің таңын барлық тіршілік атаулыны жаңартатын жаратылыстың бастамасы, циклдың жаңа айналымы ретінде қабылдау сарқыншақтары кенепке «жылымық» уақыт әсерін береді.

Дәстүрлі сананың көлеңкесі арқылы идеяны, қазіргі кездегі сезім мен көңіл күйді басқаша түсініп Телжанов көптеген образдар жасады. Бүгінгі күндегі дала оның туындысына өнегелі үлгі жасаудың рухани негізі, ұлттық дүниетанымның қайнар көзі болды. Ары қарай дала оның жұмыстарында кескіндемелік үлгінің қызу шиеленісі мен масаттанған көтеріңкі рухани үндестігінде халықтың өмірін ашып көрсете отырып, уақыттың мәжбүр етуінен бір-бірін үздіксіз алмастырған әртүрлі сюжеттерде суреттелді.

Гиперболизация, негізгі көркем әдіс ретінде Телжанов туындыларында ұлттық менталитетке тән ерекшеліктерге ие болады. Күшті, қарапайым сезімдерді ашық көрсету халқымыздың менталитетіне тән емес, оларды шынайылықтан өнерге ауыстыру қуанышты күйді, қызу сезімді тез басу арқылы жүзеге асады. Образ жасау процесі бейнеленетін құштарлықты күшейту, күрт өсіру ырғағында жүреді. Әсерлерді мәнерлі рухани ынтаның негізіне шоғырландыра отырып, Телжанов айқын, өткір және күшті поэтикалық қорытындыларға қол жеткізді.

Айқындағыш кұралдардың күшейген белсенділігі кескіндемешінің қолтаңбасына тән. Ол композицияны өктем түрде ұстатпайтын құйынға айналдырып, кең сілтей жағуды еркін шарықтауға жіберді және түсті батыл қарама-қарсы ойынға қатыстырды. Телжанов туындыларының образды, айқын күші принциптік жағдайдағы сияқты «Көкпар» (1960) жұмысындағы ішкі қызу күрес пен қозғалыс немесе «Атамекен» (1958) картинасындағы ішкі драмалық күрес пен қозғалыс факторларының күшейуімен берілген шиеленісу кезеңіне сүйенеді.

Оның «Атамекен» атты монументалды эпикалық туындысы символикалық түрде қорытындыланған образда өсе түсті. Картина тың көтерудің ресми бағытын білдіріп, қазіргі кезде өзінің кері әсерлерін көрсеткен, бірақ, сол бір жылдары қазақ халқы бір жақты қабылдаған оқиғаға арналған. Жайылым жерлерге бай экстенсивті егін шаруашылығының жерлерін жыртудағы тың игерудің мақсаты орталықтың империялистік саясатының тұрғысында жанталасқан ауыл шаруашылығын ақсату, ұлттық саясат саласында алысқа баратын жоспарларды іске асырмау болды.

Ұлы Дала тақырыбы әрқашан ұлттық өнердің, соның ішінде бейнелеу өнерінің басты әрі маңызды нысаны болып табылады. Кескіндемелік туындыларда дала бейнесінің және далалық дүниетанымның жанама түрде жүзеге асуы жиырмасыншы ғасырдағы Қазақстан мен Орта Азиядағы ұлттық бейнелеу өнерінің ерекше көрініс табуына негіз болды. Ежелгі гректер өз құдайлары мен құдай аналарын сомдағандай, еуропалық ортағасыр мен қайта өрлеу кезеңі кескіндемелік бейнелерден өз құдайларының бейнесін іздесе,

Орталық Азиядағы түркілер өнерінде де суретшілер жан-тәнімен Дала бейнесін Жер-Ана ретінде қабылдады. Қазақ, қырғыз, түркмен ұлыстары үшін дала мен аспанды бейнелеу - негізінен әлемнің күдіретті болмысын білдіреді. Ал Көк тәңірі – Көк аспан, Қара Жер секілді дала сенімі әлі күнге дейін Қазақстан мен Орталық Азия суретшілерінің саналарында өмір кешуде.

Әдебиеттер:

- 1.Ергалиева Р.А. Феномен степи в живописи. Монография. Алматы: «Арда», 2008.
- 2.100 шедевров искусства Казахстана. Живопись. Скульптура. Графика. – Алматы: ИД «Жибек жолы», 2009.
- 3.http://nplib.library.kz/elib/library.kz/jurnal/f_2007_5/Ergaliyeva0605.pdf
- 4.http://wapref.ru/referat_meratyqasujgrnaujg.html
- 5.http://antika.kz/step_v_izobrazitelnom_iskusstve_18-
- 6.http://old.aikyn.kz/index.php?option=com_content&task=view&id=19318

Igembayeva G.T.

TRADITIONAL NATIONAL COSTUM AS HISTORICAL SOURCE OF RECONSTRUCTION

Игембаева Г.Т.,

*магистр технологии и конструирования
изделий легкой промышленности*

ТРАДИЦИОННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ КОСТЮМ КАК ИСТОРИЧЕСКИЙ ИСТОЧНИК РЕКОНСТРУКЦИИ

В современный век культурной глобализации растет стремление каждого народа сохранить неповторимость своей культуры, запечатлеть ее особенности. Традиционный костюм является одним из наиболее ярких элементов национальной культуры, в котором аккумулируется и транслируется социокультурный опыт этноса.

В начале XXI века растет интерес к своим традиционным костюмам, которые воспринимаются как памятники культуры, как этнические символы, выражающие менталитет нации. Этот интерес проявляется как в сферах науки, искусства и образования, так и в области современной моды, в широком использовании национальных и стилизованных костюмов при проведении различных праздников и торжеств.

Народный костюм – это прежде всего традиционный комплекс одежды, характерный для определенной местности. Он отличается особенностями кроя, композиционно – пластических решений, фактурой и колоритом тканей, характером художественной отделки (способом и техникой исполнения), а также комплектностью костюма и способами ношения его элементов в зависимости от функций. Костюм представляет собой совокупность одежды, обуви, головного убора и аксессуаров.

Традиционная одежда, обувь, головные уборы, аксессуары и художественное оформление элементов костюма, создававшееся на протяжении веков, является неотъемлемой частью материальной культуры.

Традиционный костюм – самобытное явление, которое занимает значительное место, не только в национальной, но и мировой культуре. Через него передается информация о традициях и обрядах народа, его культуре, благодаря которой возрождается культурное наследие народа.

Поскольку вопрос стоит о реконструкции костюма, т.е. его восстановлении в полном соответствии историческому композиционно-конструктивному решению традиционного национального казахского костюма, возникает необходимость вернуться к историческим источникам и научным исследованиям и проанализировать и структурировать материалы, для формирования объективных исходных данных, обеспечивающих разработку этапов проектирования национальной одежды.

Поэтому, основными целями реконструкции народных костюмов являются: выработка методики работы с источниками (подлинники-костюмы, музейные экспонаты, картины художников, фотографии, исследования искусствоведов, специальная литература, исторические описания, карточки описания музейных экспонатов); выявление наиболее характерных элементов костюма каждого региона; реконструкция композиций костюмов - комплексов по регионам, характерных для данной местности.

В настоящее время историческая реконструкция костюма — это воссоздание одежды и аксессуаров определенной эпохи с соблюдением технологии кроя и пошива реконструируемого времени.

В этом случае поиск объектов исследования необходимо осуществлять с помощью, визуальной, графической, специальной, достоверной и истинной информации.

Известно, что существует несколько понятий определения «реконструкция». В первом случае, реконструкция — воспроизведение процессов, происходивших в прошлом, на основе некоторой модели и предпосылок, а во втором случае историческая реконструкция - воссоздание материальной и духовной культуры той или иной исторической эпохи и региона [1].

Реконструкция традиционного национального костюма (ТНК) предполагает сохранение функции элементов костюма, за счет использования традиционных, современных и нетрадиционных материалов. Процесс реконструкции элементов ТНК носит творческий характер, поэтому он включает в себя несколько этапов, последовательное выполнение которых позволяет добиться окончательного результата в кратчайшие сроки и при минимальных финансовых затратах.

Реконструкция ТНК осуществляется на основе визуальных изображений, с целью создания его в качестве объекта исследования, с одной стороны, с другой стороны для использования его в качестве музейного экспоната, сценического костюма, национальной одежды (бытовой, нарядной, обрядовой).

Так как процесс разработки национальной одежды на основе реконструкции в настоящее время актуален и возможен только благодаря использованию традиционных и современных технологий, то в этом случае возможно использование следующих видов реконструкции:

-первый вид реконструкции можно представить в отношении воспроизведения процессов касающихся традиционных технологий производства материалов, традиционного кроя, технологий изготовления традиционных швейных, меховых, кожевенных и кожгалантерейных изделий;

-второй вид реконструкции можно представить в отношении воссоздания культурного наследия народов, к которому относятся изделия декоративно – прикладного искусства, в том числе национальная одежда, как на основе использования традиционных, так и современных материалов и технологий, в зависимости от поставленной цели.

На первом этапе реконструкции происходит общий анализ ситуации: установление необходимого перечня стадий реконструкции. Этот этап предусматривает выбор вида аналогии, с помощью которой происходит метод познания: символическая, прямая или фантастическая.

Метод аналогии предполагает использование аналогичных решений, взятых из народного костюма, национальной одежды. Исследуемый объект (костюм, в том числе одежда) анализируется в аспекте художественно – конструктивных и декоративных признаков, рассматривается с точки зрения художественного моделирования и композиционно – конструктивного построения, а также традиционных технологий. В этом случае большую роль играет творческое мышление разработчика одежды (память, наблюдение, восприятие, воображение, ассоциация), владение методами познания (аналогия), а также методами проектирования костюма. Все это позволит воссоздать художественно-конструктивное решение костюма (народный, исторический), соблюдая приемы гармонизации и формообразования, который может стать источником оригинальных ассоциаций и замыслов [2].

Творческий процесс создания имеющихся художественных образов костюма, представленных в виде аналогий (рисунок, фотография, музейный экспонат) представляет собой художественно-конструктивные решения, способные оказывать эмоциональное воздействие на человека как результат творчества.

Моделирование одежды представляет собой творческий процесс создания разнообразных моделей одежды, состоящий из двух последовательных этапов: разработки проекта - художественное оформление модели одежды - и выполнения проекта в материале.

На основе творческого источника (костюма) полученного методом аналогии разработчик с помощью метода трансформации и соответствующих приемов гармонизации создает новое художественно-конструктивное решение костюма, в том числе одежды.

Поэтому предлагается процесс создания творческого источника в качестве костюма (народный, исторический) решать с помощью метода

аналогий, который основан на использовании существующих аналогичных решений, в виде музейных экспонатов или визуальных изображений.

Вторым этапом реконструкции является процесс исследования объекта (традиционная, историческая одежда).

На данном этапе реконструкции происходит тщательный анализ форм, конструкции, художественно – декоративного оформления, которые находятся в прямой зависимости от свойств традиционных материалов.

В этом случае композиционное построение национальной одежды служит основным источником для создания элементов традиционного национального костюма в первоизданном виде, как с использованием современных, так и традиционных технологий.

В процессе создания новых проектных решений разработчик модельер – конструктор осуществляет сбор первичного материала, анализ организации и конструктивного построения, на основе визуальных источников [3].

В процессе исследования объекта реконструкции осуществляется сбор информации, которая включает в себя весь фактический материал, в том числе визуальный источник (фотографии, рисунки, эскизы), музейный экспонат или традиционная одежда, расчеты и результаты конструирования, а также внешний вид и структура изделия.

Рассматриваемый объект (костюм) подвергается анализу с точки зрения художественно - конструктивного анализа, благодаря которому создается художественно – конструктивное решение с помощью прямой аналогии.

Основная задача, решаемая на этом этапе, заключается в согласовании внешней, воспринимаемой визуально, формы национальной одежды, цвета, используемых материалов, художественно-декоративного оформления с ее функцией и назначением, в зависимости от вида реконструкции и условий ее эксплуатации (обрядовая, праздничная, сценическая) и т.д.

Наряду с этим необходимо соблюдение требований, предъявляемых к объекту в целом: содержательность (единство утилитарного и художественного содержания), тектоничность (единство конструкции и формы).

На заключительном этапе осуществляется восстановление национальной одежды на основе реконструкции традиционного национального костюма. В данном процессе необходимо сохранять его художественно-конструктивную ценность, образность (соответствие формы её художественному содержанию), коммуникативность (соответствие формы духовным возможностям и потребностям человеческого восприятия), читаемость формы, пластичность (соответствие выразительности формы материалу), организованность (соответствие выразительности формы приемам пространственной организации материала).

Таким образом, необходимо отметить, что особенностью реконструкции любого исторического костюма, в том числе и традиционного национального казахского, являются критерии соответствия подлиннику по:

- силуэтной форме костюма,
- конструкции костюма,

- пропорциям,
- цветовому решению,
- декору,
- составным элементам ансамбля,
- связи их с конструкцией,
- подбору материалов, приближенным к существующим ранее по цвету,
- другим качествам.

Литература:

1. http://www.goldenforests.ru/library/misc/bykov_rekonstrukciya.html.
2. Нуржасарова М.А. Теоретические и методологические принципы проектирования современной одежды на основе традиционного казахского костюма. / Дисс. д.т.н. - Алматы, 2005. – 441с.
3. Игембаева Г.Т., Нуржасарова М.А. Процесс реконструкции костюма / Вестник АТУ. – №1, 2013. – С.26-28

Kirushina Yuliy

**MOTIVES HORNED ORNAMENTATION
IN DECORATIVE ART OF THE ALTAI**

Кирюшина Ю.В.

кандидат искусствоведения,

Алтайский государственный университет

**МОТИВЫ РОГАТОГО ОРНАМЕНТА
В ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ АЛТАЯ**

Орнамент (лат. *ornamentum* – украшение) является одним из наиболее устойчивых элементов народного искусства. Изменение технических приёмов орнаментации и материала влияет на формирование некоторых узоров, но обычно не ведёт к исчезновению исходных мотивов, которые нередко сохраняются в течение тысячелетий. Вместе с тем орнамент развивается и обогащается в результате влияния культур других народов. Одна часть новшеств, проникших извне, вскоре отмирает, другая органически входит в национальную культуру и участвует в её дальнейшем развитии.

Рогатый мотив орнаamenta является одним из наиболее распространённых разновидностей алтайского национального орнаamenta. А.В. Эдоков называет его позднекочевническим (середина I тыс. н.э.- начало II тыс. н.э) [1, 137]. Для этого вида орнаamenta характерны определённые формы роговидного узора, крестовидные фигуры с рогообразными ответвлениями или ромбовидными утолщениями на концах (иногда они сочетаются в одной фигуре), ромбовидные фигуры с ромбовидными ответвлениями, круг, рассечённый крестом с обращёнными к центру пальметовидными элементами, четырёхлепестковая розетка в сочетании с кружковым орнаментом. Мотивы роговидных очертаний берут своё начало в искусстве степных кочевников. Роговидные мотивы присутствовали в различных вариациях в орнаменте якутов, бурят, народов

Саяно – Алтай, Средней Азии (казахи, киргизы) и турок Малой Азии (рис. 1-1;1-2).

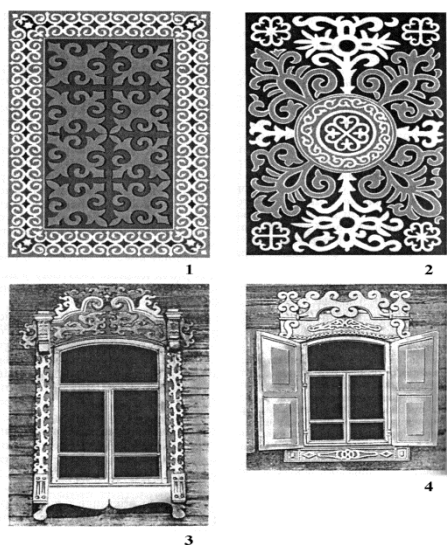


Рисунок 1

1 – казахский орнамент. Худ. Г. Фишер.

2 – киргизский орнамент. Худ. Г. Фишер.

3 – рогатый орнамент в домовой резьбе наличника.

4 - рогатый орнамент в домовой резьбе наличника в селе Хмелевка Сорокинского района. (1-2 – опубл.: Орнамент народов СССР, 1970. 3-4 опубл.: Каплан Н.И. Очерки по народному искусству Алтая, 1961).

Это те народы, у которых в основе хозяйства лежало кочевое скотоводство – разведение баранов, горных козлов. Поэтому у некоторых из этих народов даже стилизованные мотивы роговидных узоров

носят название «бараньи рога» [1, 138]. Священный баран — древний символ благодати и жизненной энергии — свойственен многим культурам от Тихого океана до Средиземного моря. Его культ был широко распространен как среди древне-иранских, так и среди древне-тюркских племен. У казахов баран считался наиболее чистым существом, обладавшим небесной, солнечной природой. Образы барана и близких ему диких животных — архара (горного барана) и сибирского козерога (таутеке), являются наиболее распространенными темами в древневосточном искусстве, начиная с эпохи неолита и кончая поздним средневековьем. В облике священного барана выступали древнеегипетский бог Амон и индийский бог Индра. Даже Зевс, согласно Лукиану, имел на некоторых изображениях бараньи рога.

К началу II тыс. н.э изображение рогатой головы горного козла или барана утрачивает конкретную связь с образом животного и превращается в абстрактную орнаментальную вариацию. Некоторые элементы звериного орнамента теряют свой первоначальный смысл, превращаясь просто в растительные завитки.

Различные модификации роговидного орнамента используются современными алтайцами преимущественно в художественной обработке металла, резьбе по дереву и для украшения ковров.

На рубеже XIX – XX века рогатый орнамент был заимствован русскими переселенцами в Алтайском крае. Н.И. Каплан приводит несколько примеров воспроизводства типичных мотивов народного алтайского орнамента для украшения наличников в сельской домовой резьбе [2, 22], (рис. 1-3; 1-4).

Предметы скифского искусства, выставленные впервые в залах Эрмитажа в конце 50х-начале 60х годов XX века, публикации в журналах ЮНЕСКО вызвали мировой интерес к традиционному искусству кочевых народов, их подражание (рис. 3-1).

В 80х годах XX века можно наблюдать трансляцию элементов рогатого орнамента в современную культуру через текстильный рисунок. Например,

работы заведующего художественной мастерской Барнаульского Хлопчатобумажного комбината Г.А. Бельшева, известного в России художника по текстилю [3]. В основе его творчества всегда лежали элементы народного орнамента, навеянные окружающей природой. Изучая традиционные орнаменты Горного Алтая, он разработал текстильные композиции для сатина, в основу которых легли мотивы рогатого орнамента.

Сатин «Алтайский сувенир» или «Сувенирная салфетка» (1980). Автор – Г.А. Бельшев (рис. 2-1) [4, 104]. Назначение ткани сувенирное, декоративное. Безраппортная купонная композиция. Орнаментальная композиция построена по принципу создания восточного ковра, который символизировал в древности своей формой и орнаментом плоскостную картину мира. В середине размещается изображение круга в квадрате как центра мироздания. Таким образом, художник использует базовую орнаментальную композицию, состоящую из взаимодействующих архетипических символов – квадрата, креста и круга.

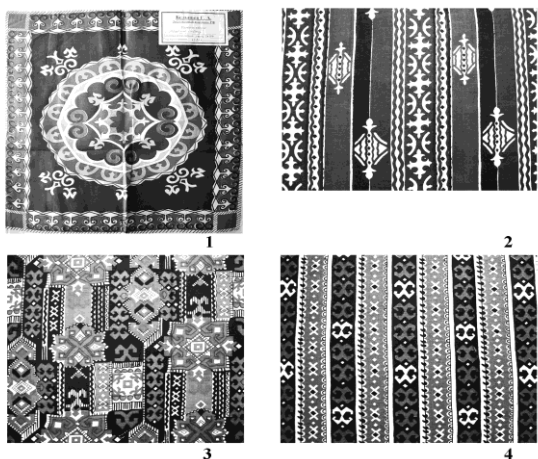


Рисунок 2.

2-1 – алтайский сувенир. Сатин. 1980 г. Г.А. Бельшев.

2-2 – алтайская дорожка (вариант 1). Сатин. 1984 г. Г.А. Бельшев.

2-3 – алтайский ковер. Сатин. 1984 г. Г.А. Бельшев.

2-4 – алтайская дорожка (вариант 2). Сатин. 1984 г. Г.А. Бельшев.

(1-4 - опубл.: Кирюшина Ю.В., Степанская Т.М., Искусство художественного текстиля на Алтае, 2005).

Композицию ограничивает каймовый орнамент, построенный из ритмически повторяющихся мелких ромбов, образующих непрерывную цепочку. Основными орнаментальными мотивами являются элементы национального рогатого орнамента – крестовидные фигуры с рогообразными ответвлениями и ромбовидными утолщениями на концах. Так как ткань декоративная, то цветовая гамма мажорная. Художник использует яркие тёплые цвета: малиновый, оранжевый, жёлтый, белый.

Ткань – сатин, плательного назначения (1984) так и называется «Алтайский ковер» (рис. 2-3) [4, 103]. Сложная геометрическая композиция строится на сочетании прямых и зигзагообразных линий. Из элементов рогатого орнамента выстраиваются цветы разных размеров. Орнаментальные пятна расположены в шахматном порядке. Используются замкнутые геометрические фигуры: квадраты, ромбы, треугольники. Преобладание в композиции тяжелых фигур с острыми углами, зигзагообразных и зубчатых линий создает впечатление тяжести и напряженности. Но имеются и волнообразные, мягкие линии и очертания. Художник умело совмещает статику и динамику.

В 1984 году появился сатин плательного назначения «Алтайская дорожка» в двух вариантах. В первом варианте композиция строится на чередовании полос различной ширины и насыщенности орнаментом (рис. 2-2) [4, 103]. В широких полосах размещен мотив рогатого орнамента из симметричных дугообразных фигур. Это четырехтоновая композиция, состоящая из сочетания коричневого, белого, черного и бордового цветов. В целом композиция статична, но используются и элементы динамичных волнистых асимметричных линий.

Алтайский народный орнамент явился основой для второго варианта сатина «Алтайская дорожка» (рис. 2-4) [4,104]. Композиция строится из чередования полос, наполненных простыми ромбами, ромбами с крючками и стилизованными элементами рогатого орнамента. В целом композиция статична, так как все ее элементы симметрична относительно горизонтали. Цветовая гамма сдержанна. Сочетание черного, белого и светло-коричневого характерно для алтайского народного орнамента.

Тему скифского «звериного стиля», родственного рогатому орнаменту, развивала в своих работах одна из учениц Глеба Александровича Бельшева – Татьяна Дедова. Под скифским «звериным стилем» в декоративно-прикладном искусстве принято понимать зооморфно-орнитоморфный орнамент, состоящий из стилизованных фигур баранов, кабанов, оленей, горных козлов, тигров, барсов, орлов. Сатин «Скифы» (1980-е гг.) (рис. 3-2). Татьяны Дедовой - кань декоративная, яркая. Стилизованные фигуры львов и грифонов смешиваются с элементами рогатого орнамента, что делает композицию динамичной. Художница четко передает сцены борьбы животных, что характерно для скифского «звериного стиля». После закрытия Барнаульского хлопчатобумажного комбината Татьяна Дедова продолжает работать в области декоративно-прикладного искусства в народном художественном промысле «Турина Гора». Испытывая интерес к архаичным культурам, искусству алтайских скифов, художница развивает тему скифского «звериного стиля» в керамике (например, скульптура «Скифия»). Мотивы рогатого орнамента просматриваются также в керамике Татьяны Матвейчук (скульптура из композиции «Скифия» и сосуд «Грифон»).

Рисунок 3.

3-1 – аппликация с деревянными резными блюдами в виде головы барана.

3-2 – скифы, сатин, 1980 г. Т. Дедова.

(1 – опубл.: Полосьмак Н.В., Баркова Л.Л. Костюм и текстиль пазырыкцев Алтая (IV-III вв. до н.э.), 2005; 2 – опубл.: Кирюшина Ю.В., Степанская Т.М., Искусство художественного текстиля на Алтае, 2005).



Мотивы рогатого орнамента широко используются в домовой резьбе, текстиле, керамике, металле, коже, что отражает непрерывную тенденцию преемственности архетипических мотивов в различных видах декоративно-прикладного искусства Алтая.

Литература:

1. Каплан Н.И. Очерки по народному искусству Алтая. - М.; Гос. издат. Местной промышленности и худ. Промыслов РСФСР, 1961. 146 с.
2. Кирюшина Ю.В., Степанская Т.М. Искусство художественного текстиля на Алтае: монография / Кирюшина Ю.В., Степанская Т.М. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та. 2005. 124 с.
3. Личный фонд Г.А. Бельшева. ЦХ Архивного фонда Алтайского края. Отдел спецдокументации.
4. Эдоков А.В. Декоративное искусство Горного Алтая. С древнейших времен до наших дней. - Горно–Алтайск, 2002. 208 с.; ил.

Mazhitxankizi Aigerim
CONTEMPORARY ART
Мажитханқызы Айгерім
ҚАЗІРГІ ЗАМАН ӨНЕРІ

Бүгінгі күнге шекті қазіргі заман өнер қалыптасуы мен көрнекті, белсенді суретшілері туралы мағлұматтар толық қанды зерттелмеді десе болады. Өнертанушы, көптеген жобалардың кураторы Ю. Сорокина Гете институтының қолдауымен "Өткен шақ пен болашақ арасында. Қазіргі кезең археологиясы" атты кітап шығарды. Бұл кітапта Қазіргі заман өнерінің негізін қалаушылардың өмірбаяндары және шығармашылық жобаларының концепциясы жазылған.

Өкінішке қарай бұл көптеген жұмыстар сақталмаған, ал бүгінгі күнге жеткендері әртүрлі тасымалдаушы және әртүрлі адамдарда сақталып қалған видео артты антологиясының материалдары табылып, кітапқа қосылды. Сонымен қатар, интернетте <http://astralnomads.net/> сайты жасалды, Орта Азия суретшілері мен Қызғыстанда жылда өткізілетін бьенналилерден мағлұматтар енгізілген. Дегенмен, сайт әлі де толықтыруларды талап етеді.

1990 - жылдары бейнелеу өнеріндегі болған өзгерістер туралы Виктор Мизианоның «Барлығын еске түсіру» атты мақаласында жақсы сипатталып көрсетіледі: ««Өнер нақтылықпен жекпе жек» 1990 жылдары айтылған менің осы афоризмім сол кезде көптеген адамдардың шабытымен үндесетін. Көптеген адамдарда сол жылдардың апатты, стихияларды мен арынды өзгерістер тән посткеңестік шындықты бақылауда ұстау мүмкін емес деген ой болатын. Сол кездегі өнер саласындағы көптеген адамдар өзінің басынан өткен немесе телеэкраннан көрген ақиқаты суретшінің қиялының ресурстары мен өнердің бір сәтті көрсеттетін ресурстарынан да асып кететіндігін сезетін.

Әлеуметтік және саяси катастрофа көркемдік катастрофаны сахналаудағы қайталауға тап болды. Бағдарлама немесе дұрыстырағы өмір сезімі өмірге акционизм практикасына шақырды спонтанды, провокациялық, трансгрессивті, іс-шараның акционизмі посткеңестік кеңістіктің көптеген орталықтарында авансахнаға шыққан еді. Ресей үшін 90 - жылдары Анатолий Осмоловскийдің, Александр Бренердің және Олег Куликтің Мәскеулік акционизмінің танымал

болғаны сондай, сол жылдары өнер тек радикалды іс шаралармен және ортаңғы арандатулармен ғана шектелмейді дегенге сендіру үшін содан бері өткен онжылдық та жеткіліксіз болып отыр.

Перфомативті әрекеттің дәуір міндеттері үшін сәйкестілігінің сол кезде ешқандай дау тудырмағандығы сондай, мәскеуліктерден кейін Сергей Маслов, Қанат Ибрагимов, Ербоссын Мелдібеков, Алмагүл Меңлібаеваның Алматылық акционизмі дүниеге келді. Сонымен қатар, олардың тілінде көрші Бішкекте Гүлнар Қасмалиева мен Мұратбек Жұмалиев, ал Шымкентте перфомативті «Қызыл трактор» тобы және оның мүшесі Саид Атабеков сөйлей бастады [1].

«Тентек» 1990 - шы «белгісіз» 2000 - шы жылдар мен қазіргі орнықты 10 - шы жылдардан тұрған 20 жылдың қалай өте шыққанын байқамай да қалғандаймыз. Менің әріптестерім осы жылдардың барлығында да ештеңеге қарамастан еңбек етумен болды. Бұл уақытты кеңестік заманнан кейінгі елде пайда болып, дамыған жаңа өнер дәуірі ретінде ерекше атап өткеніміз жөн болар. Біздің авторлардың талмандары әркім өз ұғымынша сол кезең мен ондағы проблемалар, жан ауыртар оқиғалар мен тәжірибелерге назар аударады[1].

1990 - шы жылдары суретшілер арасында белсенділік танытылып "Көксерек", "Қызыл трактор", "Зеленый треугольник" атты арт группалара құрылып, Қазақстанды Халықаралық арт кеңістікте танытқан активист Рустам Хальфин, Қанат Ибрагимов, Ербоссын Мелдібеков, Алмагүл Меңлібаева және т.б. қазіргі заман өнерінің көрнекті тұлғалары болды.

Бұндай қозғалыстың пайда болуына сол кездегі ВОЯДЖЕР галереясы, одан кейін Сорос орталығы да әсер етті. Кейбір активистердің концепциялары оппозициялық мәтінде болғандықтан, олардың шығармашылығы сынға алынып, 2000- шы жылдардың басында Сорос орталығы да жабылды.

90-шы жылдары қалыптасқан арт группалардың бірі «Зеленый треугольник». Уақыт өте топ мүшелері жан жаққа тарап, арасында бірен сарандары ғана шығармашылық жұмысын жалғастырды. Сауле Сулейменова Александр Угайға берген сұхбатынан: «90-шы жылдардың басында "Зеленый треугольнике" қандай уәждемелер болды?" деген сұрағына "Біз өзімізді революционер ретінде сезіндік.

Әлеуметтік қағидалардың барлығын жоққа шығардық. Өмір өнер секілді, әрбір қадамымыз акция немесе перфоманс секілді, сонымен қатар барлығымызды біріктіретін мықты идеология болды. Кейін әрине бұл идеологиядан да шаршадық, барлығы жан жаққа ыдырап тарап кетті. Біреусі қайтыс болды, енді біреуі топта екенін ұмытып та кетті. Біздің басты ұстанымыз ескі әлемді бұзып, жаңа әлем құрамыз. Тіліміз бен эстетикаға дейін өзгерістер енгіздік. Қазіргі кезде жастарда бұндай ұстанымдары жоқ" [2] деп жауап береді.

Себеп тек жастарда ұстаным жоқ болғандығында ғана емес, сонымен қатар білім беріп, оларға жол көрсететін нақты орталық пен пікір талас, кәсіби сын айтылып, кеңес берілетін арнайы тәжірибе жүргізетін орталықтың жоқтығы. Сондықтан "белсенді" 90-шы жылдар мен қазіргі кезді салыстыратын

болсақ, ауызбіршілік жоқтығы мен әр суретшінің өзінің шеберханасында жұмыс істеп, оның ары қарайта көпшілік көрермен назарына көрсетіліп шығарылмайтынын және бейнелеу өнерінің осы саласында із жалғастырушы жас суретшілердің аздығын байқаймыз.

Мақаламда шығармашылық жолы жиырма жылдан асатын, Қазақстанды шет елдердегі фестивальдарда танытып жүрген "Қызыл трактор" тобы көңіл бөлгім келеді.

1983 жылы Ә.Кастеев атындағы Шымкент көркемсурет училищесіне Уфа қаласының Мемлекеттік Университетін тәмамдаған Виталий Арсентьевич Симаков қабылданады. Ал, 1986 жылы В.А. Симаков композиция құрылымын тереңдетіп зерттеу мақсатымен училищеде «Структуралық мектеп» атты үйірме ашады. Бұл үйірмеге студенттер мен мұғалімдер, сонымен қатар Шымкенттің суретшілері қатысады. Бірнеше суретшілер бірігіп «SaA» шығармашылық тобын құрып, қалада бірінші көрмелерін ұйымдастырады. Бірінші «Шымкент Трансавангард» атты үлкен көрмесі Алматыда Шымкент қаласының жер-өлке тану мұражайында өткізіледі.

1990 жылы Шымкент қаласындағы жер өлке–тану мұражайында ұйымдастырылған көрмеден кейін суретшілердің өз ара шешулері бойынша шығармашылық топ Арт группа «Қызыл трактор» деп атауларын өзгертеді. Бұл шешім кенеттен пайда болды: Молдақұл Нарымбетов топтың атауын ойластырғанда көзі мұражай алдындағы тұрған қызыл тракторға түсіп «Мінеки атауы да дайын тұр, біз «Қызыл трактор боламыз» деп ұсынды. Әріптестері шебердің шешімін жөн көрді.

Мінеки, 1990 жылдардан бастап «Қызыл трактор» көптеген Қазіргі заман өнерінің республикалық және халықаралық көрмелерінің белсенді қатысушылары болып келеді. Шығармашылықтарының негізгі бағыттары: кескіндеме, графика, мүсін, инсталляция, перфоменс, видео-арт, фото-арт, паблик-арт және т.б.

Топтың негізгі мүшелері – Симаков Виталий, Баялиев Смаил, Шалбаев Арыстанбек, Атабеков Әбілсаид. Молдақұл Нарымбетов Сұлтанұлы (1948 жылы Глаба - Сай ауылында туылған) арт-группаның топбасшысы, ақкөңіл жарық жұлдызы 13 ақпан 2012 ж. дүниеден қайтты. 2012 жылы арт-группаға жас талантты суретші Сырлыбек Бекботаев қабылданды.

Бұл этнографикалық нақышқа «Қызыл трактор» көптеген модерн мәнері мен кеңістікте орнатылатын көркем объектілерді зерттеу нәтижесінде жетті. Арт группа мүшелері ХХ ғасырда өріс алып дамыған шет елдік бейнелеу өнеріндегі бағыттарды: кубизм, фовизм мен супрематизмді зерттей отырып, шығармашылық ізденістер арқылы интуитивно перфоманстар орындай бастады. Мысалы, Молдақұл Нарымбетов 1995 жылы «Рух» галереясында жеке көрмесін ұйымдастыру барысында шығармашылық туындыларды тамашалауға келген көрермендерге алдымен сүннет бойынша дәрет алып, одан кейін ағаштан өрілген есіктерден өтуді ұсынды.

Сонымен қатар, шығармалар мен арт объектілер алма-алмұрттармен көркемделген болды, көрермендер жемістен дәм татып көрмені тамашалады.

Ал, суретшінің өзі ойынан шыққан күйді қолдан дайындаған домбырада ойнады. Домбыра Қорқыт атамның бірінші аспабының үлгісі бойынша жасалды. Сол кезде Молдақұл Нарымбетов перфоманс орындап жатқанын да білмеген. Бұл іс әрекеттің барлығы жүректен шығып интуитивно жеткізілген еді [3].

Арт группаның шығармашылығы және өмірдегі ұстанымдарына сопылық философияға және бақсылыққа жақын. Бақсылық өнері ерте заманнан қалыптасқан көптеген халықтардың тарихи даму кезеңіндегі ең басты рөл атқарған дүниетанымы. Түркі жұртының ертедегі "шамандық" танымы бойынша бақсылық ең жоғарғы жаратушы "Тәңірлік" нанымнан бастап, ең алғашқы дамыған әрі кең тараған ұлттық өнері.

Шаманизм –табиғаттың ішкі және сыртқы құпиясының шешімін табуға ұмтылатын тылсым өнердің туындысы.«Қызыл трактор» мүшелері өздерін жолаушылар болып сезінеді, ал өнер – өмірлік жолдары. «Әр халықта «Алла, Құдай, Будда» деп аталғанмен, дүниені жаратқан үлкен күш пен Энергияның бар екендігіне сенемін. Ол энергия бізге өмірлік күш пен шабыт сыйлайды. Өмірде де сопылық ұстанымдарды қолданамыз. Егер де бірнәрсе шешілмей жатса, оны жағалап өтуге тырысамыз» - дейді арт группа мүшесі Арыстанбек Шалбаев.

Марат Гельман «Культурный альянс» атты жобасы бойынша 2013 жылы 1 - 23 маусымда Пермь қаласында «Белые ночи» фестиваліне Батыс Еуропа, Ресейдің суретшілерімен қатар СНГ елдері ішінен Қазақстаннан «Қызыл трактор» арт группасын шақырды [2]. Пермь қаласында фестиваль кезінде «Жаңа адамдар» атты инсталляциясы орнатылды.

Автор Арыстанбек Шалбаев өз туындысына мынандай сипаттама береді: «Қала бойынша салт атты ескерткіштер көп орнатылады. Мүмкін осы салт аттылардан кейін әрбір шенеулік өзіне не туысқанына арнап кеудеге дейін жасалған мүсін сомдатыма? Кім біледі? Осы мүсіндердің арасында айтуға тұрарлық адам ма еді деген оймен жасалды. Сыртқы пішіндері бойынша мүсінші бейнені алюминий, қоладан құяр алдында жасалатын формаға ұқсатылды» [4]. Қазіргі уақытта үш мүсін нобай бойынша ары қарай дамытылып, өзгеше нұсқада жасалуы дайындалуда.

Қазіргі кезде күнделікті әлемде түрлі жаңалықтар мен ашылулар болып, 21 ғасыр ақпараттық әлемге айналғанда, өмір мен тұрмыстың құбылыстарын кескіндеме, мүсін өнерімен жеткізу өте күрделі. Композициялық құрылымын сақтай отырып әлеуметтік жағдайды, суретшіні мазалайтын құбылыстарды ашу үшін ол – жеткіліксіз. Сондықтан, өзінің бойында бірнеше қасиеттерді қамтитын перфоманстарды қолдану қолайлы.

Перфоманс белгілі бір уақытта, белгілі бір жерде көрсетіледі. Оның орындалу барысында суретші мен көрермен арасында диалог орын алады. Яғни, суретші үнсіз қимыл қозғалыстарымен ойын жеткізу кезінде бақылап, қарап тұрған адамның бойында түсінуге және бұл құбылысқа анализ беріп, тұжырымдауға деген ұмтылыс пайда болады. Ол өзіне «Не істеп жатыр? Бұл не білдіреді? ол не айтқысы келді?» секілді сұрақтар туындайды.

2013 жылы 2 наурызда Марат Гельман «Қызыл трактор» арт группасының көшбасшысы Молдақұл Нарымбетовтың естелігіне арналған жеке көрмесіне Мәскеуден Алматыға келеді. Марат Гельман - галерист, арт-менеджер, публицист, «Культурный Альянс» продюсерлік орталығының іргеқалаушысы. Алматыда пресс - конференцияда «Қазіргі заман өнері – болашақта әрбір қала қолданатын бағалы құрал болмақ. Өйткені, әр қала бар әлемге танымал болатындай үлкен іс шараның өтуін және мұражайлар мен концерттерге көптеген көрермендер мен қала қонақтары барғанын қалайды. Бұл суретші үшін де маңызды.

Қазіргі заман өнері әр қалаға керек, суретші қалаға ерекше көрініс беріп, шет ел қонақтары мен қала тұрғындары үшін ыңғайлы, жайлы, көрікті қылады. Өнер - мұнай секілді үлкен табыс беретін, қалаға қосымша қаражат әкелетін құралдардың бірі. Ертелі кеш қазіргі заман өнерінің маңыздылығы мен құдіретін мойындайды» - деп ойымен бөлісті. Марат Гельман Пермь қаласында Қазіргі заман өнерінің фестивальдарын өткізіп, қаланың дәрежесін және әлеуметтік жағдайын жақсартты. Бұл біз үшін көрнекті түрдегі дәлел екенін ескерген жөн [5].

«Қызыл трактор» арт группасының әрбір перфоманстары халыққа көрсетілер алдында концепциясы ойластырылып және нобай альбомына қалай көрсету жолдары мен композициялық орналасуына дейін сызылып дайындалады. Тақырыбына сай арнайы костюмдер тігіліп, бетперде дайындалады. Оның өзіндік құрылымы мен шешімдері де бар. Тақырыбын ашып көрсету мақсатында қандай дыбыстар мен әуен қолдану не қандай аспаптарда ойнатылатыны жөнінде өзара ақылдасып шешеді.

«Қызыл трактор» арт группаның сыртқы бейнелері: шапандары, бас киімдері мен қолдарына ұстаған аспаптары бақсыларға ұқсағанымен, олар шығармашылықтарында интуитивно қазақтардың көне дәстүрі мен бейнелеу өнерінің синтезін құрап – Қазақстанда ең ерекше колоритті тобы болып келеді. Сырттан қараған көзқараста сопылық философиясын сомдауына келетін болғанымен, қазіргі кездегі өзекті мәселелерді көтеріп көрсетеді.

Арт группаның перфоманстарынан көне ата бабаларымыздың өсиеттеріне ұқсағанымен және суретшілер тек солардың мазмұның көрсетумен айналысады деп болжамдау үлкен қателік болып саналады. Мұқият бақылап қарағанда бақсылар бейнесінде бүгінгі күні өзекті мәселелерді көркем формада жеткізумен айналысады.

Мысалы, 2013 жылы 6 қыркүйек–6 қазан аралығында өткізілген «Арбат фест 2013» фестивалінде көрермендерге «Қызыл трактор» бірнеше шығармашылық жұмыстарымен қатар перфоманстары ұсынылды. Мысалы, Арбатта артгруппа мүшелері шығыс шапандарымен шығып қиыршық тастарды көк түске бояп, күрекпен тастарды араластырып –қазіргі кезде Қазақстанда туымызда бейнеленген көкшіл түсті, барлық жерде қолдана беруін көрсетті.

Геральдика (гербтану) тілінде — көк түс және оның түрлі реңкі адалдық, сенімділік, үміт сияқты адамгершілік қасиеттерге сай келеді. Ежелгі түркі тілінде “көк” сөзі аспан деген ұғымды білдіреді. Көк түс түркі халықтары үшін

қасиетті ұғым [6]. Бұл перформанста суретшілер көк түстен гөрі басқа ашық түстер мен реңктер арқылы халықтың ұлттық нақышын ашып көрсетуге болады деген ойларымен бөлісті. Үнсіз, тек қимылдарымен көрсетілгендіктен, перформанс тамашалған көрермендер терең ойға шомылып кеткендігін байқауға болады.

Қазіргі заман өнері –халықты үйреншікті қалпынан шығарып, үлкен эмоция мен әсер арқылы шығарманың көңіл күйін сыйлай біледі. Сонымен қатар, перформансты видеоға түсіргенмен, сол уақытта және кезеңде көрерменге жеткізілген әсер мен сезім енді қайталанбас, видео оны көрсете алмайды. Мінеки, осындай ерекшеліктерімен перформанс қызықты.

Бұл жұмыста тек группаның күнделікті күндерінен үзінділер келтірілді. Олар группа болып бірігіп істеген перформанстары және видеоларымен қатар, әрқайсысы бөлек Тұлға ретінде небір туындылар жасайды. «Қызыл трактор» арт группасының көшпенді халықтың философиясы мен дүниетанымы, этнографиясы, әр орындалған перформанс пен шығармашылық жұмыстың терең мазмұны мен мағынасымен, бейнелеу өнерінің басты талаптарына сәйкес көрерменге визуальды әсер беретіндігімен ерекшелінеді.

Қазіргі заман өнеріндегі жас суретшілер шығармашылығы. "Бүгінгі күні жас суретшіден не күтеді? Мысалы, мемлекет, батыс кураторлары, көрермен. Егерде жас суретші батыс кураторларға ұнауды көздесе, бұл оның инфантильдік және гиперикемділігінің көрсеткіші. Бірақ та осындай мақсатта туындаған шығармалар орта деңгейде, болуынан не болмағанынан еш нәрсе өзгермейтіндей жұмыстар келуіне себеп болады.

Біз өзімізді "Орта Азияның жас суретшісі" ретінде сезінгенімізден айырылып, СУРЕТШІ атануымызға лайықтымыз деп ұғынып, алдымызға мақсат пен қағидалар қойып, сол бойынша жүрмегенімізге дейін, шығармашылығымызда өзімізді батыстан кейінгі шеттегі өркендеуден қалып қойған суретші болып сезуіміз байқалатын болады" [7].

Бұл жерде Березовская Светлананың ойымен толық келісеміз. Кей кезде батыс кураторлар актуальды мәселелердің ашылып көрсетілуін сұрайды. Сондықтан жас суретшілер мемлекетінің күрделі мәселелерін концепциясына ала отырып, шығармалар жасауын туындатады. Сондықтан бұл мәселенің шешуі ретінде мемлекет бойынша "Арбатфест" секілді бірнеше жас суретшілерді қолдайтын қазіргі заман фестивалы құрылды.

Қазіргі кезде "Арбатфест" (Алматы қаласы) халықаралық фестивалінде көзге түсіп, өздерін көрсете білген және осы салады үлкен сенім арттыратын жас суретшілер шықты. Олар: Бахыт Бубиханова, Асел Қадырханова, Зоя Фолькова, Сырлыбек Бекботаев және т.б. бар. Араларында шоқ жұлдыз болып жанып, кейін өшіп қалып жатқандары да кездеседі. Бұл тарауда ең белсенді және халықаралық деңгейде көтерілген жас суретшілердің туындыларына тоқталамыз.

Бахыт Бубиханова. Қазіргі заман өнерінде үлкен жетістіктерге жетіп, 2014 ж. Президент сыйлығымен марапатталды. 2014 жылы «Атмосфера» (Алматы қаласы) галереясында жеке көрмесі ашылды.

Халықаралық көрмелер қатысушысы:

2011 Халықаралық фестиваль «Артбат фест» г. Алматы;

2011 Халықаралық көрме Symbiose;

2011 Zomer Kunstfestival Нидерланды, Бреда;

2012 «Лицо невесты» көрмесі, Пермь, Россия;

2012 Көрме«Nomadic Art Camp», Бишкек, Кыргызстан;

2013 Халықаралық фестиваль Artbatfest Теренкур Алматы;

2013 Vienna fair Вена Австрия;

2013 «Forever Young» Санкт-Петербург;

2014 Арт-Дубай биеннале

Бұл тек қатысқан көрмелер мен фестивальдарының бір бөлігі.

«Атмосфера» арт кеңістігінде "Қазақ елінің қайта өркендеу кезеңіне" арналған тақырыпта туындылар көрермен назарына ұсынылды. «Казакелианское возрождение» - «Қазақ елінің қайта өркендеу кезеңі» атты жұмысында суретші фотоколлаж тәсілінде төсекте ұйықтап жатқан ананы баласымен жер мен көктің арасында қалықтап ұшып жүргендерін, ал олардың жан жақтарында көркем каллоналар мен ордендер, бай жиһазды үйлестірген.

Автор осы жұмысымен қазақ халқының арманға бөлініп «Мәңгілік ел» құрып, бақыт пен байлықта өмір сүруге ынтасын, сонымен қатар осы мақсатын орындау барысында жалқаулыққа бөлініп өз нәпсісінен айрыла алмай жатқандығын жеткізгісі келгендей. Өз елінің бүгінгі күні мен болашағын ойлай отырып, келешегіміз қандай халде болады екен деген толғауын «мысқылмен (ирония)» арқылы жеткізе білді.

Суретшінің фотоколлаж тәсілінде жасалған «Перілер» топтамасы 2014 жылы "Хас санат" галереясының көктемгі арт салон сайысында Гран При жүлдесіне ие болды. Оның өзіндік ерекше орындалуымен және авторлық шешімі аталып өтті. Сонымен қатар, қазіргі кезде осы топтама халықаралық куратор Давид Эллиот Мәскеуде ұйымдастырған "Время мечтать"- "Армандау уақыты" атты жас таланттар сайысына өтті. Бұл сайыс жас дарынды суретшілерді іздеу мақсатында ұйымдастырылды.

Біздің мемлекетімізден сайысқа үш жас суретшінің жұмысы өткізілді: Гүлнүр Мұқажанова, Бахыт Бубиханова, Ғайша Маданова. «Перілер» топтамасысында қазақ халқының фольклорында және түріктердің көне наным-сенімдерінде перілер туралы айтылады. Ислам дінінде оларды «жын», ал христиандар «бесы» деп атайды. Түркі сенімінде әйел толғатып бала туылатын кезінде оның не нәрестенің жанын алуға «Албасты», «Жезтырнақ» және т.б. жын, перілер келеді деп айтылады. Ал, аналар мен сәбилерді «Умай» қорғайды деп сенген.

Перілерге жанды алғызбай, сақтап қалу үшін бақсыларды шақырып, олар өзіндік дауысымен өлең айтып, қобыз ойнап үйді аластатқан деген жазба деректер сақталды. Бубиханова Бахыт көне сенім наным негізінде құрылған «Перілер» атты жұмыстарында бүгінгі күнге сай қазіргі заман тілінде интернетте перілердің пайда болуын елестетеді. 21 ғасырда барлық адамзат өзінің өмірін қоғамды торсыз елестете алмайды. Бүгінгі күні тор біздің шынайы

өміріміздің елеулі уақытын алғаны соншалықты кез келген адам онсыз тұрмысын елестете алмайтындай сезінеді.

Суретші Бубиханова Бахыт көне мәдениетімізді қазіргі кезге сай жаңарта отырып "Интернеттегі періелер" атты жұмыс топтамасын құрды. Шығармашылық жұмыстары батыл және композициялық шешімімен ерекшеленеді.

Сырлыбек Бекботаев "Қызыл трактор" арт тобының мүшесі. Оның "Дала әуені" атты жұмысы Гонгконг (Қытай) қаласында өткен "Sovereign Asian Art Prize" халықаралық сайыста әлем бойынша ең үздік 10 жұмыстың қатарына кірді. Сайыстан кейін жүргізілген аукционда жұмысы 8 500 долларға сатылды.

"Дала әуені" атты шығармашылық жұмыстың композициялық құрылымында жолдың диагональ бойынша төрт ауыл келіншектері бесіктерін көтеріп келе жатқандарын тамашалайсыздар. Бұл жұмыстың басты сыры не болып келеді?

Суретші фотосуретінде қазақ халқында асыл әжелеріміз, аналарымыз бесікке бөлеп, тербетіп ән айту арқылы дәстүрімізді, әдебиетімізді бойымызға сіңіріп өсіргендерін баяндайды. "Өнер алды қызыл тіл демекші" әуенмен бірге бала кезімізден халқымыздың фольклорын, мәдениетін біліп өстік. Өміріміздің бастапқы кездерінен - ақ салт дәстүрді, түрлі ырымдарды естіп келеміз. Бұл ең алдымен ана еңбегі - тәрбиесі.

Қай кезең, орта болмасын ең бастысы дәстүрді сақтай отырып, оны жас ұрпаққа үйрету міндетін атқара білді.

Сонымен қатар суретші бұл жұмысын күнделікті тіршілікпен байланыстырады: «Бұл дала — менің туып-өскен жерім. Бұл жерде бала-бақша, кинотеатр, мәдени клубтар сияқты ештеңе жоқ. Азаннан кешке дейін көретінің сар дала. Ал бұл жерде әйелдердің тұру себебі бөлек. Анашым таңертен тұрғаннан бастап сиыр сауады, тамақ істейді, бізге де көмектеседі. Кейін келіндері де оның жолын қуады.

Яғни бітпейтін «тақ-тақ», «қысыр-құсыр» шаруа әуені. Дала әуені. Біз үшін ол жағымсыз әуендер, жаныма бататын әуендер. Менің ғана шешем емес, барлық дала тіршілігімен өмір сүретін әйелдердің өмірі осындай. Ол — нота, онсыз әуен орындалмайтын сияқты көрінеді» деген сөздерінен анасына ерекше сүйіспеншілігі мен мейірімділігін сезінеміз.

Шексіз дала көрінісі мен бесік ұстаған аналарымыздың бейнелері түсірілген "Дала әуені" атты жұмысында Қорқыт атамның қобызының үні мен Құрманғазының күйлері естілгендей болады.

Қазіргі заман өнері - өте кең форматты халықаралық өнер тілі. Визуальді пішіндерді сөзсіз кез келген әлем бөлігінде түсінуге болады. Мақалада Қазақстанды әлемдік бьеннабилер мен фестивальдарда танытып жүрген суретшілердің қолданатын замануи медиа тәсілдері мен концепциясына назар аударылды.

Әдебиетгер:

- 1.Юлия Сорокина. "Между прошлым и будущим. Археология актуальности". ТОО «Дом Идей Колесо». 27.10.2011 - 12.11.2011.
- 2.Александр Угай. "Интервью Сауле Сулейменовой". Арт листовка №3. Алматы,2011. Худсовет Алматы.
- 3.Оксана Шаталова, Алла Гирик «Полутороглазый стрелец: партия на кобызе» атты мақаласы . <http://kzdocs.docdat.com>
- 3.№ 20 (452) Пятница 14 июня, 2013 г. «Бизнес и Власть» газеті. Мансур Смагамбетов
- 4.«Культура может выполнять роль нефти», Лариса Черненко. <http://forbes.kz/>
- 5.«Ғаламның жұмбақ сырлары» мақаласы. <http://www.anck.kz>
- 6.Березовская Светлана "Вопрос: Что ждут от молодого казахстанского художника?". Арт листовка № 1. Алматы, 2009 год. Худсовет Алматы.

Mamedova Manshuk

Izhanov Baiconyr

**SUIT AS THE TIME DISPLAY
IN PAINTINGS OF KAZAKHSTAN**

Мамедова М.Т.

Ижанов Б.И.

кандидат педагогических наук

**КОСТЮМ - КАК ОТОБРАЖЕНИЕ ВРЕМЕНИ
В ЖИВОПИСНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ КАЗАХСТАНА**

Одежда появилась в самые отдаленные времена существования культуры, еще в первобытном обществе. Она была необходима для укрытия тела от палящих лучей солнца, от ветра, холода. Эстетические представления у человека, очевидно, возникли позже, чем он начал изготавливать нужные ему предметы. Лишь в процессе освоения орудий труда, утвари, одежды, в процессе их создания человек вырабатывает определенные эстетические понятия. Первоначально это были самые примитивные представления - представление о ритме, вызванное повторением трудовых процессов, о симметрии и т. д.

Исследуемая тема «Костюм как отображение времени в живописных произведениях Казахстана». Задача, стоящая перед нами определяет несколько способов изучения данной темы: посещение музеев, изучение научной литературы и архивных материалов.

Костюм - самый тонкий, верный и безошибочный показатель отличительных признаков общества, маленькая частица человека, страны, народа, образа жизни, мыслей, занятий, профессий. Наконец, в разных частях света, в разных странах развитие общества имело свои специфические особенности, и все они - климатические, социальные, национальные и эстетические - ярко выражены в многообразии костюмов.

Уникальным проявлением материальной культуры прошлого является казахский народный костюм, создававшийся под влиянием условий жизни в степях с их знойным летом, с пронизывающими ветрами, морозами зимой, большими перепадами дневных температур. В нем нашли отражение эстетические идеалы народа, его образ жизни, социальные эквиваленты. Почти все элементы казахского народного костюма однотипны везде, во всех регионах республики, нет особой разницы в покрое, выборе материала, назначении отдельных предметов одежды. Некоторые различия, имеющиеся в головных уборах, поясах, украшениях, в отдельных специфических фасонах будничной и праздничной одежды, очевидно, связаны с общим историческим процессом сложения отдельных групп казахского народа. И объясняются еще и тем, что в некоторых регионах могли несколько дольше сохраняться более архаичные формы традиционной одежды, тогда как в других они уже были заменены новыми. Распашной характер верхней одежды, запахивание ее на левую сторону, приталенность, наличие шапок, украшаемых перьями, обогащение женского платья оборками делают казахский народный костюм своеобразным. Например, головные уборы *айырқалпақ*, *сәукеле*, на наш взгляд, напоминают островерхие шапки древних саков предков казахов. Складывавшийся из квадрата белой хлопчатобумажной или шелковой ткани женский головной убор *жаулық*, по всей вероятности унаследован от древних тюрков о чем свидетельствуют изображения на каменных изваяниях той эпохи, а *белдемше* - распашной юбки восходит, пожалуй, временам гуннов.

Манера запахивания на левую сторону, расположение цветной строчки и вышив по краям выреза кимешека для лица, окаймление халата нашивками с люрексом, края под ворот и рукавов камзола галунами, якобы для «защиты» от неведомых и воображаемых сил, украшение детских, девичьих шапок, а в ряде случаев странствующих певцов перьями совы, считавшейся священной птицей, как оберега от дурных глаз, болезней, уходят к тюркско-кыпчакскому этническому пласту.

А ношение тона — *тулуна*, шаровар со вставками-клиньями из окрашенной в естественные цвета овчины, сапог — *саптама* на высоких каблуках с войлочным чулком — байпаком связано с характером занятий казахов в прошлом — подвижным скотоводством, а также с климатическими условиями.

Традиционными материалами для казахского народного костюма всегда служили кожа, мех, тонкий войлок, шекпен — самотканое из верблюжьей, реже — бараньей шерсти сукно. Для изготовления одежды широко использовались овчина, козьи, жеребьячи, сайгачьи шкуры, из которых обычно шили тулупы, безрукавки, шаровары, вышитую тамбуром верхнюю одежду. В сочинении Сейфи, написанном в 1582 году, есть интересные сообщения об одежде казахов.

Он пишет: «...их кафтаны сделаны из овечьей кожи, они окрашиваются в разные цвета и становятся похожими на атлас, их привозят в Бухару и продают по той же цене, что и кафтаны из атласа, настолько они элегантны и красивы»

[1]. На шубы, головные уборы шли также меха волков, лисиц, выдры, куницы и некоторых других пушных зверей. Комплект мужского костюма состоял из нательного белья — *жейде* (рубаша — *көйлек*, штаны — *дамбал*), верхней плечевой одежды — *бешмет*, *шекпен* и шаровар — *шалбар*, *сым*, заправляемые в сапоги. Основные элементы этого комплекта мужского костюма оставались неизменными на протяжении веков.

Социальные различия проявлялись здесь лишь в материалах, из которых шили комплект костюма, в его декоре, качестве изготовления. С. И. Руденко, обследовавший в 20-х годах XX века на основе палеоэтнологических данных одежду казахов бассейна рек Уила и Сагыза, считал купи достоянием казахов и их предков по меньшей мере двухтысячелетней давности [2].

Среди феодальной знати высоко ценились крытые шубы — *ишик*, сшитые из шкурок ценных зверьков. Самые нарядные шубы обшивались по краям мехом выдры, куницы. Большой популярностью пользовалась мужская одежда на матерчатой основе из подобранных по цвету шкурок жеребят, сайгаков. На одетый поверх зимней одежды, *кебенек* надежно защищал всадника от ветра, дождя и снега. Мужской костюм юга Казахстана отличался некоторой облегченностью, что, по-видимому, связано с оседлым и полуоседлым образом жизни населения, климатическими условиями.

Для исследования народного костюма в изобразительном искусстве Казахстана, анализированы произведения отечественных художников конца XIX - начала XX веков. Благодаря этому живописному наследию, можно представить традиции, обряды и быт наших предков. Художники изображали народные костюмы, головные уборы, украшения на основе своих же исследованных материалов. В образах портретируемых они передали нам дух того ушедшего времени.

На этих полотнах словно остановилось время. Художники в своих картинах сохранили красоту казахского народного костюма, дали нам возможность увидеть культуру простых людей и знати, увидеть самобытное искусство разных регионов нашей большой страны. Мы можем проникнуться духом народной традиции, почувствовать крепость своих культурных корней, благодаря полотнам художников.

Начинать знакомство с казахским народным костюмом лучше всего с картин Николая Гавриловича Хлудова и Абылхана Кастеева, так как именно они в казахском искусстве стали первым правдивым изображением жизни. Николай Хлудов русский художник запечатлевший природу и быт Семиречья конца XIX- начала XX веков, был одним из учителей первого казахстанского профессионального художника Абылхана Кастеева.

Казахстан стал источником вдохновения для Николая Хлудова. Он оставил большое количество живописных полотен зарисовок, на которых запечатлен традиционный мир казахского кочевья. В своих эскизах и картинах художник с жаром отображал своеобразие, колорит и природу казахского народа, с их особым укладом жизни, обычаями, традициями, предметами быта, национального костюма, до этого совершенно неизвестными, неповторимые по

красоте пейзажами Заилийского Алатау. Полотна рассказывают о жизни казахского народа «Застигнутые бурей» (1896), «Мальчик на быке» (1907), «Доеение кобыл» (1908), «Гонец» (1916) и др. Определив творческий путь многих мастеров второй половины XX в.

Абылхан Кастеев в истории изобразительного искусства Советского Казахстана занимает особое и почетное место. Он был первым национальным, подлинно народным художником[3].

Картины «На пастбище», «Доеение кобылиц», «Колхозная молочная ферма», «На джайлау», «Колхозный той», посвященные современному быту чабанов, их труду и отдыху того времени. Мотивы и сюжеты взяты непосредственно из повседневной народной жизни.

Групповой портрет «В школу» 1930, «Внутренний вид юрты» 1934, «Портрет молодой казашки в голубом» 1931, «Чабан» 1934, «Женщина в юрте, сбивающая кумыс» 1934, «Привоз невесты в дом жениха» 1937, мы видим, что казахская национальная одежда отражает национальный опыт трудовой деятельности. Здесь изображены люди, о котором нам также ничего не известно, тем не менее, мы можем кое-что узнать о них, о чем поведает костюм, сколь успешно идут дела у разбитной свахи, в каком учебном заведении учится ученик и кому подражает. На протяжении веков казахская национальная одежда отличалась простотой и рациональностью. Для нее были характерны общность форм для всех слоев населения, но с определенной социальной и возрастной регламентацией.

В середине 50-х годов для художественной жизни Казахстана явилась периодом обновления творческих сил. В эти годы в Алма-Ату вернулись после окончания вузов Москвы и Ленинграда молодые живописцы, графики, скульпторы. То было новое поколение, перед которым открывались большие возможности. Каждый из них стремился воплотить в своих произведениях образ Родины, ее историю, ее революционное прошлое.

На примере в творчества одной из первых казахских художниц Айшы Галимбаевой, стала эпизодической и наибольшее значение для нее приобрела «чистая» живопись, к которой художница всегда испытывала особое влечение. Уже в ранних работах проявился ее характерный дар - умение увидеть поэзию и красоту в окружающих человека вещах, в самом быте, в особенностях обыденной жизни. Много времени она посвятила серьезному изучению традиционного казахского искусства, особенностей декоративно-прикладного творчества, национальной одежды казахов. В 1958 г. вышел ее альбом «Казахский народный костюм», включающий 60 рисунков костюмов для разных случаев [4].

Также к этой плеяде художников всецело принадлежит творчество заслуженного деятеля искусств Казахской ССР Сахи Романова – графика, живописца и художника кино. Повествование в иллюстрациях происходит так естественно, что реально передают герои, места и события перед читателем-зрителем. Художник вводит и свой рассказ о быте, о жизни казахов, о красоте родных просторов.

Изысканны в иллюстрациях Сахи цветовые решения. Гуашь звучит мягким теплым цветом в костюмах, искрится солнечным многоцветием в пейзажных мотивах. Особенно проникновенно показано состояние героя в листе «Вечер в степи»[5]

Разумеется, не всегда изображение человека в пейзаже можно назвать портретом в узком смысле этого слова. Многие из работ несут в себе сюжетное зерно будущей тематической картины. Такими сюжетами -тематическими возможностями обладает этюд сидящего на кошке мальчика в отцовской шляпе, под названием «Хозяин земли» (1969), или не менее выразительный этюд женщины в национальном платье «Степная мадонна» (1969). Сахи пишет с натуры обычных людей, но благодаря остроте характеристик он способен в рядовом сюжете создать значительные образы, раскрывающие отношение художника к миру [6].

Костюм не только непременный атрибут культуры, связанный с этническими и социальными категориями функционирования человеческого общества, это еще и полноценный исторический источник, несущий большую информацию о различных областях деятельности человека, особенно в том случае, если у изучаемых народов отсутствовала письменность.

Одежда отражает преемственность поколений, народные традиции, причем на протяжении длительных хронологических периодов. Наиболее мобильной частью материальной культуры, легче всегда готовой к восприятию инноваций, считается мода. Благодаря этому костюм позволяет проследить связи между народами.

Своей знаковой системой он несет информацию о половозрастном, социально-экономическом статусе владельца и отражает общий уровень экономического развития данного общества. Обладая некоторой долей консерватизма, одежда всегда сохраняет элементы традиционного костюма, часто играющие роль этнического признака. Костюмный ансамбль – явление, тесно связанное с духовной жизнью народа, нередко выполняющие функции амулетов и талисманов, раскрытие значения которых помогает узнать об идеологических и религиозных представлениях тех или иных народов.

В культуре нет незначущих явлений; она, как и природа, не терпит пустоты. Всё в ней имеет смысловую нагрузку; серьёзными идеями пронизаны не только великие произведения искусства, но и предметы быта, вещи. Они испытывают на себе воздействие историко-культурных процессов и по мере возможности участвуют в нем. Попадая в мир искусства, они насыщаются особыми значениями, наравне с пейзажем, эпизодом сюжета, персонажем. Будучи созданными словом, краской, вещи преображаются, изменяются в мире искусства, становясь символом или просто значимой деталью обстановки, в которой действует литературный персонаж, знаком исторической, общественной, духовной атмосферы.

Литература:

1.<http://www.kitaphana.kz/en/articles/abstracts-in-russian/159-ulturologia/1846-kazahskii-narodnyi-kostum.html>

2. <http://www.kitaphana.kz/en/articles/abstracts-in-russian/159-ulturologia/1846-kazahskii-narodnyi-kostum.html>

3. Кастеев Абылхан: Альбом. /Составитель Б. Барманкулова/ – Алма-Ата: Өнер, 1986-258 С. илл 2,3,17.

4. Галымбаева Айша. Казахская национальная одежда. Алма-Ата «Жалын» баспасы, 1976 . 112 С.

5. Копбосинова Рауза Тохтаровна. Сахи Романов. Советский художник. 1975. Москва. Илл. 11

6. Копбосинова Рауза Тохтаровна. Сахи Романов. Советский художник. 1975. Москва. Илл. 13

Mukhametzhанov Bakhytbek

CONTRIBUTION TO THE DEVELOPMENT OF KHAQIMZHAN NAURYZBAEVA MONUMENTAL SCULPTURE OF KAZAKHSTAN

Мухаметжанов Б.А.,

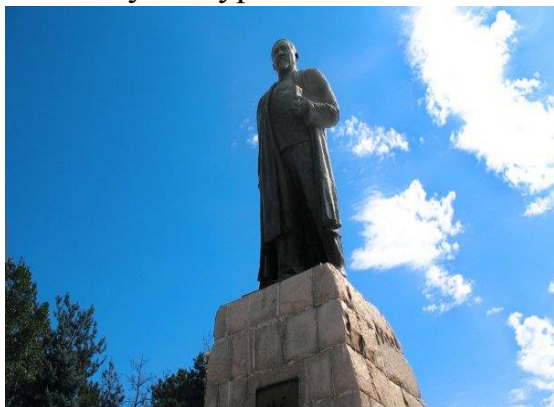
кандидат педагогических наук

ВКЛАД ХАКИМЖАНА НАУРЫЗБАЕВА В РАЗВИТИЕ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ СКУЛЬПТУРЫ КАЗАХСТАНА

Хакимжан Наурызбаев - первый профессиональный скульптор-казах, один из первых создателей школы национального монументального искусства Казахстана. Человек, стоявший у истоков профессиональной скульптуры Казахстана. Он оказался той личностью, которому было уготовано познакомиться своих соотечественников с монументальной скульптурой, как видом искусства. Хакимжан Наурызбаев - заслуженный деятель искусств, Народный художник, лауреат Государственной премии имени Валиханова, лауреат премии «Тарлан», кавалер ордена «Парасат», профессор Казахской национальной академии искусств имени Т. Жургенова. Хакимжан Исмаханович создал произведения, вошедшие в золотой фонд изобразительного искусства Казахстана.

Памятники Хакимжана Наурызбаева отличаются высоким уровнем портретного сходства, особой выразительностью передачи образа и характера через тектонику форм, пластику движений.

Скульптуры в высокой степени реалистичны, объёмны и в тоже время



*Памятник «Абай Кунанбаев»
г. Алматы, 1960г*

при отдаленном видении представляют нам четкий линейный абрис фигуры и индивидуальных черт персонажей. Так, например, памятники Абая Кунанбаева и Чокана Валиханова несомненно представляют собой вершину профессионального мастерства в монументальной скульптуре. Создание выдающихся мыслителей и просветителей казахского народа в монументальной скульптуре увековечило данные образы в

истории Казахстана и тем самым оставило нам также вечную память величайшему скульптору Хакимжану Наурызбаеву. Здесь вспоминаются строки великого А.С. Пушкина «Я памятник воздвиг себе нерукотворный, к нему не зарастет народная тропа....» [1,56].



Памятник «Ш.Уалиханов»
г. Алматы, 1969г

В этом году исполнилось бы 90 лет великому скульптору, учителю многих поколений скульпторов Казахстана, в том числе и меня. В дань памяти наставнику в данной статье хочу рассказать о биографии и плодотворном а также нелегком тернистом творческом пути мастера.

Он родился в 1925 году в ауле Улыкколь Узункольского района Костанайской области. Маленький Хакимжан больше всего любил лепить фигурки из глины, а в свободное время помогал местному кузнецу. Когда кузнеца забрали на фронт, мальчик продолжил его работу. Весной 1942 года он раньше всех в районе отремонтировал сельхозинвентарь, заинтересовавшись этим председатель райисполкома, приехав в колхоз спросил «Где кузнец?». «А вот, - показали колхозники на маленького Хакимжана, - этот мальчик". «Молодец, - похвалил председатель, - будешь работать у меня заведующим общим отделом. И конюхом по совместительству. Сам понимаешь - война, нужно экономить». И забрал мальчика в район.

В райисполкоме и райкоме партии Хакимжан увидел свои работы, которые делал еще в школе, - глиняные скульптуры Абая, Жамбыла, Чапаева.

В это время район собрал немало средств в фонд обороны. Правительственную поздравительную телеграмму в их район привез председатель Совнаркома Казахской ССР Нуртас Ундасынов. В райкоме увидев работы юного скульптора пригласив Хакимжана к себе сказали: «Хочешь учиться?». «А зачем? - ответил ему Хакимжан. - Я и так кого хочешь могу вылепить». Ундасынов засмеялся и говорит: «Будешь первым

Профессиональным скульптуром в Казахстане».

В мае 1943 года Хакимжана Наурызбаева отправили в Алма-Ату в художественное училище. Эвакуированная украинская художница Ольга Кудрявцева взяла его к себе. Кстати, она была воспитанницей Блок, учившейся, в свою очередь, у Огюста Родена. Через год Кудрявцева написала отчет Ундасынову: "Мальчик познал все, что могли дать ему в Алма-Ате. Пора отправлять его в Москву, в архитектурный институт". В институт Хакимжана не приняли: шесть классов образования для вуза явно недостаточно, объяснили ему. О том времени можно судить по дневниковым записям Наурызбаева.

Из записей Хакимжана (1945 год): «Сдаю ключи от комнаты в общежитии вахтеру и плачусь ему: «Что же мне делать? Домой возвращаться

не хочется». А он и говорит: «Не волнуйся. Я тебя пристрою». И ведет в отдел кадров института: «Вот вам кочегар». Так я и прокочегарил год. В три утра вставал, до восьми работал, потом шел в Сандуновские бани и в девять вечера приходил на занятия. Когда преподаватели спрашивали, почему моей фамилии нет в журнале, вся группа кричала: «Забыли включить!». «Какой сегодня счастливый день! Посетил Третьяковскую галерею. Какое мастерство, такой удивительный труд этих произведений. Какое впечатление произвели бюсты Шубина, картины Репина, Левитана, Сурикова, Серова, Крамского».

«Наконец получил письмо от отца. Ждут. Соскучились. Как я рад, что они рады за мою учебу. Он ожидал от меня что-то новое, недаром увлек меня к картинам, познакомил еще маленьким с учителем Суховым, который страшно меня любил, я тоже - за его картины, ласковые слова».

«Денег нет. Кушать нечего: Вспомним эти дни. Вижу новые недостатки в своей работе, которую надо бы исправить, да нет времени. Поневоле приходится искать работу, чтобы существовать и жить чем-нибудь».

Однако все эти тяготы жизни не помешали ему идти по намеченному пути, ведущему к одной цели, - стать художником-профессионалом. К тому времени Ольга Кудрявцева, его наставница, вернулась на Украину и пригласила его учиться в Харьковский государственный художественный институт. В 1951 году Наурызбаев окончил скульптурный факультет и вернулся в Алма-Ату. Около года он добивался открытия скульптурного отделения в художественном училище, где и стал первым казахским художником-преподавателем искусства пластики.

В жизни скульптора были и неприятные моменты, которые сделали его крепче и подтолкнули к созданию известных произведений, являющихся теперь жемчужиной казахского изобразительного искусства. В 1957 году в республику приехал народный художник СССР, лауреат Государственной и Ленинской премий, академик Евгений Вучетич. В тот приезд им были вылеплены скульптуры Сатпаева, Тажибаева, выдающихся писателей и поэтов. Хакимжан помогал ему делать каркасы, готовил станок, глину.

Из воспоминаний скульптора: «Как-то, когда они сидели у его друга Бауыржана Момышулы, зашел разговор о том, как это трудно - быть скульптором. Вучетич заявил, что с одним, как у меня глазом, скульптором вообще быть невозможно, и он предложил мне заняться книжной графикой. От этих слов у меня словно мир померк перед глазами, я дней десять не вставал с постели, глаза опухли от слез, а потом сказал сам себе: «Не может быть, чтобы он сказал правду! Как же тогда лепил слепой русский скульптор По?». Я решил доказать «великому» Вучетичу, что и с одним глазом можно быть скульптором. И, собственно говоря, произведения, которые сделали меня известным, появились после этого события. Это и Абай, и Джамбыл, и Чокан, и Амангельды, и Курмангазы, и Дина Нурпеисова... В одном Вучетич был прав. Стать скульптором на самом деле сложно. Одного желания мало».

Хакимжан Наурызбаев является автором более 300 произведений, в числе которых известные памятники Абаю Кунанбаеву и Шокану Валиханову в

Алматы. А его памятник Джамбылу, находящийся у западной стороны оперного театра, имеет маленькую предысторию: в 1957 году было решено создать серию памятников выдающимся деятелям Казахстана. Хакимжан Есмаханович взялся лепить фигуру Джамбыла и сделал его таким, каким видел при жизни - маленьким старичком с книгой в руках. Скульптора пригласили в ЦК. «Ваш памятник, - сказали там, - народ не воспринимает, не нравится он ему». Пришлось заново приступить к работе, теперь художник разработал другой образ - возвышенный, изобразил поэта одухотворенным, монументальным, как горы Алатау. А тот первый чугунный вариант установили в Узун-Агаче.

Большой творческой удачей мастера стала работа над созданием образа Курмангазы. Полная драматизма жизнь композитора, мощь его музыкальных импровизаций, блистательное владение двухструнной домброй - все это прочитывается в энергичной лепке, в движении мраморной массы, создающей динамичный, запоминающийся образ. Скульптор был пленен магической музыкой Курмангазы, которую стоит один раз услышать, и она остается в твоём сердце на всю жизнь.

Через всю жизнь Хакимжан Наурызбаев пронес имена своих наставников, с огромной любовью вспоминал о них. В честь Нуртаса Ундасынова он назовет одного из своих сыновей. А Ольга Кудрявцева осталась для Хакимжана учителем и духовным наставником на долгие годы. Хакимжан Исмаханович всегда мечтал повторить судьбу отца - долгожителя, прожившего 107 лет, всегда полагал, что время у него еще есть. Но судьба распорядилась иначе.

В 1960 году в Совете Министров КазССР пройдет собрание с участием Толегена Тажибаева, Мухтара Ауэзова и Хакимжана Наурызбаева. На повестке дня стоял вопрос об установке памятника Абаю в Алматы.

В тот самый год будет изготовлен памятник из бронзы, который установят перед нынешним Дворцом Республики. Образ великого поэта, основателя казахской письменной литературы будет создан первым казахским профессиональным скульптором – Хакимжаном Наурызбаевым.

Все, кто был знаком с Хакимжаном Наурызбаевым не могли не заметить его человеческой простоты и скромности. Он высоко нес звание скульптора и художника. В нынешний юбилейный год 90 - летия скульптора явственнее чувствуется его творческая глыба, чистая человеческая сущность и нескончаемая значимость его скульптурных произведений.

Творчество Хакимжана Наурызбаева внесло огромный вклад не только в развитие монументальной скульптуры Казахстана, но и в целом вошло в сокровищницу материальной и духовной культуры Республики.

Литература:

1. Газета «Казахстанская правда» №232 (27506) 13.07.2013 г.
2. Памятники культуры Казахстана. Алматы, 2003 г.

Nakhanova B.U.

Ordashev T.H.

**BIOMIMETICA ASA BASIC
OF STUDING LIVE NATURE FORMS**

Наханова Б.У.

член СХ РК,

Казахский национальный университет искусств

Ордашев Т.Х.

кандидат технических наук,

университет «Туран Астана»

**БИОМИМЕТИКА КАК ОСНОВА ИЗУЧЕНИЯ
ФОРМ В ЖИВОЙ ПРИРОДЕ**

Природа является неиссякаемым источником вдохновения для художественной деятельности. Потребность понять окружающий мир, познать природу ее цельности привела к изучению и воплощению ее законов. В конце 50-х годов XX столетия возникло новое научное направление, в основу которого был заложен исследования по моделированию различных систем. Его появление было связано с развитием кибернетики, биофизики, биохимии и инженерной психологии. В 1960 в Дайтоне (США) состоялся первый симпозиум по бионике, который официально закрепил рождение новой науки.

Бионика - это научное направление, исследующее конструкции и формы, тектонические структуры и технологические процессы живой природы и их использования в технике, архитектуре и дизайне. В англоязычной литературе чаще употребляется термин биомиметика (от лат. bios - жизнь, и mimesis - подражание) в значении - подход к созданию технологических устройств, при котором идея и основные элементы устройства заимствуются из живой природы. [1] Одним из удачных примеров биомиметики является широко распространенная "липучка", прототипом которой стали плоды растения репейник, цеплявшиеся за шерсть собаки швейцарского инженера Жоржа де Местраля. [2]

Идея применения знаний о живой природе для решения инженерных задач принадлежит Леонардо да Винчи, который пытался построить летательный аппарат с машущими крыльями, как у птиц: орнитоптер.[3] Работы испанского архитектора А. Гауди – ярчайший пример биологизации конструктивных форм архитектуры. Еще больше развил идею органической архитектуры Ле Карбюзье. Он первый предложил конкретные принципы возрождения генетических связей людей с природой. Скоро бионика стала распространяться и на другие области: бытовая техника (самозатачивающиеся ножи по принципу зубов грызунов), военная промышленность (форма подводных лодок по форме рыб) и т.д. Различные объекты живой природы являются источником возникновения образных ассоциаций у художника-модельера и вдохновляют его на создание новых коллекций. Однако, костюм, являясь объемно-пространственной структурой, приспособленной к форме

человеческого тела, не может быть механической копией природного первоисточника.

Академик В.В. Парин характеризует эту область науки как целенаправленный поиск в окружающей нас природе "образцов" для создания технических объектов. По мнению академика П.Л. Капицы, природа является даже лучшим "инженером-конструктором" чем человек[4].

Взгляд на деятельность человека, как на своеобразное продолжение природной организации присутствует в суждениях Демокрита об искусстве, положившего начало теории, согласно которой искусство (техника, ремесло и т.д.) - это «подражание» природе, прежде всего деятельности животных. Теории подражания придерживались Платон и Аристотель, рассматривая подражание в качестве определяющего признака искусства. Для Гегеля человек, художественно творящий, представляет собой «целый мир содержания, которое он похитил у природы»[5].

Появление бионики - результат развития науки и техники. Бионика позволяет объединить большой объем инженерно-технических проблем, решение которых базируется на данных биологии. Она направлена главным образом на решение практических задач, становится незаменимым помощником в поиске оптимальных дизайнерских решений, содействует их развитию и совершенствованию.

В основе эволюции живых организмов и проектирование промышленных изделий заложено одинаковые принципы, которые определяются взаимодействием форм и функций. Существуют законы, объединяющие весь мир в единое целое и дают объективную возможность использования в искусственно создаваемых системах закономерностей и принципов построения объектов живой природы и их форм. Мышление человечества в значительной степени формируется под влиянием процессов, происходящих в природе.

В своей творческой деятельности человек постоянно обращается за помощью к живой природе. Для всей истории биодизайна характерно использование в структуре и внешней форме наиболее характерных элементов природных форм. Наиболее сложные этапы освоения в техническом творчестве природных форм относятся к XVII столетию.

В это время механика занимала ведущее место в ряду всех отраслей естествознания, казалось, что все загадки природы будут разгаданы благодаря механике, верили, что законы механики являются универсальными законами и распространяли их на живую природу. Исходным было положение: природой созданы в животном мире совершенные механизмы, воплощенные в таких же совершенных формах.

Птицы имеют великолепный летательный аппарат в виде крыльев, рыбам природа предоставила аппараты для плавания - хвост и плавники. Казалось, что достаточно воспроизвести механизм движения птичьих крыльев и летательный аппарат будет создан.

Но общий уровень науки и техники того времени был таким, что идею эту невозможно было воплотить. С развитием науки возникла возможность

использования процессов и связей элементов живой природы в создании искусственного построенного человеком среды обитания и различных технических структур. Невозможно практически найти сферу человеческой деятельности, которая в той или иной мере не была бы связана с бионикой.

Очень важное значение имеют исследования биотектонических структур в работе дизайнера над новыми объемно-пространственными формами. Особое внимание дизайнеров законам формообразования живой природы обусловлено тем, что художественное проектирование, как вид искусства, имеет связь с материальным производством, перед которым всегда стоит проблема экономии материалов и времени в массовом производстве и задача достижения оптимального удобства и высокой эстетической ценности изделий.

Живая природа имеет тенденцию к всесторонней экономии энергии, строительного материала и времени. Закон достижения минимальных затрат в живой природе обусловлен органической целостностью существования. Все это и направило к мысли о возможности использования закономерностей формообразования природных структур с целью поиска оптимальных вариантов конструктивного построения и внешней формы.

Наиболее ответственным этапом в работе дизайнера является исследование бионических характеристик живой природы. На этом этапе обязательно встает вопрос, какие характеристики и средства выбирать, как пользоваться возможностью воспроизведения принципов построения природных форм в промышленных изделиях. Главным познавательным методом биодизайна является метод функциональных аналогий или соотношение принципов и средств формообразования промышленных изделий и живой природы.

В биодизайнерском процессе целесообразным является воспроизведение интересных природных форм средствами объемного моделирования, который выступает не только как средство познания законов формообразования живой природы, но и как инструмент непосредственного решения теоретических и практических задач, стоящих перед дизайнерской бионикой. Работа художника-конструктора с природными аналогами заключается не в простом сравнении, а в поиске методов и средств технического моделирования бионических процессов.

Анализируя естественную форму, дизайнер пытается осмыслить ее тектонику, которую при всей ее сложности, нельзя рассматривать как случайное сочетание объемов. Для восприятия гармонии, закономерностей построения, образности природных форм необходимо использование определенных средств познания. В естественных формах главным является конструктивно - композиционное группировки элементов, их ритмика.

Объемно-пространственная конструкция многих промышленных изделий является результатом эмпирического исследования логики построения структурных форм природы: яйца, ракушки, цветка, кукурузы, пчелиных сот. Если мы как объект для изучения берем природный аналог с ярким характером, объемом и конструкцией, с четко определенной простой формой, тогда сразу

можно оценить ее целостность, что позволит скорее с меньшими затратами времени достичь образности и пластической выразительности дизайнерского проекта.

Только в случае тщательного анализа, отбора, сравнений определяется форма и достигает полного звучания. Бионика в дизайне является одновременно и наукой, и искусством, анализом и синтезом нового познания, поиска оригинального, необычного, перспективного.

Изучение форм живой природы пробуждает фантазию художника-конструктора, дает материал, помогает решить проблему гармонии функционального и эстетического начала, обогащая формальные средства гармонизации в поисках наиболее выразительных пропорций, ритма, симметрии-асимметрии, статичности, динамичности.

Художник готовит эскизы, зарисовки природных аналогов, а затем путем использования формообразующих линий, осевых и линий членения анализирует естественную форму и разрабатывает на ее основе технический объект. Еще одну очень важную закономерность объемно-пространственной структуры диктует нам природный аналог - это единство ее устройства, необходимость учета общего развития главных элементов структуры в устройстве малых второстепенных элементов. Для живой природы очень характерна общая целесообразность построения формы.

Изучение совершенства природных форм - условие совершенствования промышленных изделий и высокой организации объемно-пространственной структуры. В некоторых случаях конструкция принимает на себя и главную эстетическую нагрузку. В целом эстетика форм промышленных изделий тесно связана с утилитарными основами, а в природе тесную связь функции и формы рассматривается как особая эстетическая свойство живой природы. Природные формы придают изделиям выразительный характер.

Чрезвычайная надежность, экономичность, способность к самосовершенствованию отличают их от искусственных аналогов, сделанных руками человека. В работе с природными аналогами особую роль играют художественные способности человека, его интуиция, которая помогает художнику-конструктору выполнить свою задачу быстрее. В то же время, решение подсказанные интуицией, нуждаются в внимательной научной проверки. Необходимость изучения биологических форм для художника-конструктора основаны тем, что они масштабно выдержаны и пропорционально совершенные, конструктивно и функционально обусловлены.

Гармония красоты и целесообразности в природе - действительно неисчерпаемый источник средств гармонизации формы, к которому постоянно обращались создатели шедевров архитектуры и искусства, как Витрувий, Палладио, Ле Корбюзье, Гауди. Они искали закономерности построения прекрасной формы, вытекающие из законов природы. Опираясь на биологические формы при разработке промышленных изделий, надо учитывать и достижения новых технологий и новые материалы. Чаще природные формы,

используемых в промышленных изделиях, видоизменяются под действием законов технологий и материалов, но не настолько, чтобы быть неузнаваемыми.

Использование бионики в процессе художественного конструирования развивает воображение, пробуждает творческую мысль, заставляет думать, познавать законы природы. Используя биологические принципы в производственно-проектной деятельности, дизайнер пытается определить в природном окружении особые эргономичные и эстетичные виды закономерностей. При использовании природных форм необходимо знать, чего можно ожидать от его природных свойств. Знание проблем современного дизайна и ощущение современной пластики формы могут помочь отобрать необходимые и полезные функции и формы живой природы.

На современном этапе дизайнерами используются не внешние черты форм живой природы, а прежде всего те свойства и характеристики формы, которые являются выражением функций того или иного природного образования, соответствующей функционально-утилитарным признакам проектируемого изделия.

От функции к форме, к закономерностям формообразования - таков главный путь дизайнерской бионики. Промышленные формы полученные в результате творческого процесса освоения законов формообразования живой природы - это синтез природных форм и определенных процессов развития науки, техники и искусства, средства, которые имеет в своем активе дизайнер.

Особое значение исследования биоформ получили при использовании в практике строительства пространственных конструкций со сложной тектонической структурой. В архитектуре современных сооружений широко используются эллипсоиды и параболоиды, вращения кольцевые параболические и др. Окружающий мир подсказывает нам еще больше разнообразия конструкций и форм. Творческое освоение принципов их образования - неисчерпаемый виток новых дизайнерских решений.

Нецелесообразным считается копирование оригинальных природных форм или увеличение и выполнения в неподходящих материалах. Необходимо учитывать свойства природных материалов, которые не всегда можно воспроизвести, роль масштаба, разницу в назначении и функциях форм живой природы и архитектурных сооружений. Если в раннем развитии бионики архитектура похожа на живую природу только внешне, то сейчас она начинает подражать ей в конструктивной сущности.

Абстрактное воображение материальной формы в виде совокупности точек, линий, поверхностей является следующим этапом ее всестороннего изучения. Форма - это сочетание элементов пространства - плоскостей поверхностей, линий, точек. Каждый объект живой природы в процессе своего развития стремится получить такую форму, которая имеет возможность наиболее полно удовлетворить его функциональные потребности. Одной из наиболее важных общих характеристик природных форм является их конструктивность.

Конструкция живой природы, организуя форму, эффективно противодействует внешним силам, обусловленным временным статическими или динамическими нагрузками. Даже очень не устойчивый материал в живой природе, получая конструктивные качества, в различных природных формах - конструкциях достаточно надежно работает на сжатие, растяжение, сгон или скручивание. В каждом решении объектов живой природы конструкция формы и ее материал тесно связаны с функциональным назначением формы. Все решения формы в природе определяются конструктивной логикой, лаконизмом, убедительностью, в этом содержится тектоническое совершенство ее образований.

Таким образом, в направлении естественной формы - конструкции до достижения максимальной прочности при минимальных затратах материала, компактности, типичности в разнообразии, целостности и выделении ее отдельных частей определяются рационально-функциональные качества формы. Направление к образованию оптимальности структуры продиктовано жизненной необходимостью каждого живого существа при минимуме затрат энергии обеспечить необходимые условия функционирования в определенной среде.

Факторы внешней среды и назначения живого организма и определяют его форму. Следуя конструктивной логике, природа создает функционально целесообразные формы. Костюм, приспособленный к форме тела человека, является объемным, поэтому с геометрических характеристик форм объектов природы дизайнер выбирает линии в их общем виде, образном решении, эмоциональном впечатлении.

Силуэт одежды воспринимается в линиях, которые несут в себе различные эмоциональные значения: спокойствие, развитие, напряженность, беспокойство. Линии, строят форму эмоционально, могут быть увидены дизайнером в окружающей среде, в том числе и в природе. Художником может быть выбран за основу как функционально-конструктивный принцип построения биоформы, так и эмоциональный контакт с ней, в результате которого возникает творческий импульс, который ведет к образованию новой художественно трансформированной формы костюма. Импульсом для преобразования животного мира иногда служит качество его поверхности: рисунок кожного покрова рептилий, насекомых, оперение птиц.

Путь трансформации природного источника:

1. Художник изучает природный объект, наблюдает за ним. Значение имеет внешний вид, манера поведения, позы, характер передвижения. 2. Выполнение набросков с натуры, отмечая наиболее характерные особенности природной формы и принципы ее внутренней орнаментации. На основе зарисовок с натуры выполняется серия рисунков, где реальный образ природного источника трансформируется в более условный, обобщенный, т.е., превратить натуралистичную форму в декоративную. 3. Постепенное приближение к силуэту костюма.

Контакт с природой является неисчерпаемым источником творческого вдохновения в работе над коллекциями одежды. Человеку ближе всего природа, частью которой он является. Не случайно в costume чаще всего встречаемся с прямыми заимствованиями природных мотивов или символами.

Несколько типов трансформации природной формы в costume:

- 1.Использование природных элементов (перья, шкуры и т.д.).
- 2.Имитация биоформ (узлы, переплетения, фактура и др.).
- 3.Рисунок на ткани и декор.
- 4.Использование строения или структуры биоформ.
- 5.Бионическое проектирование.

При изучении биоформы ставится задача выявления характера функций, движения, соотношения масс и силуэта в тектонике построения природного объекта, жизненности и красоты форм и линий. Художественно-композиционные признаки биоформы могут подсказать идею силуэтной формы будущего costume. Линия, взятая из натурной зарисовки, может дать силуэтную линию какой-либо части изделия, доминирующей над другими формами и акцентирующей всю композицию – рукава, головной убор, воротник.

Одна такая найденная линия может породить варианты. Она сама может быть темой разработки формы в серии или коллекции одежды. Все зависит от ассоциативной подготовки и эмоционального развития дизайнера, уровня его художественного видения.

Анализ биотектоники природных объектов может рождать идеи разработки линий силуэта, линий внутреннего членения формы costume, приемов декоративной разработки внутренней объемно-пространственной структуры, оформление дополнений к costume, позволяет предложить проекты орнаментального оформления тканей для costume, их фактуры, рисунка. Это является базовой основой развития творческого мышления, эмоциональной выразительности и профессиональной фантазии в работе дизайнера над тектоническим построением принципиально новых, оригинальных форм costume.

Луиджи Колани, легенда промышленного дизайна, отметил: "Возвращаться назад нужно, чтобы можно было идти вперед. Нам нужна смена направления движения. Человечеству просто необходимо вернуться к истокам, назад к природе. Мы должны быть частью природы, а не только потреблять ее дары. Биодизайн показывает нам, как жить в гармонии с тем, что нас окружает. Мы можем научиться защищать то, что мы знаем и любим".

Литература:

- 1.Моделирование в биологии, пер. с англ., под ред. Н.А. Бернштейна, М., 1963.
2. www.ru.wikipedia.org
- 3.Панкина М. В., Захарова С. В. Экологический дизайн: Учебное пособие. М. 2011
4. Капица З.П. Эксперимент. Теория. Практика.М.: Наука,1977.420с.

5. Белько Т.В. Бионические принципы формообразования костюма. Авт. дис. д.т.н.- М.: 2006.
6. Иконников А.В. Функция, форма, образ в архитектуре. - М.: Стройиздат, 1996.
- 7.Чернов Н. Н. Биотектоника-методологическая основа изучения форм в живой природе; МОН РФ, Екатеринбург: УГЛТУ, 2013

Omarova Zhanna

Yussupova Ardak

SCENOGRAPHY IN THEATER ARTS

Омарова Жанна

Юсупова А.К.

кандидат искусствоведения

СЦЕНОГРАФИЯ В ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Театральное искусство – это одно из самых сложных, самых действенных и самых старинных искусств. Притом оно неоднородно, синтетично. В качестве составляющих в театральное искусство входят и архитектура, живопись и скульптура (декорации), и музыка, и хореография, и литература, и искусство актерской игры и т. д. Среди всего перечисленного искусство актерской игры — главное, определяющее для театра.

Известный советский режиссер А. Таиров писал, «...в истории театра были длительные периоды, когда он существовал без пьес, когда он обходился без всяких декораций, но не было ни одного момента, когда бы театр был без актера»[3].

Театр как вид искусства живет в своем времени, в конкретной исторической действительности, и должен находить понимание со зрителем. Современный театр получил заметную возможность вернуться к своей сущности, к своей первичной природе, в основе которой - игра.

Игра своеобразная, именно та, что дает возможность подготовленному зрителю эмоционально и интеллектуально заглянуть дальше и глубже за свой обычный, будничный горизонт. Заглянуть и увидеть, удивиться красоте, почувствовать некоторый новый смысл своей жизни единой и неповторимой. Одним словом, театр - школа жизни. В этой формуле - тот прочный фундамент, благодаря которому сценическому мастерству предназначена судьба вечного и верного спутника в нашем временном пребывании на этой земле.

XX век, безусловно, займет особое место в истории мирового и отечественного театра. Например, становлением и развитием режиссерского творчества, которое в решающей степени стало определять главные направления поисков и экспериментов в сценическом искусстве.

Именно режиссура породила такое сложное и противоречивое явление, - оттеснение драматургии на другой план в сценическом искусстве.

Еще одно явление - рождение множества концепций театра как общественного института, множество моделей взаимоотношений актера и

зрителя. Тут можно увидеть необычайно широкий диапазон: от театра для масс до театра для максимально узкого круга. Искусство театра, в отличие от других искусств, живое искусство. Оно возникает лишь в час встречи со зрителем. Оно основано на непрерывном эмоциональном, духовном контакте сцены и зрительного зала. Нет этого контакта — значит, нет и живущего по своим эстетическим закономерностям спектакля.

Театральную постановку, сценическое действие зритель воспринимает не в одиночку, а коллективно, «чувствуя локоть соседа», что в немалой степени усиливает впечатление, художественную заразительность того, что происходит на сцене. Искусство, которое создается и воспринимается сообща, становится в подлинном смысле слова школой. «Театр, — писал прославленный испанский поэт Гарсиа Лорка, — это школа слез и смеха, свободная трибуна, с которой люди могут обличать устаревшую или ложную мораль и объяснять на живых примерах вечные законы человеческого сердца и человеческого чувства» [4].

И пусть театр, по эстетической природе своей, искусство условное, как и другие искусства, на сцене возникает перед зрителем не сама реальная действительность, а только ее художественное отражение. Но в отражении том столько правды, что она воспринимается во всей своей безусловности, как самая доподлинная, истинная жизнь. Зритель признает высшую реальность существования сценических героев. Писал же великий Гёте: «Что может быть больше природой, чем люди Шекспира!» [1].

Современный театр - это весьма сложное и многогранное явление. Всем известная поговорка гласит, что театр начинается с вешалки, но только начинается. Современный театр - это, прежде всего, живая связь времен. Одной из тенденций современного театра является осовременивание классики. Относиться к этому можно по-разному. Ведь, с одной стороны, современное искусство должно постоянно идти в ногу со временем.

Значимость исследования современного театра в контексте культуры конца XX начало XXI века обоснована следующими моментами.

Во-первых, интерес к изучаемому периоду обусловлен его переходностью - разрушением прошлого порядка, поиском возможных альтернатив и столкновением старых и новых ценностей. Это определило основной ход развития культуры и общества данного времени. [2].

Внутренняя противоречивость придавала культуре особенно рельефный, неоднородный, сложный характер, ретроспективный анализ которого показывает направление общественного движения, тем самым даёт возможность обнаружить скрытый механизм культуры данного периода. Исследование современной культуры на материале театра не как фактографическое описание, а как постижение её динамики имеет историческое значение для современной культуры, находящейся на новой переломной стадии.

Во-вторых, театр является чутким индикатором, раскрывающим основные тенденции духовной жизни общества. Такие специфические характеристики театрального искусства, как сиюминутность и коллективность творчества и

восприятия, позволяют выявить связь театра с текущими тенденциями социальной и культурной жизни. Театр более, чем другие виды искусства, зависит от политики на экономико-управленческом уровне, что, с одной стороны, позволяет идеологически манипулировать массовым сознанием, а с другой стороны, даёт возможность наблюдать преломление политических интересов в сценическом искусстве. Изучение театральных образов, в которых непосредственно отражены социальные и нравственные ценности, позволяет выявить мировоззренческие ориентации общественного сознания.

Театральное искусство является синтетическим по форме и синкретическим по содержанию видом искусства. Синтетизм сценического искусства заключается во влиянии на театр других искусств, таких как литература, музыка, архитектура, скульптура и живопись. Они входят в спектакль в определенной форме, как бы «отеатрализовываются»: в форме драматургии, музыкального оформления, театральной архитектуры, декорационного искусства. Еще одним моментом проявления синтетизма является использование в ходе театрального представления технических средств, значительно влияющих на динамику спектакля.

Синкретизм театра заключается и в действующем на сцене актере, так как в нем заключена вся полнота проявления материала искусства, на основе этой нерасчлененности и строится образный строй спектакля. Пространство спектакля является развитием актерской пластики, и неважно, что этим пространством может явиться площадь, на которой выступает актер и зрительская толпа вокруг него, музыка в спектакле – это развитие интонационных возможностей актерского голоса, а сюжетно-фабульный строй есть результат игры актерского ансамбля.

Все виды искусства, выделившись из синкретизма художественного первобытного творчества, развивались на основе одного из видов материала искусства: на основе распределения тяжестей - архитектура, на основе пластики - скульптура, на основе света - живопись, на основе звука - музыка, на основе конкретно-чувственных представлений - литература, и только театр сохранил в своей природе всю полноту материала. Синкретически-синтетическая суть театрального произведения выражается в спектакле через определяющие моменты, которые диктуются закономерностью материала творческой деятельности.

На базе определяющих моментов формируется каждое произведение театра вне зависимости от исторических, национальных, жанровых и других особенностей, строится образная структура сценического произведения: его визуальная значимость, звуковая насыщенность и его сюжетно-фабульное развитие.

Таковыми основополагающими моментами театрального произведения являются:

во-первых, сюжетно-драматический строй, определяемый законами конкретно-чувственного представления,

во-вторых, звуко-музыкальный строй, формируемый законами звукового восприятия,

в-третьих, сценография как вся совокупность пространственного решения спектакля, определяемая закономерностью материалов искусства, таких как тяжесть, пластика, свет.

Сценография, являясь органической частью такого сложного вида искусств, как театр, включает в себя всю полноту проявления пространственных видов искусств, она питается их корнями, в то же время она не может быть сведена ни к одному из них. Закономерность визуального восприятия в сценографии определяют три композиционных уровня: архитектура спектакля как взаимоотношение масс, формирующих сценическое пространство, свет спектакля как цветоцветовая насыщенность этого пространства и пластика спектакля как его пластическая углубленность.

Дальнейшее развитие сценического пространства – это приближение его к формам человеческого тела. Отражается это в понятии «пластика сценических форм». «Пластика актерской игры» - наиболее исследованное понятие сценографии. Эта проблема освещена во многих работах театроведов и в литературных работах практиков театра.

Пластика человеческого тела нашла свое полное отражение в скульптуре, в произведениях театрального искусства она получила свое особое развитие. В спектакле пластика актерского ансамбля выражается в развитии мизансценического рисунка, этому также способствуют костюм и грим.

Свое композиционное завершение пластическая разработанность сценического пространства находит в такой категории как «взаимодействие актерской пластики с пластикой сценических форм».

Построение мизансценического рисунка затрагивает каждую сценическую деталь, так как все находится в постоянной динамике сценического действия, в результате постоянно изменяется вся композиция спектакля. Пластическая разработанность пространства зависит также и от световых изменений, цветоцветовых акцентов. Композиционные уровни в спектакле находятся в постоянном динамическом развитии, диктуемым звуко-музыкальным строем и сюжетно-драматическим развитием сценического произведения.

Сценография синтезирует на своей основе динамику «простых» пространственных видов искусства, динамику линий, форм, цветового и светового пятна, но вместе с тем, появляется и новый тип динамики – это реальное движение. Новый тип динамики театрального произведения является следствием двух причин.

Первая – новый характер взаимоотношения произведения искусства и зрителя. В театре зритель необходим в момент творческого созидания создаваемого на глазах у зрителя, в момент представления спектакля, а не после, зритель является соучастником его создания. К тому же зритель в театре находится в относительно статичном положении, он «закреплен» за определенным местом в зрительном зале. К сравнению, например,

скульптурное произведение зритель осматривает со всех сторон, двигаясь на разном расстоянии от него. В силу этих особенностей характеризующих отношение зрителя и произведения в театральном искусстве сценическое представление должно быть зрелищем, раскрывающимся перед зрителем в каждый момент творческого созидания в динамике реального времени и в динамике реального движения.

Поэтому второй причиной нового типа динамики в спектакле является действующий на сцене актер. Динамика в «простых» видах искусства отражена в статично находящейся форме (и выражается, во-первых, через взаимодействие масс, когда характер пространственного нахождения одной массы в художественном произведении определен другими, составляющими с ней определенную целостность. Так в архитектуре каждый элемент определяется общей формой, каждая деталь продиктована другой. В скульптуре, основой изображения которой является пластика человеческого тела, прослеживается также сложный характер взаимосвязанности форм.

Во-вторых, динамика выражается через характер линий и определенностью ее направления. Динамика линий в архитектуре строится на геометрически плавильных взаимоотношениях. Здесь линия или прямая описывает правильную геометрическую кривую. В скульптуре характер линии меняется, и переходит в более сложную кривую, отражающую новый уровень жизни – жизнь растений, мира живой природы и, конечно, жизнь человека.

В живописи эти два характера линий наличествуют, создавая сложные взаимоотношения живой и не живой природы. И, наконец, в-третьих, динамика выражается через характер цветовой и световой насыщенности. В архитектуре и скульптуре это использование цветовой определенности природного материала.

В зодчестве, кроме этого это создание всевозможных световых проемов, которые по-разному формируют лучи света, выявляющие архитектурное пространство, его освещенность. В скульптуре углубленность рельефа форм, в результате чего образуется светотеневая игра, передающая динамичность произведения. Взаиморасположение линий, масс, цветовые пятна и светотеневая игра определяет характер направления нашего взгляда и в результате заставляет зрителя двигаться, в художественном осмыслении произведения искусства, согласно замыслу художника.

Под «двигаться» не только движение как таковое, но и движение нашего взгляда. Художник как бы руководит движение нашего взгляда. В самом произведении заложено движение нашего взгляда[5], а не только наличие нашей воли. Линия задает направление нашего взгляда, точка или масса останавливает его, концентрируя наше внимание на главном, существенном в данный момент.

Цветовые и световые пятна также динамически действуют на наше восприятие. Художник посредством своего произведения то организует спокойное медленное нашего взгляда, а значит в чем-то и наших чувств, то заставляет быстро переводить взгляд с одной части произведения на другую.

Сценография театрального искусства синтезирует в себе динамику «простых» пространственных видов искусств, но эти формы являются только моментами ее динамической целостности.

Виды динамики пространственных искусств в сценографии театрального произведения выражаются характером линий в пространстве, соразмерностью декорационных элементов, распределенностью цветовых пятен сценического пространства. Это строгость линий кулис, уходящих ввысь, за пределы видимого пространства сцены.

Это соотношение расставленной мебели, плоскости потолка и других деталей - как определенная связанность масс в сценическом пространстве в спектакле. Это цветовая распределенность, динамизм колорита. Но театр определяется, главным образом, новым типом динамики - динамики реального движения.

Сцена наполняется реальными движением форм, в каждый новый момент она уже другая, в зависимости не только от перемещений сценических масс в пространстве, но и от освещения, от игры актеров и т.д. Используя живописные завесы с нарисованными далями, театр придает им новую форму динамизма – динамика «простых» видов искусств здесь растворяется в динамической целостности сценического искусства.

Театральная сцена, особенно современная, является приспособленной для различных перемещений, она технически оснащена. Во-первых, это техника для динамики сценических объемов, которая разделяется на технику сцены и технику спектакля. Во-вторых, динамическим моментом, определяющим развитие действия спектакля, являются технические возможности сценического света. Фактором динамики действия спектакля, развивающегося в конкретном сценическом объеме и на протяжении реального времени, является новый характер взаимоотношения сцены и зрительного зала в процессе развивающегося действия спектакля.

Этот новый по отношению к «простым» видам искусства характер взаимоотношения выражается в том, что в реальном сценическом пространстве действует актер, который является одновременно и материалом, и мотором, двигателем изменения во времени всего сценического пространства, постоянная смена мизансцен с реальной динамикой сценических масс, и выразителем идеи театрального искусства.

Новый характер взаимодействия между художественным произведением – спектаклем и зрителем складывается в результате того, что «... театральное искусство благодаря своему материалу и динамической сущности постигается не в статике, а в динамике, где каждая сожженная в действенном пламени форма рождает неизменно другую, заранее обреченную на смерть для зачатия новой, и поэтому для того, чтобы явить себя, она требует зрителя тут же, в момент своего динамического раскрытия, а не после него. Следовательно, и здесь, как и в других искусствах, зритель воспринимает уже сотворенное произведения искусства, но искусства, являющего себя в иной, чем другие, форме – динамической, а не статической»[6].

Сегодняшний день современного театра по количеству и разнообразию эстетических направлений ассоциируется с Серебряным веком. Режиссеры традиционных театральных направлений соседствуют с экспериментаторами. Активно развивается смежное с театром направление хеппенинга и инсталляции.

Новому витку развития современного казахского театра во многом способствовал доступ к мировой культуре и ее театральному опыту, что помогает осмыслению собственной работы и переходу на следующую ступень.

Литература:

1. Быков В. В. Проблемы театральной архитектуры и сценография. Автореферат дис. на соиск. уч. ст. д-ра архитектуры, М., 1973
2. Омарова Ж. Н. Материалы Международной научной конференции «Национальная идентичность в процессе глобализации» //Динамика и влияние культур на сценический костюм в современном театре, С.139-143
3. Таиров А.Я. Записки режиссера М., 1970, С. 190.
4. Фаворский В.А. Лекции по теории композиции. Литературное наследие М., 1988, 254с.
5. Шеповалов В. М. Становление теории сценографии и её роль в науке о театре. Искусство и эстетическая культура.// Сборник научных трудов. Санкт-Петербург, 1992
6. Шеповалов В. М. Сценография в системе искусств, в структуре театра.// Империя света, № 9, 2002



Тарбағатай тауы

Usserbayeva Akmaral
Soltanbayeva G.Sh.
**STYLES OF PETROGLYPHS
IN KAZAKHSTAN**

Өсербаева Ақмарал
Солтанбаева Г.Ш.,
техника ғылымдарының
кандидаты
**ҚАЗАҚСТАНДАҒЫ
ПЕТРОГЛИФ СТИЛЬДЕРІ**

Петроглиф өрнектері туралы ғалымдар әртүрлі тұжырымда келтіреді. Қайсыбір ғалымдар «тастағы бейнелер сол жердің халқының тұрмыс-тіршілігінен, мәдениетінен хабар береді, олар сондай-ақ наным-сенімдерін де тасқа қашаған» дейді. Ғалымдардың келесі бір тобы жартастағы өрнектерді сол кездегі қауымның жазу стиліне теңейді. Біртекті жазу стилі болмағандықтан олар ойларын түрлі бейне-таңбалар арқылы жеткізіп, бүтін бір оқиғаны сыйғызған.

Тарбағатай таулары Қазақстанның жартас сурет кең тараған басты аудандардың бірі болып табылады. Жекелеген петроглифтер кеңестік кезеңде ашылды, алайда олар Алтай немесе Жетісу ескерткіштеріне қарағанда азырақ зерттелді. Тіпті Тарбағатай жартас сурет өнерінің бүгінде белгілі аздаған

үлгілерінің өзі Қазақстанның осы өңіріндегі (terra incognita) көп ғасырлық мәдениеттің өзіндік ерекшелігін танып-білуге мүмкіндік береді. Тарбағатай тау жоталарының солтүстік-шығыс сілемдерінде орналасқан Қызылтас пен Доланқара тауларындағы жартас суреттерінің тарихи ауқымы кең. Орта таулы бұл аудан (теңіз деңгейінен 1000–1500 м жоғары) Батыс Тарбағатайдағы негізгі жотаның оңтүстік беткейінен ағатын Жіңішке, Қарасу және Аягөз өзендерінің және Зайсан қазаншұңқырының оңтүстік-батыс бөлігіндегі Бұғаз және Базар өзендерінің суайырғы болып табылады. Табиғаты ерекше, географиялық жағдайы аса қолайлы, Оңтүстік Сібір мен Батыс Моңғолияны Жетісу және Орта Азиямен жалғастыратын құрлықаралық жол торабы саналатын бұл өңірді аңшылар мен малшылар және егіншілер ежелден құтты мекенге айналдырды. Қызылтас тауының оңтүстік-батыс беткейлерінде, Жіңішке өзені бастау алатын осыған шектес Молдажар мен Текебай аңғарларында неолит, қола, ерте темір дәуірлеріне, ортағасырлар мен ХІХ–ХХ ғ. басына жататын қоныстар мен қорымдардың және петроглифтердің ірі кешені анықталды. Неолит дәуіріндегі аңшылар мен қола дәуіріндегі малшылардың қоныстары аңғардың басында, суға жақын, ылғалды, бүгінде су басып кеткен жайылымдарда орналасқан. Қола



Молдажар. Ерте сақ дәуірі мен ортағасырлық суреттер композициясы

дәуірінің қорымдарындағы тас қоршаулар мен ертетемір дәуіріндегі аңғарды бойлай биік тау етектеріне, ежелгі тепсеңдерге салынған қорғандар мұнда б. з. д. ІІ–І мың жылдықтар тұсында тайпалар мекендегенін растайды. Айналасы жартас алаңқайларда ХІХ–ХХ ғ. басында тастан тұрғызылған қазақ қыстауларының іздері де сақталған. Мұнда ерте кездегі және ортағасырлардағы көшпенділердің қыш ыдыстары жиі кездеседі. Ескерткіштер топографиясы мен табылған олжалар Молдажар мен Текебай сайларын малшылар мен аңшылар ұзақ уақыт бойы пайдаланғанын

көрсетеді, ал петроглифтер осы санғасырлық қоныстың үнсіз куәсіндей көрінеді. Тасқа шекілген петроглифтер ең көп шоғырланған жер – Молдажар сайының орта тұсындағы суайрық. Күмбез тәрізді шоқылардың беткейі мен төбесінде көлемі әртүрлі тотыққан құмтастардың сынықтары шашылып жатады. Іргелес жатқан екі аңғардың ортасында өзінше бір ландшафт жасап тұрған тау жартастарының жарқыраған риян бояуы алыстан-ақ назар аудартады. Үш мың жыл ішінде мұнда жалпы саны 2000-нан астам жартас суреттері салынған. Молдажардағы ерте петроглифтер қола дәуіріне жатады, бірақ олар әртүрлі уақыт аралығында жасалған болуы мүмкін, себебі бейнелердің стилі мен мазмұны жағынан бірнеше топқа жіктеуге болады. Ең ерте кездегі петроглифтерде кекілі көзіне түскен жабайы жылқылар мен бұқалар бейнеленген, антропоморфты образдар өте сирек. Таудың оңтүстік

беткейіне шоғырланған мұндай суреттер салыстырмалы түрде алғанда аса көп те емес. Петроглифтердің бұл түрі Орталық Азияның көптеген жартас суреттерінде кездеседі; олардың географиясы Сарыарқаның оңтүстік және орталық аудандарын, сондай-ақ Тарбағатай мен Ертіс маңын қоса алғандағы солтүстік-шығыс шетін қамти отырып, б. з. д. II мыңжылдықтың бірінші жартысындағы алғашқы малшылар мен металл өңдеушілердің Дала мәдениетінің таралу аймағына сай келеді.

Саны ең көп және мазмұны да айқын серияны қола дәуірінің соңғы кезіндегі петроглифтерден көруге болады, оның тақырыбы мен стилі Молдажардың ерте кездегі жартас суреттерінен айтарлықтай өзгеше. Жылқы



Молдажар. Ерте сақ дәуірінде салынған жылқылар бейнесі

бейнелері бұрынғысынша жиі кездеседі. Бірақ жартас суреттер композициясының репертуары шебер орындалған басқа да жануарлар, құстар және антропоморфты кейіпкерлердің мүсіндерімен толықтырылған. Бұл кездің ең тәуір туындылары тастың аса қолайлы жалпақ беттеріне салынғаны байқалады, ал кейінгі дәуір суретшілері қалған орындарды місе тұтқан сыңайлы. Бұл петроглифтерде аттардың сырт бітімі мейлінше сәнді мәнермен берілген, яғни аттардың денесі

қайталанбайтын түзу сызықты және ирек сызықты өрнектермен толтырылған. Мұндағы геометриялық үлгілердің кейбірі Сібірдің оңтүстігі мен Қазақстан қола дәуірінің соңғы сатысындағы мәдениеттің қыш өрнегімен астасып кетеді.

Композицияларда жылқы мен оны қолға үйретіп, жуасытатын немесе оларды жыртқыш аңдар шабуылынан қорғайтын адам бейнелерімен қатар антропоморфты кейіпкерлер ерекше көрінеді. Садақпен, найзамен, шоқпармен қаруланған жауынгерлердің жекпе-жектері мен доңғалақты арба үстіндегі шайқастары да аз емес. Қарулардың көптеген бөлшектері (қорамсақ пен садақ, жебе мен найза ұштары) барынша шынайы жасалған, бұл оларды шынайы пішіндерімен салыстыруға және петроглифтерді б.з.д. I мыңжылдықтың шегіне жатқызуға мүмкіндік береді. Қола дәуірінің мұндай ұрыс суреттеріне Шығыс Жетісудағы Ешкіөлмес петроглифтері ұқсайды. Бірақ, тұтастай алғанда, Молдажар жартас суреттерінің бұл сериясы – бірегей туындылар. Тарбағатай петроглифтері б.з.д. I мыңжылдықтың басындағы Алтай, Тува және Батыс Моңғолия жартас сурет өнеріне өте ұқсас. Молдажарда оған батыс моңғолдық тас бұғылар стиліндегі бұғылардың жеке-жеке бейнелерінің тобы жатады. Таудың түрлі беткейлеріне жеке-жеке орналасқан олар тас бетіне алдыңғы дәуірлерде салынған суреттерден қалған бос жерлерді алып жатыр. Ерте скиф дәуірінің аң стиліндегі қайталанбас ерекшелігімен және өзіне тән репертуармен өзгешеленіп тұратын петроглифтерді жасаушылар да осылай таңдау жасаған болар [1].

Кезеңдерге байланысты жартас бейнелерінің өзгеруі белгілі бір уақыттардағы, көптеген ұрпақ жалғастығының мәдени ғұрыптық дүниетанымының дамуын көрсетеді. Қазіргі заманада біз петроглифтердің орындау техникасы, мазмұны мен композициясы арқылы белгілі бір стиль қалыптасқанын байқаймыз. Осыған байланысты, заманауи дизайнерлердің жұмыстарында өткенді бүгінмен байланыстырып тұрған петроглифтер стилінде орындаған композициялар бар. Тарихымыздағы дәстүрлі өнерді жаңғырту негізінде, қазіргі заман киім үлгісіне жартастағы бейнелерді қолданады. Сол бейнелердің өзіндік стилі, тарихи ерекшеліктері бар.

Қазіргі сәнде де стиль көптігі ерікті түрде туды деп айтуға болмайды. Саяси оқиғалармен, адамзатты толғандыратын әлеуметтік мәселелермен байланысты туған стильдер дамып, құндылығын арттыруда. Жаңа материалдардың және оларды өңдеудің түрлері жаңа стильдердің пайда болуына әсерін тигізеді.



«Мақпал»

Республикалық сән орталығы

Стиль (ағылш. style) сөзінің астарында көркем идеялық мағынаға негізделген шығармашылық тәсілдер, айқындалған көркемдеу құралдары

тарихи негізделген, жалпы белгілері, тұрақты образ жүйелері деген мағына жатыр. Өмір салтының ұзақ мезгілдік ағымына және қажетін өтеуге сәйкес көп қызмет атқаруы, тұтастығы, форма қарапайымдылығы, әмбебаптылығы – бұл стильдің ерекшелігі [2].

Қанша уақыт өтсе де, әлемді құтқаратын сұлулыққа құштарлық, сән әлеміндегі өзгеріс көпшілікті толғандыратын мәңгілік тақырыптардың бірі болып қала беретіні мәлім, ендеше, заманауи киім кию үлгісінде кездесетін

кейбір жайттарға шолу жасағанда, мынаған баса назар аударып, тоқталып өтуге болады екен. Жылдың төрт мезгіліне сай, «жаздық», «қыстық», «көктемдік», «күздік» ауысым, алуантүрлілік пен өзгеріске толы, үнемі құбылу үстіндегі жиынтық үлгі бүгінгі «сән» ұғымымен түсіндіріледі және уақыт талабына сай өзіндік белгілерімен ерекшеленеді. Дизайн стиль қалыптастыру процесінде көркемдік пішін қалыптастырудың әртүрлі аспектеріне тікелей қатысты бола отырып, ұлттық дәстүрді есепке алады. Ұлттық киімнің пішіні мен құрылымы, оның элементтері әрқашанда мата түріне, оның созылымдық (пластикалық) сипатына, фактурасына, ою-өрнегіне, түсіне бағынышты. Киімнің конструкциялық принциптерінің шешімі, алдын ала ойластырылған жоба, пішім мен сәннің сәйкестігі, мата мен пішін қолданысының үйлесімділігі киімнің жаңа үлгісін жасауда дизайнерлік шешімнің үлгісі болып табылады. Қазіргі сән үлгілерінде ұлтаралық белгілерге қоса, әр елдің өзіне тән интернационалдық тұрмыс-салттық ерекшеліктер, ұлттық мәдениет түрі,

ұлттық дәстүрі көрініс тапқан. Ұлттық киім халықтық өнер сияқты қазіргі модельдеу үлгісін дамытып, әрі байыта отырып, онымен сіңісіп кететінін уақыт көрсетті. Суретші-сәнгердің ұлттық өнердің заңдылығын терең түсіне отырып, дәстүрді жаңаша ойлауы шығармашылық іс-әрекетіне жаңа бағыттар ашады. Жаңалыққа ұмтылушылық мәдениет пен техника дамуында негізгі қозғаушы күш болып саналады. Бұл жағдайда шығармашылық үш белсенді әрекет жасау құралы болып халық философиясын бойына жинақтаған ұлттық киімдер саналады. Мәдениеттің бір құрамдас бөлігі ретінде киімді модельдеу де ұлттық бояуға, нақышқа, ұлттық сипатқа ие болуы тиіс.

Ұлттық киім ансамбілінің сәнді құрылымдық және көркемдік-бейнелілік бірлікке қол жеткізуінің тәсілдері мен құралдары оларға терең талдау жасауды қажет етеді. Оған түстер мен қарама-қарсы түстердің үйлесіміне және конструктивті сызықтар жасаудың пластикасы мен айқын силуэтті сызықтардың сәйкестігіне негізделген мүсіншілікпен пластикалық принциптер жатады. Костюмнің түрлі безендірілуі мен кию тәсілі оған шат-шадыман, көңілді мерекелік көңіл күй немесе байыптылық, салмақтылық сипат береді. Ұлттық киім мен оның элементтері (бас киімдері, иық және белдік бұйымдары, сәнді әшекейлері т.б. аксессуарлары) республиканың барлық әлеуметтік топтары арасында әрқашан үлкен сұранысқа ие [3].

Стиль жайы сөз болғанда, заманауи киім кию үлгісінің келбетін жасаушылар: отандық «Мақпал» Республикалық сән орталығының «Дала сазы» топтамасында петроглиф стилінде киім үлгілері ұсынылды. Бұл топтамада стилизацияланған петроглифтер заманауи киім үлгісінде табиғи түстермен композициялық шешім тапқан. Қаракөл мен замшының дәстүрлі үйлесімімен орындалған.

Әдебиеттер:

1. Алтайдан Каспийге дейін. Қазақстанның табиғи, тарихи және мәдени ескерткіштері мен көрнекті орындарының атласы. 1 том. Алматы. 2011. 584 б., карталар, суретер.
2. Орсаринова Арайлым. Адам көркі – шүберек немесе сән әлеміне саяхат «Алдаспан» газеті. 14 маусым 2012 www.baq.kz/regional_media/5/58/.../13272
3. Тәкішева Г.Ә., Асанова Б.Е. Киімді модельдеу және көркемдік безендіру. Астана.: - Фолиант, 2008

Prokhorov S.A.

**INTERNET COMMUNICATIONS, COMPUTER
TECHNOLOGY IN PAINTING AND INTERACTIVE DESIGN
IN THE PROCESS OF CREATING THE IMAGE OF MODERN
ARCHITECTURAL AND ARTISTIC SPACE**

Прохоров С.А.,

кандидат психологических наук,

доктор искусствоведения,

член СХ России,

*заслуженный работник культуры РФ,
АлтГТУ им. И.И.Ползунова*

ИНТЕРНЕТ КОММУНИКАЦИИ, КОМПЬЮТЕРНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ЖИВОПИСИ И ИНТЕРАКТИВНЫЙ ДИЗАЙН В ПРОЦЕССЕ СОЗДАНИЯ ОБРАЗА СОВРЕМЕННОГО АРХИТЕКТУРНОГО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА

В современном мире новые электронные технологии охватывают не только технологические аспекты жизни человека, но и все формы культурного и художественного пространства современной цивилизации. Совсем недавно футурологи рассуждали об электронном мире как о чем-то далеком, однако, скорость распространения информационных технологий побила все рекорды. Как отмечал американский социолог А.Тоффлер, шквал перемен не только не стихает, но все больше набирает силу, перемены охватывают высокоразвитые индустриальные страны с неуклонно растущей скоростью, их влияние на жизнь этих государств не имеет аналогов в истории человечества [1]. Ученые характеризуют современное пространство как киберпространство - пространство с царством информационных технологий. В киберпространстве есть свои языки общения и трансляции культурной информации созданных на основе компьютерных технологий.

Все больше отдается международному электронному способу передачи информации, общение через интернет технологии в считанные секунды способного передать тексты, изображения, деловые бумаги, вести диалог в режиме online. В режиме реального времени в мировом информационном пространстве люди общаются на языке символов, знаков, различных изображений, фотографий, живописи. Свободный интернет доступ позволяет производить быстрый обмен профессиональной информацией, постоянное совершенствование технологий и производства новых электронных компонентов открывает огромные перспективы, в том числе в синтезе современных технологий живописи, дизайна и архитектуры в организации жизненного и художественно-эстетического пространства человека.

Подобного рода общение через средства современных форм коммуникации – интернет, где существует общность символов, различных кодировок заменяющих написание слов доступно жителям всех стран. Поскольку сознание человека есть сознание языковое, все виды надстроенных над этим сознанием моделей – и искусство в том числе – могут быть определены как вторичные моделирующие системы. Итак, искусство может быть описано как некоторый вторичный язык, а произведение искусства – как текст на этом языке [2].

Язык живописи - это язык цвета, художественных образов, символов, воздействующих на человека на невербальном уровне, это язык созерцания и переживания, язык человеческих чувств, поэтому человеку живопись необходима, она как в зеркале через художественное изображение отражает человеческие эмоции и сопереживания. В связи с этим, язык искусства и, в

первую очередь, язык живописи можно определить как международный, общечеловеческий язык общения не требующий перевода, это язык понятный всем без ссылок на национальность, место проживания и различные языковые барьеры.

Арагон Л. в романе об известном французском художнике А. Матиссе утверждал, что не существует словесной формы языка живописи, ибо слова не могут имитировать картины. Можно говорить о специфическом языке живописи, например о колорите [3].

Электронный международный язык является одним из важных факторов общения в развитии живописи и ее цветографических интерпретаций, оригинальных предложений по концептуальному и реальному проектированию в процессе интеграции художественных возможностей при создании образа архитектурно пространства.

Термин «архитектурное пространство» используется в профессиональной деятельности дизайнеров и архитекторов, например, по отношению к открытым городским пространствам. Пространство важно и в других областях архитектуры и дизайна, особенно в дизайне интерьера. Проблема архитектурного пространства является основной для дизайнера и архитектора [4].

Продуктивное общение в профессиональной среде возможно так же с помощью компьютерных технологий. Электронные технологии создают возможность интерактивного сотрудничества художников и архитекторов, дизайнеров самого высокого уровня, проживающих на разных территориях. Благодаря использованию интернета единых электронных программ в создании современной живописи и архитектурном проектировании становится возможной моментальная связь и взаимопонимание с заказчиками из любой страны мира.

Электронный профессиональный язык позволяет проводить online-обсуждения от идеи проектирования фасадов и интерьеров здания до интерактивного авторского надзора за реальным строительством объекта. С помощью компьютерных технологий возможен подбор и расстановка мебели, подбор живописных произведений для интерьера любого стиля, выполненных художниками от места проживания страны. Результатом такой работы является мобильность, комплексность, продуманность решений до мельчайших деталей.

Привлекает внимание создание единой глобальной сети международных каталогов архитектурных и дизайнерских проектов, станковой и монументальной живописи, мебели, осветительных приборов, строительных и других материалов. Электронные технологии расширяют возможности общения на общепонятном международном изобразительном языке живописи и архитектурного проектирования пространства. Особое значение имеют электронные профессиональные издания по архитектуре и дизайну - они позволяют органичнее осваивать своеобразие архитектурно-художественных направлений и школ мира.

В изобразительном искусстве создается новая реальность, воображаемая, виртуальная. Однако необходимо разделять признаки виртуального искусства и виртуальных электронных средств. Мультимедиа, как средство передачи информации (включая Интернет, мобильную связь и проч.), не меняя сущности информативной части, меняет форму ее передачи [5].

Интерактивность становится основным способом электронного общения, в том числе среди профессиональных художников и архитекторов. Быстрая передача информации визуального ряда объектов проектирования в любую точку планеты способствует развитию универсального архитектурно – художественного проектирования, созданию образа открытого мирового архитектурно-художественного пространства. Электронные технологии способствуют созданию определенного профессионального компьютерного сленга, электронного языка, языка знаков и символов. К примеру, в архитектурном проектировании это: полигональное моделирование, текстурирование, сглаживание, фильтры рендеринга, алгоритм расчёта света, color mapping, indirect illumination, global illumination.

Еще одним из способов обмена профессиональной информацией для архитекторов и художников являются интернет конференции - обсуждения научных и творческих поисков, консультации. Интернет конференция – это возможность прямого общения одного лица с целевой интернет аудиторией посредством коммуникационных программ в сети Интернет [6]. В online конференции могут принимать участие как известные архитекторы и художники, так и молодые специалисты, люди других профессий связанные с изобразительным искусством, проектированием и строительством архитектурных объектов: заказчики, инвесторы, искусствоведы, финансисты, экологи и другие специалисты. Обычно организаторы и участники конференции - это продвинутые специалисты – профессионалы, ищущие новые творческие возможности и технологии решения живописных задач в процессе ее интеграции в создании образа современного архитектурно-художественного пространства.

Интеллектуальное общение в интернет сети между участниками таких конференций позволяет более быстро найти необходимую информацию по интересующему вопросу на профессиональном уровне, организовывать творческие и научные сообщества по определенной профессиональной проблеме. Онлайн конференция позволяет обсуждать интересующую профессиональную тему в таком круге специалистов, собрать которых в одном месте для личной беседы стоило бы огромных денег и непредсказуемых затрат времени, сил [7].

Важную роль электронного международного общения в процессе создания образа архитектурно-художественного пространства на современном этапе играет современные формы живописи и архитектуры, в котором особое место сегодня занимает интерактивная или так называемая, «умная архитектура». Организация современных форм пространственных структур

передового дизайна обладают возможностями адаптации художественных и архитектурных приемов с электроникой и вычислительными технологиями.

Интерактивная архитектура (Responsive architecture) - это развивающаяся область архитектурной практики, которая измеряет состояние окружающей среды, адаптируя свою форму, цвет или функцию к целям наибольшего соответствия требованиям эксплуатации [8].

Термин «Интерактивная архитектура» был дан американским информатиком Николасом Негропonte, который первый применил его в сочетании дизайна, архитектуры и кибернетики применительно с пространственными задачами [9].

Интерактивная архитектура отличается от классических форм архитектуры и средового дизайна включением в нее электронных, интерактивных систем, изменения несущего каркаса, цвета, формы здания в зависимости от изменения окружающей среды. Это позволяет по новому переосмыслить традиционные принципы решения архитектурного пространства и его художественно-эстетической составляющей, к примеру, проецирования художественных произведений на фасады зданий, изменения геометрических форм и т.д.

Общее определение интерактивных форм дизайна архитектурной среды является свойство архитектурных объектов менять свою форму и художественные характеристики в соответствии с изменениями условий изменяющейся среды: погоды освещения, направления ветра, силы звука и т.д. В основу интерактивного дизайна архитектурной среды положено создание гармоничного художественного эстетического понимания современного пространства с внедрением информационных интерактивных технологий, в котором электронные технологии в живописи и других направлениях изобразительного искусства перекликаются с технологическими возможностями и взаимно дополняют друг друга.

Интеллектуальный дизайн архитектурных объектов использует встроенные микропроцессоры, дающие различную информацию, взятую и переработанную из окружающей среды. Компьютерные программы способны принимать простую информацию от человека реагируя на тепло, движение, объем, изменяя в режиме реального времени форму, цвет, пространство, изображения, звук в двухмерном или 3-D пространстве.

Современное решение пространственных и художественных задач с помощью интерактивного архитектурного проектирования и его дизайна можно продемонстрировать на примерах нового здание штаб-квартиры крупнейшего австрийского офиса страховой компании Uniqa Tower (Австрия, Вена) – автором которого является австрийский архитектор Хайнц Нойманн (Heinz Neumann). По его словам, он стремился сделать здание «живым, энергичным, наполненным эмоциями» [10]. Уникальным решением дизайна является фасад–экран, который при включении интерактивной программы «загорается» придавая башне разные формы, мгновенно разрушая их и тут же создавая новые.

Другим примером служит фасад Uniqa Tower, в котором программисты компании Licht Kunst Licht разработали уникальное программное обеспечение, ведь в отличие от обычного плоского экрана, представляет собой экран трехмерный, на котором изображение должно быть видимым со всех сторон. [11].

Удивительным сооружением в области архитектуры и дизайна является Башня Ветров – своего рода техно-скульптура, на железнодорожном вокзале в Йокогаме. Главная заслуга архитектора Тойо Ито, состоит в том, что он смог соединять художественные и техническими приемы, нашел баланс между природой и достижениями прогресса. «Архитектура не должна быть застывшей музыкой» - считает Тойо Ито. Его здание Башня Ветров именуют «вневременными», отмечают царящие в них «воздух и ветер» и великолепную игру форм [12].

В городе Токио находится самый большой бутик в мире, разработанный американским архитектором Питером Марино, известный в современном мире, интерактивным динамическим освещением.

Еще один пример, отель Grand Lisboa расположенный в самом центре г. Макао в Китае. В 2007 году отель Grand Lisboa установил «умную» систему освещения на фасаде казино, на базе LED-технологий от компании Daktronics, сочетающей в себе необычное наружное освещение с возможностью трансляции текстовых сообщений, графики, анимации и видео [13].

Особый интерес, с точки зрения возможности применения современной живописи и ее свойств цветографических преобразований в синтезе с архитектурой представляет смарт-стекло/

Смарт-стекло (англ. *smart window*, также используются названия: «умное стекло», «электрохромное стекло», «стекло с изменяющимися свойствами») — композит из слоев стекла и различных химических материалов, используемый в архитектуре и производстве для изготовления светопрозрачных конструкций [14].

С точки зрения применения практических новых свойств смарт-стекла применительно к архитектуре можно отнести самоочищающиеся или автоматически свойства стекла, открывающиеся для вентилирования окна, по сигналу от датчика дождя, а также проекционные созданные на основе диффузных или аналогичных технологий способные проецировать объемные изображения.

С точки зрения, новых технологий интерес представляет звуковое смарт-стекло способное синтезировать воспроизводить звук, а также его сенсорные свойства способные реагировать на прикосновение.

Уникальные физические свойства смарт-стекла позволяют применять их как кондиционеры регулирующие температуру и освещение помещений, защищать помещения от ультрафиолетового излучения.

С точки зрения применения художественных возможностей передачи изображения живописных произведений в 2-d и 3-d форматах смарт-стекло

может использоваться как в наружных, так и во внутренних помещениях, в том числе и различных инсталляциях.

Широкое применение художественных свойств смарт-стекла получили в рекламном дизайне, где используются в витринах, в экспозиционных пространствах художественных музеев и галереях для создания новых виртуальных экспозиций. Смарт-стекло, в зависимости от программного обеспечения, может использоваться в качестве проекционного экрана для экспонирования изображения, либо становится прозрачным. Таким примером могут служить изготовленные дисплеи, для инсталляции выполненные кампанией Nissan Micra CC в Лондоне из смарт-стекла, которые были использованы в организации пространства городской среды.

Использования возможностей свойств смарт-стекла в экспозиционном пространстве может служить применение мультимедийных экранов способных организовать настоящий музей при отсутствии экспонатов. Примером такого применения является мультимедийный проект «Вселенная воды» Петербургский Водоканал.

Еще одной художественно-технологической формой, которой оперируют архитекторы и дизайнеры архитектурной среды, являются медиафасады - это экраны или дисплеи, созданные на основе различных по форме и размерам светодиодных модулей органично вписываемых в архитектурное пространство и предназначенных для трансляции текстовых сообщений, графики, живописи, анимации и видео.

Медиафасады используются по всему миру как:

- средство наружной электронной рекламы (digital outdoor);
- средство дизайнерского освещения зданий и помещений;
- средство для обеспечения уникальности архитектурному объекту;
- средство для украшения и разнообразия облика города;
- средство любой другой информационной коммуникации (трансляция видеопрограмм);
- средство взаимодействия с разными городами, пунктами, зданиями и т. д.;
- в художественных и эстетических целях [15].

Применения изображений художественной произведений на огромных медиаэкранах, фасадах зданий, внутри интерьеров, экспозиционных площадей не только активно изменяют архитектурные объекты, транслируя различную информацию, но и привлекают к себе, наполняют их эстетическим содержанием.

Рассмотрение приведенных примеров позволяет, на наш взгляд, сделать вывод, что в высшей архитектурно-художественной школе применение современных компьютерных технологий необходимы не только при подготовке по специальным предметам в проектировании, но и при обучении живописи ее цветографическим преобразованиям.

Подготовка современных специалистов архитекторов и дизайнеров архитектурной среды, способных свободно общаться в мировом интернет

пространстве в области живописи ее электронных цветографических преобразований применительно к проектированию интерактивного образа архитектурно-художественного пространства позволит поднять на некоторую высоту весь процесс архитектурно-художественного образования и, несомненно, благотворно скажется на его качестве.

Для этого необходимо совершенствовать образовательный процесс, оснащая современными электронными программами и мощными компьютерами аудитории в институтах архитектуры и дизайна, связанных с преподаванием живописи и архитектурной колористики.

Обучение студентов по архитектурному направлению происходит, в основном, по одним и тем же электронным программам, как для проектирования архитектурных объектов и дизайна архитектурной среды, так и для применения компьютерных технологий в живописи.

Это программы Nero Snap Viewer, Corel Draw, Photoshop, Archicad, 3DMAX, Artlantis, V-Ray, Painter, а также компьютерные инструменты, используемые для рисования в программе Painter, такие как Marker, Pencil, Pen, Chalk и т.д. В сфере художественного творчества начинающего архитектора и архитектора-дизайнера такой подход позволяет создавать новую, виртуальную реальность, «населять» мир образами, которые стимулируют воображение при создании новых живописных композиций, архитектурных форм, создавать возможность развития в подготовке проектирования нового интерактивного дизайна в архитектурном пространстве.

Все это в значительной степени активизирует интеллектуальную деятельность, заставляет искать альтернативные варианты архитектурного проектирования и дизайна, художественного мышления, освобождает сознание от привычных стереотипов.

Литература:

1. Культура и пространство. // <http://sv-scena.ru/athenaeum/teoriya-kuljture.Razdel-1-2-1-84-83.html>
2. Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб.: «Искусство – СПб», 1998.
3. Язык Искусства - Мир словарей философский словарь / http://mirslovari.com/content_fil/jazyk-iskusstva-8359.html
4. Архитектурное пространство, его характеристика и свойства, коррекция пространства в помещении. // Журнал «Сообщество по дизайну и декору интерьера». // www.livemaster.ru/.../55534-arhitekturnoe-prostranstvo
5. Силаева В.Л. Подмена реальности как социокультурный механизм виртуализации общества. Диссертация на соискание ученой степени кандидата наук. Интернет-журнал социальных дискурсов-исследований // www.socionavtika.narod.ru/.../Silaeva/Sil_awtoref.htm
6. Интернет-конференция / <http://ru.wikipedia.org/wiki/Интернет-конференция>
7. Способы общения в сети Интернет. FAQ по Internet. World Wide Web. // www.faq-www.ru/z_sposoby_internet_obschenija.htm

8. Адаптивная архитектура/http://ru.wikipedia.org/wiki/Адаптивная_архитектура
9. Адаптивная архитектура/http://ru.wikipedia.org/wiki/Адаптивная_архитектура
10. Галюк Е. Поговори со мною, башня [Текст] / Галюк Е. - // Иллюминатор. - 2006. - № 6(25). - С. 66-69: ил.
11. Галюк Е. Поговори со мною, башня [Текст] / Галюк Е. - // Иллюминатор. - 2006. - № 6(25). - С. 66-69: ил.
12. 15 зданий Тойо Ито, Буро 24/7 /www.buro247.ru/culture/our-choice/15-zdaniy-toyo-ito.html
13. Медиафасад /<http://ru.wikipedia.org/wiki/Медиафасад>
14. Смарт-стекло /<http://wikipedia.org/wiki/Смарт-стекло>
15. Медиафасад /<http://ru.wikipedia.org/wiki/Медиафасад>

Samarkanova Farida

FELTING: TRADITION AND MODERNITY

Самарканова Ф. С.

ВОЙЛОКОВАЛЯНИЕ: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

В настоящее время возрос интерес к традиционным видам прикладного искусства разных народов. к самобытному и красочному миру искусства. На основе традиций войлоковаления успешно развиваются различные новые виды изделий декоративно прикладного искусства.

Отрасль войлоковаления имеет древние традиции у казахов, как у других народов Азии и Европы.

На основе войлоковаления изготавливались сырмаки, текеметы тускийзы войлочные сумки для хранения посуды - аяк капы, чехлы на сундуки – сундук капы, и одежда. Традиции казахского войлоковаления имеют характерные черты присущие всем народам, у которых развито кочевое скотоводческое хозяйство. Древние традиции в обработке овечьей шерсти и широкого использование войлоков в повседневном быту кочевников несомненны. Не вызывает сомнения их родство с изделиями из войлока, обнаруженными при раскопках курганов скифских племён на Алтае.

Для украшения войлоков алтайские скифы применяли те же приёмы, что и казахи: мозаику из разноцветных кусков войлока, аппликационную нашивку или наклейку, оконтуривание узора шерстяным шнуром контрастного цвета и другие. Казахи жили в юртах, украшенных красочными войлочными коврами и предметами быта, спали на войлоке, одевали войлочную одежду, укрывали коней.

Он оберегал от злых духов и вражеских стрел, спасал от зноя и холода.

Искусство войлоковаления передавалось из поколения в поколение.

Войлоки изготавливались на всей территории Казахстана и отличались своеобразием, характерным для разных родоплеменных групп казахов, несмотря на их общность по используемым материалам, приёмам декорирования и колористического решения в целом. Например, в

Центральном и Западном Казахстане было развито изготовление сырмаков, в Южном Казахстане производились текеметы.

Поражают удивительное понимание народными мастерами связи характера изделия и его декора и натурального цвета, тонкое чувство свойств материала и высокая техника обработки и изготовления изделия. Используя фактуру и цвет основного сырья, каким является шерсть мастера изготавливали предметы повседневного обихода, с гармоничным сочетанием в них утилитарного и эстетического аспектов. Так как не только практичность и удобство в использовании, но и красота декора позволяет нам рассматривать их как произведения искусства.

Например, народные мастерицы для декорирования сырмаков, ковров, вышивок использовали прием скрученной линии узора, брали для этого поочередно шерсть различных цветов и получали пёстрый шнур. Этот приём широко известный в вышивках не только казахов, но и узбеков, таджиков, киргизов, туркмен называется «ала кан» – «пёстрая кровь». Он вносит в узор разнообразие, делает его более живописным.

В сырмаках этот прием широко используется при окантовке краев узора.

Казахские сырмаки в целом отличаются сдержанным, спокойным колоритом, который создаётся сочетанием мягкой поверхности серовато - белого войлока и смягченного серовато - бурого. Очень важным считаю сохранения природного натурального цвета шерсти. Декор этих предметов отличается большой живописностью. Узор свободно размещённый на белом тонком войлоке, придаёт вещи лёгкостью красочность, изящество и некоторую наивность звучания в отличие от строгих, холодно правильных узоров больших войлочных ковров. Анализируя многочисленные виды казахских войлочных изделий, технику их изготовления, характер орнамента и цветового решения, можно сделать вывод, о непрерывной преемственности искусства обработки войлока.

Для многих народов, особенно кочевых, войлок был основным видом текстиля, служившим человеку на протяжении всей жизни. Люди рождались и умирали на войлоке, одевались в войлочную одежду, укрывали коней войлочной попоной. Войлок, согласно традиционным представлениям, оберегал от злых духов и вражеских сил, спасал от зноя и холода.

Первые войлоки выполняли из натуральной шерсти естественного цвета. Традиционно для их изготовления использовали шерсть, окрашенную естественными красителями.

Полученные цвета должны были гармонизировать между собой и быть устойчивыми к атмосферным влияниям и стирке, поэтому процессу окрашивания шерсти уделяли серьёзное внимание. Естественными красителями служили растения, которые, чтобы получить краситель нужного качества и цвета, собирали в конкретном месте в определенное время.

При использовании природных красителей народные мастера добывались разнообразной палитры. Так, зелёный цвет получали из листьев ореха,

шелковицы и крапивы; коричневый - из отвара ореховой скорлупы, а серый - из зрелой фасоли; розовый цвет шерсти придавали цветки дикого мака и веточки синей сливы, а желтый - луковая шелуха.

Позднее путем последовательного окрашивания или смешивания красителей удалось добиться новых цветовых сочетаний. Для закрепления и фиксирования красителей использовали сок кислой (квашеной) капусты, дубовый пепел, ржавые гвозди, медный купорос.

Войлок обычно изготавливали в виде полотнищ различной толщины. Тонкие войлоки использовали в качестве головных покрывал, из толстых делали доспехи, обувь, покрытия для юрты. Известно несколько способов декорирования и украшения войлочных изделий: вкатывание узора; аппликация войлоком, тканью, кожей; инкрустация войлоком (мозаичный способ) с использованием декоративной стежки; вышивка по войлоку, украшение бисером и ракушками; роспись по войлоку и др.

Носителями иранской техники изготовления войлока с использованием вкатанного узора были народы Средней Азии, которые и сегодня выполняют кошмы точно так же, как это делалось в древности. Излюбленными цветами туркменских войлоков были белый, красный и черный, а основным рисунком - стилизованный бараний рог. При этом узор выкладывали шерстью на циновке, которую скручивали, а затем приступали непосредственно к валянию кошмы. Пазырыкскую технику, получившую свое название от знаменитого войлока-занавеса, найденного в одном из Пазырыкских курганов, характеризует тончайшая ювелирная аппликация необыкновенно ярких цветов. Аппликация войлоком по войлоку и сегодня широко используется для декорирования изделий у многих народов.

Если валянием небольших изделий обычно занимались женщины, то изготовление крупных предметов считалось, в основном, мужской работой. Так, например, готовое к валянию полотнище для юрты навивали на палку и зашивали в кожу. Затем палку привязывали к стременам оседланного коня, который возил ее по полю до тех пор, пока войлок не сваляется.

Славянские народы собственно войлоки не изготавливали. Зато им были знакомы так называемые полувойлоки - тканые и потом подвяленные материалы. Классическим результатом применения этой техники является сукно, из которого с давних времен делали верхнюю одежду. Использовали войлок и для покрытия головы. Так, головные уборы различных форм, изготовленные из овечьей шерсти, хорошо известны многим народам Поволжья и Приуралья.

Интересна и история появления валенок в России, которая относится к середине XIX в., когда валяные сапоги являлись исключительно праздничной обувью, считались ценным приобретением для каждой семьи. С развитием промысла обрядовое назначение валенок менялось: в одних районах праздничные валенки становились повседневными или рабочими, в других бытовали валяные сапоги, предназначенные только для праздников или работы. В конце XX в. валенки из некогда модной и престижной обуви превратились

сначала в повседневную, а затем в обувь для детей и стариков. Однако до сих пор в суровые зимы многие жители деревень надевают вместо современной модной кожаной обуви полюбившиеся валенки. На Кавказе и сегодня сохраняются практически все способы изготовления и декорирования войлоков и войлочных изделий. Мозаичный, когда из двух разных по цвету полотнищ войлока, положенных один на другой, по одному лекалу вырезается узор, разноцветные элементы которого меняются местами и сшиваются в готовое изделие.

Сегодня продукт войлок интересен для мастеров, на него есть спрос, Войлок очень податливый, с ним можно что угодно делать: объемные вещи, украшение тканей, игрушку, бусы, ковры и панно. Можно дать вторую жизнь старым вещам, украсив шерстяным рисунком или объемным украшением из войлока. Такое занятие успокаивает, развивает фантазию. Здесь можно много задумок воплотить, огромный простор для творчества и экспериментов. Одни делают обувь - валенки и тапочки, другие создают художественные полотна, которые представляют собой произведения искусства. Войлок давно уже стал любимым материалом для тех, кто выбирает в качестве хобби «хенд мейд». Современные мастерицы создают миниатюрные игрушки и украшения из войлока.

Изучение возможностей войлока, как художественного материала и различные техники работы с ним позволяют знакомить мастеров со множеством вариантов создания творческих работ, искать «свой» материал и совершенствоваться в нем или быть успешным в самых разных материалах и техниках.

В настоящее время идет возрождение этого ремесла в Казахстане. В этом свете большой вклад в развитии современной подачи техники войлоковаления вносят новый стимул известные казахстанские художники А. и С. Бапановы.

Они являются организаторами частного международного симпозиума по войлоку «Голубой август», организованный в 1991 году, где встречаются художники из Дании, Японии, Швеции, Америки, России, Киргизии и других стран.

Бапановы А. и С. постоянно экспериментируют с техникой войлока, особенно интересны их подача в дизайне чапанов.

Также директором известной творческой мастерской «Айгуль-Лайн» является Жансерикова Айгул, которая несмотря на то что кандидат биологических наук, организовала производство по изготовлению традиционным способом валяния войлока.

Во всем мире сегодня высоко оцениваются натуральность, экологичность, легкость и практичность войлока. Из войлока стали изготавливать оригинальные ювелирные украшения, войлочные сувениры, войлочные скульптуры.

Литература:

1.Әбдуәліева Ш. Халық қолөнері.- Алматы : Рауан, 1992.- 120 б.

- 2.Әбдірахманқызы К. Кестелеу өнерінің тарихы // Ұлағат,2003.- № 3.- Б. 40 - 42.
- 3.Муканов М.С. Казахская юрта. Алма-Ата: Кайнар, 1981. 224 с.
- 4.Муканов М. Жамхан А. Народное декоративно-прикладное искусство казахов.Л. , 1970.- С.44
- 5.Махова Е.И., Черкасова Н.В. Орнаментированные изделия из войлока. Спб. 1989.- С.78

Sharipova Dilyara

THE IMAGE OF THE YURT IN MARYA LIZOGUB'S PAINTING

Шарипова Д.С.

кандидат искусствоведения,

Институт литературы и искусства

им. М.О.Ауэзова КН МОН РК

ОБРАЗ ЮРТЫ В ЖИВОПИСИ МАРИИ ЛИЗОГУБ

В статье мы стремимся раскрыть процесс постижения чужой культуры через обращение к повседневному, к образу жилища в его знаковом измерении. Образ юрты как культурный символ стал для художника М.Лизогуб отправной точкой для осознания многомерного духовного пространства казахского мира. Живописец, член Союза художников СССР, Заслуженный деятель искусств Казахской ССР Мария Сергеевна Лизогуб (1909-1998), приехала в Казахстан из Украины в 1939 году. В 2009 году как дань памяти выпущена марка, в которой запечатлены портрет художницы и ее знаменитая картина «Народный мастер».

Лизогуб родилась в 1909 г. в г. Николаеве. В 1939 году окончила Киевский художественный институт. Училась у Ф.Кричевского и М.Шаронова. Впервые услышав стихи Жамбыла, она была настолько вдохновлена их силой, величием и необычностью, что решила обязательно встретиться с великим акыном, понять тайну его поэтического дара. Она смогла это сделать, преодолев тысячи километров. В первый раз Лизогуб попала в Казахстан в 1938 году. Материалы, собранные в этой поездке, легли в основу блестящей дипломной работы.

Чуть забегаая вперед, отметим, что Лизогуб как человек своего времени органично впитывала, а затем отражала в творческой деятельности социальные доктрины и мифологемы. Внешняя сторона тоталитарного строя, блеск и романтика этой эпохи породила ее яркие произведения, в которых довольство и оптимизм соцреализма трансформировались в пронзительные притчи о счастье простой жизни. Живописные обобщения, к которым она была склонна, позволяли, паря в высших сферах, не замечать то, что оставалось внизу – реальные трудности, нищету и скудоумие чиновников. На всех съездах она выступала в качестве активиста, внимательно изучающего материалы партии и правительства, готового к сотрудничеству с властью, являясь художником, способным проникнуться мечтой о грандиозных преобразованиях. Ее детство совпало с ужасами гражданской войны. Взросление – с годами Великой

Отечественной. Она жила, сосредоточив все свои силы на творчестве. Действительность никогда не мешала ее таланту и вдохновению. Как в молодости, с Жамбылом, она способна была «зажигаться» от «совковых» вещей. Когда вопиющее несоответствие между реальностью и ее поэтически возвышенным мировидением достигло своего конечного предела, она обратилась к пейзажу, обнаружив в нем ту гармонию, которой ей недоставало в окружающем.

Вернувшись навсегда в Казахстан, Лизогуб пишет полотно «Пионерка-агитатор в ауле» (1940), которое стало своеобразным живописным отчетом молодой художницы, демонстрацией ее профессионального арсенала средств. В этом полотне ребенок выступал в качестве учителя пожилых, умудренных жизнью женщин. Привычная социальная иерархия переворачивалась с ног на голову: в обществе кочевников аксакалы обладали огромным опытом, который передавали младшим. Здесь же мы видим сцену преодоления мрака, в который погружает Лизогуб необразованных старых людей. Старик, возвышающийся над группой пожилых женщин, смотрит вниз, его шапка надвинута по самые брови, так что мы не видим его глаз – он погружен в символическую слепоту. Его образ словно опредмечивает, буквально раскрывает метафору «слепота безграмотности».

Однако обращаясь к описанию юрты, Лизогуб в целом мрачной по тону и серьезности картине, забывает о всякой назидательности. Когда свет попадает на убранство юрты, он начинает дробиться и сверкать отдельными бликами, усиливая ощущение глубины. Пространство начинает вибрировать, оказываясь не плотной стеной искусственной декорации, а воздушной средой, наполненной живым действием. Символика света, преобразующего материю, повторяется в мельчайших деталях картины и переводит бытовой жанр в новое качество, в одухотворенный диалог персонажей. Тишина, царящая в интерьере, внутренне спокойствие, лаконичность жестов и движений способствуют впечатлению монументальности.

В написанных в военные годы тематических картинах «Подарки гвардейцам» (1943), «В новой семье» (1945), сами названия которых помогают догадаться о сюжете, Лизогуб держит высокую планку классического полотна, все элементы которого работают на обогащение замысла высокой идеей. На выставках «Великая отечественная война» в 1942 и 1943 годах, по свидетельству современников, в затесненных сумрачных помещениях Союза художников композиции Лизогуб с насыщенными цветами, с внезапными вспышками света на темном фоне сразу же притягивали взгляд. Оставаясь документами своего времени, являясь ценными свидетельствами нравов, событий и жизни людей той исторической эпохи, картины Лизогуб не теряют своей живописной красоты и слаженности.

Большую роль в ее судьбе сыграла учеба в стенах Киевского художественного института. Ее студенческие годы пришлись на уникальный период в жизни художественного института. В его стенах царила особая атмосфера. Лучшие живописцы Украины, получившие великолепное

образование в Академиях художеств России и Европы (среди них и А.Черкасский) объединяют свои усилия для развития новой школы современного украинского искусства. Для своих учеников они были не просто мэтрами, образчиками художественного успеха. Почти все выпускники отмечали огромное участие педагогов, неразрывную братскую связь, которая установилась между ними во время учебы. М.Лизогуб училась у одного из самых ярких художников старшего поколения – Федора Григорьевича Кричевского.

Сегодня, когда историческая дистанция позволяет во всем объеме оценить мощь, монументальность, великолепный колористический дар этого мастера, мы можем говорить о нем, как фигуре мирового масштаба. Художник воспитал на Украине целое поколение живописцев, в числе его учеников были Т.Яблонская, В.Костецкий, Г.Мелихов, С.Григорьев. «Он приучал нас к ясной логике формы, не допуская при этом никаких компромиссов во взаимоотношении всех компонентов картины. Как в художественном творчестве, так и в педагогической работе он был действительно национальный художник. Я всегда с благодарностью вспоминаю Федора Григорьевича, который учил нас работать творчески, энергично, настойчиво, с полной отдачей всех сил любимому делу», – вспоминала Народный художник СССР Т.Яблонская [1, 29].

М.Лизогуб получила от наставника уроки гармоничного соответствия всех частей в картине, умение найти нужный тон и для общей композиции, и для символической значимости полотна. Интерес Кричевского к народному искусству, частые поездки классами в его родное село Шишаки, оказали благотворное влияние на молодую Лизогуб. Внимательный интерес к декоративно-прикладному искусству казахов, тщательное его изучение, близкое знакомство с народными мастерами тянется из ее киевского прошлого и станет важной путеводной нитью всего творчества художницы.

Картина «Сказка» (1958) стала еще одним воплощением излюбленного мотива в творчестве Лизогуб. Картина вошла в список знаковых полотен эпохи. Ее сюжет легко считывается, атмосфера любви и родственности, возникающая при общении бабушки и внучки, уже совсем по-другому заставляет звучать детскую тему. Отроки, олицетворявшие новый советский строй, сменяются в этот период на обычных шаловливых детей. В эти годы на эту тему писалось много картин. Что же стало решающим для громкого успеха картины Лизогуб?

На наш взгляд, вновь главную роль сыграло здесь возвышенное, почти сакральное пространство юрты. Покой и величие этого пространства заставляет воспринимать и фигуры, в нем находящиеся, значительными и прекрасными. Художник смогла передать ту ауру защищенности от невзгод, покоя и гармонии, которые царят в этом жилище. Душевный подъем, который испытывала Лизогуб при соприкосновении с народным искусством, с казахским бытом, она смогла передать и зрителям.

Еще в начале 1940-ых годов на обсуждениях выставок отмечалось, что художница, единственная среди всех мастеров, обращалась к казахской

тематике. Одно из ярких свидетельств подлинного понимания изобразительного фольклора – картина 1960 года «Народный мастер». В ней Лизогуб изобразила близкого себе по профессии и духу человека – первую казахскую художницу по театральным костюмам, мастера народного прикладного искусства Латифу Ходжикову. Это произведение во многом является итоговым в эволюции Лизогуб. В нем автор как бы подвела черту под целым рядом реалистических портретов, в которых стремилась высветить суть личности персонажей.

Наиболее близкой на стезе психологического портрета стала передача обликов художниц, женщин, посвятивших себя творчеству. Как и названное произведение, так и «Портрет художницы З.Ковалевской» (1953) стали вершинам этого жанра в творчестве М.Лизогуб. В качестве моделей она выбирает успешных женщин, достигших огромных высот на своем поприще, пытаясь разгадать тайну и особенный склад их таланта. Обе героини изображены в момент порогового состояния, пика своей творческого воодушевления. Кажется, только один шаг отделяет их от постижения истины творчества: еще мгновение – и весь лелеемый долгие часы замысел предстанет перед ними как яркая целостная картина, до мельчайшей детали. Однако художницы подходят к этому состоянию по-разному. З. Ковалевская, Народный художник Узбекистана, внутренне готова к решающей атаке, чтобы выиграть многолетний спор с природой и отразить в этот миг натуру со всей точностью и напором.

Стальной хваткой сжимая в руках инструменты, она устремляет холодный и цепкий взгляд вдаль, готовая в нужный момент сделать удар кистью. Ее мягкий бархатный халат небрежно застегнут на одну пуговицу, волосы приглажены, выбилась лишь одна прядь седых волос. Собранности и силе духа художницы могут позавидовать воины. Л.Ходжикова встречает вдохновение как благую весть, как тихое счастье, нахлынувшее на нее неожиданно и принятое как долгожданный дар. Она словно купается в лучах этого божественного подарка. Лизогуб пишет мастерскую Ходжиковой увиденной изнутри, глазами самой модели. Кошма, ший, над которым трудится мастер, сверкающие разными цветами нити пряжи готовы раствориться в общем световом потоке, расплавиться от жара ярких красок.

Портреты художниц отделяет меньше десятилетия, но какая разница в стилевых пристрастиях и понимании природы творчества! От напряженного волевого усилия в портрете Ковалевской – к бесхитростной моцартовской гениальности Ходжиковой. От жестких линий, бытовых подробностей и зеркальных отражений, развивающих серовскую линию русского портрета, – к импрессионистическому видению, настойчивому показу всеобъемлющей красоты народного искусства, таинства дара обычного мастера.

В этом же 1960-м году Лизогуб повторяет «Портрет Народного артиста Каз ССР К. Куанышбаева в роли Шораяка».

Изображение юрты вновь доминирует в качестве фона у Лизогуб. Создается впечатление, что художница настолько прониклась красотой этого

пространства, так обостренно чувствовала цветовой и композиционный его строй, что казахское жилище стало неотъемлемой частью ее картин, столь же привычным и обязательным как изображение храма в религиозной живописи. Оно всегда привлекало художницу в качестве поля для сложной игры всплеск цвета, как среда, объединяющая все колористическое богатство национального гения. Это мы наблюдаем и в ранней «Пионерке-агитаторе», и в картине «Сказка» 1958 года.

В портрете Куанышбаева стремление передать красоту достигает своей вершины. Лизогуб уже пишет не саму юрту, а ее творческий образ, запечатленный в сценографии. Обращение к образу образа позволяет художнице открыто усилить воздействие изображенного, показать его как зону чистого искусства. Здесь речь идет не об иллюстрации на тему дома кочевника, а к показу всех чувств и ощущений, синергии, вызванной этим феноменом.

Приступая к воплощению своего замысла, художница сделала большое количество зарисовок во время спектакля «Алдар косе», вдаваясь во все детали цветопередачи, материала и среды. Таким образом, портрет К. Куанышбаева вырос из отдельных наблюдений и проб в монументальный образ фантастического сценического действия. Декорации, изображающие внутреннее убранство юрты, превращаются в храмовый комплекс. Ковры выглядят монументальными фресками и колоннами. Сам Шораяк, комическая нелепая фигура, глупый визирь, неприменный участник всех комедийных сцен, здесь преобразуется в обаятельного героя.

Лизогуб позволила себе полностью погрузиться в орнаментальную стихию, в безудержную пульсацию света, при этом не отступая ни на шаг от реалистичности. На полотне изображена сцена из музыкальной пьесы, герой и декорации сверкают в свете направленных на них софитов, костюмы зрелищны и великолепны, а декорации вызывающе пестры. Неожиданные всплески света становятся у Лизогуб тайным оружием для достижения безоговорочного триумфа зрелищности и пышной декоративности.

Знаменитый критик А.Кугель, пытаясь объяснить таинство игры М.Н.Ермоловой, писал: «Представьте, вообразите голос, который не только звучит, но и светится; голос, которого звуки вылетают, как бы окруженные золотыми светящимися ободками; что самая сцена и зрительная зала кажутся вдруг наполненными, переполненными, пронизанными светом и яркими лучами» [2,124]. Подобное же происходило при игре Куанышбаева. Эту магию исходящего света и передала Лизогуб. Дивная музыка света начинается с пылающего ромбического орнамента в ковре, за спиной актера, затем вновь неожиданно вспыхивает в его лице, одежде, руках, спускаясь резкими всплесками к медному, горящему золотом блюду, приводя все на своем пути в движение. Контрасты света и тени усиливают динамику происходящего. Барочность, с которой связывают украинскую школу, здесь проявляется в высшей мере. Каждая частичка материи интересна художнице, здесь нет иерархии предметов, каждый из них заявляет о себе и подчеркнута материален, обладая собственной фактурой, «плотью» вещей. Изображенная сцена поедания

бешбармака длилась целых 10 минут. И все это время зал был прикован к сцене. Вот как описывает критик все, что «вытворял» актер. «Шораяк один на сцене, перед ним огромная миска, в которой находится его любимое кушанье, он жадно облизывается, предвкушая удовольствие, наконец, наступает долгожданная минута, и Шораяк накидывается на еду. Он один, ему некого стесняться, никто ему не мешает, он видит, ощущает всем своим существом только бешбармак. У него закатываются глаза от наслаждения, он облизывает стекающий с пальцев жир, вытирает руки о толстый, почти лежащий на земле живот. Это был некий апофеоз чревоугодия, остро и безжалостно осмеянный талантливым артистом» [3, 90]. Великолепный натюрморт из блюда, калош и тряпки-полотенца заставляет вспомнить, что учитель Лизогуб Ф.Кричевский славился в институте своими неожиданными постановками для работы над натюрмортами и портретами. Лизогуб, продолжая заветы учителя, удается найти редкую согласованность в чередовании крупных цветочных полей на холсте. При таком обобщении и декоративном эффекте она сумела сохранить точность в передаче подсмотренного выражения лица, виртуозной работы рук у актера.

Творческая эволюция Марии Лизогуб высвечивает те тенденции, которые характерны для казахского искусства на пути от подчинения соцреалистическим догмам к поискам совершенной красоты формы. Лизогуб менялась и развивалась на протяжении всей своей долгой, богатой достижениями художественной карьеры. Незакостенелость взглядов, умение расти и принимать новое во многом были предопределены тем крепким фундаментом знаний, которые она получила в стенах Киевского художественного института. Она никогда не сводила свою палитру к чистому цвету, условно окрашенной поверхности, хотя все вокруг стали вдруг принципиальными декоративистами. Огромная живописная культура позволила ей оставаться подлинным мастером изобразительного искусства. В своей творческой работе она использовала опыт народного искусства – обостренное чувство цвета, яркую образную выразительность, декоративный строй композиций, обретая мажорное цветовое звучание, обостренно лирическое видение природы и внимательнейшее отношение к каждой частичке бытия.

Обращение М.Лизогуб к пространству юрты, к его гармонии, цветоносности и целостности подталкивало национальных мастеров искать пути укрепления собственных корней. Неиссякаемое на протяжении всего творческого пути внимание, которое оказывала украинская художница к казахскому народному искусству, к орнаменту, стало достойным примером для мастеров следующих поколений.

Литература:

- 1.Крель А., Яблонская Т. Не самовлюбленно, а самозабвенно // Творчество. – 1988. – №3. С.28-31.
- 2.Кугель А. Театральные портреты. – Москва:Искусство, 1967. 380 с.
- 3.Олидор О.. Калибек Куанышпаев. – Москва: Искусство, 1950.130 с.

Yussupova Ardak
GANY BAYANOV

Юсупова А.К.,
кандидат искусствоведения

ГАНИ БАЯНОВ

*Добро и зло враждуют: мир в огне.
А что же небо? Небо – в стороне.*

*Проклятия и яростные гимны
Не долетают к синей вышине.*

Омар Хайям [1]

Произведения этого художника, возможно, не сразу привлекают внимание, но точно не оставят равнодушными. Если попытаться описать свои чувства, первое впечатление от работ, то это ощущение, что слышишь... тишину.

Рисунок 1. Гани Баянов

Это ощущение тишины, надвременности, обращения не к рациональному, а эмоциональному, скорее к внутренним переживаниям, чем к внешней достоверности характерно уже для самых ранних работ Г. Баянова.



Живописец, акварелист, график Гани Баянов начал выставляться в 1970-е гг., сразу после окончания Алма-Атинского художественного училища в 1973 году. Сегодня творчество Гани Баянова среди тех имен в современном искусстве Казахстана, которые знают и специалисты, и зрители.

Его творчество всегда оставалось особенным, художник никогда не следовал за общим направлением, мейнстримом. Ситуация в изобразительном искусстве в 1970-е, 1980-е складывалась довольно сложная. Единый тематический и стилистический поток искусства советского времени менял свой характер после оттепели 1960-х., был полон поисков и противоречий.

Проявления двойственности обнаруживаются и в полярно направленных ориентирах художников на Восток и на Запад, и в метаниях из «аула» в город, и в противоречии убежденности в приоритете традиционных ценностей и острого чувства отрыва от корней традиции. Отношение к ценностям, несомым национальной культурой, становится осознанным, но обостряется и осознание себя как части мировой культуры. Восторгом от грандиозных общественных и исторических изменений 1950–1970-х годов, освоения целины, космических достижений, индустриализации веет с полотен художников одного направления.

Пафосу отражения могущества человека в искусстве Казахстана противопоставлено разочарование духовным состоянием человека в творчестве других. Противоречие ощутимо и в осмыслении художниками истории родной страны, прошлого, что идеализируется, и современности, отношение к которой варьируется от полного неприятия до осторожного сомнения – все ли благополучно в жизни общества. Одной из важнейших характеристик этого

этапа развития живописи является утверждение ценности индивидуального творческого языка художников. Эта тенденция, сложившаяся в 1970-е годы, принимает в последующее десятилетие принципиальный характер.

Становление Г. Баянова как художника происходило в эти годы. Важными для живописца были самые разные мотивы, те основные, которые он наработал, нашел в то время, остаются с ним и сегодня. Г. Баянова волнуют человеческие отношения (достаточно вспомнить замечательную, ставшую хрестоматийной в нашем искусстве, работу «Двое под зонтом», двойной портрет друга, известного художника Д. Алиева с женой), история казахского народа, выразительность пейзажа.

Отличие его произведений в том, что ни один сюжет, ни одна тема не решалась, никогда не транслировалась напрямую, сложной становилась не структура произведения, но его смыслы, и многослойность уровней восприятия. Поэтому «мотив» в отношении творчества Г. Баянова кажется более правильным определением, чем «тема».

Ранние произведения Г. Баянова отличает изысканная, воздушная цветовая гамма. Несколько из работ этого периода находятся в коллекции Казахского государственного музея искусств им. А. Кастеева – «Вечер» (Рис.2), «Поющие дети», «Девочка с верблюжонком» и др. Полотна и акварельные листы Г. Баянова были оторваны от повседневности, тем более не соответствовали конъюнктуре времени.

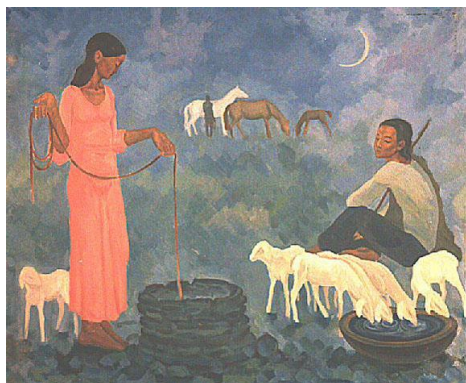


Рисунок 2. Баянов Г. Вечер. ГМИИ им. А.Кастеева
Произведения Г. Баянова с самого начала привлекали особенным, поэтическим флером, музыкальностью, одновременно легкостью изображения (не случайно акварель – любимый материал художника на протяжении всей творческой жизни) и глубиной мысли.

Использование полутонов, нюансов, недосказанность – характерные черты работ этого автора, они свойственны даже самым первым произведениям.

Сегодня колористическая гамма произведений мастера больше приглушенная, сближенные тона обрели большую глубину, темные, но благородные оттенки. Станным образом проявляется время, переплетаются и звучат в одной тональности современность и исторически отдаленное время.

У самых лучших, известных художников советского периода было стремление вывести действие к надсобытийности, почти ритуальному действу (С. Айтбаев, Б. Табиев и др.), но у Баянова всегда преобладали апелляции к чувственности, передаче эмоционального состояния, даже медитативности (напрямую – в «Автопортрете»).

Мировоззренческие вопросы всегда занимали мастера. Суфийские мотивы, библейские сюжеты переосмысливаются в его полотнах. По определению Р. Копбосиновой, искусствоведа, писавшей о творчестве Баянова на протяжении долгого периода, в «образах-темах» или «образах-мотивах»

1980-90-х гг. «ясно прослеживается ведомая линия, обращенная к смыслу земного пребывания, отраженного светом Знания. Это такие работы, как «Путь», «Путники», «Учитель» (Рис. 3), «Остановка в пути», «Прощание» или «Гости», «В мастерской».

Вариации этой темы можно считать своего рода живописными посвящениями, исполненных философского рассмотрения вопросов бытия. Художник избегает временной или этнографической привязанности, сюжетная мотивация скорее «событийное состояние», смысл которого постигается только «внутренним» зрением идущих к истине» [1].

Как отмечает искусствовед в каталоге, посвященном персональной выставке художника 2009 г., в картинах «Бегство в Ургенч», «Остановка в пути» Г. Баянов подчеркивает «удивительное сходство чувств и переживаний разных эпох, разных традиций, сближая далекие библейские мотивы и собственно степного кочевья» [1].



Рисунок 3. Баянов Г. Учитель

Важным является также наблюдение Р.Копбосиновой об отказе художника от предварительного эскиза, позволяющего воплотить или «осознать в подобном методе импульс внутреннего живописного видения, ведущий к пластике «сюжета-мысли».

Можно только добавить, что именно в этом методе, возможно, кроется секрет особой энергетики, исходящей практически всех работ

художника.

Значительное место в творчестве художника занимают женские образы. «У прошлого Степи – женский лик. Обращение в прошлое – как ностальгия по красоте и духовности, которое хранит и несет женщина» высказался однажды Г. Баянов.

Восточные красавицы Г.Баянова – это амазонки, пирующие и занятые ратными делами, это Мадонна-модель, Муза, вдохновляющие художников и поэтов, они музицируют («Художники», «Музицирующие»), заняты бытовыми делами («Бастангы», «Женщина с кумганом», «Перед зеркалом») или освещают Путь («Зов», «Путь», «Посвящение», «Женщины со свечой», «Тан Шолпан»).

Композиции многих работ Г. Баянова перекликаются с образами, созданными мастерами японской гравюры. В первую очередь вспоминаются красавицы укие-э, конечно, Утамаро, известного ценителя женской красоты. Утамаро - внимательный зритель, фиксирующий жизнь женщин его времени – чтение, игра с детьми, игра на музыкальных инструментах, одевание – и одновременно создает утонченный, идеализированный образ. Г. Баянов – сочинитель, поэт. Его сюжеты – не ложь, но и не правда. Если Утамаро оперирует пластичной, гибкой линией, то Г. Баянов прежде всего цветом.

Очень часто у Баянова встречается двухфигурная композиция с двумя женскими фигурами, занятых расчесыванием волос – «Утро», «Перед зеркалом», «Сестры» (Рис. 4) и в др. Эти сюжеты явно напоминают работу Кобаяши Кокейя (Рис.5), современного продолжателя древнего искусства «нихонга» (1883-1957), традиционной японской живописи. Лист - полотно Кобаяши сдержанно-лаконично, очень чисто и ясно изображены только фигуры женщин. Работа Г. Баянова дополнена деталями – зеркало и др., силуэты занятых туалетом женщин погружены в насыщенный вечерний полумрак. Передача состояния для Г. Баянова важнее действия.

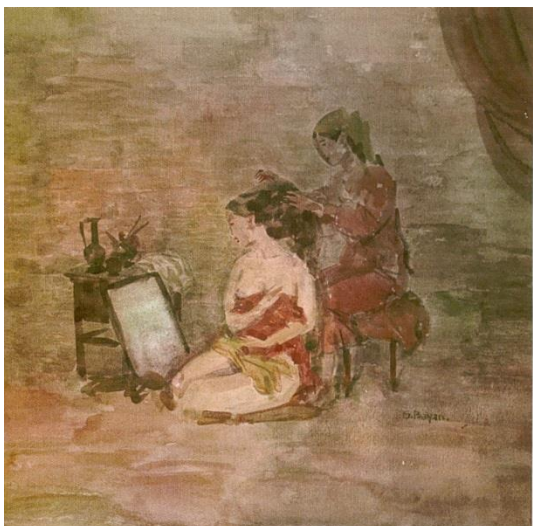


Рисунок 4. Баянов Г.
Перед зеркалом.



Рисунок 5.
Кобаяши Кокей.

Женщина Г.Баянова – одновременно девочка, девушка, женщина. В произведениях живописца – акварельных, графических, выполненных маслом – главная идея не заключается в противопоставлении молодости – зрелости, или сравнении, осмыслении трех возрастов женщины. Художника, конечно, не может не интересовать метаморфоза, превращение девочки в женщину, загадка становления и расцвета женской красоты. Главное для него - тайна именно самой красоты, неуловимой, хрупкой, утонченной, присущей и юной и зрелой женщине, поиски ускользающего идеала.

Главной, магистральной темой все же остается осмысление священных текстов, собственные размышления об этом мире, которые реализуются Г.Баяновым в сюжетах, связанных с современным днем. Впечатления от его работ «Слепые», «Нищие», «Трое слепых» (Слепые) выстраиваются в параллели с философскими притчами Брейгеля, однако персонажи картин помещены в пространство современных городских окраин. «Многослойность» смыслов заключена и в молчаливой ауре персонажей, блуждающих в сумерках, и в единой цветовой тональности, господствующей в каждой картине.

Живописи Г.Баянова свойственна медитативность, погружение во внутренние мыслительные, психологические процессы, уход в себя, где-то нежелание - избегание суетности внешнего мира.

Литература:

1. Омар Хайям и персидские поэты. М., ОЛМА Медиа Групп, 2013 г.
2. Копбосинова Р. Гани Баян / Вступит. статья к каталогу выставки, 2009 г.

Alpeissova Alya

**ON REALIZATION OF THE IDEA OF “LINGUAL TRINITY” IN
KAZAKHSTAN MUSICAL EDUCATION**

Альпеисова А.Т.,

магистр культурологии

**К ВОПРОСУ О РЕАЛИЗАЦИИ ИДЕИ
«ТРИЕДИНСТВО ЯЗЫКОВ»
В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ КАЗАХСТАНА**

В условиях глобализации современная ситуация Казахстана характеризуется полиязычием и поликультурными проявлениями. В связи с этим значимыми и актуальными явились идеи Президента РК Н.Назарбаева о триединстве языков.

Идея полиязычия была озвучена в октябре 2006 года на XII сессии Ассамблеи народа Казахстана, где Н.А.Назарбаев отметил, что знание, как минимум, трех языков важно для будущего наших детей. С 2007 года началась разработка системы принципов обучения в контексте полиязычия, которая получила поэтапную реализацию культурного проекта «Триединство языков», отраженную в Послании Президента Республики Казахстан Н.А. Назарбаева «Новый Казахстан в новом мире» [1]. В Послании Президента РК Н.А. Назарбаева народу Казахстана 2012 года «Социально-экономическая модернизация - главный вектор развития Казахстана» отмечена актуальность полиязычного обучения, поскольку «одной из важных ценностей и главным преимуществом нашей страны являются многонациональность и многоязычие» [2]. В своем Послании 2014 года «Казахстанский путь – 2050» Единые цели, единые интересы, единое будущее, Лидер нации отметил, что «следует дать новые импульсы развитию всеказахстанской культуры. Следует разработать долгосрочную Концепцию культурной политики. В ней надо обозначить меры, направленные на формирование конкурентоспособной культурной ментальности казахстанцев, развитие современных культурных кластеров» [3].

Современный культурный кластер должен создать благоприятные условия для наиболее полной реализации творческого потенциала личности. Именно область музыкального образования способна воспитать поликультурную и полиязычную личность, которая обладает знаниями многих музыкальных языков, что позволит ему свободно ориентироваться в многообразии культур и интонационных систем. Полиязычие способствует взаимопониманию и сотрудничеству народов, способствуя обогащению и развитию национальных языков и повышению общей культуры человека. Богатое поликультурное пространство служит проявлению познавательных возможностей народа, развитию его творческого потенциала.

В музыкальном языке народа отражаются процессы изменения мироощущения и миропонимания, которые наиболее ярко проявились в современную историческую эпоху в результате взаимодействия с другими культурами, обусловив ее полиязычный характер. В языкознании дается понимание полиязычия как «употребление нескольких языков в пределах определенной социальной общности (прежде всего государства); употребление индивидуумом (группой людей) нескольких языков, каждый из которых выбирается в соответствии с конкретной коммуникативной ситуацией» [4, 303]. Полиязычие в музыкальной культуре представляется как совмещение в едином художественном контексте интонационных особенностей разных языков, различных систем мышления и образов. Отсюда возникает своеобразный диалог «Своего» и «Чужого», где сквозь призму родного музыкального языка проявляется другие языки.

Опыт исследования полиязычия как явления в музыке имеется в музыкальной науке на примере русской композиторской школы. Так, В.Гливинский выделил многоязычие как одну из показательных черт творчества И.Ф.Стравинского [5, 121]. Можно отметить, что полиязычие обнаруживает себя в музыкальном наследии многих стран и в современную историческую эпоху происходит усиление полиязычных процессов.

Современная культура Казахстана представляет собой конгломерат стилей, различных языковых форм и образов, что раздвинуло палитру музыкально-выразительных средств и способствовало рождению оригинальных музыкальных композиций. Вместе с тем полиязычие способно обеспечить «языковой доступ» человека к национальной и мировой музыкальной культуре через образовательную практику в процессе межкультурного взаимодействия. Ведь, как известно, через познание неродных и, в частности, иностранных языков человек может непосредственно ощутить свою принадлежность к мировой истории и одновременно глубже понять свою национальную культурно-историческую уникальность. Расширение и обогащение же полиязыкового музыкального образовательного пространства способствует культурному самоопределению как проявлению национального самосознания, социальной идентификации, освоению человеком национальной и мировой культуры, повышению творческого профессионализма и межкультурной коммуникации.

Следует подчеркнуть, что в современном Казахстане полиязыковое музыкальное образовательное пространство способно разрешению проблемы гуманизации полиязыкового образовательного пространства, а также идее межкультурного взаимодействия представителей разных национальностей. В «Стратегии трансформации общества и возрождения евразийской цивилизации» Н. Назарбаев подчеркнул, что «...Казахстан уникален и силен своей многонациональностью. На его земле сформировалось уникальное поликультурное пространство... Поликультурность Казахстана – это прогрессивный фактор развития общества. Евразийские корни народов Казахстана позволяют соединить восточные, азиатские, западные, европейские

потоки и создать уникальный казахстанский вариант развития поликультурности» [6, 16].

Музыкальное образование в Казахстане, построенное на национальных и общечеловеческих ценностях, по сути, является полиязычным на всех его ступенях. Формирование личности в пространстве творческих и образовательных практик в основном ведется на двух языках – казахском и русском. Однако, начиная еще с начальной ступени образования – школы, когда изучаются основы музыкальной грамотности, обучающийся вовлекается в основу основ иностранных языков – латинскую терминологию.

Как известно, латинский язык являлся государственным языком Римской Империи, которая занимала в III в. н.э. огромную территорию. После падения Римской империи латинский язык свое значение не утратил и вплоть до XII-XIII он оставался единственным языком литературы, творчества и научной деятельности, а также католицизма, составлявшего основу идеологии средневековья. Значительно позже его диалекты явились родоначальниками современных романских языков. Вместе с тем латинская и латинизированная лексика – основной источник пополнения терминологий ряда наук, в том числе и музыкальной. Большинство музыкальных терминов латинского происхождения: это название тональностей, аккордов, интервалов, жанров, элементов формы и музыкального языка.

Музыка, в отличие от произведений пространственных искусств, создает возможность для познания художественных шедевров разных эпох и национальных стилей. Поэтому музыкальное образование как важнейшая составная музыкальной культуры способствует овладению в той или иной степени музыкальным языком разных народов.

Современные музыкально-компьютерные технологии позволяют каждому проявить возможность интерактивного общения с музыкой. Технические достижения в области звукозаписи в XX веке, позволяют через слушание воспринимать широкую область шедевров музыкального искусства разных народов. Теперь можно ставить вопрос о формировании личностных качеств обучающего в системе музыкального образования посредством познания музыкального языка народов мира, что предполагает разработку нового содержания в соответствии с запросами современности. Естественно, что в новых условиях имеющаяся теоретическая база музыкального образования должна быть расширена и углублена.

Таким образом, проблема полиязычия, может решаться в контексте музыкально-теоретической науки и практики в результате освоения музыкального и вербального языков в современном образовании. Ведь освоение музыкальных категорий и различных форм их взаимодействия, а также само музицирование аналогично речевому высказыванию, имеющее в своей основе тот или иной язык. При этом музыкальный язык интонационно богаче речевого, а в вербальном языке ярче обозначен предметно-понятийный смысл. Познание различных музыкальных культур может осуществляться с разной степенью свободы, начиная от серьезной классической музыки, через народное

творчество и шедевры эстрадного искусства. Поэтому освоение различных музыкальных языков лучше в непосредственном обращении к подлинникам музыкального художественного творчества.

Языковой подход, осуществляемый непосредственно в процессе творческого музицирования, наиболее приблизит к решению вопросов укрепления межнационального согласия. При этом необходима важная установка - приобщение к большой области музыкальных явлений разных народов на основе знакомства с музыкой через слушание и разучивание и постепенное накопление разнообразного репертуара. В результате возможно становление музыканта-профессионала с позиции реализации высокого уровня музыкального мышления исполнительской либо композиторской деятельности.

Возможно, также и просто воспитание грамотного слушателя музыки, такого, который способен глубоко понимать, воспринимать и оценивать музыкальное произведение. Полиязычие – это веление времени, оно поможет разрешить проблему согласия и взаимопонимание между людьми, а степень владения языками – один из его основных критериев современности. Так, например, песни «Happy Birthday», «Jingle bells» на английском языке прочно вошли в музыкальный быт Казахстана. Посредством пения песен на иностранном языке, можно быстрее и прочнее усвоить и расширить его лексический запас. Тем более, что современная молодежь заинтересована в современной популярной эстраде, большей частью состоящей из песен на английском языке. Поэтому увеличение удельного веса исполнения вокальных произведений на английском языке, а также участие в концертах и постановках мюзиклов, музыкальных спектаклях значительно расширят знания иностранного языка. При этом следует уделить внимание на выбор репертуара, а именно обратиться к подлинно художественным классическим и современным музыкальным произведениям, связанным с искусством англоязычных стран. Постигание музыкального образа выраженного в различных знаковых системах средствами музыкально-пластического интонирования будут способствовать осознанию межкультурных различий.

Реалии нашей современности все больше убеждают нас в возможности овладения языками посредством музыкального воспитания. Именно методические приемы, основанные на единстве языковой и музыкальной деятельности, представляются ведущим принципом полиязыкового музыкального образования. К примеру, включение учащихся в межкультурную коммуникацию создает не только условия для знакомства с содержанием музыкальной культуры (музыкальный язык, выразительные средства музыки, семантика, аксиология, эмоционально-чувственные проявления), но и формирует подлинную потребность в общении с носителями иных культур, что, несомненно, расширяет границы полиязыкового образования.

Формирование и развитие полиязычной и поликультурной личности есть воспитание личности нового поколения. Общее музыкальное образование, обязательное для всех музыкальных специализаций, создает реальные

возможности поиска направлений в обучении музыке в контексте идеи полиязычия.

Таким образом, уникальность социально-политической ситуации, сложившейся в Казахстане, требует разных подходов к решению задач обучения языкам. В частности, следует учитывать особую структуру музыкального образования в программе обучения любому языку, что в свою очередь определяет необходимость выработки новых принципов и методов отбора и организации учебного материала. Исходя из образовательного потенциала музыкального искусства, полиязычие актуально формировать именно сейчас и именно в системе музыкального образования.

Литература:

1. Назарбаев Н.А. Новый Казахстан в новом мире // Казахстанская правда. — № 33 (25278). — 2007. — 1 марта
2. Назарбаев Н.А. Социальная модернизация Казахстана: Двадцать шагов к Обществу Всеобщего Труда // Казахстанская правда. — 2012. — № 218–219. — 10 июля.
3. Послание Президента РК Н.А. Назарбаева народу Казахстана 2014 года «Казахстанский путь – 2050».
4. Большая советская энциклопедия: Языкознание, 1998. – С. 303.
5. Гливинский В. Позднее творчество И.Ф.Стравинского. Донецк, 1995.
6. Назарбаев Н.А. Стратегия трансформации общества и возрождения евразийской цивилизации. – М., 2000.

Baimukhanova Kuralay

PHENOMENON ETHNOCULTURAL IN ART: PHILOSOPHICAL CONTEXT PHENOMENON

Баймуханова К.Х.

ФЕНОМЕН ЭТНОКУЛЬТУРНОСТИ В ИСКУССТВЕ: ФИЛОСОФСКИЙ КОНТЕКСТ

В современных условиях актуальной становится проблема этнонационального контекста культуры и этнической идентификации. Успешное развитие по пути прогресса возможно лишь на основе стабильных структур, одними из которых выступают этнокультурные традиции и знания. Сохранение национальных, этнических особенностей – основа действительного развития человечества, реализации общечеловеческих ценностей. При этом уважение к своим корням, истории выступает основой устойчивости социальной системы. В то же самое время любовь к своей культуре, стремление к сохранению традиций, бережное отношение к истории своего народа – основа психологической стабильности личности. По мнению крупнейших представителей гуманистического направления в психологии А. Маслоу, Э. Фромма стремление к сохранению традиций, культуры есть глубинная и фундаментальная потребность личности. Этническая идентификация способствует динамическому взаимодействию в обществе, связывает

настоящее с прошлым, обеспечивает историческую преемственность, дает исходную систему ориентации в мире.

Наличие в культуре искусства как особого, автономного явления во многом определяется различиями, существующими между людьми. Композитор, художник, поэт – это, прежде всего человек, со своим предельным эмоциональным включением, с широчайшим диапазоном значимых переживаний, составляющих в дальнейшем продукт искусства как особого социального института, занимающего в обществе и культуре совершенно особое положение.

С другой стороны, искусство как явление возможно лишь в условиях общности переживаний у людей данной страны, данной эпохи, данной социальной общности. Когда-то Л.Н. Толстой определял сущность искусства как форму эмоционального общения. Искусство, становясь отдельным социальным институтом, со своими профессионально подготовленными носителями, остается синкретичным, так как его символика репродуцирует полноту жизни как психологический синкретизм эмоционально-рационального восприятия жизни и образов, создающих иллюзию реальности. Это позволяет говорить об искусстве как специфическом инструменте, сохраняющем и передающим продуктивное переживание, «достраивающем» каждого человека как социального существа, чего нельзя добиться чисто индивидуальным опытом, каким широким он не был.

Разумеется, главным моментом здесь должно быть понимание искусства не только как художественного удвоения реальной жизни людей, а понимание искусства как социокультурной потребности. Потребность эта состоит в расширении реального жизненного опыта личности опытом ее жизни в искусстве, который дополняет, обогащает пространственные и временные рамки человеческого существования. Искусство накапливает и передает общую человеческую чувственность в пространстве и времени культуры.

У культуры, как саморегулирующейся системы, есть две фундаментальные потребности: в самосохранении и развитии. Иначе говоря, процессы, которые протекают в культуре, определяют ее историческое состояние, показывают изменения в искусстве, смену одного состояния другим. В искусстве культура может видеть мир таким, каким он отражается в ней, в ее конкретно-историческом, этнически-социальном состоянии: выражением этого состояния служит, к примеру, античная либо ренессансная культура. Непосредственно культура видит в искусстве самое себя, а мир – лишь опосредованно, вплоть до буквального преломления природы в разных вариантах построения перспективы пространства: обратная перспектива – в средневековой культуре либо прямая перспектива в новоевропейской культуре и т.д. [5].

Культура поэтому оказывается инобытием человечества, реальным носителем его духовной активности, общественного сознания. Каждая конкретная культура взаимодействует с другими культурами через искусство, которое выступает как код этого контакта [2].

Культура отражается в искусстве. Понимание и искусства, и культуры открывается лишь живущим внутри этой культуры: это отношение к природе, к своим и чужим, к настоящему и будущему, то есть набор тех реальных отношений, которые в каждой культуре решаются в особом ключе своей целостности.

Одним из таких целостных параметров выступает этнический фактор социума, который накладывает свой отпечаток на культуру, начиная с моментов ее возникновения, и заканчивая ценностным вектором развития этого этнического целого.

Уже в древности сложились два подхода к пониманию культуры. Согласно этно-центризму, этнос видит собственную культуру выше культур других этносов, принимая ее в качестве некоего всеобщего образца и эталона. Вспомним «правило Геродота», согласно которому исходной является позиция – мы составляем ядро цивилизации, мы лучшие, а все, отстоящие от нас далеко, намного отстали от нас. «Правило Гомера» говорит о том, что самые далекие от нас народы воплощают порядок и ценность, а мы – отстаем и представляем собой беспорядок. Космополитизм в стремлении выйти за рамки своего этноса, территориальной определенности противопоставляет себя этно-центризму.

Начиная с 18 века, эти тенденции закладывают основы для культурного релятивизма и культурного универсализма. Так, первое направление представляли французский философ Монтень, немецкий философ Гердер французский культуролог К. Леви-Стросс. Монтень полагал, что каждая нация создает свою культуру согласно национальной идее. Леви-Стросс считал, что культуры не могут ранжироваться, их следует рассматривать как равноценные, самобытные, и в этом смысле «непроницаемые» культуры. Последнее предполагало определение границ взаимопроникновения культур, которые должны были бы стать условием сохранения самобытности культуры.

Эти мысли О. Шпенглера в известной степени перекликаются с идеями К. Ясперса. Действительно, если при наступлении кризиса общества культура молчала, то обязательно наступала катастрофа. Поэтому, по его мнению, с исторической сцены сошли великий Рим, а спустя тысячу лет и Византия. Так, К. Ясперс отмечал, что современность сравнивали со временем упадка античности, и с третьим веком после рождения Христа, когда погибла античная культура. Он пишет: «Однако есть ряд существенных различий. Прежде речь шла о мире, занимавшем небольшое пространство земной поверхности, и будущее человека еще было вне его границ. В настоящее время, когда освоен весь земной шар, все, что остается от человечества, должно войти в цивилизацию, созданную Западом. Прежде население уменьшалось, теперь оно выросло в неслыханных ранее размерах. Прежде угроза могла прийти только извне, теперь внешняя угроза для целого может быть лишь частичной, гибель, если речь идет о гибели целого, может прийти только изнутри» [9].

Разграничивая понятия культуры и цивилизации, О. Шпенглер считает, что культуру образуют группы народов с единым мироощущением «нации», в которой явно «проглядывает» влияние имманентной государственной идеи.

Согласно О. Шпенглеру, проходя указанные стадии исторического восхождения, культура становится цивилизацией.

К культурному релятивизму относят и теорию локальных культур и цивилизаций Н.Я. Данилевского. В своей книге «Россия и Европа» он развивает теорию десяти культурно-исторических типов: замкнутых в себе, самобытных и уникальных и потому навсегда расколовших единство человечества. Н.Я. Данилевский исходил из представления о нации как социально-исторической общности людей, для которой характерно единство территории, языка, культуры и исторической судьбы. Социокультурную основу ее составляли этносы как устойчивые, естественно сложившиеся во времени и пространстве общности людей. Развитие национальной культуры происходит на собственной основе, благодаря своей самобытности и уникальности, не допуская сильного влияния со стороны другой культуры или же при творческой переработке ее достижений. Данилевский выступал против навязывания общечеловеческих ценностей в значении ценностей западного общества: Россия не должна подражать Европе, ее культура, как более молодая, сможет развиваться самостоятельно, и достигнуть на этом пути большего. Национальная культура развивается имманентно и во взаимодействии с другими культурами. По мнению Н.Я. Данилевского, при соблюдении этих условий возможно образование мощной культурной традиции, неповторимой по своей оригинальности [1].

Принципиально новым в подходе евразийцев является то обстоятельство, что развитие общества рассматривается ими как становление социально-природной целостности, на фоне которой возможно адекватное понимание специфически культурно-исторического места каждого народа.

Говоря о культуре и искусстве, нельзя не заметить, что развитие искусства и сохранение его в культуре никогда не было однозначным процессом. Так, в художественной культуре феодального общества выделяли четыре культуры: фольклорную, рыцарскую, религиозную, бюргерскую [3].

Как отмечает Кодар А.А., признание национальных традиций в философии на постсоветском пространстве стало особенностью 20 века. Западу «открылось столько миров, сколько на свете народов и цивилизаций», западным философам пришлось реабилитировать мифологическое мышление и национальные образы мира. «После открытия Леви-Строссом мира североамериканских индейцев стало возможным моделирование туземного мышления, ... досель неизвестного цивилизованному человечеству. Творчество испанского философа Хосе Ортеги-и-Гассета ... стало путеводной нитью для латиноамериканского и афро-азиатского национального движения, породившего вскоре национальную интеллигенцию, в которой классическое гуманитарное образование сочеталось с культивированием этнической традиции, как ментальной родины, откуда вещает философ». Открытие национальной традиции стало важной вехой в понимании феномена этнокультурности в философии, искусстве, политике [4].

Речь идет об этнической плоскости множественности культур, с

использованием этнографического материала, как разного решения одних и тех же жизненных ситуаций в опыте разных народов и на разных этапах истории каждого. Особенно показателен в этом отношении материал искусства. Показателен в этом смысле пример. Когда видят не поющих жителей африканской деревни, у них обязательно спросят: «Что случилось?». Когда в Европе видят поющих не-актеров, их тоже могут спросить: «Что случилось?». То есть в обоих случаях имеют место особые причины и условия, чтобы люди стали попросту петь и танцевать. Следовательно, мы можем говорить об особых тенденциях развития искусства и культуры в разной этнической среде.

Так, в текстах дзен-буддийских патриархов можно встретить определения, которые могут вызвать недоумение у читающих европейцев: «чужое знание», «свое знание». Различие культуры и искусства Востока и Запада в том, что в отличие от европейской культуры, восточная культура вычленила другую сторону познания – собственное, добытое знание, и знание, привнесенное другим человеком, но не ставшее еще своим собственным, когда оно не меняет ничего в твоём поведении или мышлении. Более того знание на Востоке ценно тогда, когда оно сближает с другими людьми, а не служит тебе средством возвыситься над ними.

Это находит отражение и в содержании искусства как самосознания культуры, в том числе в контексте этнической определенности.

Действительно, европеизация и американизация культуры ведут к уничтожению единства нации, ее расчленению на этносы. Видимо, в данном контексте Н.С. Трубецкой в своей работе «Европа и человечество» подчеркивает, что культурный процесс есть процесс непрерывного созидания новых ценностей, опирающихся на прежние традиции. Сравнительный анализ различных культур убеждает в мысли о равноценности и качественной несоизмеримости всех культур и народов. Крепкая опора на традиции позволяет сохранить культурный фонд, который выступает необходимым условием дальнейшего развития общества.

Такое развитие возможно при условии, что чужие культурные традиции не будут вторгаться в национальную культуру и подрывать ее традиции, поскольку в расколотом на этносы обществе резко сокращаются возможности для появления новых духовных ценностей. Это связано с тем, что связь нации с культурным фондом, созданным ранее, теряется, а новый фонд только создается. Подобное отсутствие связи между старыми и новыми традициями замедляет духовное развитие нации. Известна мысль Н.С. Трубецкого: «Постепенно народ приучается презирать свое, самобытное, национальное... Патриотизм и национальная гордость в таком народе – удел лишь отдельных единиц...» [8]. Он справедливо предполагал, что европеизация национальных культур вызовет их нивелировку и искоренение, потому отставание культуры неевропейских народов будет приобретать характер «рокового закона». Действие данного закона будет приводить к тому, что отставший в своем культурном развитии народ постепенно теряет экономическую, политическую независимость и, наконец, становится объектом

беззастенчивой эксплуатации.

По Н.С. Трубецкому, только истинное самопознание укажет человеку (или народу) его настоящее место в мире. Он полагает, что только вполне самобытная национальная культура есть подлинная, и только она отвечает этическим, эстетическим и утилитарным требованиям, которые ставятся любой культурой.

Действительно, этнокультурные стереотипы весьма разнообразны. Например, в казахской культуре важнейшей основой культуры является отношение человека к миру. В художественной культуре казахов гармония человека и мира выражается наиболее полно. Традиционный тип устройства социума определяет и то, что личность обладает реализмом мироощущения.

Традиционное музыкальное творчество казахов есть импровизация. «Устность и импровизационность – единство процессов создания, исполнения и восприятия... Универсальная установка казахской традиционной культуры на общение-взаимосвязь» [6].

Основными чертами, к примеру, композиторского дарования яркого казахского композитора С. Мухамеджанова является «богатый по своей красоте и напевности мелодизм и ярко выраженная национальная почвенность музыкального языка». Его мелодии были широкие и распевные, в духе казахских народных песен [7].

Этническая идентификация способствует динамическому взаимодействию в современном обществе, связывает настоящее с прошлым, обеспечивает историческую преемственность, дает исходную систему ориентации в мире. Этому способствует и ощущение единства со всеми людьми, с осознанием этнической идентичности, национально-особенного ядра личности. Адекватное выражение национальных особенностей проявляется через естественное чувство любви к своему народу, культуре, обычаям, традициям, образующим этническую определенность того или иного народа.

И в этом плане для нашего общества очень важна успешная реализация программы «Культурное наследие», поставленная в Послании Президента Республики Казахстан Н.А. Назарбаева казахстанскому народу.

Все эти классические и неклассические методы и теории можно включить в арсенал социокультурного подхода. Он предполагает понимание общества как единства социальности и культуры, создаваемой в результате человеческой деятельности.

Литература:

1. Данилевский Н.Я. Россия и Европа. – СПб., 1871. – С. 84.
2. Каган М.С. Искусство в системе культуры. – Л., 1987. – С. 21.
3. Каган М.С. Человеческая деятельность. – М., 1984. – С. 117.
4. Кодар А.А. Казахская философия как вопрошание настоящего// Евразия. – 2001. – № 2. – С. 23.
5. Мочалова Л.В. Пространство мира и пространство картины. – М., 1983.
6. Нурланова К. Эстетика художественной культуры казахского народа. – Алма-

Ата, 1978. - С. 42.

7. Ордалиева Ж.С. Казахская опера: синтез традиций (европейская оперная практика и национальная культура) // Восток-Запад: диалог культур. – Алматы:, 2001. - С. 144.

8. Трубецкой Н.С. Европа и человечество. – София, 1920. – С. 65.

9. Ясперс К. Смысл и назначение истории. – М., 1991. – С. 280.

Bauraeва Gulzhan

DEVELOPMENT OF CULTURE IN KAZAKHSTAN

Баураева Г.А.

ҚАЗАҚСТАНДАҒЫ МӘДЕНИЕТТІҢ ДАМУЫ

Қоғамда қандай ел болмасын өзінің даму жолындағы бірінші орынға ғылым мен мәдениетті қояды. Өйткені, онсыз мемлекеттің де дамуы жоқ. Қазақ халқы ертеден қалыптасқан ұлттық мәдениетін ұрпақтан-ұрпаққа жеткізіп, жетілдіріп отырған. Қазіргі заман мәдениетінің басты сипаттары, яғни көріністері пайда болды.

Әлемде бір-бірімен тығыз экономикалық, ғылыми-техникалық, саяси, мәдени байланыстағы біртұтас адамзат қауымдастығының қалыптасуы немесе жаһандану үрдісі жүріп жатыр. Бүгінгі таңда қазақ елі өз төл мәдениетімен біршама халықтарды таныстырып, солардың қошеметіне ие болды.

Сонымен қатар «бұқара мәдениеті» деген ұғым сөздігімен кіріп қана қоймай, соның «отандық үлгілері» жасалуда. Бұқаралық мәдениет, оның бастаулары. (ағылшын. Mass culture – бұқаралық мәдениет) – ХХ ғасырдағы батыс елдеріне тән мәдени тип.

Техника ұғымының тар мағынасы — табиғатты өзгерту үшін адамның өз іс-әрекетінде қолданысқа түсетін құрал-сайман. Өз әрекетінің ішкі табиғаты мен логикасы арқылы техниканың ғылымдармен зерттелетін, адам арқылы жасалынатын кейбір объектілерінің пайда болуы мен қабылдануы адам іс-әрекетінің спецификалық түрі — инженерлік өнер болып табылады. «Техника» ұғымының кең мағынасы технологиялықтан тыс мағынада қолданылыс табады — әлеуметтік құндылық, тарихи өркениеттік мәнге ие болуымен оны адамзат өркениетінің жемісі десек қастелеспеген болар едік. Кең мағынада –жабдықтар жиынтығы, қоғамдық дамудың бір бөлігі әлеуметтік динамиканың ілімі десек те жөн.

Модернизм (франц. moderne — ең жаңа, қазіргі) — ХІХ ғасырдың соңы — ХХ ғасырдың ортасында әдебиет пен өнерде, мәдениетте қалыптасқан философиялық — эстетикалық қозғалыс. Модернизмді норвегиялық сыншы Э. Ховардсхолм шындыққа жанасу талабын жоққа шығаратын және айнала шындықты өзге аспектіде қабылдайтын өнер деп анықтайды. Модернизм –ХХ ғасырда өнерде қалыптасқан, бағыттардың жиынтығы. Модернизм мәдениет құбылысы ретінде бірқатар ерекшеліктері бар:

«Постмодерн» дегеніміз не? Бұл дүниеге көзқарастың ерекше типі, өмірлік кеңістікті қалыптастыруға бағытталған, ең маңызды құндылық болып адамзаттың қызметіндегі барлық еркіндік, ойындық бастама.

Қазіргі постмодерн жағдайында азаматтық қоғам мен мемлекеттің қажеттігі күмән тудырмайды. Алайда бұл қажеттілікті іске асыру азаматтық қоғамның да мелекеттің де бақса сапалық мазмұнын болжайды. Бұл билік беделінің атрибутивті – бұйрықты құқығын қоғам мен адамның өзара байланысының құлықтық бастауымен тығыз тұтасуын қажет етеді. Көне заманда «культура» деген ұғым «жерді өңдеу» деген мағынаны берген.

Кейінірек, дәлірек айтқанда, Цициронның еңбектерінде (б.э.д. 45 ж.) бұл сөздің мағынасы тереңдеп, «жанды жетілдіру» деген ұғымды білдірді. Уақыт өткен сайын еуропалық тілдерде мәдениет сөзі «білім беру», «даму», «кабілеттілік», «құрметтеу» сияқты мағыналарға ие бола бастады. «Мәдениет» түсінігіне келер болсақ, жеке дара лексикалық бірлік ретінде мәдениет түсінігі ғылыми айналымға XVIII ғасырда енді және ол қоғамда адам әлемінің табиғат әлемінен айырмашылығын, ерекшелігін анықтайтын категория ретінде тараған болатын.

Бұл түсінікті ғылыми айналымға неміс философы, ағартушы П.Г.Гердер енгізген. Ол өзінің «Идеи философии истории человечества» (1791) деген еңбегінде мәдениет қоғамдық дамудың нәтижесі екендігін көрсетті. П.Г.Гердердің заманы мен 1919 жылға дейін батыс зерттеушілерінің санағы бойынша мәдениет түсінігінің жеті анықтамасы пайда болған. Ал XX ғасырдың ортасына таман анықтама саны 170-ке жуық болды. Алайда 60-жылдардың соңында жарыққа шыққан А. Мольдің «Социодинамика культуры» деген еңбегінде бұл феноменнің екі жүз елуге жуық анықтамасы көрсетілген. [1,21].

Мәдениет мәселелерімен біршама айналысқан ғалымдардың бірі – Э. Б. Тайлор (1832-1917) болды. Ол «мәдениет жөніндегі ғылым – реформаторлар жөніндегі ғылым» деп тұжырымдай отырып, мәдениет үздіксіз даму үстінде болады деді. [2,103]. Ал қазақ мәдениеттанушылары «мәдениетті араб тілінде «маданият» - қала деген мағынаны білдіреді, яғни адамдардың әлеуметтік болмысты сақтау мен жаңарту жөніндегі қызметі және осы қызметтің жемістері мен нәтижелері» деп қарастырады.

Өркениет - этностар мен мемлекеттерге тән мәдениеттің оқшау түрі. Өркениет мәдениеттің техникалық даму деңгейі, оның материалдық жағы. [3,37]. Бұдан көретініміз, мәдениет пен өркениет бір-бірімен байланысты ұғымдар екен. Мәдениеттанушы Г. Чайлдтың пікірінше, өркениетке еңбектің қоғамдық жолмен бөлінуі, қалалардың пайда болуы, жазбаша мәдениеттің дамуы, қолөнер мен сауданың өркендеуі, азаматтық қоғам мен мемлекеттің орнауы жатады.

А.Тойнбидің «Постижение истории» кітабында өркениеттер туралы айтылып, оқшау өркениеттердің типологиясының өлшемінің негізінде антропологиялық сипаттама жатқызылады. А.Тойнбидің пікірінше "мәңгі адамның" төрт универсалды белгілері болады: сана және өзіндік сана, өз еркін білдіруге деген адами қабілет, қайырымдылық пен зұлымдықты ажырата білу,

сана. А.Тойнбидің тұжырымдауынша оқшау өркениеттер - бұл әлеуметтік және табиғи ортаның талабына деген жауап: табиғи- георафиялық орта адамзат қауымдастығынан үнемі “жауап” талап етеді, ал тарихи көршілер тарапынан төнген қауіп, діни кемсітушілік және т.б. әлеуметтік тұрғыдағы “талап” болып табылады.

Қазақстан Республикасының «Мәдениет туралы» Заңының 1- бабының 4- тармағында мәдениет ұғымын «адамзат жасаған әрі жасайтын және жеке адамның жарасымды дамуына, Қазақстан Республикасы азаматтарының отаншылдығын тәрбиелеуге және эстетикалық қажеттері мен мүдделерін қанағаттандыруға бағытталған материалдық және рухани құндылықтар жиынтығы» деп қарастырады[4]. Осы құжатта «Мәдениет саласындағы мемлекеттік саясат - мәдени және рухани құндылықтарды жасауға, қайта түлетуге, сақтауға, дамытуға, таратуға және пайдалануға арналған, мемлекеттік органдар қабылдайтын шаралар кешені деген анықтамаға ие.

Мәдениет – адамзат данышпандығының жемісі, ол – адамның рухани және материалдық қызметінің нәтижесі, бірақ мұндай нәтиже белгілі бір дәрежеде адамнан өгейсінеді және өмірге келген адамдардың тіршілік етуінің жағдайы мен алғышарттары ретінде көрінеді.

Мәдениет – әлеуметтік жағдайға, материалдық және рухани құндылықтарға ену арқылы жасалатын, кодталатын және беріліп отыратын адамның ұрпақтан ұрпаққа жеткізіліп отыратын шығармашылық энергиясы. Мәдениет адамзатты табиғат кіндігінен ажыратады, табиғи күштердің толықтай тәуелділігінен құтқарады және оны өзінің мақсаттарын жүзеге асыру үшін жеткілікті түрде ерікті етеді.

Мәдениет – болмыстың адамзаттық тәсілі. Сондықтан мәдениетті құндылықтық, іс-әрекеттік және технологиялық сияқты әртүрлі позициядан қарастыруға болады. Қазақстандағы қазіргі мәдени процестер көпқырлы және әр алуан. Оның астында қазіргі таңда дамып жатқан өнердің түрлері мен жанрын қоса алғанда, өзгерістердің, инновациялардың, білім берудің, ғылымның және мәдениеттің әртүрлі салалары мен аясын қамтитын түбегейлі қайта құрылудың кең көлемдегі спектрін түсінуге болады.

Тарихи жағдайларды кешендендіру себебінде Қазақстан саяси этникалық қоғамы бар мемлекет болып табылады. Сондықтан бұл жердегі мәдени процесс өзіне ұлттық өзара іс-қимыл жасасумен және өзара ықпал етумен байланысты құбылыстарды таңдайды. Қазақстанда, оның аумағында орын алып жатқан алуан түрлі саяси, тарихи, қоғамдық-экономикалық өзгерістердің арқасында адамзаттың рухани мұрасындағы ең жақсыларын сіңіріп алуға мүмкіндігі бар берекелі тетік әзірленді.

Егеменді Қазақстанда мәдениеттің қалыптасу процесі көптеген қиындықтарды және қарама-қайшылықтарды бастан кешірді және бастан кешіруде. Жоспарлы экономикаға ауысу жолының басында өндіріс көлемінің құлауымен ілесе жүрген нарықтық қарым-қатынас рельсінде «мәдениетті, халықтық білім беруді және ғылымды материалды-техникалық және қаржылық қамтамасыз ету маңызды шыңындарды алып келді. Мемлекетіміздің

Егемендігімен көптеген сан қырлы мәселелер, жаңа мәдени үрдістерді де әкелгені бізге белгілі. Қазақ қоғамы дәстүрлі мәдениетінің даму жолында мәдениетке жаңаша саяси қызмет немесе қоғамдағы тарихи тәжірибесін жинақтау белең алды.

Ғылыми әдебиетте қоғамдық мәдени саясат түсінігінің айтарлықтай көп анықтамасы берілген. Мысалы, В.П. Халиповтың редакциясы негізінде жарық көрген саяси сөздікте «мәдени саясат ол мемлекеттің, қоғамдық ұйымдардың ғылым, білім, өнер, әдебиет және көркем мәдениеттің еркін және шығармашылық дамуына қажетті материалдық, әлеуметтік-психологиялық және адамгершілік жағдайлардың жасалуын қамтамасыз ететін қызметі» деп көрсетілген [5,134]. Мұндай түсінік саясаттың мәдениет саласында міндетті түрде шығармашылық, ғылыми және әдеби интеллигенция қызығушылықтарына негізделуі қажет екендігін, оларға өз пікірлерін еркін білдіруге және айтуға мүмкіндік беру керек екендігін көрсетеді.

А.Я. Флиердің ойынша мемлекеттің мәдени саясатының басты қызметтері төмендегідей болып табылады:

- 1) қоғамның өмір сүруінің тарихи тәжірибесін жинақтау;
- 2) осы тәжірибені бағдарлар құндылығы жүйесі түрінде тарату;
- 3) бұл бағдарларды әртүрлі әлеуметтік коммуникация тілдерінде жеткізу және сол әлеуметтік-коммуникативті байланыстарды жүзеге асыру;
- 4) қоғамның іс жүзінде өмір сүруін ұжымды және индивидуалды болмыстың әлеуметтік-мәдени ережелерінің құндылық бағдарларына негіздеу көмегімен реттеу;
- 5) бірегейлік бейне түрінде жеке ерекше белгілер мен айрықшылықтарды анықтау және түсіндіру (яғни, қоғамның мәдени іс-әрекетінен көрініс табатын өзі туралы, өзінің тағдыры мен тарихи «міндеті» туралы субъективті түсінігінің болуы және т.с.с.);
- 6) технологияда және әрекеттің басқа түрлерінің өнімдерінде оларды бағыттап қайта өндіру [6, 87].

Қазақстан мәдениеті өзінің даму жолында бірнеше кезеңдерді басынан өткізді. Кеңестік замандағы мәдени саясаттың бағытын одан әрі жалғастырды, мәдени дамудың қазақстандық жаңа үлгісін қалыптастырды, мәдени дамудың батыстық үлгісін қабылдау үрдісін жүргізді. Тәуелсіз еліміздің бұл кезеңінде мемлекеттігіміздің формасын ұлттық деп жариялаудың объективті қажеттілігі болды. Бұл кезеңде тәуелсіздік алған барлық мемлекеттер өздерін сол мемлекеттердің негізін құрайтын ұлттың мемлекеті деп жариялаған болатын.

Ғасырлар бойы өз тәуелсіздігін жоғалтып, өз жерінде саны жағынан азшылыққа айналған қазақ халқының ұлттық рухын, көтеру, сол арқылы дүниеге жаңа келген мемлекетті тез арада аяғынан тік тұрғызу керек болды. Тоталитарлық жүйе кезінде жойылып кете жаздаған қазақ халқының ұлттық дәстүрлі мәдениетін, тілін, ділін қалпына келтіру үшін мұндай саясат қажет болды.

Мәдениет – ұлт көрінісі, жүрегі, халық игілігі, құндылығы. Өркениетті ел - өзінің тарихы мен өнерімен, мәдениетінің дамуымен, ұлы тұлғаларымен,

мақтаныш етеді.[7,182]. Өткен ғасырдың 90-жылдарының ортасына қарай қазақ халқы өзінің мемлекеттілігін сезіне бастады, ұттық рухы оянды, өзінің ұлттық құндылықтарын ақтап алды, ұлттық дәстүрлі мәдениетін, тілін қалпына келтіре бастады, имандылыққа мойнын бұрды.

Осы кезеңді мемлекеттің атауына негіз болып отырған қазақ ұлтының ұлттық санасының ерекше ояну кезеңі, ұлттық рухының ерекше көтерілу кезеңі десе де болады. Осы, соңғы жылдары да басқа ұлт өкілдерінің Қазақстаннан қоныс аударуын республикадағы этноцентристік саясаттың нәтижесі ғана деп түсінбеу керек. Егемендік алған кездің алғашқы жылдарындағы өзге ұлт өкілдерінің сыртқа көшуінің біздіңше мынадай себептері де бар.

Бұрынғы КСРО сияқты үлкен мемлекеттің ыдырауы ұлттық жаңа құрылған мемлекеттер жағдайында ұлттардың арасында болашағына деген белгілі бір сенімсіздік туғызды. Сондықтан басқа ұлт өкілдері өз мемлекеттілігі бар елге көшті. Ұлттық мемлекеттіліктер құрылу кезеңінде этностар өкілдерінің санасында этноцентристік пиғылдар уақытша болса да күшейді. Сана бодандығынан құтылған азаматтарда өз тарихи Отанына қайту пиғылының күшеюі заңды құбылыс еді.

Дегенменен, бүгінгі таңда Қазақстан көп ұлтты мемлекет. Яғни, 130-дан астам ұлттар толеранттылықта өмір сүруде. Мемлекетінің айрықша өзгешілігі мен беріктілігі ол – көп ұлттылығында. Мемлекетіміздің мәдениет саласындағы жетістіктерімізде аз емес. Қазақстанның тәуелсіздігімен бірге қоғамымызға қайта оралған құндылықтарымыз да баршылық.

Жалпы түрік елдерінің мерекесі «Наурыз» мерекесі, «Айтыс» көне ауызекі өнері дәстүрлі мәдениетімізбен біте қайнасып, жаңа дәуірге лайық қайта дамыды. Этнопедагогика негіздерін өмірге етене енгізу нәтижесінде білім берудің барлық нүктелерінде жас ұрпақты халықтың салт-дәстүрлеріне сай тәрбиелеу жұмыстары жүргізілуде. Әсіресе соңғы жылдары республикада ұлттық мәдениет пен өнердің озық үлгілерін әлемдік айналымға шығару, сол арқылы Дүние жүзі қауымдастығына танылу жолдары қарастырылуда.

Жамбылдың 150 жылдығының аталып өтуі, 1997 жылы М.Әуезовтің 100 жылдығының тойлануы, 1999 жылы Түркістанның 1500 жылдығы кең көлемде мерекеленуі, алдағы 2015 жылы жоспарланып отырған Қазақ мемлекетілігінің 550 жылдығының тойлануы тәуелсіз жас мемлекеттің бұл бағыттағы тарихи құтты қадамдары болса керек.

Қазақ әдебиеті де жаңа шығармалармен толықты. М. Мағауин «Мен» атты философиялық толғауын, Қ.Жұмаділов Қаракерей Қабанбай туралы «Дарабоз» дилогиясын оқырмандар назарына ұсынды. Халық жазушысы О.Сүлейменовтың көп жылдық зерттеу еңбегінің нәтижесі болып табылатын, дүние жүзі тілдерінің даму заңдылықтарын саралаған көлемді еңбегі «Жазу тілі» кітабы жарияланды. Классикалық музыка өнері саласында А.Мұсаходжаева, Ж.Әубәкірова, М.Мұхамедқызы, Н.Үсенбаева және тағы басқалар едәуір шығармашылық жетістіктерге қол жеткізді. Еліміздің өткен тарихын ұрпақ санасына сіңіру арқылы мәдениетті дамыту «Мәдени мұра» бағдарламасының ең басты алғышарты ретінде қарастырылып отыр.

Адамзат тарихында қоғам уақыт өткен сайын түбегейлі өзгерістерге ұшырап, өз құндылықтарын ой елегінен қайта өткізіп, рухани жаңғыруға даңғыл жол ашуда. Сондықтан бүгінгі таңда өркендеп келе жатқан Мәдениеттің - өзекті мәселелерін, әсіресе, бұрыннан қалыптасқан мәдени құндылықтар жүйесін жаңа заман тұрғысынан қайта қарау қажеттілігі туындап отыр.

Сындарлы кезеңдердің талқысынан өтіп қана қоймай, осы бір тарихи дәуірлердің рухын жинақтап, мейлінше бай тәжірибе-тағылымды өз бойына сіңіре білген, өзінің сан-сапалық қасиеттерімен ерекшеленетін “мәдениет” атты ұлы күштің бағзы замандардан-ақ адамзат баласының зерттеу және оқып-білу объектісіне айналғандығы ақиқат. Даму барысында факторлары мен кезеңдері, зерттеу аспектілері шығып отыр.

Қазіргі таңдағы жедел даму үстіндегі ғылыми-техникалық прогресс пен технологиялар талабынан өз кәсіби мамандықтарын жете меңгерген, нарықтық замандағы өмір шындығына икемделген, қоғамдағы өз орнын түсіне білетін, ХХІ ғасырдың талаптарына сай болашақ ұрпақты тәрбиелеу, білім беру басты мақсатқа жатады.

Адамзат баласының мәдени жетістіктерін игеруге, мәдениеттің қалыптасуы мен дамуының әмбебаптық заңдылықтары мен негізгі түрлерін меңгеруге және әлемдік мәдениеттің інжу-маржанын өз беттерімен түсініп-білуге, кәсіби деңгейлерін одан әрі арттыруға бағдарлау болып табылады.

Әдебиеттер:

1. Гердер И.Г. Идеи к философии истории человечества. М., 1977.
2. Қазақстан. Ұлттық энциклопедия/Бас ред. Б. Аяған. – Алматы: «Қазақ энциклопедиясының» Бас редакциясы, 2004. 696 б.
3. Тойнби А. Постигение истории. М., 1992.
4. Мәдениет туралы Қазақстан Республикасының 2006 жылғы 15 желтоқсандағы N 207 Заңы. Қазақстан Республикасы Парламентінің Жаршысы, 2006 ж., N 24, 147-құжат.
5. Политический словарь / Под. ред. В.П. Халипова. Москва. 1995. 245 с.
6. Сужиков М.М. О путях сохранения межнациональной стабильности в Республике Казахстан Межнациональному согласию в Казахстане альтернативы нет. Алматы: Институт филос. НАН РК. -1993.-195 б.
7. Наш Президент. Документальная повесть: всех чит. возраста./Касымбеков М.Б., Хасенов Е.А.-Алматы: Алматы - кітап баспасы, 2014.-204с., илл.

Boranbaeva Aiymgul

DIVERSITY IN CULTURAL STUDIES

Боранбаева А.С.

Евразийский национальный университет им.Л.Н.Гумилёва

РАЗНООБРАЗИЕ КУЛЬТУРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ

Cultural studies are one of the more controversial intellectual formations of the 1990s and the first decade of the third millennium. It has experienced a period of

rapid growth in the academy, appearing at many universities in a variety of forms and locations (although rarely as degree-granting departments). At the same time, it has been broadly attacked both from inside the university and outside academia.

There are at least five distinct uses of cultural studies, making it difficult to know exactly what people are attacking or defending. It has been used to describe, alone or in various combinations:

1. Any progressive cultural criticism and theory (replacing "critical theory," which served as the umbrella term of the 1980s);
2. The study of popular culture, especially in conjunction with the political problematic of identity and difference;
3. So-called "postmodern" theories that advocate a cultural or discursive constructionism;
4. Research on the politics of textuality applied broadly to include social life, especially based in poststructuralist theories of ideology, discourse, and subjectivity;
5. A particular intellectual formation that is directly or indirectly linked to the project of British cultural studies, as embodied in the work of Raymond Williams, Stuart Hall, and the Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS).

Third, the British university system was, to put it mildly, elitist and classist, in terms of its student population and in its isolation and limitation of culture to the field of the arts. Many of the influential early figures in cultural studies were working-class or immigrant students attending university on scholarship, who were driven to look for other accounts of culture that both expanded its referent and took it more seriously.

Finally, many of these figures were deeply influenced by their experience as teachers in various institutions of adult education outside the university. If nothing else, this experience played a role in convincing them, first, of the importance of culture (and intellectual work on culture) to both political struggle and people's everyday lives, and second, of the fact that the important questions do not usually respect the disciplinary boundaries of academic competence and expertise.

The most basic—and most radical—assumption of cultural studies is that the basic unit of investigation is always relationships, and that anything can only truly be understood relationally; thus, studying culture means studying the relationships between configurations of cultural texts and practices on the one hand, and everything that is not in the first instance cultural—including economics, social relations and differences, national issues, social institutions, and so forth—on the other. It involves mapping connections, to see how those connections are being made and where they can be remade. As a result, cultural studies always involve the study of contexts—set of relations located and circumscribed in time and space, and defined by questions. And cultural studies are always interdisciplinary because understanding culture requires looking at culture's relationship to everything that is not culture.

Contexts are not random and chaotic collections of bits and pieces on which people attempt to impose order or meaning; they are already ordered or configured when the scholar embraces them in their complexity rather than reducing them to a

simplicity defined ahead of time by a theoretical or political agenda. Cultural studies refuses to reduce the complex to the simple, the specific to the exemplary, and the singular to the typical. It refuses to see this complexity as an inconvenience to be acknowledged only after the analysis. It employs a conjunctive logic—where one thing is true another may also be true—and thereby refuses the illusion of a total, all-encompassing answer. It avoids confusing projects with accomplishments (as if intentions guaranteed effects); and it refuses to put off until later the resistances, the interruptions, and the fractures and contradictions of the context.

Cultural studies believe in contingency; it denies that the shape and structure of any context is inevitable. But cultural studies do not simply reject essentialism, for anti-essentialism is, in its own way, another version of logic of necessity: in this case, the necessity that there are never any real relations. Cultural studies are committed to what we might call an anti-anti-essentialism, to the view that there are relationships in history and reality, but they are not necessary. They did not have to be that way, but given that they are that way, they have real effects. Above all, there are no guarantees in history (or in reality) that things will form in some particular way, or work out in some particular way. Reality and history are, so to speak, up for grabs, never guaranteed. Cultural studies operate in the space between, on the one hand, absolute containment, closure, complete and final understanding, total domination, and, on the other hand, absolute freedom and possibility, and openness.

Cultural studies derive its questions, not from a theoretical tradition or a disciplinary paradigm but from recognition that the context is always already structured, not only by relations of force and power, but also by voices of political anger, despair, and hope. Cultural studies attempts to engage the existing articulations of hope and disappointment in everyday life and to bring the messy and painful reality of power—as it operates both outside and inside the academy—into the practice of scholarship.

The diversity of cultural studies is as important as its unity; yet there is no obvious single best way to organize or describe that diversity. One could consider the different ways the major concepts of culture, power, articulation, and context have been used. One could describe the implications of disciplinary diversity—literary studies, anthropology, sociology, communication, history, education, and geography, among others—and methodological diversity—forms of textual analysis, ethnography, interviewing, archival research, statistical analysis, and so forth. Finally, one could speculate about the significance of geographical diversity, which has become increasingly visible and important. A more useful way might be to describe some exemplary instances of cultural studies.

A first model, found in the work of Raymond Williams, reads texts as ideologies in context. That is, it uses texts to try to locate and define the common structure (e.g., homology, structure of feeling) that unites the disparate elements of social formation into a unified social totality. But this common structure of unity is available only by thinking of ideology contextually—that is, by looking at the relations among texts, and between texts and other discursive and non-discursive practices.

A second model, found in the work of communication scholar James Carey, looks at particular cultural practices as rituals that reenact the unity—shared meanings, structures, and identities—of a community.

A third model locates cultural texts and practices within dialectic of domination and resistance and was closely associated with the CCCS in the 1970s, especially in the early work of David Morley, and Angela McRobbie. The politics of culture are determined by the relations among a number of relatively autonomous moments—primarily of production and consumption—but later work added distribution, exchange, and regulation. It provided an alternative model of media communication (encoding-decoding) with an emphasis on the audience as an active interpreter of messages and of subcultures in which subculture styles were seen to be expressions of, and symbolic responses to, lived contradictions—defined by class and generation—of the social experiences of the members of the subculture.

A fourth model explores cultural and social identities as complex sets of relations. It involves the production of differences (or structures of otherness such as race and gender) within a population, the effort to naturalize such identities as biological, the distribution of people into those categories, and the assignment of particular meanings to each identity. These differences provide the basis, along with the inequalities of power and resources that are defined within a particular society. But they are not natural, inevitable, or fixed; instead, identities are the site of constant work and struggle over the practices by which people come to be represented and to represent themselves. This work studies the dialectical production of identity and difference, often in a kind of Hegelian dialectic of recognition. This is a logic in which the formation (identity) of one term (the self) can only be constructed through, or on top of, the assimilation and exclusion of the other.

A fifth model is concerned with the relationship between culture and the state. Hegemony, as a struggle for the gain and consolidation of state power, involves the attempt by a particular coalition of social factions to win popular consent to its leadership. Hegemony is not a battle to the death between two camps, but a constant attempt to negotiate with various factions to put together temporary agreements for the leadership of the ruling bloc at different sites. It therefore works on (and through) the popular languages and logics of the society, and reconfigures the national common sense in order to reconstitute "a balance in the field of forces."

A sixth model of "govern mentality" emphasizes the variety of ways in which culture is used by state and other institutions to produce particular kinds of subjects and to regulate their conduct. This work focuses on the material effects of bureaucratic cultural apparatuses; it looks at how institutional discourses produce a particular structure of the subject itself as an historical effect of power. For example, Tony Bennett looks at cultural institutions such as museums in terms of the way they discipline people, organizing their behavior and teaching them, as it were, to behave properly in public as citizens. Similarly, Bennett has also argued that the pedagogy of cultural criticism functioned to render students always inadequate and incomplete, not only in terms of the classroom but as human beings in need of constant self-improvement. In his view, it is only the teacher who can recognize the politically

problematic claims of any text, while the students are always guaranteed to fail. Another example involves the work of Nikolas Rose and his colleagues, who attempt to analyze the contemporary forms of neoliberal state power by looking at the micro practices of institutions and everyday life.

Finally, the seventh model looks at culture as formations or organizations of both cultural and non-cultural practices, often related to, or even identified with, particular institutions. Such cultural apparatuses function in complicated ways to produce and organize social reality itself. That is to say, they are "technologies of power" that are connected on the one hand to the lived realities of everyday life (itself understood to be an organization of power) and, on the other hand to the larger structures of political and economic power.

This entry discusses only the last of these referents even though it is especially difficult to define this intellectual formation. Even the simple claim of British origin is, in the end, probably unacceptable. Still, it provides a reasonable starting point for this discussion. The English origins of cultural studies can be linked to at least four elements of the post–World War II context. First, one of the major issues organizing political debate was framed as the challenge of Americanization, which was perceived in largely cultural terms, both in the growing presence of U.S. popular culture and in the apparent disappearance of many aspects of traditional, working-class culture.

Bibliography:

1. Bennett, Tony. *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London: Routledge, 1995.
2. Carey, James W. *Communication as Culture: Essays on Media and Society*. Boston: Unwin Hyman, 1989.
3. Gilroy, Paul. *Against Race: Imagining Political Culture beyond the Color Line*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2000.
4. Grossberg, Lawrence, Cary Nelson, and Paula Treichler, eds. *Cultural Studies*. New York: Routledge, 1992.
5. Morley, David, and Kuan-Hsing Chen, eds. *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*. London: Routledge, 1996.
6. Rose, Nikolas. *Powers of Freedom: Reframing Political Thought*. Cambridge, U.K.: Cambridge University Press, 1999.
7. Williams, Raymond. *The Country and the City*. New York: Oxford University Press, 1973.

Kassabekova Ainur

THE ASSEMBLY - AN IMPORTANT ATTRIBUTE OF STABILITY

Қасабекова А.И.

философия ғылымының кандидаты

АССАМБЛЕЯ – ҚАЗАҚСТАННЫҢ ТҰРАҚТЫЛЫҒЫНЫҢ АЙШЫҚТЫ АТРИБУТЫ

2014 жылы 11 қарашадағы жолдауында Президентіміз біздің жалпыұлттық идеямыз – Мәңгілік Ел екенін және оның елді біріктіруші күш, ешқашан таусылмас қуат көзі екенін атап өтті. Мәңгілік Ел «Қазақстан-2050» Стратегиясының ғана емес, XXI ғасырдағы Қазақстан мемлекетінің мызғымас идеялық тұғыры. Жаңа Қазақстандық патриотизм дегеніміздің өзі – Мәңгілік Ел. Ол – барша Қазақстан қоғамының ұлы құндылығы.

Біз тұрақтылықты бағалай білгеніміздің арқасында бүгінгі табыстарға жеттік. Ешкімді кемсітпей, ешкімнің тілі мен ділін мансұқтамай, барлық азаматтарға тең мүмкіндік беру арқылы тұрақтылықты нығайтып келеміз. Біздің кейінгі ұрпаққа аманат етер басты байлығымыз – Ел бірлігі болуы керек. Осынау жалпыұлттық құндылықты біз әрбір жастың бойына сіңіруде Қазақстан халық Ассамблеясының атқарып жатқан қызметі орасан зор.

Президентіміз Н.Назарбаев Қазақстан халық Ассамблеясын құру идеясын алғаш рет 1992 жылы Тәуелсіздіктің бірінші жылына арналған Қазақстан халқының бірінші форумында жария етті. 1995 жылы тәуелсіздік жарияланған кейін аз ғана уақыт өткен кезеңнің сипаты әлі де беймәлім болатын. Сол уақытта түрлі этнос өкілдері арасында алаңдаушылық болды. Ұлттың, тілдің, діннің ахуалы қалай болады деген мәселелер туындады. Еліміздің барлық этностарына арналған мінбер, Президент жанындағы кеңесші орган – Қазақстан халық Ассамблеясы құрылды. Ассамблея сессиясына жиналған әр адамның Үкіметке өз сөзін айтуға құқығы бар, ал үкімет жұртты не толғандыратынын осы орган арқылы біліп отырады.

Ассамблеяның мақсаты - қазақ халқының топтастырушы рөлін арқау ете отырып, Қазақстандық патриотизм, Қазақстан халқы азаматтық және рухани-мәдени ортақтығы негізінде этносаралық келісімді қамтамасыз ету.

2007 жылы Конституцияға енгізілген өзгерістерге сәйкес Парламенттің мәжлісіне ҚХА-нан 9 депутат сайлану мүмкіндігіне ие болды. Ассамблея Конституциялық органға айналды, еліміздегі барлық этностардың мүддесін білдіреді. 2008 жылы «Қазақстан халық Ассамблеясы туралы» арнайы заң қабылданды. Мұндай заң өзге ешбір елде жоқ. Заң Қазақстан республикасындағы мемлекеттік ұлттық саясатты іске асыруға, қоғамдық-саяси тұрақтылықты қамтамасыз етуге, мемлекеттік және қоғамның азаматтық институттарының этносаралық қатынастар саласындағы өзара іс-қимылының тиімділігін арттыруға бағытталған ҚХА-ның мәртебесін, оны қалыптастыру мен жұмысын ұйымдастыру тәртібін айқындады. Барлық этнос өкілдерінің тілі мен мәдениетін көтеруге жан-жақты жағдай жасалған. Ел ішіндегі келісімді сақтауға өзге елдерге қарағанда Қазақстан көш ілгері алға кетті.

Қазақстан халық Ассамблеясы үлгі ретінде Біріккен Ұлттар Ұйымына, ЕҚЫҰ-ға қатынасушы елдерде, Копенгагенде, Венада, Женевада, Нью-Йоркте өткен халықаралық форумдарда таныстырылып, оң бағаға ие болды, ЕҚЫҰ-ға қатынасушы 56 мемлекет тіліне аударылды.

Қазақстан халқы Ассамблеясының 2013 жылы сәуір айында өткен мерейтойлық XX - сессиясында «Бір халық – бір ел – бір тағдыр» деп аталатын 2020 жылға дейінгі стратегиялық бағдарлама қабылданды. Бұлай аталудың астарында үлкен мән бар. Кезінде тағдырдың жазуымен қасиетті қазақ даласына сан түрлі ұлт өкілдері қоныс тепкен еді. Бүгінде олар тегі басқа болғанмен арманы ортақ біртұтас халыққа айналды. Ел иесі – қазақ халқы да ешкімге шетқакпайлық көрсеткен жоқ. Ұлтына, тілі мен діліне қарамай барша этнос өкілдерінің теңдігі Ата Заңда айқын жазылған.

«Қазақстан - 2050» Стратегиясының ең басты 7 басымдықтарының бірі – Жаңа қазақстандық патриотизмнің түп қазығы ретінде ел бірлігін басты назарға алынды.

Қазақстан XXI ғасырдың ортасына қарай әлемнің ең дамыған 30 елінің қатарында болуға тиіс [1]

Әлемнің көптеген мемлекеттері мен халықаралық ұйымдары Қазақстандағы қоғамдық келісімнің ерекше үлгісіне қызығушылық танытып, тәжірибесіне ерекше назар аударуда.

Бүгінгі таңда әлемнің әр бұрышында әртүрлі қақтығыстар орын алып жатқан тұста, біздің еліміздегі келісім мен ынтымақтастық ұйымының атқарған қызметінен оның қажеттілігіне көзің жетеді[2].

Республикамыздағы құрылған Достық үйлерінің рухани және мәдени өзара баюы үшін барлық жағдайлар жасалған және этносаралық келісім алаңына айналып отыр. Достық үйінің алғашқы қарлығаштары 1992 жылы Шығыс Қазақстан облысында өз жұмысын бастады. Ал қазіргі уақытта 10 облыс орталығында Достық үйлері ынтымақтастықтың бесігіне айналса, Астанада оны Бейбітшілік және келісім сарайы өз биігінде атқарып келеді.

Ақмола, Алматы, Қостанай, Павлодар, Шығыс Қазақстан облыстарыдағы Қазақстан халық Ассамблеясына қарасты Достық үйлерінің атқарған жұмыстары көпшіліктің көңілінен шығуда.

Павлодар облысындағы Достық үйінде жыл сайын 400-ден аса іс-шара өткізіледі және онда түрлі қызметтік орын жайлармен қатар, дыбыс жазу студиясы, хореография залдары, мультимедиялық бөлмелер, тілдерді оқыту орталығы қажетті жабдықтармен, қажетті мамандармен қамтамасыз етілген.

Қостанайда қазақ тілін үйрететін 9 жексенбілік мектеп жұмыс істейді.

Этносаралық келісімді сақтауға бағытталған ауқымды жобалардың бастамашысы саналатын Шығыс Қазақстан облысындағы Достық үйі этноауыл және үкіметтік емес ұйымдармен бірлесіп және облыстық Сәулетэтнография және табиғи ландшафтық музей-қорығымен ынтымақтаса көпке үлгі боларлықтай жұмыстар атқарды.

Алматы облысының Достық үйінде этномәдени бірлестіктер жастарын біріктіретін «Бірлік» жастар қауымдастығы белсене жұмыс істейді.

Батыс Қазақстан, Қарағанды, Қызылорда, Маңғыстау облыстарында 2015 жылдың соңына дейін Достық үйлері салынбақ [3].

Ассамблеяның басты қағидаттары мен отбасылық құндылықтары – қоғамдық келісім, этносаралық және конфессияаралық бітім, әл-ауқат пен ұлттық келісім бойға сіңірілетін үлкен де тату-тәті отбасы. Қазақстанның өңірлерінде ҚХА жанында отбасылық тағаттылық мәселері бойынша 210 аналар кеңесі жұмыс істеуде. Олар барлық деңгейде - облыстық, аудандық, селолық, мемлекеттік, жеке кәсіпорындар жанынан ашылған.

Облыстық кеңестерде 335 мүше кіреді, олардың басым бөлігі этномәдени бірлестіктердің басшылары, үкіметтік емес секторлар, мәдениет және білім беру саласы мекемелерінің өкілдері, әйелдердің қоғамдық ұйымдарының белсенділері. Мысалы, Аналар кеңесінің белсенді қызметінің және АХАЖ бөлімдерімен жақсы қарым-қатынас жасаудың арқасында Талдықорғанда ажырасуға өтініш берген 8 отбасын сақтап қалудың орайы келген. 2008 жылы Алматыда балалары бар, қиын жағдайларға тап болған, отбасында зорлық - зомбылыққа ұшыраған әйелдер паналайтын үйлер ашылды. Аналар кеңестерінің көмегімен 11 отбасының психологиялық және қаржылық мәселелері шешілді, 20 аса балалы әйел Пана үйінен көмек алды [4].

Мемлекет басшысы «Мерейлі отбасы» алғашқы жалпы ұлттық байқауына қатынасушылармен және жеңімпаздармен кездесті. Оған 15 этностың және 34 интернационалист отбасыларының өкілдері белсене араласты. Форумда басымдық ретінде 3 басымдықты - ол ананың рухани және тәрбиешілік рөлі, отбасының құндылық негіздері, дау-жанжалды болдырмай алдын алудағы ананың рөліне назар аударды. Форумда 2 күн бойы Ассамблея тәжірибе бөлісіп, Аналар кеңесі қызметіндегі жаңа бағыттар айқындалды.

Аналар кеңестерінің жұмыстары Жамбыл, Шығыс Қазақстан, Оңтүстік Қазақстан облыстарында жақсы жолға қойылған. Мұнда ұлттық тәрбие бойынша кітаптар шығарылады. Оңтүстік Қазақстан Ассамблеясы Ғылыми сараптаматамалаық тобының жетекшісі А.Қалыбекованың «Қазақ халық тәрбиесінің мұрасы» атты кітабы үш тілде жарық көрді, шет елдерге де таралуда.

Шығыс Қазақстанда оқушылар мен студенттер дәстүрлі халық кәсіпшілігіне үйреніп, елін сүюге, дәстүрін құрметтеуге тәрбиленуде.

«Астана - Бәйтерек» әйелдер клубы мен ҚХА – мен бірлесе отырып «Болашақ үшін зерде» жобасы бойынша қуғын-сүргін құрбандарын еске алуға арналған іс-шаралар ұйымдастыруда. Қуғын сүргін жылдарында 20 мыңнан астам әйел этаппен өтіп, 8 мыңы сотталу мерзімін толық өтеген. «Алжир» лагерінде 62 ұлттың әйелдері болған. Олар кеңестік кезеңдегі қоғам, мемлекет, саяси қайраткерлерінің әйелдері. Атап айтсақ Тұрар Рысқұловтың анасы Арипа, әйелі Әзиза, Т.Жүргеновтың әйелі Дәмеш Жүргенова, Рәбиға Аспандиярова, Гүлжамал Майлина, Гуляндам Ходжанова, жазушы Галина Серебрякова, Мая Плисецкая т.б. Өткенді еске алу, ата-бабаларымыздың ерлігін сезініп, келешек ұрпаққа жеткізудің тәрбиелік мәні зор.

Қостанай облысында ҚХА аналар кеңесі мен табысты әкелер бірлесе отырып өз бетімен кеткен балаларға педагогикалық көмектер көрсетуде.

Бүгінде этностардың шағын топтары тұратын жерлерде аналар кеңестері жұмыстарына айрықша маңыз беріледі. Басты мақсат - топтасу, мәдениеттердің өзара біте қайнасуы. Біздер қатар өмір сүретін этностардың мәдениеттері мен салттарын білу арқылы байи тусуге тиістіміз. Бірақ бөлектенуге еш болмайды – ол ешқайда апармайтын жол.

Біздің Президентіміз әр отбасы тарихы - ол Қазақстан өмірінің Үлкен Энциклопедиясы екенін атап өтті. Жалпы алғанда, біздің еліміз – ол бәріміз отбасы болып тұрып жатқан үлкен Бейбітшілік пен Келісімнің үйі.

«Мыңжылдықтар мен ғасырлар арқылы, ұрпақтан - ұрпаққа отбасы әр қоғамның өнегелік салттарының, ұлттық дәстүрлерінің сақтаушысы болып табылады», - деп атап көрсетті Мемлекет басшысы байқау жеңімпаздарын марапаттау рәсімінде.

Ана бала санасына қандай өнегелік құндылықтарды тәрбиелесе, мемлекет болашағы да соған байланысты.

Аналар кеңесінің алдында мынандай міндеттер тұр: бала тәрбиелеуде атананың жауапкершілігін арттыру, табысты отбасылар тәжірибесін тарату, әйелдер арасында құқықтық сауаттылықты арттыру, қиын жеткіншектерге және ата-анасының көмегінсіз қалғандарға көмек көрсету.

Елбасы Нұрсұлтан Назарбаевтың тапсырмасымен Л.Н.Гумелев атындағы Еуразия ұлттық университетінде, Сәкен Сейфуллин атындағы агратехникалық университетінде, Манаш Қозыбаев атындағы Солтүстік Қазақстан мемлекеттік университетінде, Махамбет Өтемісов атындағы Батыс Қазақстан мемлекеттік университетінде Қазақстан халқы Ассамблеясы кафедралары ашылды. Жаңа кафедраларда жастар мен студенттер Қазақстанды өздерінің Отаны деп білетін еліміздегі барлық ұлт өкілдерінің тілі мен дінін үйренуге ден қоймақ. Сонымен бірге, олардың этномәдени ерекшеліктерін де рухани қажеттілігіне жаратпақ.

Парламент мәжлісіндегі «Қазақстан халқы Ассамблеясы» депутаттық тобы кезекті отырысын Л.Н.Гумелев атындағы Еуразия ұлттық университетіндегі «Қазақстан халқы Ассамблеясы кафедрасында» өткізді. Отырыста «Н.Ә.Назарбаев – Қазақстан республикасының негізін қалаушы, бас реформатор және тұрақтылық кепілі; «Қазақстан халқы Ассамблеясының кәсіпкерлер қауымдастығы, оның әлеуметтік бағыты»; «Қазақстан халқы Ассамблеясы жанындағы қоғамдық келісім кеңесінің және Аналар кеңесінің қызметі жайлы» деген тақырыптар бойынша талқылаулар жасалды[5].

Бұл ТМД мен алыс шетелдердің жоғарғы оқу кеңістігі үшін де үлкен өнеге болғаны анық. Мұндағы басты мақсат этносаралық және дінаралық түсінікті одан әрі тереңдету. Махамбет Өтемісов атындағы Батыс Қазақстан мемлекеттік университетінде Қазақстан халқы Ассамблеясы кафедрасында 39 этнос өкілі бар. Оның ішінде 23 адам тікелей ұстаздық пен оқытушылық қызмет атқарады. Олардың арасында тәжірибелі профессорлар да, жас мамандар да бар [6].

ҚХА жанындағы Этносаралық қатынастар мәселелер жөніндегі журналистер мен сарапшылар клубының мүшелері өткізген брифингте жаңартылған сайтты таныстырды. Қазақстан халық Ассамблеясының ресми интернет ресурсы assemblu.kz домені атауымен орналасқан. Портал үш тілде - қазақ, орыс, ағылшын тілдерінде қызмет істейді. Интернет портал ҚХА-ның 16 өңірлік бөлімінің біргеі тұғырнамасы қызметін атқарады. Сонымен қатар, ҚХА-ның және «Қоғамдық келісім» мемлекеттік мекемесінің бөлімдері ашылған.

Журналистер мен сарапшылар клубы кеңес беру – сараптамалық алаң болып табылады. Бұл клубтың құрамында республикалық және өңірлік БАҚ-тардың этносаралық тақырыптарға жазатын 22 журналист пен этносаралық қатынастар саласындағы сарапшы бар. Клубтың міндеттері толераттылықты нығайту, елімізде этносаралық келісімді, патриотизм мен рухани-мәдени бірігейлікті сақтау, журналистік этика қағидаттарын бұзбау. Клубтың ұйтқы болуымен өткен жылы қарашада Астанада ҚХА-ның 1-халықаралық медиафорумы ұйымдастырылды. Оған жиырмадан астам алыс-жақын шетелдерден де журналистар қатынасты. Ассамблеяның «Аңсар» әдеби конкурсы және этножурналистика саласында «Шаңырақ» байқауы жыл сайын өткізіліп келеді[7].

Қазақстан халқы Ассамблеясы жұмысының нәтижесі орасан зор. Ол туралы Елбасымыз отандық жетекші телеарналардың өкілдерімен сұхбатында: «1994-1995 жылдары Қазақстаннан жаппай кету үрдісі болған еді. Қазір адамдар қайтып келіп жатыр. Ассамблея бүгін өмірімізге берік енді, өзімізді онсыз елестете алмаймыз. Ол этностың азшылығын ғана емес, бүкіл қазақстандықтарды біріктіреді. Біз сол арқылы түрлі мәселелерді талқылап, халықтың мұң-мұқтажын біліп отырамыз. Сондықтан Ассамблея мемлекеттің маңызды органы болып саналады. Ол - Қазақстанның тұрақтылығының айшықты атрибуты», - деп атап көрсетті [8]

Мемлекет басшысының жарлығымен 2015 жыл - Қазақстан халқы Ассамблеясының жылы болып жарияланды. Сонымен қатар Қазақстан Республикасы Конституциясының 20 жылдығы, Қазақ хандығының 550 жылдығы және Ұлы Жеңістің 70 жылдығы да атап өтіледі. Соған байланысты Елбасының жарлығымен Мемлекеттік комиссия құрылды. Комиссия төрағасы Мемлекеттік хатшы Гүлшара Абдыкалыкованың басшылығымен 25 желтоқсанда комиссияның отырысы өтті. Осы отырыста ҚХА-ның 15 жылдығын өткізу жайлы даярланған тұжырымдамамен ҚХА төрағаның орынбасары Ералы Тоғжанов таныстырды. Ассамблея жылы дегеніміз – Ассамблеяның жеке мерекесі емес, бұл Тәуелсіз Қазақстанның бейбітшілік және келісім саясатының жылы; халқымыздың жарасымды ынтымағы мен берекелі бірлігінің арқасында қол жеткен жемістер жылы; халықтың даналығына негізделген Нұрсұлтан Назарбаевтың келісім моделінің жылы; бірлігі баршамыздың бойымызға қуат беріп, сенімімізді нығайтатын Тәуелсіздіктің ұлы рухы асқақтайтын жыл, деді ол.

Сонымен қатар, ол Қазақ хандығының 550 жылдығы, Ата заңымыздың 20 жылыдығы, Ұлы Жеңістің 20 жылдығы меройтойларын атап өтетін жыл, деді. Ел басы Тәуелсіздіктің өмірлік философиясы – Мәңгілік ел деп жариялады. Ассамблея жылының басты идея да «Менің елім – Мәңгілік ел» деген ұғымға негізделген. Бұл идея біздің халқымызды біріктіретін және «Қазақстан- 2050», «Нұрлы Жол – болашаққа бастар жол» Жолдауында көрсетілген басты құндылықтарды негізге алады, - деді Е.Тоғжанов [9].

Тұжырымдамада Ассамблеяның негізгі мақсаты – Қазақстан халқының бірлігін нығайту, қоғамды Мемлекет басшысының бейбітшілік пен келісім саясаты аясына шоғырландыру деп жазылған.

Қазақстан халқы Ассамблеясы барлық өткізіліп жатқан іс-шаралардың бастамашы және ұйтқысына айналды. Оған дәлел осы мақаламызда айтылып өткен Достық үйлерінің, Аналар кеңесінің қызметі және «Мерейлі отбасы» жалпы ұлттық байқауының өткізілуі, «Болашақ үшін зерде» жобасының іске асырылуы. Атқарылған іс-шаралардың барлығы Ассамблеяның сайты арқылы көпшілікке жариялануда.

Әдебиеттер:

- 1.Назарбаев. Н.Ә. «Қазақстан-2050» стратегиясы – қалыптасқан мемлекеттің жаңа саяси бағыты. Астана. 2013
- 2.Бишимбаев У. Мұратымыз - Мәңгілік ел. //Егемен Қазақстан.16 желтоқсан 2014
- 3.Төлеханқызы А. Дос пейілді Достық үйлері. //Егемен Қазақстан. 21қараша 2014
- 4.Саяпова З. Ана жүрегі. // Егемен Қазақстан. 25 қараша. 2014
- 5.Тұрапбайұлы Асқар. Ассамблея кафедрасындағы пікір алмасу. //Егемен Қазақстан. 11 желтоқсан 2014
- 6.Құсайын Т. Кафедра атауы - Қазақстан халқы Ассамблеясы. //Егемен Қазақстан. 3 желтоқсан 2014
- 7.Құланбай Ә. Этносаралық ынтымақтастықты нығайту жолында. //Егемен Қазақстан. 10 желтоқсан 2014
- 8.Назарбаев. Н.Ә. Тәуелсіздікті алудан оны сақтап қалу қиын. //Егемен Қазақстан. 23 желтоқсан 2014
- 9.Самрат Ж. Ассамблея жылы – қазақстандықтарды тұтастандыра түсу жылы. //Егемен Қазақстан. 25 желтоқсан 2014

Shestakova Irina
**GRAPHICAL STYLISTICS
IN THE CINEMATOGRAPHY
OF V. M. SHUKSHIN**

Шестакова И.В.

кандидат культурологии

Алтайский государственный университет

**ИЗОБРАЗИТЕЛЬНАЯ СТИЛИСТИКА
В ФИЛЬМАХ В.М. ШУКШИНА**

В.М. Шукшин был одним из тех талантливых людей, плеяду которых породило время «оттепели». Он вошел в отечественное искусство сразу в «трех лицах»: как писатель, открывший галерею разнообразных деревенских характеров; как актер, великолепно сыгравший в кино более двадцати ролей; как режиссер, создавший пять полнометражных фильмов, ставших классикой отечественного кинематографа.

В работах Ю.П. Тюрина, В.И. Фомина, С.М. Козловой [2, 3, 1] литературное и кинематографическое наследие В.М. Шукшина рассматривалось взаимосвязанно, что давало представление о целостности творческой личности художника, о единстве и своеобразии его художественного мира. В отношении к его многогранному творчеству видится плодотворным междисциплинарный подход, позволяющий исследовать фильмы как сложное интермедialное единство слова и изображения.

В раннем шукшиноведении сложилось устойчивое представление о В.М. Шукшине как режиссере «стихийном», «интуитивном» художнике-примитивисте, «не владевшим и не стремившимся овладеть новейшими средствами киноязыка» [4,98]. Однако исследование его кинолент показывает, насколько тщательно выстроена их архитектура, насколько богат их изобразительный ряд, насколько открыта режиссура к эстетическим идеям новейших течений западного и отечественного искусства.

Константными в стилистике картин В.М. Шукшина являются три типа изобразительных комплексов: деревенский, городской и «дорожный». Первый составляют картины природы, сельского социума, интерьеры и экстерьеры изб, дворовых построек (баня, сарай), домашние животные (коровы, лошади, кошки). Городской мир представляют короткие фрагменты уличных экстерьеров, как правило, без перспективы, вокзалов, парков, интерьеры квартир. Общероссийский, или «дорожный» кластер разворачивает логику сюжета путешествия, включая образы транспортных средств, – мчащиеся автомобили, поезд, катер, сменяющиеся панорамы и фрагменты российских ландшафтов, поселений, станций.

Для первого типа изобразительного комплекса характерна статика, замедленность движения камеры, «длинные» кадры, в чем выражается, с одной стороны, онтологическая концепция укорененности, устойчивости,

целесообразности деревенского бытия, с другой стороны, – авторская стратегия запечатления всех вещественных подробностей уходящей эпохи деревенской цивилизации, национальной русской культуры.

В своих фильмах В.М. Шукшин воспроизводит сюжетику писателей-«деревенщиков», вводит мотивы дома, родства, семьи. Он отказывается от прямого натурального изображения трудностей в жизни современного села. Деревенский мир предстает у режиссера как «крестьянский космос» со своим бытом и бытием. Его герои выступают в своей геоэкзистенциальной сущности, то есть как «люди места», определенного Богом и судьбой их рода.

Центральным компонентом изобразительного ряда кинолент В.М. Шукшина является деревенский дом, воспроизводимый на экране, как правило, в натуральных съемках. Режиссер особенно внимателен к фактуре строительного материала. Камера скрупулезно ощупывает теплую, прочную, отполированную временем поверхность ровных круглых бревен, из которых сложена русская изба.

В выборе природы режиссер от фильма к фильму развертывает ретроспективу истории деревенского домостроения. В картине «Живет такой парень» – это советский новострой 1960-х годов: крепкие пятистенки с четырехскатными крышами, просторными светлыми комнатами, свободно выстроившиеся вдоль Чуйского тракта. В киноновелле о Степке («Ваш сын и брат») – это тесно скупившиеся у реки бедные избенки довоенной постройки, двускатные, крытые тесом крыши, низкие над завалинками окна, покосившиеся заборы, тесные, застроенные сарайчиками, заполненные домашней живностью дворы. Но эта теснота служит у Шукшина выражением сплоченности деревенского мира, общинности, родственной близости сельских людей, переживших беды сурового времени. В новелле об Игнате («Ваш сын и брат») дом Воеводиных, воплощая идею семейного родового центра «деревенского космоса», стоит отдельно, на возвышении, открытый в просторы природы, в даль дороги, обещающей обновление, возрождение.

В «Странных людях» образ деревенского дома в изобразительном плане функционирует неопределенно, словно играя своими скрытыми архитектурными значениями. Так, в новелле «Братка» фасад деревенского мира (улица, дом) уходит из поля зрения, открывая пространство потаенное, всегда исполненное у В.М. Шукшина как в прозе, так и в фильмах, символического, почти мистического смысла: баня, колодец.

Во второй новелле «Роковой выстрел» дом как материальный объект оказывается на периферии зримого пространства, уступая место природному ландшафту как пространству духовного действия шукшинского героя. Вознесение духа Броньки Пупкова над суетой мира сего отражает композиция кадра, в планах которого дом предстает в отдалении ущербным, с дырявой крышей, заброшенным хозяином.

Этот мотив находит свое продолжение в новелле «Думы», где образ дома Кольки, искусного резчика по дереву, одержимого творческим духом, погружает в более далекую историческую эпоху деревенского домостроения,

приближающуюся к своему закату. Большой родовой дом, построенный, казалось, на века для многолюдной крестьянской семьи, осиротел без хозяина, одряхлел, выставив на показ страшный скелет деревянной крыши. Былую его крепость, уют, тепло призван наполнить дом председателя колхоза Матвея Рязанцева, пытающегося вернуть Кольку на путь хозяйского попечения об отеческом доме, старухе-матери.

В фильме «Печки-лавочки» дом является символом родового «гнезда», а домашний уклад – воплощением традиций и важнейших ценностей национальной жизни. А в цветной ленте «Калина красная» маленький домик матери Егора Прокудина с двускатной тесаной крышей, с высокими чистыми окошечками в нарядных голубых ставенках возникает как забытая детская сказка, и только горький рассказ одинокой старой хозяйки говорит о тяготах, пережитых этим домом.

Как в первых фильмах начинающего режиссера на уровне изобразительного ряда теме бездомности противостоит детально «прописанная» домовитость русского человека, так и во всех последующих кинолентах тоска героев, оторвавшихся от родного корня, проявлена в визуальных образах деревенского дома, подворья, бани, в характерном для В.М. Шукшина крупном плане материального субстрата бытовых объектов, создающих осязаемое ощущение тепла бревенчатого дома, беленой стены печи.

Его внимание обращено к деталям убранства русского дома (вышивка, кружева, тканые ковры), архитектурных украшений (резные наличники, узор оберега, балясины веранды). Предметы, декорации, киносреда, играя одну из ключевых ролей в кинолентах, создают документальную достоверность, особенно ценную в сохранении и развитии народной национальной культуры. Киновед Ю.П. Тюрин, комментируя фильм «Печки-лавочки», отмечает: «Шукшин сумел объединить движение души героя с подробностями быта родной ему алтайской деревни. <...>. Подробности быта здесь проливают дополнительный свет на психологические портреты героев, намагничивают силовое поле шукшинских фильмов» [2, 191]

Начиная с первой полнометражной картины «Живет такой парень» и до последнего фильма в изобразительный ряд входит сначала робко, а потом занимает все более прочное место образ русского храма. В первой киноленте «Живет такой парень» этот мотив дается только намеком – в отдельных фоновых элементах бывшей церкви: низкие полукруглые своды, узорчатая створка двери.

Но и в такой скрытой форме он служит знаком и первого высокого движения души главного героя (Пашка Колокольников под этими церковными сводами влюбляется в Настю), в то время как кощунственное действие – демонстрация мод в клубе-церкви – знаменует и его первый душевный кризис. В «Думах» («Странные люди») и особенно в «Калине красной» функция храмого мотива как изобразительного средства психологической интроспекции главного героя усиливается. В тоже время образ разрушенной, покинутой

церкви выступает как артефакт исторической памяти, национальной духовной культуры России, ожидающей своего возрождения.

Пейзаж в фильмах В.М. Шукшина является обязательной и достаточно объемной частью деревенского изобразительного комплекса. Это, как правило, натурные съемки в окрестностях сел Алтайского края и средней полосы европейской России. В киноленте «Живет такой парень» дается широкое панорамное обозрение с точки зрения автора, включающего в пейзаж героя, выстраивающего внешний образно-психологический параллелизм, акцентирующего экзотику родного края.

В пейзажах последующих киноработ («Ваш сын и брат», «Печки-лавочки») преобладает точка зрения героя; гармония природы, быта, человека выражает онтологические основы деревенского мира. В «Странных людях» пейзаж не занимает много места и обнаруживает тенденцию к символизации изобразительного ряда, которая усиливается в «Печках-лавочках». Предметно-образная красота внешнего мира, изображение алтайской природы с ее горами, реками, покосами, березовыми рощами, распаханное пространство его картин выражают момент единения со временем, восприятие истории как единой живой ткани.

Пейзаж в его последней ленте «Калина красная», приобретая полноту и объемность, многофункционален: в воссоздании российского национального колорита В.М. Шукшин заменяет экспрессию горных и катунских ландшафтов своеобразным импрессионизмом, поддержанным аллюзиями русской живописи рубежа XIX – XX веков, символикой и психологизмом в раскрытии противоречивого характера и трагической судьбы главного героя.

Городской кластер изобразительного ряда кинематографа В.М. Шукшина отражают неоромантические концепции деревенской литературы, согласно которым городская цивилизация лишает человека свободы, естественного образа жизни, гармонии с миром, погружая его в морок суеты, одиночества, порока. Не случайно у него возвращение героя в деревню из тюрьмы (Степка Воеводин, Егор Прокудин) приравнено к возвращению из города (Игнат Воеводин, Иван Расторгуев).

Вернувшийся герой захвачен переживаниями открывающегося перед ним простора, воздуха, мощи и красоты природных стихий (река, горы, лес), тепла и уюта родного дома. В изображении Москвы камера намеренно избегает столичных достопримечательностей (Кремль, Красная площадь, метро), архитектурных изысков аристократической старины или помпезного сталинского классицизма. В поле зрения – типовые серые многоэтажки, стесняющие жизненное пространство человека, шумное столпотворение торговых залов ГУМа («Печки-лавочки»), поток однообразных равнодушных лиц или уличной толпы («Ваш сын и брат»).

В интерьерах городских квартир, загроможденных антиквариатом (квартира профессора в «Печках-лавочках») или старательно обставленных стандартной мебелью западной моды (новеллы о Максиме и Игнате в картине «Ваш сын и брат»), подчеркнута дисфункциональность, нецелесообразность

домашнего пространства, лишаящие человека свободы и непринужденности интимного обитания.

«Дорожный» комплекс изобразительного ряда в фильмах В.М. Шукшина эволюционирует от хронотопа дороги как пространства-времени судьбы героя, обусловленной внешними обстоятельствами, – встречи, разлуки, испытания, подвиг, развертывающими сюжет инициации («Живет такой парень», «Ваш сын и брат», новелла «Братка» из фильма «Странные люди»), к пространству-времени внутренней духовной перестройки («Печки-лавочки», «Калина красная»).

Соответственно изобразительный план первых киноработ открыт во внешний природный, предметный мир, «дорожный» хронотоп насыщен сменяющимися пейзажами, ландшафтами, картинами сельской или городской жизни. Тогда как в более поздней киноленте «Печки-лавочки» в плане изображения доминирует камерное, закрытое пространство (купе вагона). Камера сосредоточена на лицах как главных героев, отдельных персонажей, так и эпизодических действующих лиц и массовки (обозреваемая из окна вагона толпа на перроне), анализируя характеры, запечатлевая национальный тип русского человека.

В «Калине красной» В.М. Шукшин осуществляет оригинальный синтез внешнего предметного ряда и эмоционально-психологической выразительности актера за счет того, что все пейзажи, сельские или городские экстерьеры, сопровождающие путь героя, служат изобразительными интроспекциями его духовной эволюции. «Дорожный» визуальный комплекс, кроме того, призван к воссозданию обобщающего шукшинского образа России, его концепции национального культурного, духовного единства деревни и города, центра и периферии, природы и человека, идеи ценности необозримых российских просторов и судьбы каждого русского человека.

На основе проведенного исследования можно утверждать, что В.М. Шукшин, опираясь на достижения мирового искусства, целенаправленно создает в своем творчестве универсальный образ мира. Для этой цели он последовательно разрабатывает вполне оригинальную систему изобразительных решений. Многократно появляющиеся на экране предметные образы, детали деревенского и городского интерьера, через выявление дополнительных смыслов которых мы приближаемся к авторскому воссозданию семантики архетипов, лежат в основе формирования духовного мира человека.

Литература:

1. Козлова С.М. Поэтика рассказов В. М. Шукшина – Барнаул: Изд-во АГУ, 1992. 184 с.
2. Тюрин Ю. П. Кинематограф Василия Шукшина. – М.: Искусство, 1984. 319 с.
3. Фомин В.И. Пересечение параллельных – М: Искусство, 1976. 360 с.
4. Юрнев Р.Н. Талант обещает многое // Искусство кино, 1973. – № 12. – С. 97-103.

VI СЕКЦИЯ . VI SECTION.
КИНО, ТВ ЖӘНЕ БҰҚАРАЛЫҚ МӘДЕНИЕТ
CINEMA, TV AND MASS CULTURE
КИНО, ТВ И МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

*Aidarova Minuar
Nogerbek Baurjan*

**TRADITIONAL AND MODERN SOCIETY IN KAZAKH CINEMA
(«TRACKS LEAVE OVER-THE-HORIZON», «KEEP THE STAR»)**

*Айдарова Минуар
Нөгербек Б.Р.,*

өнертану кандидаты

**ДӘСТҮРЛІ ЖӘНЕ МОДЕРН ҚОҒАМНЫҢ КЕҢЕСТІК
ҚАЗАҚ КИНОСЫНДАҒЫ КӨРІНІСІ
(«ТҰЛПАРДЫҢ ІЗІМЕН», «ГАУҒАРТАС»
ФИЛЬМДЕРІ НЕГІЗІНДЕ)**

Қазақ кино өнерінің өткен тарихына көз жүгіртіп қарайтын болсақ, әр кезеңде жарық көрген киношығармаларда ауыл мен қала тақырыбына түсірілген фильмдер заман талабына сай дәстүрлі және заманауи қоғамның көріністерін береді. Қоғам өмір сүретін орта бейнесі көрініс тапқан фильмдерде қандай идеологиялық әсер орын алса да, қоғам өмірінің артықшылық тұстары мен кемшіліктерін көрушіге хабардар етеді. Фильмдер қоғам өміріндегі саяси, рухани, әлеуметтік өзгерістер мен мәселелердің көрінісін айшықтап отырады. Сараптама жүргізе отырып, суреткердің шығармашылығының арқасында саяси қыспақтың қай уақытта қандай деңгейде орын алғанын да біле аламыз.

Кеңестік кезеңде қазақ киносының ең жемісті шақтары деп алпысыншы, жетпісінші жылдарды айта аламыз. Ол кезеңдерде тоталитарлы емес фильмдер дүниеге келді. Ұлттық кинорежиссурамыз қалыптаса бастады, ең көрнекті өкілдері ретінде Шәкен Айманов, Мәжит Бегалин, Сұлтан Қожықов, Абдолла Қарсақбаевтарды атауымызға болады. Бір топ кинорежиссерлармен қоса қазақ киносына жазушылар келді. ««Тоталитарлы емес» кинокартиналардың пайда болуы, киноға келген Олжас Сүлейменов, Әкім Тарази, Қалихан Исаков сынды жас дарынды жазушылар мен драматургтер есімімен байланысты» [1, 202].

«1960-шы және 1970-ші жылдардың бас кезіндегі қазақ кинодраматургиясы мен кинорежиссурасын қоғам өмірінің өзгерісті сәтіндегі тұлғаның драмасы мен трагедиясының көрінісіне, орталық қаһарманға тікелей бағдарланған деп сипаттауға болады. ... Бұл көркемсуретті кинокартиналардың философиялық астары кеңес киноавангардына тән пафостан тазартылған: тарихты адам жасамайды, өз тағдырында мемлекет тағдырын, оның тарихи қалыптасу шағын айнадай суреттейтін тұлғаларды уақыт өзі туады» [1, 221-222]. Әкім Таразидың «Жауһаз» сценаріі бойынша режиссеры Мәжит Бегалинның психологиялық драма жанрында түсірілген «Тұлпардың ізімен» (1964) кинокартинасы жеке адамдық моральдық құндылықтарға назар

аударады. Тақырыпты ашуда кино тілін жаңаша қолдану арқылы қазақ кинематографында қазақ халқына тән ұлттық ерекшеліктердің көрініс табуына мүмкіндік туды. Қазақ киносының көптеген фильмдеріне тән «кеше мен бүгіннің», дәстүрлі қабылдаулар мен модерн қабылдаулардың тартысы бұл фильмде де қозғалады.

Бауыржан Нөгербек өзінің «Экранно-фольклорные традиции в казахском игровом кино» кітабында: «Кинокартинада режиссер Мәжит Бегалин мен оператор Асхат Ашрапов жаңа «тоталитарлы емес» киноэстетиканы қолдана отырып, адамның адамгершілік-этикалық өзін ұстау қағидаларын қоршаған ортаның мәңгі заңдарына байланысты және бағынышты жағдайындағы, адам мен табиғаттың бірлестігі жайында поэтикалық туынды жасады. Адам басқа адамды сұрапыл боранда жәрдемсіз қалдыруға құқығы жоқ, ол даланың тұрмыстық заңына да, сонымен қатар табиғат заңына, махаббат заңына да қарсы» [1, 203-204], - деп жазды.

Дала заңы қала заңынан әлдеқайда өзгеше. Қалада мықтының, жеке тұлғаның аман қалуы үшін барлық әрекеттермен күреске түсуі сыналмайтын іс, ал далада тек қана жұмыла, адамның күні адаммен деген қағида арқылы ғана тіршілік ету жарайды. Көпті көрген қариялар сол заңмен туып, сол заңмен өмір кешкен, қандарына сіңірген. Табиғаттың ыстығы мен суығына төзіп, көніп, жан тәнімен етене жақындасудың арқасында ғана ғасырдан ғасырға, ұрпақтан ұрпаққа жалғасын тауып отырған бұл кәсіп иелері өздерінің сабырлықтарымен, даналықтарымен дәстүрін үзбей, адами келбетін сақтауда. Қазақ халқының дәстүрлі түсінігіндегі құндылықтардың, соның ішінде адам қарым-қатынасы, адамгершілік, үлкен мен кішінің өзін ұстаулары, қоршаған орта мен табиғаттың адам өміріне әсері, заман талабына сай заманауи өмір тақырыптарын қозғайды.

Фильмнің негізгі характерлері шопан (Кәукен Кенжетаев), оның бәйбішесі (Хадиша Бөкеева), ұлы Тұрар (Асанәлі Әшімов), келіні Жауһаз (Фарида Шарипова) және Танабай (Қуатбай Абдраимов). Фильмде алға тартылған кейіпкерлер сол кезеңге тән большевиктік туын жоғары көтеріп, өз көзқарастарын сайыс пен тартыс арқылы орнататын кейіпкерлерден емес, олар күнделікті қалыптасқан бір тіршілікте өмір сүретін шопан отбасысы. Кейіпкерлер арасында тартыс жасырын түрде, ішкі толғаныстар арқылы өтеді. Олар бір-бірімен қас қабақтары арқылы тілдеседі. Дастрахан басында отбасы мүшелері артық әңгіме айтпай, ызғарлы қыстың ауа-райымен бірге кейіпкерлердің де мінездері мен өмір сүру салты қатаңдағандай.

Бұл отбасының өміріне Танабай кіргенге дейін күндері қарапайым, тек қана мал мен тіршіліктің қамы болатын. Кеңестік идеологияға байланысты тұнып жатқан дәстүрлі ортаға модернистік кейіпкерді араластыру заңды-ақ құбылыс. Танабай білімді, заманауи, мінсіз, қазіргі заман тілімен сөйлейтін техникадан хабары бар, еркін, жас жігіт. Жан дүниесінің қажеттіліктеріне қарай батыл шешім қабылдап, қарсы тұрған кейіпкер ол – Жауһаз.

Болмысы тұнған нәзіктік пен жұмсақтықтан тұратын кейіпкер, дәстүрлі ата мен апаны сыйлау, жаңа отбасындағы орнын түсіну тәрізді жөн

жоралғыларды бар жанымен орындайды. Шешім қабылдаған сәтінде тек сол екі көптікөрген қарияларды ғана қимайды.

Ал Тұрар бейнесі өз бойына немқұрайлықты, қатыгездікті, су жүректікті қабылдаған. Ол сырттай ата ізін жалғастырушы болғанымен, жан тәнінде бар дәстүрлі болмысынан айырылған. Фильмнің бас кезінің өзінен оның атаның сара жолынан бөлек, жайлы, ыңғайлы өмірді қалайтынын түсінеміз. Авторлар осы бір кейіпкердің бойындағы адам болмысында кездесетін жаман қасиеттерді сынайды, сол арқылы автордың позициясы көрерменге де әсер етпей қоймайды.

Танабай модерн қоғамның жақсы қырлары: технологиялар жетістігін, білімділікті бойына қабылдаса, ал Тұрарды модерннің екінші, дәстүрлі тұрмысты жойқындайтын жағынан көреміз. Бұл екі кейіпкер жинақталған болып табылады. Жауһаз Тұрардың қаталдығына, адами қасиеттерінің төмендігіне шыдай алмайды. Өзін тек жақсы қырынан көрсете білген Танабайға ғашық болып, соның артынан кетуді шешеді. Авторлардың кейіпкерге ұсынған бұл шешімін, қоғамда орнаған модерн қабылдаулардың тек жағымды, пайдалы, халықтың өркендеуіне тиімді жағын қабылдауды ұсынады.

Жауһаз үйінен кеткенде Тұрар оны іздестіріп, атасы мен анасынан келіп сұрайды. Келінінің ол қадамын емес, кінәні ұлдарынан көріп отырған олар: «Балам, әйел сенікі емес пе?», - деп жауап қайырады. Бұл ата мен ананың бір сәтте ұлына деген көңілдерінің толмағандығынан жүрек қысылысы, қиналысы, сонымен қатар жас Жауһаздың нәзік, сезімтал жанын түсінулері, қабылдауы. Ол да бір жағынан Тұрар бейнесінде келтіріліп жатқан қоғамда орын тепкен жойқын күшті, дәстүрлі түсінік жағынан сыналуы. Ата мен ананың бір ауыз сөзі мағыналы әрі салмақты.

«Очерки истории казахского кино» кітабында Раушан Ғазизқызы: «Кәукен Кенжетаев әке бейнесін сомдауда, оның негізгі қыры – ұстамдылыққа айрықша мән береді. Ұзақ сағаттар, күндер, жылдар бойы шопанның өмірі далада өтеді. Жалғыздық адамның мінезін қалыптастырады, адамдармен қатынаста әбігерлікке салынбай, ұстамды болуын үйретеді» [2, 158] -, дейді.

Осындай шопандар өмірінен сыр шертетін фильмдердің қатарына Шәріп Бейсембаевтың «Гауһартас» (1975) фильмін атауымызға болады. Сценарий авторы Дулат Исабеков. Бұл киношығарма тұнып тұрған кеше мен бүгіннің, дәстүрлі мен модернистік тартыстың көріністерін бейнелейтін фильм. Бір қарағанда қарапайым шопан отбасысы, далада киіз үй тігіп, мал бағып, ауыларалық ұлттық ойындар жарысына қатысып, үлкен мен кішінің арақатынасын сақтайтындай. Осы тіршілікке қарама-қарсы заманауи заманның белгілері фильмде өзінің орнын тапқан: су тартатын мотор, дискотека, тікұшақ және т.б.

Фильм оқиғасы жадыраған жылы мезгілде өтеді. Басты кейіпкер Салтанаттың мінезіндей фильмде жарық, жарқын әрі жылы түстер басым. Алайда ол алдамшы иллюзиялық жарық. Нәзік, сезімтал, шығармашыл Салтанат келін болып түскен үйіне, ондағы отбасы мүшелерінің өміріне үлкен өзгеріс әкелді. Тек бір кейіпкер ғана оның жанын қабылдамағандай. Ол оның күйеуі – Тастан.

Тастанның мінез құлқын тек кейіпкердің іс-әрекеттерінен емес, сонымен қатар оны қоршаған жақындарының сөздері мен оған деген қатынастарынан біле аламыз. Тастан тарапынан жылулық пен ілтипатты көрмеуінен, Салтанаттың күрсініп, ақырындап сөне бастағанын байқаймыз. Анасының үндемесе де, іштей жүрегінің ауыратындығын, Салтанатқа деген жан ашырлығын көреміз. Әрдайым әкесі мен ағасының тарапынан сөгіс алып жүрген Қайыркеннің өмірге, заманға деген көзқарасы бөлек. Жан жүрегі сезімтал, ақын жанды, өзінің жаңа қоғамда сүргісі келетіндігін жасырмайтын кейіпкер, сонымен қоса әлі де болса дәстүрлі қоғам заңдарын ұстанады.

Әрине, Тастан еңбекор, аудан ішіндегі мал санының өсуі мен жеке бәйге сайыстарында алдыңғы қатардан ғана көрінеді, әкесінің сара жолын қуған үміт ақтаған ұл, бүкіл аудандағы ең сұлу да, жарқын Салтанат оның әйелі. Ол – идеалист. Алайда оның жүрегінде бір ауыртпалық бар. Ол өз сезімдеріне берілсе, әлсіз болып қалатындай. Оның жаны мен сыртқы көрінісінің бір-біріне сәйкес келмейтінің фильм барысында түсінеміз, алайда ол жасырын түрде беріледі.

Фильмнің соңғы эпизодтарының бірінде әкесі мен Тастанның әңгімесінде, бригадаға қосылуға бел буып, шешім қабылдап келген ол, өзінің осы уақытқа дейінгі әрекеттерін, дәстүрлі өмірді ұстанып, атасының сара жолын қуып жүргенін әкесіне сілтегісі келгендей. Сабырлы да, салмақты ата: әр бала әкесінің жасағанымен жүрсе, өмір өзгерусіз қалар еді ғой деген ойды қозғайды. Бұл жерде авторлар өзгерістің заңды құбылыс екенін алға тартады.

Екі фильм бір-біріне аса ұқсамағанымен, сараптама жасай келіп, бірқатар жақындықтарды байқауымызға болады. Аталған екі фильмде оқиға шопан отбасысында, жанұя қатарына жаңа мүшенің, Жауһаз бен Салтанаттың келуімен байланысты. Екі кейіпкер де махаббатты аңсаған, жүректері нәзік жандар. Дәстүрлі қоғам мүшелері Ата мен апаның болуы, және жаңа көзқарастағы жаңа ұрпақтың келуі.

«Тұлпардың ізімен» кинотуындысында ата мен баланың арасында ұрпақ жалғастығы үзілген, бірін-бірі жалғастырушы емес. Ал «Гауһартас» фильмінде ата мен баланың арасында үндестік бар тәрізді болып көрінгенімен, ата бұл фильмде тізгінді ұлына табыстап қойған, ол өткен заман ұрпағы. Ал шешімді қабылдайтын Тастан, ұрпақ жалғастырушы бола тұра, заман мен уақыт талабына сай, жаңа ережелерге жүгінуі тиіс. Ол да жаңа өмірді қабылдаған кейіпкер.

Кеңестік дәуірде қазақтың дәстүрлі өмірі түбегейлі түрде өзгеріске ұшырады. Қазақ халқы кеңес дәуірінде ғасырлар бойы көрмеген сынақтардан өтті. Көтерілістер, қозғалыстар, коллективизация, аштық, конфискация, репрессия, ең зақым келтіргені халықтар арасындағы ұлттық айырмашылықты, дін, тілді жоюға тырысуы, халық өмірінде өз ізін қалдырды. Осындай бірегейлік саясатына қарамастан, бір ұлттың екінші ұлтқа үстемдігі жүрді.

Кеңестік тазартулар, бұқараның өмір салтын жоспармен ұйымдастыру, гендерлік саясат, бұқараны жаппай жұмысқа тарту, халықтың тұрмыс тіршілігін қалыптастырды. Кеңес үкіметін сынауға, айыптауға, кемшілік

тұстарын ашуға тыйым салынды, партия халық көзінде мінсіз, кіршіксіз болуға тиіс еді.

Осы кезеңде түсірілген фильмдер партия тарапынан қатаң қадағаланды, түзеулерден өтті, өз нұсқауларын міндеттеді. Тапсырыстық немесе өзгерістерге ұшыраған фильмдер өздерінің көркемдік қасиеттерін жоғалтты, және де фильм авторларының шығармашылық тұрғыдан ашылуларына мүмкіндік болмады. Бұл фильмдер тек агитациялық болып қала берді.

Шынайылыққа жақын, халықтың әлеуметтік мәселелерін көрсететін, қазақтың ішкі психологиясын айқындайтын фильмдер жылымық кезеңімен бірге келді: Шәкен Аймановтың «Бір ауданда», «Атамекен», «Тақиялы періште» фильмдері, Мәжит Бегалинның «Тұлпардың ізі» кинокартинасы, Абдолла Қарсақбаевтың «Қилы кезең» кинотуындысы, Шәріп Бейсембаевтың «Гауһартас» фильмі. Осы фильмдердің негізінде, сол кезге негізінен кеше мен бүгіннің, дәстүрлі мен модерннің тартысы тән екенін аңғарамыз. Бір ұрпақтың екінші ұрпақты жалғауы емес, алмастыруы орын алып отыр, құндылықтардың бағалануы өзгеріске ұшырады, ата жолын жалғастыру емес, модернизацияның ролі басым түсті.

Әдебиеттер:

1. Ногербек Б. Экранно-фольклорные традиции в казахском игровом кино. – Алматы: 2008. – 376 с.

2. Очерки истории казахского кино. – Алма-Ата: Наука, 1980. – 269 с.

Amirbekova Dana

Mukusheva Nazira

THE BREAKTHROUGH IN MODERN KAZAKH CINEMA

Әмірбекова Дана

Мұқышева Н.Р.,

өнертану кандидаты

БҮГІНГІ ҚАЗАҚ КИНОСЫНДАҒЫ ТЫҢ СЕРПІЛІС

*Өзінің тарихын жоғалтқан жәурт,
өзінің тарихын ұмытқан ел,
не істеп, не қойғандығын білмейді,
келешекте басына қандай
күн туатынына көзі жетпейді.
Бір халық өзінің тарихын білмесе,
бір ел өзінің тарихын жоғалтса,
оның артынан өзі де жоғалуға
ыңғайлы боп тұрады.*

Ахмет Байтұрсынов

Жер бетінде тіршілік басталғалы әр адам баласының көксегені – еркіндік, әр ұлттың аңсағаны – тәуелсіздік, дербес ел болу. Жетпіс жыл бойы Кеңес Одағының құрамында болған әр мемлекет 1990-1991 жылдары тәуелсіздікке қол жеткізіп, егеменді ел ретінде еркіндік жолына аяқ басты. Тоталитарлық режим мен коммунистік идеологияны ысыру жолында әрбір ұлт өз тарихындағы ұмыт болған салт-дәстүрі мен өнерлерін жандандыруға ниет білдіре бастады.

Әрине, әр елдің жүріп өткен жолы, бүгінгіні бағалап келешекке байыпты көз салуда маңызды рөл атқарады. Сондықтан да, жақсыларымыз бен жайсаңдарымыздың аттары аталып, батырларымыздың жарқын келбеті барлық өнер салалары арқылы ашылып жатса халықтың рухын асқақтата түспек.

Тарихи кино әр ұлттың ежелден қалыптасқан салт-дәстүрін, болмыс-бітімін, әдет-ғұрпын, тарихи оқиғалары мен тұлғаларын, кеменгерлігі мен философиялық ұстанымын экран арқылы бүгінгі көрермен назарына ұсынады. Өткенге сапар шегу арқылы, болашаққа жол сілтейтін аталмыш жанрда түсірілген кез-келген фильм сиқырлы айна іспеттес көрерменге тарихқа көз жүгіртіп, өткен заманның қоршаған ортасымен кеңірек танысуына мүмкіндік сыйлайды.

Елінің тарихына деген қызығушылығын оятып, өз бетінше ізденуіне итермелейтін аталмыш жанрда түсірілген фильмдердің әрбір ұлт үшін, оның болашағы үшін маңызы зор. Эcran алдында ержеткен ХХІ ғасыр көрермені тарихи жанрда түсірілген фильм мен деректі кино жанрларында түсірілген кинотуындылардың айырмашылығын жақсы түсінетіні еш күмән тудырмайды. Солай бола тұра кез келген көрермен көп жағдайда көркем туындыдан тарихи дәлдікті, нақтылықты іздейді.

Белгілі бір себептермен экрандалған туындыда суреттелген оқиғалардың тарихынан хабары жоқ көрермен психологиялық тұрғыдан экрандағы кейіпкердің бейнесін еріксіз шынайы деп қабылдайды және көрсетілген оқиға жайында фильм көрсетілімі барысында алған жеке әсері арқылы ой қалыптастырады. Сондықтан, тарихта орын алған оқиғалар мен ұлтымыз үшін орны ерекше ұлы тұлғаларымыздың экрандық бейнесін қалыптастыруда олардың шектен тыс бұрмаланып, өзгеріске ұшырамаған бейнесін халықтың жадында қалдыру қазақ кинематографисттерінің негізгі мақсатына айналуы тиіс.

Алаш жұртының арманы болған азаттыққа қол жеткізіп, егеменді ел болғалы халқымыздың өнегелі тарихынан сыр шертетін кинотуындылар саусақпен санарлық. Өз заманының идеологиясымен суарылып, қазақты кедей мен бай болып бөлінген, ауызбіршілігі жоқ ұлт ретінде бейнелеген кеңес заманындағы фильмдерден кейін қазақ көрермені отаншылдық сезімді оятып, ерлікке бастайтын көркем туындыларға зәру болды.

Осы оқылықтың орнын толтырады деген ниетпен И. Пассер, С. Бодров, Т. Теменовтің бірлесуімен алғашқы түсірілім күнінен бастап қазақ елінің батырлығын әлемге паш ететініне үлкен сенім артылған «Көшпенділер» (2005) фильмі көрерменнің ойлағанындай болмады, үмітін ақтамады.

Тәуелсіз Қазақстанның кинопрокат жүйесіне енуге деген алғашқы қадамы болған бұл туынды заманауи техниканы жақсы меңгерген шетелдік киномамандардың қатысуымен түсірілгендіктен, фильмнің техникалық өңделу сапасында мін жоқ деуге болады. Оқиға өрбітілу барысы да жылдам қарқынмен беріледі.

Десек те, «қазақ» деген халықты жер жүзіне танытып, қарсы келген жауларына ойсырата соққы берген, бүкіл қазақ халқын бір байрақтың астына

жинаған даналығы мен тапқырлығы тең дәрежеде болған ұлы қолбасшы Абылай ханның бейнесі толық ашылмай, бір-екі шайқас көріністерімен сипатталып, тек күрескер, жауынгер ретінде ғана қалып қойғаны өз тарихын, дәстүрін санасымен танып-білетін қазақ көрермені үшін ауыр соққы болды.

Мән-мағыналы ою-өрнекпен көмкеріліп, әсемдік пен мазмұндық жағынан үйлесім таба білген қазақ халқының ұлттық киімдері аталмыш фильмде сұрықсыз костюмдерге алмасып, тамыры тереңге бойлаған көне тарихымыз көмескі сипат алып, жалпы заман тынысы, көшпенді халықтың рухы сезілмеді. Қазақ деген ұлттың кім екенін тереңінен түсінбейтін, түсінуге тырыспайтын голливуд әртістері халқымызды әлемге танытады деген жалған үміт ақталмады.

Осы тұрғыда ұлттық киномыздың майталмандарының бірі Мәжит Бегалиннің: «Мен фильмді өзімнің қазақ көрермендерім үшін түсіремін. Ең әуелі менің фильмімді өз елім қабылдауы қажет. Содан кейін өзге елдер мойындасын» деген сөзі еске түседі [1]. Әрине, әлем киноаренасына шығу керек, бірақ, ұлтымызды өз тақырыбымызбен және өз актерлеріміз сомдайтын өз кейіпкерлерімізбен таныту негізгі мақсатқа айналуы тиіс.

«Көшпенділер» фильмінен кейін көрерменнің тарихи жанрдағы заманауи қазақ киносы жайында қалыптасқан теріс көзқарасын жоққа шығарып, жыртығымызды жамағандай әсер қалдырған «Жаужүрек мың бала» фильмі 2012 жылы қазақ экранына жол тартқан ең ірі әрі бірегей жоба болды. «Рэкетир», «Адаққан», «Ликвидатор» фильмдері және «Ағайынды» телехикаясымен бүгінгі қазақ кинорежиссурасында алар орны ерекше Ақан Сатаевтың тарихи жанрына жасаған алғашқы қадамы қазақ киносының дамуына сүбелі үлес қосқаны сөзсіз.

«Қазақфильм» және «Sataifilm» киностудияларының бірлесуімен жүзеге асқан кинотуынды түсірілім барысында бас-аяғы он бес мемлекеттің киномамандарының көмегіне жүгінгені белгілі. Осы тұрғыда шақырылған мамандар кинотүсірілімге атсалысқан топтың он пайызын құрап, ал қалған тоқсан пайызын өз киногерлеріміздің толықтырғаны заманауи қазақ киносының мүмкіндіктерінің зор екенінің бірден-бір дәлелі.

XVII ғасырда басталып XVIII ғасырдың бірінші ширегіне дейін жалғасқан жоңғар-қазақ шапқыншылығы – азаттық үшін жан берісіп, жан алысқан әрбір қазақ баласының қанымен жазылған тарих. Сталиндік репрессияның құрбаны болған белгілі ақын Нұрмағанбет Қосжановтың «Сартай батыр» туралы дастанының желісімен түсірілген фильмінің сюжеті жерін, елін қорғап, шапқан жауға тойтарыс беру мақсатында Әбілқайыр хан бастаған «Мың бала» жасағының құрылғаны жайында баяндайды.

Жалындаған жастардан құралған бұл жасақты есімі кейінгі ұрпаққа тарихи жырлар мен аңыздар арқылы жеткен, Хиуа хандығының бас биі Байжанның он алты жасар ұлы, ержүрек сарбаз Сартай басқарады. Әкешесінің жоңғар әскерінің қолынан аяусыз қанішерлікпен өлтірілгеніне еріксіз куәгер болған бала Сартай жүрегіне құйылған жуылмас кектің көз жасымен ержетеді.

Сартай есімді қазақтың батырының шынымен өмірде болғаны хақ. «Қазақ ру тайпаларының тарихы» кітабында: «Мен Данияр, Сартайдың тікелей ұрпағымын. Байжаннан – Сартай – Таймас – Тоғыс – Дәрменкұл ишан – Абдуссамад – Жалмұхаммед – Данияр. Тарихтан хабары бар аталарымның айтулары бойынша, Байжан би Сартай баласын соғысқа ақ батасын беріп шығарып салған.

Ал, жаужүрек Сартай атамыз елі үшін қан майданда нағыз батырларға тән ерен ерлік көрсетіп, жауын жеңіп еліне аман-есен оралған. Үш әйелі, бес баласы болған. Сартай батыр 1711-1785 жылдар аралығында өмір сүрген» - деп берілсе [2, 147], «Үркер» атты тарихи романында Әбіш Кекілбаев былай жазған: «... бәрінің де көзі Байжан би мен Сартай батырға қадала қапты. Оның да мәні бар еді. Бір кезде Әбілқайырдың атағын асырған Бұланты бойындағы шайқасқа қызыл тілдің ебімен Хиуадан он мың атты қол қостырған Байжан би де, сол ұрыста жауға айқай салып бірінші тиген оның мына отырған батыр баласы Сартай-тұғын. Хан үшін қалған Шектінің жөні бөлек те, бұл екеуінің жөні бөлекті» [3, 320].

Тарих ғылымдарының докторы, профессор Қиянат Зардыханұлы: «Жаужүрек мың бала» – тарихи деректі емес, көркем фильм. Сондықтан картинада тарихи оқиғалар образды түрде берілді. Мұнда көркемдік әрлеу, мәнерлеу және сюжет бар. Тарихта нақты «Мың бала» деген оқиға жоқ. Бұл – арманнан туған аңыз. Алайда жер-жерде ауыздан ауызға тараған жырларда Сартай батыр туралы, «Мың бала» оқиғасына қатысқан адамдар туралы аңыздар бар» - деп айтып өтеді [4].

Бұл пікірмен келіспеген Нұрлан Көбегенұлы: «Сартайдың әкесі Байжанды жоңғардың қолымен өлтіре салу, осы оқиғаны пайдаланып, Сартайдың қай жерден аттанғандығын ашып көрсетпеу, ең аяғы Сартайды қыршынынан қию, біздіңше, тарихи шындықтан аттау.

Егер көркем дүние болса, фильмде көркемдік шындық болуы тиіс. Көркемдік шындықтың өзі өмір шындығынан туындайды. Көркемдік шындық өмірдегі шындықты кең толғап түсіну, терең сезіну арқылы туады. Ал өмір шындығының тарихи тақырыпқа арналған шығармадағы көркемдік көрінісі – тарихи шындық. Біздің іздеп отырған өмір шындығымен астасқан тарихи шындық «Жаужүрек мың бала» фильмінде кездеспейді» - деп, қарсы пікір білдіреді [5].

Тарихи деректерге толыққанды сүйенбегеніне қарамастан, осы кейіпкер арқылы режиссер қазақтың ерлік пен еркіндік рухының шындалған «Ақтабан шұбырынды, Алакөл сұлама» және Аңырақай шайқасы кезеңін суреттейді. Көркем фильмнің қалыптасқан заңдылықтарына сай фильм режиссері белгілі бір құрылған сюжет арқылы заманның тынысын жүздеген боздақтың тағдырынан сыр шертетін жалпылама тарихи бейне құрастыру арқылы бере білген.

Соңғы жаңа технологияның көмегіне сүйеніп, компьютерлік графика әрлеуінен өткен кинотуынды заманауи блокбастерлерден еш кем түспейді.

Даңқты «Аңырақай шайқасы» көрінісіндегі сарбаздардың көне заман мәнерінде орындалған қару-жарақтары мен сауыт саймандары, жоғары деңгейде жасалған.

Әскердің ат үстінде жауға шапқан шайқас көріністеріндегі екі қарсыластың бір-біріне сілтеген семсерлері мен қағысқан қалқандары, күйіндатып шауып келіп, бірін-бірі түйреген найзалары, алыстан атылған жебенің суық суылы мен аяқтың астында қанға шыланып, тапталып жатқан сарбаздардың дулығалы бастары асқан шеберлікпен беріліп, шынайы әрі әсерлі болып шыққаны сондай, қарапайым көрерменнің көбі сол фильмде өзі жүргендей күйде отырады.

Бұл, әрине біріншіден режиссердің еңбегі болса, екіншіден осыған дейін «Көшпенділер», «Моңғол», «Рэкетир» сияқты т.б. фильмдерде жұмыс атқарған Жанарбек Күнғожинов жетекшілік еткен каскадерлер тобының шеберлігі деп білеміз.

Кино синтезді өнер болғандықтан, фильмдегі музыканың атқаратын қызметі де өте маңызды. Ақан Сатаевтың «Ағайындылар» телехикаясынан бері бірлесіп жұмыс істеп келе жатқан композитор Ренат Гайсин «Жаужүрек мың бала» фильміне де саундтрек жазып, қалың көрерменнің ықыласына бөленген туындының шығуына өз үлесін қосты. Фильмде қолданылған әуендердің жартысы Махамбет пен Құрманғазының бүгінгі заманға лайықтанып әрленген күйлері мен халық әндері болса, қалған жартысы Ренат Гайсиннің төл шығармалары.

Қазақтың қай күйін, қай сазын алып қарасақ та бірінен бірі асады. Дегенмен, Құрманғазының «Кішкентайы» мен соңғы кезде шыққан фильмдердің көбінде келіссе де, келіспесе де тықпалана беретін «Елім-ай» сазы дәл нақты осы фильмге орынсыз қолданылғандай әсер қалдырды. Ауыр сарындағы музыканың орнына рухтандырып, ерлікке бастайтын әуендер қолданылса, көрерменнің кинодан алған әсері ұлғая түсер еді деп болжаймыз.

«Жаужүрек мың бала» фильмі біраз жас актерлеріміздің экран төрінен көрінуіне жол ашты. Асылхан Төлепов (Сартай), Аян Өтепберген (Таймас), Құралай Анарбекова (Қорлан) іспеттес жас өнерпаздар өз рөлдерін жақсы сомдап, көрерменнің көзайымына айналатын деңгейде алып шыға алды. Сартай батыр мен ержүрек қыз Зере екеуінің арасындағы нәзік сезім фильм мазмұнының өзегіне айналған.

Ғашықтардың бір-бірімен кездескен кездері, астарлап диалог құрған сәттері, жаужүрек жігіттің ибалы қыздың қолынан сыпайы ұстауы сияқты ұятты үлгі еткен детальдар көрерменге рухани ләззат сыйлайды. Екі жас арасындағы албырт сезімді Ақан Сатаев құдіретті кино тілі арқылы, ешбір артық әрекетсіз, асқан жоғары мәдениеттілікпен әдемі суреттей білген. Сонымен қатар, актерлердің үстіндегі өз бейнесіне сай таңдалған костюмдері ұлттық ою өрнектер арқылы үйлесімді безендіріліп, нағыз қазаққа тән киім киіс әсемділігін жеткізе білген. Қазақтың ата жауы болған жоңғарлардың бейнесін жасау үшін талғаммен тігілген костюмдер де өте сәтті таңдалған. Жоңғарлардың қару-жарақтары мен киім үлгілерінің жоғары деңгейде

шығуының бір себебі фильмнің ескі жазбалардан келген дәлелдерге сүйене отырып, түсірілгендігінен болар.

Әбілқайыр сұлтан, Бөгенбай батыр бейнелерін ерліктің символына айналдырған «Жаужүрек мың бала» фильмі қазақ халқының тәуелсіздік үшін күресін бейнелеу арқылы бүгінгі егеменді мемлекетте өмір сүріп жатқан ұрпақты отансүйгіштікке тәрбиелеп, еркіндікті қадірлеуіне түрткі боларлықтай әрі келешекте тарихи жанрда түсірілетін фильмдер осы киношығармаға қарап бой түзейтін, ескірмейтін фильмдердің біріне айналып үлгерген, әдемі, эстетикалық көркем туынды деп айта аламыз.

Әдебиеттер:

- 1.Ықтымбаев Н. Өнеге өрнектері // Егемен Қазақстан, 2013, 7 желтоқсан (№ 270), N 2
- 2.Қазақ ру-тайпаларының тарихы. 2 т. – Алматы: Атамұра, 2006
- 3.Кекілбаев Ә. Он екі томдық шығармалар жинағы. – 7 т. Үркер: роман. – Алматы: Өлке, 1999
- 4.Сенбаева А., «Жаужүрек мың бала» – азаттық айнасы [Электронды қор] //baq.kz ақпараттық порталы [Ресми сайты]. URL: <http://baq.kz/kk/news/11080> (жүгіну күні: 14.01.2015)
- 5.Көбегенұлы Н., Тарихқа қиянат жасалмасын, Сартайдың рухын өлтіре алмайды! «Жаужүрек мың бала» фильмін көргеннен кейін туған ой [Электронды қор] // baq.kz ақпараттық порталы [Ресми сайты]. URL: http://baq.kz/kk/regional_media/post/16668 (жүгіну күні: 14.01.2015)

Gabdrashitova Kamila

Nogerbek B.R.

TRADITIONS OF POETIC CINEMA IN S. KHODZHIKOV`S

«KYZ ZHIBEK» FILM

Габдрашитова К. А.

Ногербек Б. Р.

кандидат искусствоведения

ТРАДИЦИИ ПОЭТИЧЕСКОГО КИНО В ФИЛЬМЕ

С. ХОДЖИКОВА «КЫЗ ЖИБЕК»

В данной статье мы попытаемся раскрыть киноработу Султана Ходжикова как одно из первых произведений казахского поэтического кино, используя специфику природной основы киноязыка - выявление метафоры в данном кинопроизведении, что позволило ясно показать отношение данного фильма к поэтическому кинематографу.

«Мастера старшего поколения воспевали советское общество, создавали романтический образ казахского народа на экране, опираясь на поэтику фольклора» [2, 6] – так определяется деятельность режиссёров Ш. Айманова, С. Ходжикова, М. Бегалина.

Картина Султана Ходжикова «Кыз Жибек» стала одной из ярчайших кинолент поэтического направления. Причиной этого является то, что знаменитый режиссёр, входящий в великую когорту классиков казахского кино, в пору обучения киноискусству был учеником главного «поэта экрана» Александра Довженко. Этот факт напрямую сказался на режиссёрском стиле казахского кинодеятеля.

Фильм С. Ходжикова «Кыз Жибек» является экранизацией одноимённой народной лиро-эпической поэмы, что уже накладывает отпечатки на кинопроизведение. Данный фильм является уникальным, так как его форма, структура и семиотика полностью отражают ментальность казахского народа, его традиции и фольклор. В доказательство приведём подробный анализ фильма.

Анализ на выявление метафоры в фильме. Специфическим сходством фильма и стихотворения является использование метафорического языка в кино. Ефим Семёнович Добин, советский искусствовед, исследователь художественной формы в единстве с идейным содержанием искусства, в своей монографии «Поэтика киноискусства» выделяет четыре элемента метафорического языка кино: «параллелизм», «обобщённый» образ, «отражённый» образ и «парциально-монтажный» образ. «Границы между ними подчас зыбки (так же как между метафорой, метонимией, синекдохой в словесной поэзии). Существуют всё же некоторые устойчивые характерные черты каждого «кинотропа» [1, 59]. Данное систематизированное понятие метафоры в кино позволяет точно определить её использование в конкретно выбранном нами фильме.

В фильме С. Ходжикова мы наблюдаем использование всех элементов метафорического киноязыка. Они выражаются очень ярко и действуют с большой эмоциональной силой на зрителя. Для доказательства рассмотрим все проявления данных «кинотропов» в картине.

«Обобщённый» образ – наиболее распространённый «кинотроп» в советском поэтическом кино. Но именно здесь он позволяет нам говорить о поэтичности фильма «Кыз Жибек», так как все использования метафоры были чётко продуманы и согласованы при монтажной склейке. С самого первого кадра режиссёр с помощью этого «кинотропа» раскрывает идею фильма:

Первый кадр – брызнувшая на землю кровь, упавший шокпар;

параллельно: мечущийся на воде испуганный лебедь, звуковой монтаж – крики лебедя;

параллельно: вздыбившийся конь без всадника тяжело падает на землю, звуковой монтаж – ржание коня;

параллельно: испуганно убегающие по земле окровавленные лебеди, звуковой монтаж – крики лебедей;

параллельно: окровавленное копьё тащится по земле, оставляя кровавый след, звуковой монтаж – плач женщины, плач младенца;

параллельно: уходящий аул, звуковой монтаж – плач женщины, непрерывающийся плач младенца.

В первой сцене, собранной лишь из шести планов, лежит глубокий смысл. Он также собирается из нескольких подтем.

Сначала рассмотрим первый кадр: перед нами «материализация словесной метафоры». Автор буквально изобразил слова: «и пролилась невинная кровь на измождённой земле». Так нам дана первая мысль. Далее, мы рассматриваем звуковой монтаж, почти сразу звучит резкий лебединый крик. Каждый казах знает, убийство лебедя – большой грех, который принесёт несчастье. Ни один казах по своей воле не убьёт священную птицу, значит, на этой земле происходит что-то ужасное, а именно, кровавые междоусобицы.

Последующий монтаж остальных быстро сменяющихся кадров привносит ещё более глубокий смысл: спокойствие покидает этот несчастный край. *Всё это заключено в первой сцене.* Такова сила метафорического киноязыка. Как точно отметил С. Добин: «В «повествовательном» ходе потребовался бы ряд промежуточных звеньев, чтобы привести в связь» [1, 100] данные события.

В начале статьи мы говорили лишь об «обобщённом» образе. Но посмотрим следующие кадры: длинный кадр, внутрикадровым монтажом камера переносится на трёх лебедей; далее камера опускается ещё ниже, показывая кровавые следы птиц на земле.

Здесь уже мы наблюдаем за сопоставлением, «единичный образ освобождается от второстепенных черт. Выделяются и обобщаются существенные черты» [1, 107], то есть в нашем случае зрителю становится важно лишь то, что показала данная метафора. Люди (аул), как и лебеди, изгнаны со своих земель, из своей стихии. Подобное двойное использование метафоры усилило впечатление от сильного начала в несколько раз.

Далее, уже используя метафорический «параллелизм», режиссёр вновь усиливает другое впечатление. Радость победы прерывается параллельными кадрами горя поражённых. Здесь применён приём антитезы.

В другом эпизоде мы видим другое выражение метафоры. После примирения и провозглашения мира с родами, когда задиристый Бекежан был усмирён аксакалом, в чередке кадров быстро успевают промелькнуть ползущая по белой кошме гадюка. Этот быстрый кадр монтажно ассоциируется с образом Бекежана, точнее с одной из его характерных черт. Коварство змеи появилось в характере смелого батыра после этого разговора. Но позже сам Бекежан успевают раздавить гадюку, тем самым предначертая свою судьбу.

Сильная, сейчас очень распространённая в казахском кино метафора начинает эпизод поединка.

С нижнего ракурса: упрямая морда коня Бекежана, внутрикадровым монтажом, поднимаясь выше, такое же непреклонное выражение лица Бекежана, параллельно: конь Толегена, роющий копытом землю, внутрикадровым монтажом, аналогично, решительное выражение лица Толегена.

Но в этом случае метафора помимо «обобщающего» смысла несёт ещё одно значение: батыры одинаково упорны. Тем самым эта метафора подготавливает нас к равному бою и равным в храбрости и удали батырам. Не

стоит забывать о структурном анализе, так как эта деталь имеет огромное значение для следующего столкновения Толегена и Бекежана. Они оказались равными во всем, кроме душевных качеств. Зависть Бекежана не дала ему стать равным Толегену в благородстве.

Несколько отступая от метафоричности киноязыка в данной киноленте, было бы неправильным опустить некоторые его «украшения». При решении спора, глаза Жибек повязывают её же волосами, таким образом, делается акцент на них, на главной красе девушки. Далее, краткая сцена высоко взлетевшей стрелы Жибек, несмотря на динамику, становится волнующей паузой перед выбором судьбы. Усиливает впечатление имитация музыкальным инструментом свиста летящей ввысь стрелы, предопределяющей выбор Жибек. Данные и подобные детали обогащают красочность фильма и положительно влияют на восприятие зрителя.

В доказательство близкой природы поэтического кинематографа казахскому менталитету служит наглядный эпизод после выбора девушки. Отец Жибек одним лишь движением, бросив маленьким детишкам асыки, ставит на место наглого Бекежана. Данное сравнение никоим образом не принадлежит киноязыку, это всего лишь изображение мудрости аксакала, которое, однако, гармонично вписывается в концепцию метафорического киноязыка. Таким же является изображение свадьбы Толегена и Жибек.

Национальные традиции, показанные на экране, несут двойную смысловую нагрузку. Нужно отметить заполненность кадра во время эпизода свадьбы. В кадре либо много людей, либо много предметов – это обозначение радости, богатства и, как ни странно, культуры народа. Данный эпизод проходит на улице и в юрте молодых. Перед молодыми расстелен «Ак жол», который, согласно традициям, покрывают шкурами животных, в новой юрте в очаг подливают масло, чтобы в доме всегда был уют, красочно изображено богатое убранство юрты – всё это казахские традиции, которые на экране преобразовываются в метафору: иносказательное выражение счастливой семейной жизни, удачи и благополучия.

В эпизоде, когда Жибек и Толеген остаются одни в юрте, с помощью «парциально-монтажного» образа показана Жибек. Последовательные крупные планы лиц, рук, ног складываются во впечатление невинности молодой девушки, которое тут же подтверждается параллельным изображением белого лебедя.

Также ещё одной метафорической характеристикой Жибек служит сцена с бесіком. Молодая девушка в неосознанном порыве бросается посмотреть кукол в колыбели, но осознав, что делает, с испугом оглядывается на Толегена. После шутки жениха, мы понимаем, что между возлюбленными возникает полное взаимопонимание. Логическим завершением этого метафорического эпизода является серия быстрых кадров парных лебедей, снова крупных планов лица Жибек, девичьих рук, вздымающейся от волнения груди, рассыпанного жемчуга, обозначающих чистую любовь молодых. Таким образом, в данном

эпизоде с помощью метафорического языка нетривиально было изображено торжество любви молодых, которые не боятся даже гнева родителей.

В перебивке со сценами в юрте мы наблюдаем за праздником на улице. И здесь наблюдается метафорическая связь со спокойно плавающими лебедями. Однако здесь они олицетворяются с миром в народе. Примечательна одна сцена:

- постановочный кадр: горизонтальной панорамой справа налево показаны стоящие девушки, которые с движением камеры поочерёдно садятся на кошму;

- параллельно: четыре плавно проплывающие друг за другом лебедя. Звуковой монтаж – ответ Шеге кобызу Каршыги о сменяемости зла добром;

- дальнейший дуэт Шеге и Каршыги будто бы подтверждает слова акына, на фоне которого опять же «парциально-монтажным» образом изображена любовь молодых.

В последующей сцене мы наблюдаем возвешение первого утра в Ак отау. Здесь необходимо отметить атмосферу действия. Утро характеризуется не банальным восходом, но звучит поистине поэтично.

Быстрой панорамой: открывающаяся дверь, яркий солнечный свет проникает через неё, откинутый тундик, свет солнца теперь освещает лица Жибек и Толегена. Звуковой монтаж – крик лебедей.

Так изящно в этом фильме наступает утро. Атмосфера действия в этом фильме не пассивна, она активно работает на создание нужного настроения. Доказательством тому могут служить слова С. Добина: «Внешнее природное и вещное окружение не экстрагировано из повествования. Но образное его воздействие заключено не в столько в непосредственном его облике, сколько во втором плане – в эмоциональном отражении событий, действий, переживаний» [1]. Такое использование природы и внешнего окружения встречается на протяжении всего фильма. Об этом мы будем вести речь в отдельной части.

Как было сказано ранее, вторая серия переворачивает сюжет, с каждым кадром становясь всё напряжённей. Особым событием здесь становится грозное предупреждение о джунгах. Мизансцена была продумана очень тщательно сообразно всей концепции фильма. Молодожёны, выходя из юрты, буквально наталкиваются на страшную весть. Вестники с чёрным флагом обрушивают несчастья на головы влюблённых и скачут далее к аксакалу.

«Неужели и сейчас не объединятся все три жуза?!» – главная фраза данного эпизода, произнесённая аксакалом. Надежда – вот главное, что важно было показать режиссёру. Надежда отца Жибек, что забудутся все обиды между родами, надежда Жибек, что возлюбленный скоро вернётся. Но режиссёр не остановился только на этом. Зритель вместе с героями переживает всю палитру чувств от твёрдой надежды на лучшее вскоре после отъезда Толегена, до безнадёжного отчаяния нескончаемого ожидания.

Следующий эпизод резко отличается от предыдущих сцен. В отличие от них, здесь красной нитью прослеживается лишь одна мысль: объединение народа. Камера здесь аскетична, как и изображённая природа. Тамга заключает

этот эпизод, но звон её нанесения слышен очень далеко. Бекежан не простил нанесённой обиды и, тем самым, начисто стёр всю уверенность на объединение казахов против врага в прах.

Упрямое соперничество движет им точно также, как высокомерие движет отцом Толегена, главой рода «Жағалбайлы». Камера здесь более чем красноречива. С первого кадра у «Жағалбайлы» оператор использует нижний ракурс, тем самым подчёркивая главное в этом роду – богатство. И бесчисленные табуны коней, длинная лестница и высоко стоящая юрта главы рода – всё показано свысока и надменно. И лишь деньги показаны с верхнего ракурса, подчёркивая важный статус. Гнев отца на ослушавшегося сына также ещё более силён, подтверждаемый соответствующими ракурсами.

Разительна разница со следующими сценами тревоги и томления. Попеременно режиссёр показывает разделённых судьбой влюблённых, которых связывает одно предчувствие беды и угасание последней надежды. Так, всё более отстраняется, Толеген от жадного отца, в то время как Жибек боится рассказать кому-либо пророческий сон. У казахов нельзя рассказывать дурные и плохие сны, так как считается, что их послал шайтан. Поэтому Жибек может открыться лишь в мавзолее Айшабиби – хранительницы страждущих. Влюблённым вторит природа, в обоих краях показанная «неутешной» панорамой, последние искры надежды смыты гневом Шеге и волной беспокойной реки:

- заключённый в юрте отцом Толеген обращается к Шеге;

- параллельно: взбушевавшие у берега волны, Жибек на коне, оборачивается, будто услышав;

- параллельно: такие же взбушевавшие волны Жайыка, Толеген смотрит в небо через открытый шанырак;

- параллельно: птицы над юртой Толегена, как напоминание о невесте.

После этой переключки мы наблюдаем повествовательный эпизод. Изгнание примчавшихся новых женихов – наиболее конкретное и точное изображение смелости и красноречия Жибек. При всей своей красочности изображения, поэтический киноязык не может раскрыть те тонкие чувства, которые испытывает Жибек: угасающая надежда, отчаяние, обида и нескрываемая злость на новоявленных сватов.

Данной поэтике также присуща некоторая статичность образа. При этом, необходимо было показать, насколько дипломатично и уважительно отнеслась Жибек к непрощеным гостям. Здесь с помощью прозы показаны малейшие нюансы природы молодой девушки. И опять смысловым заключением становятся горькие слова отца Жибек: «Ах, Жибек, жаль, что ты не родилась сыном». Много лежит в этих словах: и жалость к Жибек, и горечь по терпеливой женской доле, и восхищение характером родной дочери, и, главное, безграничная отцовская любовь и сострадание.

Но это прозаическое отступление лишь усиливает эффект поэтического языка. Дикое животное, заключённое в ловушке, на которое смотрит Бекежан в следующей сцене – метафора слишком яркая, чтобы зритель её забыл. Она, как

мы знаем, имеет два смысла. Вслед за этим планом следует сцена, в которой аксакал посылает за Бекежаном. Так, кажется, будто бы род «Шекті» является загнанным зверем между джунгарами и «мечом» Бекежана. Но в финале эта сцена метафорично-ассоциативным методом ещё раз вспыхнет в сознании зрителей.

Следующим прозаическим куском стал эпизод в юрте отца Толегена, когда сын просит благословения отца. Здесь также показана мудрость молодого сына, смотрящего дальше своего жадного отца. Два описанных использования прозы лишь сильнее раскрывают личные качества главных героев, тем самым выделяя их в поэтике киноязыка данного фильма. На наш взгляд, после «Броненосца «Потёмкин» Сергея Эйзенштейна, впервые только Султан Ходжиков смог так гармонично соединить содержание с формой фильма. Также вновь старинная пословица, использованная Толегином как упрёк отцу, гармонично вплетается в метафору глупой политики отца: «Овцы, спасаясь от града, становятся добычей врагов». Тем сильнее мы чувствуем благородный порыв непокорного, но правого Толегена, отправившегося в одиночку на верную смерть.

В поэтике фильма не менее значительную роль играет звуковой монтаж. Музыкальное сопровождение фильма «Кыз Жибек», на наш взгляд, достойно отдельного научного рассмотрения. Здесь же мы обязаны сказать о шумах.

Как было замечено ранее, в рассмотрении первой серии, звуки несут отдельную информацию.

Во-первых, монтажно связывая параллельные сцены. Как, к примеру, крик птиц, разрядивших обстановку после скачки Толегена и Бекежана к роду «Шекті».

Во-вторых, у главных героев есть свой лейтмотив. Так, лейтмотив Кыз Жибек – всем известная песня «Гакку», лейтмотив Толегена – мелодия, исполняемая на домбре, которая звучит мягче, чем ударные или духовые, предвещающие прибытие Бекежана.

В-третьих, особое место занимает крик лебедя в этом фильме. Во время разговора Бекежана и Толегена об отсутствии войска рода «Жағалбайлы», воины вновь слышат пронзительный крик священной птицы. В следующем кадре мы воочию видим убитого лебедя, предвещающего несчастье и коварство врагов, как в самом начале фильма.

Однако наиболее запоминающейся звучит тревожная струна домбры, когда Толеген дальше отправился в путь. Именно этот звук обозначает несколько секунд сомнения, когда в Бекежане борются две сущности. Именно этот звук перекрывает всю доблесть воина, предыдущие слова о павших в бою и, в конце концов, признание Толегена. Сомнение, появившееся сразу после того, как отвернулся успокоенный соперник, показало всю низость души завистливого Бекежана.

На запад, к закату своей жизни едет Толеген. Этим планом начинается кульминация – эпизод смерти Толегена. Так с помощью «обобщённого» образа режиссёр изобразил смерть героя, жалость к «убогому» сопернику, сожаление о

несбывшейся мечте-любви, горечь по неизбежной судьбе народа. Однако, несмотря на окончание строфы соперничества, показанной символическим посыпанием землёй Толегена, два плана говорят нам о другом. «Субъективной» камерой нам показан мир Толегена:

1 – камера переворачивается

2 – бегущая в свадебном наряде Жибек

3 – позже повтор, далее одинокие кони Толегена и Жибек

4 – улетающий прочь одинокий лебедь.

Таким образом, перевернулся мир для Толегена: глубокое разочарование в природе человека, несбывшиеся мечты о счастливой любви, жалость к несчастной Жибек и сожаление о ранней нечестной смерти. Всё это почувствовал Толеген в последние минуты угасающей жизни. А если конкретно, всё это изобразил режиссёр и прочувствовал зритель в несколько мгновений перед смертью экранного героя. Также последний план с одиноким лебедем отсылает нас к другой мысли: лебеди не могут жить без пары, что предвосхищает новую смерть.

Тем горше звучит радость Жибек для зрителя. Тревожно выглядит беспокойная река, дождь принёс новые слёзы. Невозможно предателю сказать о своём преступлении, и здесь на полную мощность работает поэзия киноэкрана. Стрела из юрты Толегена и Жибек, нагло сломанная перед аксакалом, выступила наиболее красноречиво. И уже неважно, какой ты был храбрый батыр, на тебя может с презрением плюнуть любая женщина.

В дальнейших сценах, когда Жибек узнаёт о смерти Толегена, уже нельзя точно сказать, какой поэтики придерживался режиссёр. Сцена является одной из наиболее трагичных в картине. Возможно, камера здесь чисто повествовательна, лишь констатирует все обряды казахов: жоктау, погасший очаг, пояс на шее аксакала, траурный флаг и т.д. Но при этом сцена не выбивается из общего строя: ни изобразительно, ни по смыслу, ни по поэтике.

Трагичность финала продолжает нарастать в соприкосновении с природой: конь скачет без всадника по красному маковому полю, обозначая конец счастливой любви, а лебеди покидают проклятое место, где плывущее сәукеле может обозначать одну лишь смерть. Но испуганные крики лебедей не прекращаются, продолжая предвещать дальнейшие страдания народа.

Система выразительных средств режиссёром была продумана до мельчайших подробностей. Сюжетика – древний народный эпос, заключивший в себе великую историю любви вне времени и вне пространства. Драматургия представляет собой точную, без изъянов, схему. Колорит определён содержанием картины. А ритм полностью подчинён поэтическому киноязыку. Поэзия языка гармонирует с сущностью картины. Таким образом, со всей уверенностью можно сказать, что «Кыз Жибек» - подлинный казахский дастан, воплощённый в жизнь с помощью искусства кино.

Итогом данного развёрнутого анализа фильма является то, что для выражения сущности национального колорита и менталитета абсолютно

истинна форма поэтического кино. Именно данная поэтика полностью совпадает с мировоззрением казахского народа.

Это не значит, что поэтическое кино – единственный выход для казахского киноискусства в целом. Но искания в этом направлении могут привести современное казахское кино к новым открытиям.

Литература:

1. Добин Е. С. Поэтика киноискусства. – М.: Искусство, 1961

2. Ногербек Б. Р. Экранно-фольклорные традиции в казахском игровом кино. – Алматы.: RUAN, 2008

Zhumabay Nazerke

Tarazi A.

**FUNDAMENTAL PROBLEMS OF NATIONAL DRAMATURGY IN
THE CONTEXT OF ORALKHAN BOKEY'S WORK**

Жұмабай Назерке

Тарази Ә.

ҚР еңбек сіңірген қайраткері

**ҰЛТТЫҚ ДАРАМАТУРГИЯДАҒЫ НЕГІЗГІ ТҮЙТКІЛДЕР
ОРАЛХАН БӨКЕЙ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫ КОНТЕКСТІНДЕ**

Әдебиет – өмірдің айнасы болса, кино – сол өмірдің өнерге айналған – көрінісі, яғни әрекет эстетикасы. Демек, кино – өнер. Алайда «жаңа кезең киносы өзімен бірге айтарлықтай көп жаңалық әкелді, ұлттық режиссура мектебін жаңа арнаға бұрды. Бұлай дейтінімізге себеп, қазіргі фильмдерде тақырып өзектілігінен бастап, кейіпкер бейнесін сомдау тәсілдері де жаңаша шешімін тапты» [1].

Оның үстіне, киноның өнер емес, өнім ретіндегі рөлінің жоғарылауы қазақ киноиндустриясына өз әсерін тигізбей қоймады. Әсіресе, голливудтық өнімдерге жаппай еліктеушілік, батыстық бағытқа бетбұрушылық кейбір тұста ұлттық мінезіміздің экрандық туындыларда көмескіленуіне алып келді.

Мәселен, 2005 жылы қазақ-француз кинематографистерінің бірлескен жобасы – «Көшпенділер» фильмі (режиссері – И. Пассер, С. Бодров, Т. Теменов) түсірілді. «Көшпенділерден» кейін де ұлттың бет-бейнесін көрсетеді дейтін талай туынды жарық көрді. Бірақ көрермен фильм ішінен тарихын таба алмай пұшайман халге түсті. Сценарийдегі шашыраңқылық пен жүйесіздік көрермен ойын сан саққа жүгіртті. Бұл бір ғана фильм қазақ киносының өткені мен бүгініне таразы да, өлшем де бола алмайды, әрине. Дегенмен, келтірілген мысал кинодраматургиядағы түйткілдердің төркінін түсінуге мүмкіндік береді деп есептейміз.

Біздіңше, отандық кинодраматургияда ұлттың бет-бейнесі, табиғаты мен болмысы, заман ағымы мен талабына сай өмір тынысы шынайы да терең берілуі керек. Қазақ киносын өзге ел өнімінен оқшаулап, даралап тұрар ұлттық

бедері болуға тиіс. Ал ол үшін фильмнің әдеби негізі, яғни драматургиялық тіні мықты болмақ керек.

Осы тұрғыдан келгенде, мазмұны шытырман шиеленіске құрылған, киноға сұранып тұрған әдеби шығармаларды барынша ұтымды пайдалану қажеттілігі байқалады. Егер шығарма кілтін дөп тауып, кино тіліне айналдыра алса, шығармашылығы қым-қиғаш сюжетке толы жазушыларды қазақ әдебиетінен жиі ұшыратуға болады.

Мәселен, қазақы реализімді, ауылдың тыныс-тіршілігін шебер суреттеген қарымды қаламгер Бейімбет Майлиннің қыр әңгімелері, әйел жанының қатпарлы характерін, психологиялық пернелерін дөп баса тереңнен толғаған Мажан Жұмабаевтың «Шолпанның күнәсі», Жүсіпбек Аймауытовтың «Ақ білек», «Әнші», Ғабит Мүсіреповтің «Талпақ танау», «Этнографиялық әңгімелері» дап-дайын сценарий. Тек кілтін тауып, экрандық эстетикасына бойлай алса, көреремен көптен аңсаған рухани тұшынуға қол жеткізер еді деп сеніммен айтуға болады.

Жазушы Сайын Мұратбеков, Әкім Тарази, Тынымбай Нұрмағамбетовтердің туындылары да киноға сұранып тұр. Тек іздейтін режиссердің жоқтығы қайбір тұста ұлттық киноөнеріміздің кежегесін кейін тартып келе жатқандығы жасырын емес. Осыған дейін де аты аталған классик қаламгерлердің шығармашылығына түсірілім тобы біршама бойлауға тырысқанымен, көпшілігі сәтсіз, туындының діттеген мәйегіне дөп түспей, өнер деңгейіне көтеріле алмай жатты.

Мәселен, Мағжан Жұмабаевтың «Шолпанның күнәсі» шығармасының желісінде түсірген режиссер Болат Шәріптің «Күнә», Сәкен Жүнісіовтің «Аманай мен Заманай» туындысы бойынша экрандаған «Замана-ай» фильмдері, сонымен қатар режиссер Сатыбалды Нарымбетовтың жазушы-драматург Роза Мұқанованың шығармасы негізінде жарық көрген «Қызжылаған» кинотуындысы – осы ізденістің басы деуіміз керек. Атын атап, түсін түстеп іздер болса, ондай шығармалар қазақ әдебиетінде жетерлік.

Соның бірі – Оралхан Бөкейдің әңгіме-повестері. Суреткердің шығармашылық шеберханасына бойлаған талапкер Оралхан Бөкей әңгімелерінен өмір үнін табары анық. Кез келген шығармасының сюжеті қызық, киноға сұранып тұр. Бірақ, осы күнге дейін аталған туындылардың жолы болмай келеді. Өткен ғасырдың соңғы ширегінде Оралхан Бөкейдің шығармаларынан «Кісікиік» (1985, режиссері М.Смағұлов), «Сайтан көпір» (1986, режисері Д.Манабаев) көркем фильмдерін жарыққа шығаруға түсірілім тобы талпынып көрді. Бірақ әзірге кілті табылмады.

Себебін КСРО халық артисі, театр және кино актері Асанаәлі Әшімов республикалық «Айқын» газетіне берген сұхбатында былай түсіндіреді: «Көп режиссер Оралханды түсінбейді. Оның жазудағы қолтаңбасы ерекше: көбінесе фантастикалық, аңыздық стильде жазылады. Символдық астарға көп мән береді. Осы жағынан келгенде жапондық жазушылармен үндес дер едім. Оралханға осы қырынан келу керек. Өйткені оның қазақы шеңберден шығып кеткен ойлары бар. Фантастикаға жақын. Қай жағынан барсаң да, өзінше астар

тауып, жанданып кетеді. Кейіпкерлер характері де өзгеше. Анау шал... сұлу қыз... аппақ қар... таудың іші... Осының бәрі контрастка шебер құрылған. Әдемі кино ғой!

Тереңіне бойлап, астарын аша алса болғаны, қалғаны дап-дайын дүние. Ең бастысы, бұл шығармаларда тағдыр бар. Адамдардың бейнесі, мөлдір әлемі, боямасыз болмысы бар. Шукшин, Шолоховтар сияқты. Елестетіп отырып, бір деммен оқып шығасың. Экрандаса, режиссерлердің Оралханға әйтеуір бір айналып соғатыны заңдылық. Алайда Қазақстанда соны қоятын режиссерді дәл қазір мен көріп тұрған жоқпын.

Біздің режиссерлер түсірсе, көпшілігі «қазақбайлап» қояды, тұрмыстық деңгейден ұзамайды. Ал Оралханның шығармашылығы одан әлдеқайда алыс, әлдеқайда биік. Онда тазалық, мөлдірлік бар. Ең дұрысы, мұны шетелдік қоюшы мамандарға беру керек. Бәлкім, сонда Оралханның философиясына бойлармыз, жақсы дүние шығар» [2].

Жоғарыдағы келтірілген жолдар автордың жеке пікірі дегенмен, қисынсыз емес, біздіңше. Экраннан бөлек, Оралхан Бөкей туындыларының сахналану қарқыны соңғы уақытта саябыр тапқанына куәміз. 1974 жылы қазақ сахнасында жаңалық болған режиссер Қадыр Жетпісбаевтың «Құлыным менің» драмасы, одан кейінгі «Қар қызы» (режиссері Мен Дон Ук), «Текетірес» (режиссері Әубәкір Рахимов) қойылымдарынан соң араға бірнеше жыл салып көрерменге Нұрқанат Жақыпбайдың режиссурасында жол тартқан «Атау кере» спектаклінен өзге суреткердің шығармашылық әлеміне бойлауға ұмтылушылар некен-саяқ.

Алайда жаңалыққа ұмтылғыш, формалық ізденгіш шығармашылық ұжым үшін аталған шығармалар өзінің кейіпкер характерін берудегі сонылығымен, оқиғаны жеткізудегі жаңашылдығымен, сюжеттерінің драматургиялық талаптарға бағына отырып шебер қабысуымен құнды болып келеді. Мәселен, Мұхтар Мағауиннің «Жармақ» туындысын қазақ прозасындағы жаңалыққа балап жүрген әдебиетшілер қауымы Оралхан Бөкей шығармашылығына бойлар болса, кейіпкер жанының екіге жарылу (раздвоение личности) тәсілін жазушының ХХ ғасырдың 70 жылдарында-ақ әдеби туындыларында пайдаланғанына көз жеткізе алады.

«Қар қызы» повесіндегі Нұржан бейнесінің бірнешеге бөлінуі немесе «Текетірес» пьесасындағы – Ақтан 1, Ақтан 2 бейнелері сөзімізді дәлелдей түседі. Сол арқылы ақ пен қараны, жақсылық пен жамандықты, ізгілік пен зұлымдықты, адалдық пен арамдықты текетірестіріп, оқиғаларын ойлы контрастка құра отырып, драматургиялық тізбекті шебер байланыстырады.

Пьесадағы философиялық терең пайымдар мен дүниетанудағы таным ауқымдылығы, кейіпкер сомдауы формалық тосын шешімдерімен жаңалыққа толы. Кейіпкерлері әдеттегі драмалық образдардан бөлек. Делқұлы, Жұмбақ адам, Мылқау кемпір бейнелері тек оқиға желісін толықтырушы детальдар емес, шығарманың реалистік күшін, символдық құнын өткірлендіре түсетін тапқыр шешімдер. «Оралхан Бөкейдің драмадағы тағдыры табысты дегеніміз

жөн. Оның қаламынан шыққан сахналық туындылар көңілге үлкен сенім ұялатады.

Ол, әсіресе, жастар, жасөспірімдер тақырыбын шұқшия зерделеген қалам иесі. Үнемі тосыннан тауып, тың ой айтатын еңбекқорлығы, ізденгіштігі, жаңалыққа жаны жақындығы оның драматургия жанрымен түбегейлі айналысуына толық мүмкіндік бергені анық. Өйткені драмалық элементтердің айшықты белгілерін оның прозалық шығармаларынан байқап білуге болады. Роман, повестерін былай қойғанда, шағын әңгіме, новелла, эсселерінен сахналық ұтқыр диалогтар мен ұтқыр монологтар тасқыны толассыз төгіліп жатқандай. Оралхан кейіпкерлерінің көбі ойлану, толғану үстінде жүреді. Өздерінің бүгінгі күннің адамдары екендігін ұмытпай, осы заманғы психологиямен сөйлеп, сыр шертеді» [3, 108]. Мысалы, «Мен осы бір суретті көрген сайын, сені есіме алатынымын, немесе сені есіме алған сайын осы бір суретті көретінмін...» деп басталатын «Жылымық» әңгімесіне ой жүгіртіп қарар болсақ, шығарма сезімге құрылғанымен, қаламгер Жанар тағдыры арқылы адамның адами қасиеттерін жегі құрттай кеміріп, айналасын түгелімен жайпап келе жатқан қоғам, рухани үлкен дертке ем іздейді.

Осы арқылы, оқырманын көңіл соқырлығынан, рухани азғынданудан сақтандырады. «Көздің соқырлығы ештеңе емес, Аллаһ көңіл соқырлығынан сақтасын. Дүниедегі ең қорқыныштысы – осы» деп түйін жасайды. Және адамгершілік жайындағы айтпақ болған, жүректерге жеткізгісі келген ойын табиғаттың ерекше кезеңі жылымықпен шебер байланыстыра суреттейді. Жылымық... Жылымық кезінде жолықтырған жаны сұлу Жанар және В.Васильевтің «Жылымық» аталатын суреті...

Міне, осы үш ұғымды – сурет, жылымық, соқырлықты тұтастыра, ұтымды ұштастыра отырып автор өмір шындығының көркем бейнесін жасайды, өмір, адам, тірлік, сезім туралы ой толғайды және сол үш ұғымды әңгіме ырғағының бастауы етіп алады. Мұны беруде суреткер негізгі міндетті «жылымық» деген сөзге, сөзге емес ойға жүктейді.

Жазушы сурет жайында: «Мен осы бір суретті көрген сайын, тіршіліктің мәнін бұрынғыдан әлдеқайда терең түсініп, адам өмірінің шын қуанышын, шын қайғысын жырлау, сипаттау екінің бірінің қолынан келмейтіндігіне илана түсетінмін. Бұл суретке ұзақ үнсіз қарап тұрып, бақыт, күлкітоқтық дегеннің барлығын санамнан сылып тастап, өзім де біле бермейтін мәңгі шексіздікке, мәңгі тұманды сапарға аттанып кетуді көксер едім...» десе, жалымық жайындағы ойын: «Жылымық...Қыстай қысырап жатқан қардың көбесі сөгіліп, жіби бастаған шақ жан-жануардың ең бір азып-тозған күйінің көктемді көксетер үміт жыршысына айналатын.

Салқын да сабырлы қабақпен қарсы алатын наурыздың кеші түнге ұласқанда дәуренінің дәм-тұзы таусыла бастаған ақпанның ақырғы айғайына, ақырғы күрсінуіне айналатын» деп сараптайды [4].

Осы арқылы адам, табиғат, өнер арасындағы терең үндестікке үн қосады, ой қорытады. Бұдан біз жазушы шығармашылығында кейде жекелеген сөздің де

абзацтар, сөйлемдер атқарар міндетті атқарып, солар көтерер жүкті алып шығатындығына көз жеткіземіз.

«Кино өнерінің даму тарихындағы әр кезеңде көрермен назары мен қызығушылығы тұрғысынан келетін жетістік нәтижесі – әлеуметтік маңызды мәселені қоғамдық дәрежеден жеке кейіпкер деңгейіне түсіре отырып тақырып негізіне алу» болса, бұл талапқа суреткердің соңғы жазылған шығармаларының бірі – «Атау кере» романы толыққанды жауап береді деп айта аламыз [5].

Қаламгер «Қауіпті будан» деп қосымша атау берген повесть-ескертпесінде тұтас бір ұлт тағдырын аралардың буданымен салғастыра отырып, сәтті әдеби паралель жасайды. У.Керр дейтін генетик-селикционердің бал арасының тұқымын жақсарту, өнім көлемін ұлғайту мақсатында америкалық аралар мен африкалық араларды қолдан будандастырып, өзгеше сұрыптағы ара өсіріп шығарған жаңалығының нәтижесін өз тәжірибесіне әкелген Ерік есімді кейіпкердің образымен беру арқылы соны ойға жетелейді.

Шығармадағы басты кейіпкер Еріктің әкесі қазақ та, анасы орыс, яғни генетикалық тұрғыдан келгенде, Керрдің аралары сияқты ол да будан. Әрі аралардың бойындағы өнімді көп жинауға келгендегі қанағатсыздық, қанағатсыздық тудырған қатігездік Еріктің болмысына да тән.

Бас кейіпкер төрт құбыласы тең, баршылықта келісті, қатарының алды болып өмір сүргенімен, табиғаты ұлттық сипаттан жұрдай. Ерік үшін неғұрлым ақшаны көп тауып, пайдаға кенелуден өзге бұл өмірдің адамгершілік, ұлтын сүю, халқына адал қызмет ету, адамдарға қайырымдылық ету сынды ізгі қасиеттер бағасын жойып, басты орынға материалдық құндылықтар шыққан.

Америкадан Алтайға арнайы алдыртқан аралардың өлермендігін, қатігездігін тап басып таныған қаламгер ауылдасытарының аузына: «Жат жұрттық ешқашан жарытқан да, жерсінген де емес, бүгін балын ұсынса, ертең уын ұсынады» деген сөзді салу арқылы қатаң ескертпе жасайды. Оқырманын ойлануға жетелейді. «Апталық алыс жол, мыңдаған шақырымдық қашықтықты аттап өтіп, Алтайға қоныс аударған будан ара, «қауіпті гибрид» бүгінде қаулап өсіп келеді...» деп түйін жасайды.

Шығармадағы күрделі образ – Таған тағдыры арқылы қоғамдағы түйткілді мәселелерді жан-жақты қырынан саралап, сараптай көрсетуге ұмтылады. Кейіпкер Тағанның аузымен айтылар «Неге біз осы?» деген сауалдың ішіне сиғыздырылып, қоғамның, ұрпақ келешегінің, тұтастай ұлт болашағының трагедиясы суреттеледі.

Сол секілді «Сайтан көпір», «Мұзтау», «Ұйқым келмейді», «Аспирант қыздың тракторшы жігіті», «Қасқыр ұлыған түн», «Ардақ», «Ауыл хикаялары» атауымен берілген тағы бірнеше әңгіме-повестері де, егер жіті зерделер болса, киноның көркемдік, драмалық талабына жауап беретін құнды қазына екендігі анық. Осындай гуманистік үлкен ойлараға бастайтын туындылардың кино мен сахна тілінде сөйлеуі – ұлт өнерін жаңа белеске көтеретін құнды аспектілердің бірі.

Әдебиеттер:

1. Нөгербек Б, Наурызбекова Г, Мұқышева Н. Қазақ киносының тарихы, 2005. – 286 б;
2. Жұмабай Н. Оралханға сағыныш // «Айқын», 2013, 18 мамыр, №86(2241);
3. Сығай Ә. Толғам, 2004. – 108 б;
4. Бөкей О. Көптомдық таңдамалы шығармалар жинағы, IV том, Ел – шежіре, 2013, – 354 б;
5. Нөгербек Б, Наурызбекова Г, Мұқышева Н. Қазақ киносының тарихы, 2005. – 286 б.

Mukusheva Nazira

**THE IMAGE OF THE CHARACTERS AND
THE SOCIETY IN THE MOVIE SCRIPT «ZHAZIRA»**

Мұқышева Н.Р.

өнертану кандидаты

**«ЖАЗИРА» КИНОСЦЕНАРИЙІНДЕГІ КЕЙІПкерлер
және қоғам бейнесі**

1960-жылдар – қазақ киносы үшін ұлттық дүниетанымның, халықтық сана-сезімнің қайнар көзін іздеу, соған қайтып оралу кезеңі ретінде өте маңызды. Осы жылдары жарыққа шыққан классикалық көркемсуретті фильмдердің қайсысын алып қарасаңыз да, олардың басы-қасында қазақ әдебиетінің кесек тұлғаларының тұрғанын көреміз. Фильмнің қантамырында, негізінде ұлттық мүддеге қызмет ететін идея болмаса, іргетасы қаланбаған үй секілді, ертелі-кеш бір құлайтыны белгілі. Қазақтың көп фильмдерінің өміршеңдігінің де бір сыры осында: іргетасы мықтап қаланған. Ал, іргетас деп отырғанымыз – фильмнің сценарийі. Жақсы сценарийсіз жақсы фильм жоқ. Олай болса, киношығарманың тағдыры сценариймен тығыз байланысты.

Сценарийдің болашақ фильмнің тағдырын анықтап әрі белгілеп беретіні туралы кеңес киносының классигі М.Ромм былай деп жазады: «Фильмнің тағдырын драматургия шешеді. Актердің жұмысы, режиссердің кадрмен, көпшілік көріністерімен жұмыс істей алу шеберлігі, монтаж, бейнелеу қатарының шешімі, бір сөзбен айтқанда, кинематографқа қатысты барлық компоненттердің әрқайсысының атқаратын рөлі өте маңызды. Бірақ, фильмнің негізі әрі іргетасы ретінде сценарийдің орны ерекше. Шығарманың идеялық және көркемдік шешімін анықтап бере алатын әрі оның сәтті-сәтсіз шығуына кепілдік беретін де осы сценарий» [1, 56]. Сондай-ақ, режиссер кино өнерінің тарихына классикалық дүние болып енген фильмдердің барлығының негізіне көрнекті сценарийлердің арқау болғанына назар аударады: «Дыбысты кинематографтың барлық ірі шығармалары аса көрнекті сценарийлердің негізінде түсірілді. Кейбір жағдайда ол сценарийлерді кинодраматургтердің өздері жазды...; енді бірде көркем әдебиеттің ұлы шығармалары негізінде экрандалған фильмдер болды...; ал кейбір сәттерде режиссерлердің өздері сценарийдің авторына айналды...; немесе сценарий жазушы мен режиссердің

шығармашылық бірлестігінің нәтижесінде дүниеге келді. Алайда, бұл фильмдердің барлығын кинодраматургия тарихының аса көрнекті шығармалары деп толық сеніммен айта аламыз» [2, 333].

Олай болса, қазақ киносының «алтын қорына» енген шығарманың қайсысы болмасын, ең алдымен оның дінгегіне айналған сценарийіне мұқият назар аударуымыз тиіс. Сонда ғана ол фильмдердің ұлттық кинодраматургия тарихының асыл қазынасы екендігіне тағы да бір көзіміз жете түседі. Осындай шығармалардың бірі деп – қазақ өнері мен мәдениетінің інжу-маржанына әлдеқашан айналып үлгерген «Тұлпардың ізі» атты көркемсуретті фильмі (1964) мен оның негізінде болған сценарийді атап өтуіміз керек.

Қазақ әдебиетінің көрнекті өкілі, белгілі драматург Әкім Таразидің сценарийі бойынша Мәжит Бегалиннің режиссерлігімен түсірілген «Тұлпардың ізі» фильмінің дүниеге келгеніне өткен жылы тура жарты ғасыр толды. Қазақ өнері мен әдебиетінің қос алыбын бір жерде тоғыстырған «Тұлпардың ізі» сценарийінің алғашқы нұсқасы «Жазира» деп аталды. Киносценарий Ә.Таразидің Мәскеудегі Жоғарғы сценарлық курста оқып жүрген кезінде (1960 жылы) дипломдық жұмысы ретінде жазылған болатын.

Дипломдық жұмысты жазып шығуға берілген қысылтаяң уақыттың ішінде болашақ жазушыға, драматургке өзінің өмірдегі көргені, бақылаулары, адамдарға, белгілі бір құбылыстарға деген қарым-қатынасы, өзіндік дүниетанымы көмекке келеді. Нәтижесінде әбден мезі еткен таптауырын нақышқа ұрынбаған, өзіндік стилі, көзқарасы бар, кинематографиялық пішіні өте қызықты «Жазира» атты киносценарийі дүниеге келеді. Алайда, кейіпкерлер бейнесі, оқиғасы, жанрлық шешімі, бейнелік қатар тұрғысынан алғанда «Тұлпардың ізі» сценарийінен айырмашылығы өте көп.

«Жазира» сценарийінде шағын қазақ ауылы мен оның тұрғындарының, соның ішінде басты кейіпкердің (Жазираның) көңілсіз сұрқай өмірі көрініс табады. Күндері бірінен бірі айнымай қалған, бұйығы тірліктен көз ашпайтын ауылдың, оның тұрғындарының өмірінде ешқандай өзгеріс жоқ. Бейнебір уақыт тоқтап қалғандай, адамдар жанды қуыршақтар секілді, «дала да жансыз, бір сөзбен айтқанда айналаны жайлаған көңілсіздік». Ауылдың бейнесі суға батып бара жатқан кеме секілді, ондағы өмір біртіндеп жойылып бара жатқандай әсер қалдырады. Қыстан шыққан ауылдың шөп-жемі әлдеқашан таусылған, мал қырылып жатыр, ал ферма басшысы Әуесхан оған бейберекет қарайды, той тойлап, демагогиямен шұғылданады...

Әкім Тарази өзіндік шығармашылық колтаңбасы айқын көрініс тапқан осы тырнақалды туындысымен-ақ бірден топ жарып, қазақ киносының есігін батыл ашады. Қазақ киносында бұған дейін «құрдымға кетіп бара жатқан» қазақ ауылы, оның тұрғындарының сүреңсіз өмірі экранда көрсетіле қоймаған болатын. Кеңестік «қырағы көз» цензура әдебиет пен өнердің шығармасында тек алдыңғы қатардағы озат колхоздар мен өндірістердің, ондағы жанкешті еңбек етіп жүрген «жағымды» кейіпкерлердің міндетті түрде көрініс табуын қатаң қадағалайтын кезеңде дүниеге келген «Жазира» киносценарийін алдымен мейлінше тосырқағандар да кездесті.

Оның себебі, үлгілі кеңестік колхоздың орнына көшпелі «Қызыл ту» ала алмай, артта қалған колхоз, жанкешті еңбек етіп жүрген кейіпкерлердің орнына колхоз өміріне бейжай қараған енжар адамдар, белсенді бастықтың орнына көрші ауылда тойлатып жүрген ферма меңгерушісі, аштан қырылып жатқан колхоз малы, бұрыш-бұрышынан жел уілдеп, қирап жатқан қора, жұмыстан бас тартып, қашып кеткен колхозшылар... қысқасы, «коммунизмге қарай бет алған» кеңестік колхоз бен оның тұрғындарының «жарқын» өмірі мен «жағымды» бейнесі сценарийде мүлдем кездеспейді. Ең бастысы, дәстүрлі кеңес киносында көрініс тауып жататын көркемдік шешім бұнда тіптен өзге кейіпте беріледі.

Әдетте ол фильмдердің басындағы «жағымсыз» кейіпкерлері соңында міндетті түрде «түзеледі», артта қалған колхоз әлбетте озып шығады, қырылып жатқан малдың да мәселесі шешіледі, ал колхоз шаруасына салқын қараған басшы «қателігін» мойындап, белсенділігі арта түседі немесе оның орнына басқа «жағымды» бастық келіп, шаруашылықты «дөңгелете жөнеледі»... «Жазира» киносценарийінде бұлардың ешқайсысы кездеспейді: ауыл да, колхоз да, малдың қырылуы да, қора да, бастық та бәрі сол күйінде қалады, тек соңы Жазираның үйден кетуімен аяқталады.

«Экранда – іш пыстыратын көңілсіз, жұпыны көріністер: айналада тіршіліктің нышаны сезілмейді. Өзен, ескерусіз қалған, әбден тозығы жеткен сым сияқты және осы сымның бойында қатып-семіп қалған шыбындарға ұқсайтын ауыл. Қамыспен жабылған ұзын ескі сиыр қорасы, төрт жағында төрт үй орналасқан...» [3] деп басталатын «Жазира» киносценарийінің басында кейіпкерлердің өмірі, материалдық ортасы, ауылдың атмосферасы егжей-тегжей суреттеледі. Бұл – ауыл тұрғындары үшін күн сайынғы еш өзгеріссіз, үнемі қайталанып отыратын көріністер. Автор экрандағы көріністердің іш пыстыратын көңілсіз, жұпыны екенін еске жиі түсіріп отырады.

Төрт үйі, ескі сиыр қорасы бар шағын ауылдың тыныс-тіршілігін бейнелеуде автор деректілікке, шынайылық жүгінеді. Әрі қарай ауылдың, оның тұрғындарының үйреншікті, көңілсіз өмірінде денсаулығын түземек болып, қаладан келген Отынбай пайда болады. Оның келуімен ауылдың, соның ішінде Жазираның бірқалыпты өмірінде әлдебір өзгерістер басталады. Ол біртіндеп күйеуі Әуесхан мен Отынбайдың болмысындағы үлкен айырмашылықтарды сезе бастайды. Әуесханның бойындағы жағымсыз мінез-құлқы келіншектің Отынбайға деген сезімін үдете түседі де, ақыр соңы үйден кетуімен аяқталады.

Бір қарағанда сюжеті қарапайым, кейіпкерлерінің іс-әрекеті түсінікті секілді көрінгенімен, «Жазира» сценарийінің идеялық, тақырыптық шешімінің астарында күрделі ой, автордың өзі өмір сүріп жатқан қоғамға деген көзқарасы, қарым-қатынасы беріледі. Жазираның ата-енесінің үйінен кету тарихы оның күйеуіне деген көңілінің қалуы немесе басқа адамды сүйіп қалуынан гөрі әлдеқайда маңызды әрі терең мәселемен байланысып жатыр. Сценарийде Жазираның Әуесханның үйінен кетуі – оны қоршаған тар әлемнен, тұншықтырған тар қапастан кетуі ретінде суреттеледі.

Сценарийде суреттелген ауыл мен кейіпкерлердің бейнесін, адамдардың іс-әрекетін, мінез-құлқының ерекшеліктерін әсірелемеуге, бейнелік қатар

жағынан деректілікке деген талпыныс, атмосфераның, ортаның өте суық, қатан бояулар гаммасында берілуі 1980 жылдардың соңында дүниеге келген «жаңа толқын» киносының алғашқы шығармаларының, әсіресе «Қиян» фильмінің эстетикасымен үндес екенін байқатады. Арасында отыз жыл айырмашылығы бар «Жазира» сценарийі мен «Қиян» фильміне тән ортақ ұқсастықтар болғанымен, әрине екі шығарманың әрқайсысының өзіндік көркемдік ерекшеліктері бар.

Ең алдымен, «Жазира» сценарийінің психологиялық драма жанрында жазылғанына назар аудару қажет. Автор осыған сәйкес кейіпкерлердің ішкі жан-дүниесіндегі, рухани әлеміндегі психологиялық нәзік сезім иірімдерін, іс-әрекеттерінің себеп-салдарын, оқиғалар мән-мағынасының психологиялық астарын беруге ұмтылады. Бұл ретте деталь, білінер-білінбес емеуірін, диалогтар, кейіпкердің көзқарасы, қимыл-қозғалыстың сыртқы нышандары т.б. шебер қолданылады. Мысалы, сауыншылар жатақханасының бір бұрышында орналасқан ферма меңгерушісінің «кеңсесіндегі» Әуесхан мен Отынбай арасындағы диалог былай баяндалады:

«– Е-е-е.! – Отынбай кеңсеге көңілді сөйлей кірді, – өзіңнің кабинетің бар екен ғой?»

Әуесхан ештеңе деп тіл қатпады, алдындағы қағаздарды оқыған болып, үнсіз отыра берді.

Отынбай Майқарамен амандасты, Әуесхан үнсіз күйі қолын салқын ұсынды.

– Отыр, – деді ол, – достық өз алдына, қызмет өз алдына. Сондықтан... менің саған жұмысқа қатысты әңгімем бар.

– Ал! – Отынбай күліп жібере жаздады. «Үндеме Отынбай» деп өзін өзі басты. Отырды.

– Сен комсомол мүшесің ғой? – деп сұрады ферма меңгерушісі қалжындап отырмағанын білдіріп.

– Иә, не болыпты?

– Саған былай... өтініш бар. Фермамыздың жағдайы анау айтқандай мәз емес. Өзің де көріп жүрген шығарсың. Бізде комсомол ұйымы бар. Оның қатарында... Оның қатарында бес комсомол бар. Сенімен алты адам болады. Енді, сені оқытып жатпаймын ғой, – Әуесханға енді ғана жан біте бастады. – Өзің қаладан келген адамсың, бәрін бізден артық білесің... Бізге жақсы басшы керек. Өзің түсінесің, менің шаруашылықтан қолым босамайды, ал мына қыздар өз бетімен кетті, қолдарынан ештеңе келер емес. Мықты басшы қажет болып тұр.

Үнсіздік орнады. Сәлден соң Әуесхан әңгімесін қайта бастады.

– Өзің білесің, комсомол – партияның адал көмекшісі. Комсомолдың негізгі әрі басты міндеті – жастарға коммунистік тәрбие беру. Жастарды тәрбиелеудің басты үлгісі – оларды қоғамға пайдасы тиетін тірлікке, коммунистік еңбек пен коммунистік тұрмыс үшін күресушіп жатқан бүкілхалықтық қозғалысқа тарту болып табылады. – Неге екені белгісіз, Әуесхан үстелдің үстінде жатқан газетке қарап сөйлеп отырды.

«Тарту керек» деп Отынбай іштей қайталады, бірақ ләм-лим демеді. Отынбайдың көзі кенет алдында жатқан газеттегі «Комсомол – партияның адал көмекшісі. Комсомолдың негізгі әрі басты міндеті – жастарға коммунистік тәрбие беру» деген сөйлемдерге түсті. Мырс ете жаздады.

– Енді саған ақыл айтып отыратын мен емес. Кеше аудандық комсомол ұйымының жиналысында маған соңғы ескерту жасалды. Аудан бойынша бүкілхалықтық қозғалысқа ілесе алмай отырған біздің ферма ғана екен.

Отынбай газеттегі «Бүкілхалықтық қозғалыс» деген сөздің астын сызып қойды...» [3].

Ферма меңгерушісінің кеңсесіндегі екеуара болған әңгіме ендігі жерде Майқара мен Отынбайдың арасындағы диалогтармен жалғасады: «...Осыған дейін үндемей отырған Майқара асықпай үстелдің үстінде шашылып жатқан қағаздарды жинап, тартпаға салды да, Отынбайға қарады. Құпия түрде жымыды.

– Сонымен жастар де? – деді ол көшеге шыққанда.

– Иә, жастар, – деп жауап берді Отынбай.

– Сонымен жастар де, – Майқара тағы да қайталады. – Сонымен комсомол де, жұмыс бастаймыз де?!

– Бұнымен не айтқыңыз келіп тұр? – деді жас жігіт.

Майқара жауап бермей, сөзін әрі қарай жалғастырды.

– Қазіргі комсомол деген не тәйірі? Қазіргі жастар ше? Міне, біздің кездегі комсомолдың құдіретін айт. Жұрт комсомол деген сөзді естісе болды, отырған жерінен тұра алмай қалатын. Тіпті, кейде комсомолды НКВД-ның өзімен салыстыруға келмейтін. Қазір сендерге қараймын да, жылағым келеді. Қандай дәрменсізсіңдер!

– Сонымен не демекшісіз? – деп сұрады Отынбай.

Кенет Майқара жігітке жанындағы адамға емес, бейнебір бос орынға тіл қатқандай, неге екені белгісіз, орысша сөйлеп кетті.

– Бұны неге айтып отырсың дейсің ғой? Кезінде мен де комсомол болғанмын. Есімде, мені көрсе болды, кәрің де, жасың да дірілдеп кететін. Мәселен, колхоз ұйымдастыру немесе осынша мал басын мемлекетке тапсыру керек дейін, жан адам мыңқ ете алмайтын.

Майқара өткен күндерінен тағы бірдеңе есіне түсірді ме, күлімсіреп, өзімен өзі сөйлеп кетті:

– Бәрі есімде, бір ауылға келесің, халықты жинайсың да, «осылай да осылай, кеңес үкіметінің бұйрығын неге орындамайсыңдар!» деп орысшалап айқайға басасың. У-ух!..» [3].

Әуесхан мен Майқараның бір бөлмеде отыруы, екі заманның шолақ белсенділерінің бір жерде тоғысуы кездейсоқ көрініс емес. Бірі – кеңес үкіметін орнатушы белсенді «сұрапыл» комсомол да, екіншісі – «партияның адал көмекшісі», бүгінгі күннің комсомолы. Екеуінің де табиғаты, болмысы құйып қойғандай, біріне бірі ұқсас. Автор екеуін кездейсоқ бір бөлмеде, бір кеңістікте тоғыстырмайды. Өйткені, тек ниеті ұқсас адамдар ғана бір жерде өмір сүре алады. Отынбайдың жаратылысы, болмысы кеңседегі «екі комсомолдың»

жаратылысынан мүлдем өзгеше. Сондықтан, Отынбай мен Әуесхан немесе Отынбай мен Майқараның бұл бөлмеде бірге жұмыс істеу-істемеуі неғайбыл.

Автор кейіпкерлердің арасындағы диалогтар, сырт көзге аса біліне бермейтін қимыл-әрекеттері, бет-жүзінің ишараты арқылы олардың мінез-кұлқындағы ерекшеліктерді дөп басады. Отынбай кеңсеге кіргендегі Әуесханның үнсіз, газет-журнал оқыған болып, «кісімси қалғаны» (өзінше айбат көрсеткені), газеттің сөздерін өзінікіндей жеткізуі және оған «құдайдай» сенуі, сөйтіп өзін «маңызды адам» сияқты көрсеткісі келуінің астарында автор тарапынан келемеж, әжуа байқалады. Алайда, бұл келемеж бен әжуаның өзі кейіпкердің табиғи болмысынан, мінезінен туындап жатқан іс-әрекетінің нәтижесі ретінде риясыз шынайы көрінеді.

Әуесхан Отынбайдың мысқылдап отырғанынан мүлдем хабарсыз. Себебі, санасы мен дүниетанымы ондай иірімдерді байқата бермейді. Өткен күндегі «ерліктерін» тамсана есіне алған Майқараның да жағдайы дәл осылай. Екеуі де өз заманының «атқамінерлері». Екеуі де қауіпті, екеуі де аянышты, екеуі де күлкілі, екеуі де өз уақытының «жансыз қуыршақтары». Автор жоғарыдағы шағын диалогтар арқылы тұтас бір қоғамды, сол қоғамды орнатушылар мен шолақ белсенділерінің психологиялық мінездемесін нақты суреттейді.

Автор Әуесханның бітім-болмысын, оның психологиялық мінездемесін алдымен Отынбайдың, сонан соң өзінің көзімен берілген ферма комсомолдарының жиналысы өтетін эпизодта әрі қарай жалғастыра түседі. Жиналыстың атмосферасы алдымен Отынбайдың көзімен беріледі, сонан соң жұрт алдында күлкіге қалып, пүшәйман болған Әуесханның ендігі әрекетін, жағдайын «түсіну», «көру» өте маңызды. Сондықтан, әрі қарайғы жиналыс атмосферасын Әуесханның көзқарасы, ішкі сезімі тұрғысынан баяндауды жөн көреді:

«Әуесхан енді ерте кездегі кинокамера секілді бір орнында тапжылмай, айналасын бақылай бастады. Бірақ, бұл тек сырты ғана, ал ішінде түсініксіз бірдеңе ұлып жатты. Құлағы кейбір сөздерді аракідік шалып қалады, енді бір сәт біреулердің қимыл-қозғалысын, бет-жүзін көріп қалады, ал кейде тіпті ештеңе естімеген күйі отыра берді.

– Онда бұлай істейік – деген Отынбайдың сөздерін естіді. Біруақытта оның кірпік қақпай, қадалып қалған қара көздерін көрді. Содан соң ұқыпты қырылған желкесін, қақпақтай, бірақ ішке қарай сәл бүгілген арқасын, содан соң костюмінің төңкерілген қара түсті белдешесін көрді, Отынбай орнынан тұрған болуы керек.

– Ешқандай баяндама жасаудың қажеті жоқ. Біз бір-бірімізден сырымызды бүгіп қалмай, ашық сөйлесейікші. Мен жиналыстың төрағасы ретінде сұрақ қоямын, ал сіздер жауап бересіздер.

Әуесхан қыздардың, әсіресе Жазираның бет-жүзінің жанданып шыға келгенін көрді. Жазираның тұңғыық қара көздері «бағанадан бері осылай дұрыс істек керек еді» деген ойды білдіргендей болды.

– Келісесіздер ме? – деген Отынбайдың дауысы шықты. Әуесхан қалай басын изеп қалғанын өзі де байқамай қалды.

– Сонымен біздің ферманың жағдайы нашар. Әрі қарай бұлай өмір сүруге болмайды! – Әуесхан Отынбайдың қадала қараған қап-қара көздерін тағы да көрді. Әуесхан көздерін шапшаң жұма қойды.

– Әрқайсың жеке-жеке жауап беріңдер, – деді Отынбай. – Солай ма? – Жазираға қарады.

Әуесхан әйелінің қызарып кеткенін, оқушы қыздай абыржи орнынан тұрып, жауап бергенін көрді:

– Солай.

Сонан соң Әуесхан Еркеқыздың, Айбала мен Күнбаланың бет-жүзін көрді, олар да әлдене деп жатты. Отынбайдың ұсынысымен келіскен болуы керек.

... Әуесхан іштей дір ете қалды, оған бұрынғыдай емес, енді сенімді, бал-бұл жанған, арсыз қара көздер қадалып қалыпты. Шамасы, Отынбай бұған сұрақ қойған болуы керек.

– Иә. Бұл бәріне белгілі ғой. – Әуесхан жауап беруге асықты...

Әуесхан қыздардың Отынбайдың сұрақтарына қалай жауап беріп жатқанын көрді, бірақ не туралы екенін естімеді.

... Әуесхан сенімді, тіпті сәл кекесінмен өзіне қадалып тұрған қара көздерді көргенде тағы да іштей дір ете қалды.

Алдымен шошып кеткендей, қағып-қағып қалған кірпіктері «Иә» деді, сонан соң өзінің қалай жылдам жауап бергенін Әуесхан байқамай да қалды:

– Иә!

«Ұятсыз! Қандай ұятсыз!» – деген ой іле-шала келе қалды. – Сабырлы болуым керек. Әйтпесе, МЫНАУ барлық билікті қолына алып кетер!...» [3].

Орыс тілінде жазылған сценарийдің қазақшаға аударғандағы мәтінін мүмкіндігінше түпнұсқадан алыстатпауға тырыстық. Себебі, камераның қозғалысы, кейіпкер мен камера арасындағы арақашықтық, камераның тұрған орны, қозғалысы, ракурстар, кинематографиялық пландар т.б. осы сөйлемдер, абзацтар, тыныс белгілері т.б. арқылы берілген. Шын мәнінде, автор режиссердің де, оператордың да жұмысын жеңілдетеді.

Жоғарыдағы көріністердің барлығы «ерте кездегі бір орында тапжылмайтын кинокамераның», яғни Әуесханның көзімен беріледі. Автор Әуесханның ішкі арпалысын, жай-күйін жеткізуде (айналасындағылардың сөздерін бірде естіп, бірде естімеуі, адамдардың бет-әлпетін, іс-әрекетін көруі) тап-таза кинематографиялық бейнелеу тәсілдеріне жүгінеді.

Бұл тұста режиссердің де, оператордың да жұмысына қажетті дыбысты, кинематографиялық пландарды, ракурстарды, мизансценаны сценарий авторының өзі ұсынып отыр. Жалпы сценарийдің өн бойында автор кейіпкерлердің сыртқы қимыл-қозғалысын, сезім иірімдерінің қандай да бір нышандарын, сөздерін, ішкі ойларын үндестікте беруге, сол арқылы олардың ішкі әлеміне енуге, түсінуге және оны шынайы, нақты көрсетуге талпынады. Кейіпкерлердің сыртқы қимыл-қозғалысы үнемі ішкі жан-дүниесінің қозғалысымен тығыз байланыста суреттеледі.

Шын мәнінде, адамның жан-дүниесінің жұмбағын шешу, неше түрлі сезім иірімдерінің сырын ұғыну, түйсігіндегі саналуан ойларын дөп басу барлық кезең кинематографистері үшін үнемі басты әрі негізгі мәселе болып келгені (әлі күнге дейін маңызды мәселе) белгілі. Адамның ішкі жан-дүниесінің қатпар-қатпарына еніп кетіп, барлау жасауда, оның қандай да бір іс-әрекеттері мен ойларының т.б. психологиялық астарына тереңдеп баруда көркем әдебиеттің тәжірибесі де, мүмкіндігі мол. Бұл мүмкіндік кино өнерінде бар ма? Бар болса, адамның жан-дүниесіне қалай барлау жасауға болады? Бұл кинодраматургияның да алдында тұрған маңызды әрі күрделі мәселе. «Жазира» сценарийінің авторы да осы сұраққа назар аударады: «Сценаристің ойланып-толғануына қақысы бар ма?

Көбіне одан әрбір әрбір көріністі, әрбір қимыл-әрекетті егжей-тегжей баяндауды, кейіпкер өзінің қолы мен аяқтарын қалай ұстайды, соны нақты сипаттауды талап етеді. «Ашуланып қарады», «Сүйсініп қарады», «Еміреніп қарады», «Кұлады» – міне, сценарийдің авторы осылай жазуы керек. «Режиссерге іліп алып кететіндей азық бер. Өзгесі маңызды емес. Кейіпкерлердің жаны дейсің бе? Ол грим жасаушылар мен актерлердің құзырығында» дейді сценаристке. Бұл жерде грим жасаушылардың қатысы қанша деп сұрауы мүмкін. Мен бұл сөзді кездейсоқ айтып отырған жоқпын. Кейіпкердің тек сыртқы бейнесі ғана емес, оның жаны да гримделгенін көзқарақты көрермен жақсы түсінеді... Әрине, бұл грим жасаушылардың кінәсі емес.

Экраннан кейіпкердің сыртқы бейнесін ғана көреміз, ал оның ішкі жан-дүниесінің қозғалыстарын аңғару өте күрделі...» [3].

Автордың пікірінше, адамның ішкі сырын, неше түрлі сезімін, ішкі аласапыран арпалысын, күйініші пен сүйінішін, қуанышы мен қайғысын т.б. көрсетуде кейіпкердің сыртқы қимыл-әрекеттерін, бет-әлпетіндегі белгілі бір эмоцияны нақты сипаттаумен шектелу өте жеткіліксіз. Бұған жауап ретінде экрандағы кейіпкердің ішкі жан-дүниесіндегі саналуан қозғалысты сезінудің кинематографиялық амалдарын іздейді, ұсынады.

Сценарий авторы оқиға орнын, атмосфераны, кейіпкерлерді қоршаған ортаны нақты суреттейді, адамдардың әрбір іс-әрекетінің, көзқарасының ізімен жүреді, жалт еткен ойларын қалт жібермейді, бірде үздік-создық, енді бірде жатық естілетін әңгімелерін анық көзбен көріп, үні естіліп отыратындай сөздер мен сөйлемдерге айналдырады. Бұлардың барлығы бірінен кейін бірі кейіпкерлер қимыл-әрекетінің ырғағымен үндестікте беріледі. Бұл тұста автордың кейіпкерлер мен олардың қимыл-әрекетін, мінез-құлқындағы ерекшеліктерді, заттарды, оқиға өтетін ортаны, атмосфераны т.б. кинематографиялық тұрғыдан жіті көре білуі анық байқалады. Осы ретте автор әрбір сөздің орамын, бұрымын тауып, қисынын, орайын келтіре қолданады.

«Жазира» киносценарийінде автор тарапынан атмосфераны, кейіпкерлердің өмір сүру ортасын, олардың мінез-құлқындағы белгілі бір ерекшеліктерді (тоғышарлық, надандық, енжарлық, көнбістік, бейжайлық, шолақ белсенділік т.б.) суреттеуде қандай да бір ымыраға келуден бас тарту,

келіспеушілік, қатаңдық, суықтық, қарсылық, өткір сын сезіледі. «Драматургтің поэтикалық дарыны мен оның күші шығарма кейіпкерлерінің мінез-құлық ерекшеліктерін суреттеуде айқын көрінеді. Оқиғалар тізбегін құруда оған аса білімпаздығы мен бойындағы нағыз азаматқа сай мінез ерекшеліктері (айналасына, өмірге деген қызу қарым-қатынасы, күрескерлік іс-әрекеттері), жақсы мектеп пен өмірден жинаған тәжірибесі көмекке келеді. Драматургтің кейіпкерлер мінез-құлық мен болмысын ешбір аяусыз қатаң суреттеудегі қабілеті жеткіліксіз болған жағдайда ортаңқолды дүние жазуы мүмкін, алайда ешқашан оның қаламынан ірі шығарма дүниеге келмейді» деп жазады В.Туркин [4, 100].

Қатаң, жұпыны көріністер, өткір сын, астарлы әжуа, келемеж тек ауылды, ферманы суреттеуде ғана емес, кейіпкерлердің іс-әрекетінде де анық аңғарылады. Экрандағы ауылдың сұрықсыз, «іш пыстыратын көңілсіз көріністері» Жазираның өмір сүру кеңістігімен, ішкі дүниесінің қалтарыс-бұлтарысында жатқан сезім иірімдерімен үнемі қатар алынып отырады. Автор Жазираның өмір сүру әлемін былай деп суреттейді: «Қоғам шағын болған сайын, ондағы еркіндік те азая түседі. Жазираның әлемі тым тар: мына кішкентай ауыл, бірінен бірі аумай қалған қызықсыз, сұрғылт күндер; одан қалса – ата-енесі, күйеуі, өгей баласы Асылбек, мылқау қайнысы Асен; тіпті одан да қалса – қайын атасы, енесі және өзі. Күйеуі үйде жиі бола бермейді, өгей ұлы мен қайнысы бұны бөтенсінеді. Атасы үш рет қолын шапалақтаса болды, Жазира жетіп келеді. Бұл бұлжытпай орындалатын қағида. Енді, қария келінімен үнемі тілдесе бермейді ғой. Ол дұрыс емес...» [3].

Жазираның қайын атасы Махмұттың, енесі Дәмелінің, ауылдың өзге тұрғындарының бейнесін суреттеуде автордың ешбір мәмілеге келе алмауы, қатаңдығы сезіледі, аяусыз сын көзіне алады, әжуалайды. Шын мәнінде, көркі кеткен ауылдың сұрықсыз көріністері, «артта қалған» колхоздың өмірі, жан-жағынан жел уілдеген мал қорасы, жем-шөбі таусылып, аштан қырылып жатқан колхоздың малы, ауылдың енжар, бейжай тұрғындары суреттелген «Жазира» киносценарийінің астарында автордың тарапынан кеңестік қоғамға деген өткір сыны, келемежі, әжурасы, қарсылығы жатыр.

Біз басында «Жазира» киносценарийінің «Тұлпардың ізі» фильмінің сценарийінен айтарлықтай айырмашылығы бар екенін айтып өттік. Алғашқы нұсқадағы идея, тақырып, кейіпкерлердің бейнесі, жанры т.б. «Тұлпардың ізі» фильмінің сценарийінде айтарлықтай өзгерістерге ұшырайды. Алайда, Мәскеудегі Жоғары сценарлық курсына дипломдық жұмысы ретінде жазылған «Жазира» киносценарийі – Әкім Таразидің көркем әдебиеттегі, кинематографтағы шығармашылық жолының қайнаркөзі, «қарсылық білдіру» кезеңінің басы ретінде өте маңызды шығарма екенінде дау жоқ. Осы сценарийі арқылы автор кинематографқа, әдебиетке бірден кеңестік қоғамға деген өткір сынымен, қарсылығымен, әжурасымен келді.

Әдебиеттер:

1. Ромм М. Избранные произведения в трех томах. – III том. – Москва: «Искусство», 1982

2. Ромм М. Избранные произведения в трех томах. – I том. – Москва: «Искусство», 1982
3. «Жазира». Киносценарий. – Москва: Всесоюзный государственный институт кинематографии, 1960
4. Туркин В.К. Драматургия кино. Очерки по теории и практике киносценария. – Москва: ВГИК, 2007

Smailova Inna

THE SEARCH FOR OPPORTUNITIES IN THE DEVELOPMENT OF MODERN CINEMA AND CRITICS

Смаилова Инна

кандидат искусствоведения

ПОИСК НОВЫХ ВОЗМОЖНОСТЕЙ В РАЗВИТИИ СОВРЕМЕННОГО КИНЕМАТОГРАФА И КИНОКРИТИКИ

Перемены в искусстве рождаются не из любви к написанию текстов, они возникают из критической необходимости. Сегодня такая необходимость возникла в мировом и отечественном кинематографе. Современный мировой кинематограф охватывает не только все виды искусства и служит отражением социальных процессов, но и синтезирует все культурные пласты времени, эволюцию человеческого сознания, генезис мировой мысли. Этот процесс с широкими техническими, информационными возможностями киноязыка стремится предложить не просто новую оригинальную форму кинодействительности, а в первую очередь – мировоззренческую модель. Поэтому главнейшая проблема лежит не в производственной плоскости - как в Казахстане, так и во всем мире выпускается достаточно картин, - и не в плоскости этической – современные направления в работе намного шире социального аспекта кинопроизведения. В данной работе рассматривается одна из острых проблем внутреннего характера - вопросы киноязыка – его роль и возможности в современном кино, а также его анализ и раскрытие в работах кинокритиков.

Кинематограф в своем стремительном развитии с точки зрения развития критической мысли о кино прошел несколько этапов. Аргентинские критики в 70-х годах прошлого столетия опубликовали манифест «Третьего кинематографа». «Tercer Cine» — направление в кинематографе, осуждающее политику неоколониализма, капиталистическую систему и голливудскую модель кинопроизводства, основной целью которой является зарабатывание денег и не дающую зрителю ничего, кроме праздного развлечения»[1]. По их мнению, развитие мирового кино с точки зрения формирования кинематографических моделей охватывает три этапа и аспекта:

«Первый кинематограф — «это кино, которое можно отнести к голливудской модели кинопроизводства. В нём нет авторского рассмотрения какой-либо проблемы, как впрочем, если присмотреться, и самой проблемы как таковой, поскольку оно создано исключительно для развлечения массового зрителя» [1].

Этот этап, связанный с продукцией крупных студий и влияния голливудского жанрового кино послужил формированию первого мейнстримового кинематографа и развитию теоретической мысли в освоении средств киноязыка – довоенный период.

Второй кинематограф — «это европейское авторское кино, отвергающее голливудские условности и фокусирующееся на индивидуальном самовыражении режиссёра» [1].

Второй кинематограф, возникший после второй мировой войны, связан с понятием авторского кино и центром его позиционирования – Каннским кинофестивалем. Большую роль на этом этапе сыграли специализированные журналы о кино и их авторы – А.Базен, Ж-Л.Годар, П-П.Пазолини, Ф.Феллини, П.Богданович и др., будущие режиссеры. Ключевые позиции кинокритики этого периода – исследование в кинематографе образа времени и действия.

Третий кинематограф — «это кино «борьбы», способное превратить пассивного массового зрителя в активного участника политической жизни. Так же как и в европейском авторском кино здесь присутствует автор. Однако не просто автор, а отказавшийся от индивидуального самовыражения творец, ставший частью общей идеи и направивший весь свой талант на то, чтобы донести до людей правду об окружающей действительности» [1].

Сам «Третий кинематограф», согласно их манифесту - это развитие национального кино, призванного раскрывать социальные проблемы, не для фестивалей и проката, а для перемен в обществе. Раскрытием этих процессов стали заниматься локальные международные национальные форумы и фестивали.

Большую роль в 70-е годы XX века сыграло противостояние арт-хаусных и коммерческих фильмов.

Кино арт-хауса – это поиски новых изобразительных форм в содержании, это путь авторского кино 60-х годов (европейские новые волны, независимое движение американских кинорежиссеров, японские бунтующие режиссеры). Это кино в то время стало эталоном фестивального движения. Авторы, подобные таким гигантам, как Ф. Феллини, М.Антониони, Л.Бунюэль, Ж-Л.Годар, Ф.Трюффо, А.Тарковский, И. Бергман, Д. Кассовитис, А.Куросава, Н.Осима и др. закладывали не только новую моду в изображении и содержании, они преобразовывали в свой язык кино идеи экзистенциализма, гуманизма, сюрреализма. «Определение авторского кино, как кинематографа собственной мысли, выраженное через присущую каждому автору изобразительную форму не было б столь стремительно и захватывающе, если бы не фестивальное движение (МКФ-Канн, МКФ-Берлин, МКФ-Венеция, МКФ-Локарно, МКФ-Оберхаузен, МКФ-Роттердам и др.) и ярчайшие работы теоретиков кино (А.Базен, Ж.Делез, Паулин..... и др.), раскрывшие не только новые имена, но и целые направления в кино».

Уже с конца 80-х годов XX столетия авторское направление стало проигрывать коммерческому кино. Новые технические возможности и спецэффекты провозгласили эру больших блокбастеров, начиная со знаменитых

- «Звездных войн» и картины «Челюсти». В 90-е годы арт-хаусникам приходилось пробовать себя в режиссуре по-новому,

использовали стандартные сюжеты, но в абсурдной форме («Догма-95», П.Гринуэй, К.Трантино, братья Коэны, Д.Джармуш и др.)

Кино нулевых с его повсеместным охватом, возросшим количеством и фильмов и режиссеров, и кинофестивалей, требованием насмотренного зрителя потеряло свою высокую критическую нишу модного направления или открытий в киноязыке. Опробованная схема «третьего кинематографа» с полюбившемуся ему социальной нишей, породило в арт-хаусе стиль *documentary*, который спустя еще одно десятилетие превращается в стандартную упаковку. К сожалению, спустя больше четырех десятилетий идеи «Третьего кинематографа» уже не имеют первоначального эффекта. И бывшее противостояние арт-хауса и зрительского кино переходит в другую ипостась.

На кинофестивалях котируется то кино, которое по изобразительной подаче показывается документальным языком. То есть, сегодня фильмы, которые предлагаются на кинофестивалях имеют обратную по сравнению с 90-ми схему: по содержанию - это авторское кино, а по исполнению, подаче - это кино, снятое обыденно. По сути, наблюдается интерес к содержанию в ущерб изображению. Но в основе кинопроизведения лежит образ изображения и действия. Забывая об индивидуальной форме выражения, кинематографисты просто уже второе десятилетия ничего принципиально новое не открывают, заставляя кинопроцесс находиться в стагнации. Эта проблема лишает мир новых фильмов, имен, лишает авторов, а ведь разросшееся фестивальное движение изначально было построено на авторской мысли. Если просматривать фестивальные программы, все имена кинорежиссеров – это последние могикане прошлого столетия – Вонг Кар-Вай, Ларс Фон Триер, Иньяриту, братья Дарденн. Новые имена пытаются подняться на высоту, но не остаются в истории. Почему? Потому что ничего нового в выразительных средствах не предлагают. И в этом главная проблема фестивального кино, оторванного и от зрителя, и от принципиальных открытий в киноискусстве.

Кинокритик Сьюзен Зонтаг в своей книге «Закат кино» писала по этому поводу: «Кино, когда-то провозглашенное искусством XX века, теперь, когда столетие заканчивается, кажется декадентским искусством. Возможно, умерло не кино, а синефилия — имя специфической любви, вдохновленной кино» [2].

Обидно, но опираясь на все прошлые достижения критической мысли, современное время выдвигает новые требования к несколько застоявшемуся на идее 70-х годов кинематографу и к его переменам, которые должны начаться. Это касается не только фильмов постсоветского пространства, мало перешагнувших за границу советской формы изложения, но и мирового кино в целом, где запад топчется на социальном, а восток на национальном, не рождая персональное кино.

По этому поводу известный американский кинокритик Джонатан Розенбаум замечает: «С одной стороны, печально наблюдать, как уходят старые парадигмы кино. Однако меня воодушевляют новые горизонты синефилии,

появляющиеся в США, — и, вероятно, присутствующие в других странах. Не думаю, что нам стоит лишь сокрушаться о том, как изменилось положение вещей. Если мы будем рассматривать синефилию не как специализированный интерес, но как своего рода неизбежное явление, делающее возможным то, что раньше было закрыто, тогда мы сможем прийти к новому типу синефилии, в котором кино не перестает существовать, но подвергается трансформации (в конце концов, это происходило более-менее постоянно на протяжении всей так называемой истории кино)» [3].

Сегодня следует говорить об этих новых горизонтах, говорить об эпохе, возможно, «Четвертого кинематографа». В противовес «кино борьбы» он должен заниматься поиском новых принципов выражения на экране авторской мысли второго тысячелетия, стирая границу авторского и коммерческого кино. Отталкиваясь от исследований в развитии киноискусства, сегодня следует говорить о более глобальной задаче, о кинематографе как о моделировании Образа мира в движении и во времени, которое складывается с помощью средств киноязыка.

На основе обозначенных проблем в этой области можно попробовать определить основные направления «Четвертого Кинематографа»:

- Новое киноискусство ратует за автора и его утверждающую роль в формировании мысли и формы в кино. В отличие от авторского кино «третьего кинематографа», подчеркивается авторская манера исполнения. В отличие от шестидесятников – новое кино по мысли базируется не просто на человеке в социуме, а говорится о Ренессансе Нового Человека и Мира, имеющего более широкие границы и возможности.

- Объединение авторского и коммерческого кинематографа. Кинематограф служит людям, а не отдельным группам, чем должен противостоять элитарности и локальности фестивального кино или праздной зрелищности коммерческого.

- Экспериментальное кино. Создание авторского киноязыка, базирующегося на персональной идее и форме в лабораторном смысле, то есть путем ее поиска и эксперимента.

Этому процессу должно вторить движение кинокритиков. И к ней тоже особые требования:

- Критика не должна быть иллюстративной. Критики должны быть на шаг впереди всех кинопроцессов. В кинематографе критика находится в плачевном состоянии - анализы фильмов определяются сугубо сюжетными критериями. Кинокритики пишут в стол, тем самым даря зеленый свет журналистам, пишущим о кино, точка зрения которых зачастую необъективна и не соответствует реальности.

- Кинокритика должна быть узнаваемой, модной, молодежной, идти в ногу с кино и временем, а не отсиживаться в эпохе своих киномастеров. Говорить на современном языке в независимости от национальной его принадлежности. Активное исследование всех процессов и явлений в кино с обсуждениями.

-Критика должна объединить всю критическую передовую мысль о кино, всех тех, кто болеет кинематографом и видит в нем высокое искусство. Формировать открытые профессиональные кинопространства и площадки, объединенные друг с другом, а также с авторами и читателями, кинематографистами и зрителями.

-Анализировать отечественный кинематограф в профессиональном охвате всей истории развития кино, мировой культуры, науки и видов искусства.

- Тесное соприкосновение анализа с производством фильмов. Важность освещения и значения работы студий, продюсерской деятельности, а также всех специалистов на площадке.

-Исследование и Критика фестивального движения. Фестивали сегодня перестали играть роль первооткрывателей, а тоже находятся за гранью прошлого.

Многие кинематографисты еще не так давно констатировали, что профессиональная казахстанская кинокритика за последние пять лет только вяло отражала какие-то явления постфактум. Однако в прошлом году хотелось бы отметить подъем этого движения – авторы не только активно пишут, обсуждают, говорят, ставят свои оценки в СМИ и сайтах, но делают это с интересом и острым разбором. Гульнара Абикеева, Бауыржан Ногербек, Олег Борецкий, Асия Байгожина, журналисты - Тулеген Байтуkenов, Дмитрий Мостовой, Карим Кадырбаев, Гульнара Бажкенова, - способствовали популяризации хорошего вкуса об отечественном кинопроцессе 2014 года с точки зрения мировых требований.

Сформировалась новая когорта интеллектуалов, которые, как и следует, выступают независимыми судьями кино как искусства, а не попкорнового развлечения. Большую роль сыграли и независимые нетовские группы, и группы молодых кинематографистов. Запустился и действует сайт казахстанских кинокритиков, где киновед Гульнара Абикеева попробовала официально объединить самых активных в выдвижении пока неофициальной премии – Выбор Критиков. Лидирует в этом списке казахстанский фильм режиссера и сценариста Адильхана Ержанова «Хозяева», официальный участник МКФ-Канн, Торонто, Варшавы, номинант на Азиатский Оскар. Режиссер, и сам великолепный аналитик, волей-не-волей способствовал развитию дискуссии о казахстанском кинематографе.

И это дорого стоит, особенно, если учесть, что за весь год с точки зрения художественного исторического будущего можно говорить только о двух игровых лентах, упомянутой «Хозяева» и новой картине Наримана Туребаева «Приключение».

Именно эти фильмы – единственная победа казахстанского кинематографа за 2014 год, где сошлись оригинальная мысль и изобразительная форма в сюжете и истории, настроении и образном ряде. Где-то колюче прошла по «Приключению», но после предложенного списка остальных картин за прошлый год, приношу извинение Нариману. Потому что, в отличие от большинства остального, есть вкус, знание и понимание кино, в

котором содержание раскрывается изобразительными средствами, умение каждый план продумано выстроить и вложить в него чувство или мысль, есть настоящий режиссер, как художник, а не. дробильщик, по инерции стругающий из фильма глянецкую или краеведческую стружку.

Обидно, что количество фильмов за прошлый год, и даже зрительская касса, в качество не превратились. И об этом нужно говорить. Роджер Эберт указывал о роли кинокритики: «Мне всё равно, на каком языке смотреть фильмы, и мне не кажется, что критика должна заниматься поддержкой национальной кинематографии. Критика — резонёрская профессия — ты резонируешь, когда есть повод. Нет ничего хуже, чем когда критика начинает выдумывать то, чего нет. Хвататься за что-то, в чём есть росток жизни, и говорить, что это на самом деле не росток, а дерево. Убеждать в этом себя и окружающих. Окружающих убедить не получится, а сам сойдёшь с ума»[3].

К сожалению, одна из острых проблем, существующих в современном казахском кино — это отсутствие связи киноизображения с отражаемым временем, с его изменениями во внешней реальности, внутренней жизни человека, теми процессами извне, которые изменяют и формируют окружающее пространство. В отечественных игровых фильмах при развитии зеркального отклика на современную действительность пока не складывается система нового киноязыка, продуманного использования его средств в передаче авторской мысли.

Поэтому особенно важно исследование тех изменений киноязыка, которые складываются в творчестве режиссеров и ведут к моделированию образа новой реальности.

Литература:

1. Wayne M. Political Film: The Dialectics of Third Cinema. Pluto Press, 2001.
2. Зонтаг С. Закат кино. 1996.
3. Розенбаум Д. Синефилия вместо кино /для французского журнала Trafic, переведено и перепечатано на сайте <http://theoryandpractice.ru/> 3.09.2013.

VII СЕКЦИЯ . VII SECTION .
ЭТНОМЭДЕНИ ЗЕРТТЕУЛЕР ЖӘНЕ ФОЛЬКЛОР
ETHNO-CULTURAL RESEARCHES AND FOLKLORE
ЭТНОКУЛЬТУРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ И ФОЛЬКЛОР

Kanguzhina Tokzhan

**THE ASPECTS OF KAZAKH NOMADS IN CONCEPT
SPHERES OF RUSSIAN AUTHORS**

Кангужина Т.М.

**АСПЕКТЫ КАЗАХСКОЙ КОЧЕВОЙ КОНЦЕПТОСФЕРЫ
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ РУССКИХ АВТОРОВ**

Современное полиэтническое культурное пространство Казахстана характеризуется культурологическими поисками, обращением к своим корням, традициям, культуре на разных уровнях: передачи знания, моделей поведения и ритуалов, мышления, феноменологического и эзотерического восприятия мира, времени, пространства. Активизация национально-культурного движения вызывает постоянное обращение к историческому наследию прошлого, делаются многочисленные попытки описать национальную самобытность казахского народа, которая находит отражение в литературе, в частности в поэзии.

В культуре каждого народа всегда присутствует всеобщее, общечеловеческое и специфическое, национальное, особенное, то, что объединяет людей и одновременно отличает их друг от друга. Современный взгляд на культуру предполагает наличие множества ее этнических моделей, их качественные различия и своеобразие. Общество возвращается к истокам своих культур, приобщается к традициям, необходимым для осознания принадлежности к своей нации, этнической самоидентификации. В эпоху глобализации как никогда встает вопрос об этническом самоопределении, национальном самосознании. В связи с этим повысился интерес к современным исследованиям традиционных культур, возросла значимость этнических факторов в общественной жизни.

Этническое содержание казахской кочевой концептосферы формировалось на протяжении длительного времени и ее основой являются тюркские компоненты. Говоря об основных общих чертах казахской концептосферы, мы должны учитывать образ жизни (кочевой), тип хозяйствования (пастбищное скотоводство), верования (мифология, веру в духов), психологию (созерцательность) казахского кочевого народа. На наш взгляд, национально-специфический компонент ментальных образований и эндемические концепты казахской концептосферы сформированы особенностями хозяйственной деятельности, среды обитания, этнической истории казахов.

Анализируя истоки русско-казахских отношений, уходящих вглубь веков, необходимо отметить, что начало систематического изучения жизни и быта казахского народа относится к первой половине 18 века, когда значительная часть казахских степей добровольно приняла российское подданство, и

создались реальные условия для широкого проникновения в казахскую степь русской культуры.

Вначале отрывочные, неточные, порой с экзотическим налетом, путевые очерки о казахских степях стали со временем сменяться обстоятельными и объективными произведениями писателей, в которых анализировались экономическое, правовое положения, своеобразные обычаи и нравы казахов. Первоначальной, но очень важной формой литературных связей России и Казахстана явились изучение, запись и использование русскими писателями, путешественниками, учеными, оказавшимися в казахстанских степях, произведений казахского фольклора, сохраняемых в памяти многих поколений. Вторая половина 19 и начала 20 веков характеризуется появлением уже более значительного числа разнообразных в жанровом отношении художественных произведений о казахском кочевом мире.

Все лучшее в дореволюционном творчестве русских писателей (Д. Л. Иванов, М. Пришвин, Г. Успенский и др.) характеризуется стремлением войти в жизнь казахского народа, понять его душу. До понятия «самоидентификация» русскими авторами с кочевником был период узнавания, удивления, впервые посетившим степь. Первые путешественники прониклись глубоким уважением к кочевнику, узнав его поближе. И это было не книжное изучение «предмета» [1,113], основой и почвой казахских страниц этих авторов явились прямая и личная причастность писателей к казахской жизни. В их работах выделялась поэтическая восприимчивость казахов - кочевников, их способность немедленного отклика на переживаемые события. Опираясь на эти слова, стоит вспомнить галерею портретов - кочевников, созданных Д. П. Ивановым.

Иванов Д. Л. в цикле путевых очерков «По киргизской степи» выделил один из самых привлекательных образов - образ проводника Нургужы «Маленький, подвижный, с вороватыми раскосыми глазами на безбородом личике, Нургужа с поразительной точностью знал степь, изучил её «в крест и поперек» «да мельчайших подробностей», «помнил все овраги, речонки, колодцы, даже могилы».

Нургужа оказался незаменимым спутником автору («сам - друг») ещё и потому, что у него в степи были приятели, разные родственники, которые охотно приглашали путешественников. Бедный проводник знал также «множество» казахских песен, рассказов и легенд, которыми щедро делился с автором.

Кроме того, Нургужа обладал целым «арсеналом» мелких, но «преполезных» практических познаний. Так он искусно владел иглой, лечил лошадей, «заговаривал ... по крайней мере, кровь, порчу и дурной сглаз», безошибочно ориентировался по звёздам, умел «весьма сносно стрелять».

Вместе с тем, Нургужа наделен мудростью народа и к месту использует пословицы и поговорки. Так, приехав на берег пустынного озера, он надеется встретить рыбаков, «руководствуясь поговоркой «үмітсіз шайтан» или «Только у черта не может быть надежды» [1,113]. Трудную жизнь проживает на земле, добиваясь успеха - упорным трудом, неизбежно теряя что-то близкое и дорогое,

иногда отступая от собственных правил и сбивая в кровь ноги и руки, карабкаясь к сверкающим вершинам. Он платит за мгновения счастья дорогую цену, изменяя мир, меняется сам.

Слишком много бывает вокруг соблазнов, и никто не помогает сделать правильный выбор меж белым и черным, между истиной и заблуждением, между добром и злом. Иногда этой жизни короткой, как рукоять камчи, не хватает для исполнения всех заветных желаний, для осуществления всех планов и каждый день по-своему подводит ее итоги. Но высшее мужество - жить, надеясь и веря, - ведет человека. Казахи кочевники сказали об этом предельно красиво и точно: «үмітсіз шайтан». Жизнь в экстремальных условиях требовала таких качеств, как честность, верность, щедрость и трудолюбие. М. Пришвин в «Черном арабе» обрисовал эти достоинства кочевника.

Анализируя поэтическую повесть М. Пришвина «Черный араб» обнаруживаешь художественную модель целостного и гармонического мира. Писатель открывает заповедную страницу, «где люди живут так, как жили все люди в глубине веков»: растят детей, пасут стада, охотятся.

Эта жизнь, не регламентированная официальной государственностью, в то же время подчинена природному ритму - бегу суточного времени, смене времен года. В определенное время суток возвращаются к юртам стада, и начинается дойка коз и кобылиц; в одно и в то же время «вся степь расстилает халаты и шепчет: «Алла!» в свой час готовится и поглощается еда и питье [1,115].

Пришвин М. указывает на то, что совместная трапеза у казахов своеобразный ритуал, квинтэссенция культуры и традиционной жизни. Это час особого предназначения - время организованного социума в организованном космосе. Сам ритуал рассаживания гостей по кругу юрты даёт полную картину социальных и семейных отношений людей данной группы, демонстрирует её иерархию и приоритеты.

«Самому почётному гостю или старейшине подаётся отваренная голова барана, которую он должен разобрать на части и одарить каждого из присутствующих с магическими благопожеланиями. Каждый из гостей получает часть бараньей туши, соответствующую его социальному статусу и степени родства. Зятю, например, всегда дают грудинку, молодым невесткам - куйымшак (последние позвонки), детям - уши, чтобы слушались, или язык - чтобы были красноречивыми и т.д. И течет за достарханом размеренная беседа, контекстом которой является неравнодушие, любознательность. Казахи считают, что, расспрашивая кого-то, узнаешь родню в самих неожиданных людях. Для старших всегда представляет интерес, какого рода человек. Это не простое любопытство, а выработанный иммунитет степняка, который должен знать, с кем имеет дело, своим или чужим, другом или врагом. «Кто он этот иноземный гость? По виду - киргиз, по слуху - араб, путешествующий по степи и не берущий от нее «ничего»: ни твердого, ни мягкого, ни горького, ни соленого [1,115].

Автор подчеркивает, что застольный ритуал строго соблюдается, он является основной формой поддержания социальных связей в традиционном обществе кочевника. Во время обеда обмениваются новостями, гости обязаны рассказать о себе, своих путешествиях, событиях в их краях. Подробно обсуждаются степени родства хозяев и гостей, рассказываются исторические легенды и предания. «В степи существует уникальный способ передачи информации, который называется узын кулак - длинное ухо. Всё, о чём говорилось во время застолья, на следующий день становится известным на сотни верст вокруг. Как, какими путями? Кто знает?!

- У кого в большом пальце правой руки нет костей, тот Хыдыр, святой. Смотрят на руку, трогают палец - у него твердый. Гость: - не араб, не аруах, не шайтан, не святой.

Все щелкнули языками.

- Джок! Нет, непонятно.

...Но все кончилось просто. Кто-то спросил:

- Есть ли отец у гостя?

- Есть отец.

- А мать?

- И мать есть, и братья, и сестры, и бабушка, и дедушка, все, равно как и у вас в степи [1,115].

И когда выясняется, что все это у гостя есть - становится наглядной общность, родство с таинственным гостем. Есть такие предметы, которые не могут быть с должной информативной отчетливостью выражены иначе как на языке особенном традиционном не ради эстетики, а только по причине смысла.

Например, сидеть за чьим-то столом - это значит участвовать в субсакраментальном акте и брать на себя важные обязательства на всю жизнь, перед тем, с кем ты сидишь за столом. И даже враг, которого угостили, вместе с едой получает неприкосновенность и из статуса врага переходит в статус гостя. Гостеприимство для кочевника является особенно приоритетной ценностью. Доброжелательный прием, уважительное и почтительное общение с захавшим в казахскую юрту гостем, простым путником или даже нищим - таковым был незыблемый закон степняков. Кочевник, нарушивший его, заслуживал всеобщего осуждения. Ведь гость для жителей бескрайней степи, разбросанных на дальние расстояния и накрепко привязанных к домашнему хозяйству, - это связь с внешним миром и с другими людьми, источник информации, единственная возможность пообщаться с посторонним человеком.

«Сама родится новость в степи или прибежит из других стран - все равно: она крылатая, мчится от всадника к всаднику, от аула к аулу». «...Слово принесло весть о хорошем госте; мы рады: хороший гость, с хорошими пожеланиями - и овца приносит двух ягнят. - Что привело гостей в нашу землю? - спросил Кульджа.

Привлекает посмотреть страну - ответили мы, - где люди живут так, как жили все люди в глубине веков.

-...Гость прав: это лучшая в мире страна. Арка - значит, хребет земли. Гость не ошибся.

Гостю есть что посмотреть» [1,115]. Пришвин реалистично обрисовал тип родового сознания, сформированного под воздействием самой природы, от которой человек здесь ничем не отделен, - степных миражей, пустынных пространств, ослепительного солнца, низких звезд.

«Вечерело. Стада собирались, - лучшее время степи. Где-то, гоня с сопки на сопку, ловят, одичавшую лошадь... Вечером степь живет любовною жизнью: все собираются... Женщины отпускались в стада для доения. Мужчины, осторожно охватывая руками задние ноги кобылиц, тоже доили, как и женщины. Девочка боролась с козой, мальчуган мчался на двух баранах, на одной лошади ехали три маленьких бронзовых бога. И везде лилось молоко. И пахло острым овечьим сыром. И крик был от ягнят и козлят, заглушающих всякий говор» [1,115].

Природа и люди на равных входят в некий универсум, и сама иерархия внутри этого гармонически слитного мира определена диктатом универсальной силы - силы природы и тысячелетних традиций. Сила и могущество «Степного царя» Кульджи - в сплоченности его рода, в обилии и прочности кровнородственных связей: «Без ханов, без оград во все стороны было хозяйство степного царя - родоначальника: в долине белели юрты дяди Кульджи, и брата, и другого брата» [1,115].

Степной царь показан как родоначальник, но не как обладатель «счастливой страны пастухов Арка»: она принадлежит всем.

Состояние слитности кочевника с космосом, природой проецировалось и на общественное целое, т.е. происходит осоциологизация природного, которое проявлялось в том, что реальные связи понимались человеком, как кровнородственные, а эти отношения являлись для кочевника единственно близкими и узнаваемыми. Итак, по Пришвину, самыми наглядными выразителями казахского кочевого духа являются жизненное пространство, организованное по законам казахской юрты, национальные блюда в традиционном ритуале трапезы, поэзия благопожеланий. Это были символы, наполненные ощутимым смыслом.

Бескрайняя степь, обрамленная снежными горами, была для кочевников сооруженным самой природой амфитеатром искусства Слова. Путешественников поражала любовь казахов - кочевников к цветистой речи, сверкающей изобилием метафор, пословиц, поговорок и иносказаний. Вера в магию Слова, которое казахи сравнивали со стрелой или пикой, клинком или молнией, обязывала к осторожности в обращении с ним, к ответственности в его применении и обостренному вниманию к его произношению.

Необходимо выделить, что русскими писателями было выделено такое фундаментальное качество казахов как громадный потенциал приспособления к постоянно меняющимся условиям жизнедеятельности. Казахскому кочевому народу изначально была присуща гармония с природой. Если на Западе люди постоянно воевали за подчинение природы себе, приспособление ее к своим

нуждам, то на Востоке человек всегда пытался находить общий язык с природой, пользоваться ее дарами, не нанося ущерба. А это означает, что не природу приспособляли, а к ней приспособлялись. Одним из таких авторов, оценившим высокую приспособляемость казахов, был Глеб Успенский.

«В глухой, песчаной, безводной, безлесной равнине жалким и необеспеченным представлялось хозяйство кочевников. Они дорого обходились ему. Однако умение его вести хозяйство в столь суровых условиях Г. Успенский сравнивает с цепкостью лишайника, живущего «на голом камне скал», где «никакая другая растительность не мыслима» [2,118].

Казах-кочевник, пишет Успенский, «населяет даже такие места, которые без него оставались бы уже ровно ни к чему негодны». «Целые века, приспособляясь к среде, он ныне способен продержаться со своим стадом там, где, по-видимому, совершенно невозможно», - замечает писатель [2,118].

Чтобы убедить читателя в справедливости высказанных утверждений, он ссылается на факт, указанный путешественниками: в Кызыл-Кумах во многих колодцах вода настолько насыщена сероводородом, что употребление ее вызывает «расстройство желудка даже у верблюдов и непривычных лошадей». Между тем кочевники пили эту воду «без всяких последствий» [2,118].

Никто до Успенского в русской литературе не подвергал такому глубокому и тщательному анализу столь жизненный вопрос, как землепользование в казахских степях. В отличие от некоторых поверхностных наблюдателей, замечавших у «инородцев» лишь экзотические стороны жизни, Глеб Успенский объективно показал истоки его трагизма.

Анализируя вышесказанное, стоит отметить, что русские писатели убедились, что в кочевой культуре казахов нет ничего лишнего. Полезность подобных, в чем-то опасных, мотивов для тысячелетнего существования кочевой культуры, как и для отдельного человека, очевидна: человек знает свое (не главное на земле) место, не лезет на рожон, не нарушает, не ведет себя нагло и вседозволенно даже в знакомых и, тем более, непростых местах. Важно, что подобные отрезвляющие и научающие осторожности случаи происходят не в далеких мистических сферах, а в предельно реальных лесах, степях – ведь жить человеку и вести себя достойно, в первую очередь, необходимо в этом, реальном мире.

Литература:

1. Карасик В.И. Культурные доминанты в языке // Языковая личность: культурные концепты. – Волгоград-Архангельск: Перемена, 1996. – С. 3-16.
2. Кереева-Канафиева К. Ш. Русско-казахские литературные отношения. Вторая половина IX – первое десятилетие XX в. Алма-Ата, 1975. – С. 197.
3. Маслова О. В. Обзор русских путешествий и экспедиций в Среднюю Азию, ч. 3. Ташкент, 1962. – С. 69.
4. Пришвин М. Женьшень. Из-во «Правда» М., 1986. – С. 78-84.
5. Иванов Вс. Собр. соч. в 8 томах, т. 8. – С. 426.
6. Иванов Вс. Мы идём в Индию. Советский писатель. Москва, 1960. – С. 126.
7. Успенский Г. И. Собр. соч., т. 8. М., 1949. – С. 298.

*Kobozeva Inna,
Chinyakova Nadezhda*
**FOLKLORE AND COMPOSER IN SPACE
NATIONAL MUSICAL CULTURE**

*Кобозева И. С.,
академик Международной академии наук
педагогического образования,
доктор педагогических наук
Чинякова Н. И.
кандидат педагогических наук,
Мордовский государственный педагогический институт
имени М. Е. Евсевьева*

**ФОЛЬКЛОР И КОМПОЗИТОР В ПРОСТРАНСТВЕ
НАЦИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ**

Каждый регион России и других стран мира имеет свой неповторимый этнокультурный портрет, самобытные историко-культурные традиции, специфическую национальную музыкально-культурную среду. Республика Мордовия, как один из регионов России, известна своими национально-культурными особенностями, которые проявляются в многообразии профессионального музыкального творчества, оригинальности музыкально-выразительных поисков.

Эстетически многообразна картина развития профессионального музыкального искусства Мордовии. Его широкая панорама открывается взору в многоголосии тем и сюжетов, яркости красок и, самое главное, глубине осмысления исторической и настоящей действительности республики. В музыке композиторов Мордовии присутствует стремление авторов к сопряжению сугубо личной и общественной сфер человеческого бытия – идея преобразования окружающего мира по законам красоты есть и живет в реальном содержании их творчества.

Значительны сегодняшние творческие поиски композиторов Мордовии, однако существеннейшими ориентирами композиторской школы республики остаются ценности, созданные классиками профессионального музыкального искусства Мордовии Леонтием Петровичем Кирюковым и Леонидом Ивановичем Воиновым, творчество которых развивалось и обогащалось, впитывая культурный и эстетический опыт других народов.

В развитии музыкальной культуры Мордовии большая роль принадлежит русской интеллигенции, которая еще в 19-м столетии способствовала духовному возрождению народов России. Музыкальное искусство Мордовии, развиваясь в течение столетий в форме устного народного творчества, привлекала внимание многих русских ученых, композиторов, и музыкантов, исследования которых в сфере культуры и быта мордвы внесли весомый вклад в последующее становление профессионального музыкального творчества.

Деятельность русских ученых и музыкантов по изучению культуры мокшан и эрзян, населяющих мордовский край, способствовала пробуждению национального самосознания народа в музыкальной культуре, что проявилось в интенсивном интересе к музыкальному фольклору. Собираение народных песен и инструментальных наигрышей, их классификация, систематизация, издание сборников мордовских фольклористов – деятельность профессионального музыкального творчества в Мордовии.

Становление профессионального музыкального искусства в Мордовии относится к начальному периоду XX столетия. Как и в республиках, где музыкальная культура до того была представлена лишь устным народным творчеством, профессиональная музыка Мордовии начала свой путь с одновременного освоения народно – национальных основ и мирового опыта композиторского творчества. Сегодня трудно представить ее развитие без контактов с художественными достижениями других народов.

Традиции народного музицирования на всем протяжении развития профессионального музыкального искусства играли важную роль в становлении музыкальной культуры общества. Направленность национальных композиторских школ на фольклорные истоки и соединение народных традиций с «общечеловеческими закономерностями» музыкального мышления являются характерной особенностью их эволюционного развития.

Фольклор и профессиональное музыкальное искусство – самостоятельные и в то же время взаимосвязанные сферы культуры. Б. В. Асафьев подчеркивал, что их размежевание искусственно, и процесс сближения музыки фольклорной и музыки профессиональной служит одной из отличительных особенностей отечественной музыкальной культуры [1, 22]. Этот синтез привел к плодотворным результатам – развитию национальных музыкальных культур, образованию национальных композиторских школ.

Становление композиторской школы Мордовии, так же как и других республик, регионов России и других стран, обусловила динамика взаимоотношений с народно-традиционным в индивидуально-авторском творчестве. У каждого народа на земле есть свои песни, танцы, наигрыши на музыкальных инструментах. Большое количество разных песен и наигрышей создали мокшане и эрзяне за сотни лет своей истории.

Каждое событие в жизни мордвы сопровождалось песнями, инструментальными наигрышами. Например, окончание зимы связывалось с закличками весны – обращением к солнцу - согреть землю, призывами к дождю - напоить землю влагой.

Много и радостных, и печальных событий случалось с мокшанами и эрзянами за долгие исторические годы. И обо всех бедах и радостях мордвы сочинялись прекрасные песни, оригинальные инструментальные наигрыши. Музыка проявляла себя в качестве творчески-деятельностное самовыражение народа.

Мордовский музыкальный фольклор представляет собой главным образом песенное многоголосие. Народная песня естественно была положена в

основу как музыкальной, так и инструментальной музыки. Хотя «национальное» не сводится к традиционной характерности, фольклорная музыка служит прочным фундаментом для воссоздания национального характера в творчестве композиторов Мордовии.

Национальный характер музыки предопределяется прежде всего ее интонацией, возникшей в недрах народного интонирования. Интонационная самобытность мордовской профессиональной музыки, исходящая от специфической характерности фольклора, выражается в мажоро-минорной пентатонике, оригинальной мелодике и терциевых трихордовых структурах ее оборотов, своеобразности опевания опорных звуков и т. д. Использование ритмических, ладогармонических средств и новых музыкальных форм в сочетании с бережным отношением к интонационному контексту мелодики в творчестве мордовских композиторов обрело новое качество – сплав фольклорных и классических принципов, обеспечивающих сохранение характерности мордовской интонации.

В профессиональном музыкальном искусстве Мордовии в целом отразились характерные для всего отечественного искусства процессы и явления. Будучи девять десятилетий назад культурой, выраженной устным народным творчеством, сегодня она предстает целым рядом композиторов различных поколений.

В рамках статьи императивной становится необходимость рассмотрения механизмов претворения фольклора как коллективного творения народа в индивидуально-авторском творчестве, определения роли личности композитора в воспроизводстве этнокультурного и национально-культурного потенциала общества.

Нина Васильевна Кошелева (народная артистка Республики Мордовия, член Союза композиторов России, председатель правления Союза композиторов Мордовии) является одним из ведущих композиторов республики.

Путь в композицию у Н. В. Кошелевой во многом был определен мордовским фольклором, любовь к которому и большой интерес проявились у будущего композитора с раннего детства. Родилась Нина Васильевна в мокшанском селе. Бережно хранившиеся в семье традиции мордовского певческого искусства передавались детям. Первые яркие музыкальные впечатления определили и всю дальнейшую творческую судьбу будущего композитора.

Творчество Нины Кошелевой самобытное и национально яркое. Мордовия, её природа, люди родной земли и их судьбы - центральные темы творчества композитора.

Н. В. Кошелева - лирик по природе, ей свойственны теплота и сердечность высказывания. Музыкальный язык композитора прочно связан с традиционной песенной культурой мордвы. Известный татарский композитор Н. Г. Жиганов писал: «Всё, что пишет Нина Кошелева глубоко связано с её народом».

Национальное в ее творчестве определяется нами как форма отражения особенностей жизни мордовского народа, его традиций, характера, исторически сложившейся культуры. Она черпает творческие замыслы из жизни своего народа и воплощает их в музыке средствами, выработанными родным народом.

Становление Н. В. Кошелевой как представителя композиторской школы Мордовии определялось, с одной стороны, влиянием казанской государственной консерватории и личностей профессоров Бориса Николаевича Трубина и Назиба Гаязовича Жиганова, ученицей которых она являлась, с другой – воздействием, культурных, этнографических и эстетических особенностей мордовского народа, в среде которого она родилась и росла. Обучаясь в Республиканской детской музыкальной школе-интернате, Нина Васильевна делает первые попытки сочинительства. И уже в детских пьесах для фортепиано ощущается тяготение к национальным традициям. Эта черта стиля становится характерной, развиваясь от спонтанной в детстве до осознанной в период обучения и последующие годы.

Творчество Н. В. Кошелевой разнообразно по формам и жанрам, но во всех ее сочинениях прослеживается связь с мордовским фольклором. Композитор использует сюжеты из истории мордовского народа (балет «Алена Арзамасская»), обрядовую структуру и поэтику (вокально – хореографическое театрализованное представление «Мордовская свадьба» - народные музыкальные картины), народные тексты (кантата «Мордовские песни») и фольклорные мелодии (песни «Мадинь, удинь, а урякай» / «Легла, вздремнула невестка моя», «Никоронь Катянясь» / «Никонорова Катюша», «Корхтань, сокол» / «Говорил тебе сокол»). Большинство вокально-хоровых произведений композитора написано для исполнения на мокшанском языке.

В мордовском музыкальном фольклоре Н. В. Кошелева обрела свой мир творчества, используя не только его образы и сюжеты, но и музыкальный язык, интонационный и ладовый строй, мелодику и ритмику. Сказанное нашло проявление в интонировании напевов в различных ангемитонных структурах (оратория «Песнь о воинской славе», часть 4 «Плач об отце»), относительной безакцентности ритмов («Мордовская свадьба» – хор подруг из 1-ой картины, хор «Содасте сонь» из 3-ей картины), которая в одних случаях ведет к переменности, усложнению или несимметричности размеров (хор «Шумбраста эрятада» из 3-ей картины – 5+5/4, 4+5/4), в других – к нетрадиционному построению предложений.

Мордовский бурдон чаще встречается в обработках народных песен и мелодий, а для стилизованной музыки более характерно его смещение в сопровождающие партии («Мордовская свадьба»).

Композитором используются мордовские народные инструменты, к примеру инструмент шавома («Минек масторо» №19), а также изобразительные приемы подражания инструменту нюди («Мордовская свадьба» – хор родителей и родственников жениха из 1-ой картины, мужской хор «Боярава минь кудась» из 3-ей картины).

Обращение к народным темам и мелодике – не единственный путь претворения самобытности мордовского фольклора в творчестве Н. В. Кошелевой. Проникновение композитора в духовный мир своего народа, постижение его музыкального языка явились основой для создания оригинальных сочинений, в которых общий эмоционально-психологический строй музыки, специфическая характерность ее выразительности отмечены мордовской самобытностью (цикл пьес для фортепиано «Зарисовки», цикл пьес для флейты и фортепиано, Государственный гимн Республики Мордовия и др.). Интонационная, ритмическая, гармоническая логика развития сочинений опирается на народную, и тем самым обеспечивается национальная характерность музыки Н. В. Кошелевой.

Мелодичность, выразительность тем произведений Нины Васильевны, направленность на слушателя различного возраста и уровня музыкальной подготовки расширяют аудиторию и объясняют интерес к творчеству композитора. Таким образом осуществляется обратная связь «народ – композитор – народ» и выполняются социально-педагогические и культурно-эстетические функции творчества национального автора. Подобные процессы способствуют повышению культурного уровня народа, развития в нем чувства национальной гордости.

В обширном творческом багаже композитора – произведения разных жанров, но особое предпочтение она отдает музыке со словом. Кошелева обращается к мокшанской и русскоязычной поэзии Мордовии. В песнях Нины Васильевны органично соединяются лучшие традиции отечественной массовой песни и поздних образцов мокшанского музыкального фольклора.

Национальная традиция – понятие многосоставное. Каждый композитор вносит в него индивидуальное, высвечивая новые грани накопленных народом духовных ценностей. Поэтому нет в искусстве неизменных критериев национального, ибо каждый автор заново преломляет в своем творчестве «мудрость» народа, заключенную в музыкальном фольклоре.

Музыкальная культура каждого народа представляет собой совокупность самобытных ценностей, которые расширяют возможности для всестороннего развития человека, заставляя каждый народ черпать силы в своем прошлом, усваивать элементы других музыкальных культур и тем самым продолжать процесс самосозидания.

Следует подчеркнуть, что музыкальная культура ни одного народа не может абстрактно претендовать на право быть универсальной, так как универсальность складывается из музыкального опыта всех народов, каждый из которых утверждает свою самобытность. Музыкально-культурная самобытность и музыкально-культурное разнообразие неразрывно связаны друг с другом и эти особенности не нарушают единство всеобщих ценностей музыкальной культуры, которые объединяют народы, более того, служат базой их дальнейшего плодотворного развития.

Вполне понятно, что музыкально-культурная самобытность народов обновляется и обогащается в результате контактов с традициями и ценностями

других народов, то есть в результате диалога, как особого качества культуры, стремящейся к цельности. И именно это качество культуры находит свое преломление в развитии современного музыкального образования в России, характерной особенностью которого является отражение в своем содержании элементов культуры различных народов, принципа диалога и взаимодействия разнообразных культур в историческом и современном контексте, соотносительность и взаимосвязь различных музыкально-культурных сред.

Эти проблемы детерминируются развитием интеграционных процессов как важной составляющей взаимодействия современного мира при сохранении национального своеобразия. Последнее наиболее ярко проявляется в понимании этнокультурного и поликультурного образования, поскольку международное взаимодействие закономерно несет с собой распространение иной культуры и на первый план выходят проблемы формирования культурного самосознания народа через этнокультурность в содержании музыкального обучения, воспитания и развития человека.

Литература:

1. Асафьев, Б. В. Избранные работы о русской музыкальной культуре и зарубежной музыке / Б. В. Асафьев // Избранные труды. Т. 4.. – М., 1955

*Povalyashko Galina,
Dosanomanova Madina*

MASK LIKE A FUNCTION OF CROSSCULTURAL REPRESENTATION

*Поваляшко Г.Н.,
кандидат философских наук,
Досаноманова М.З.*

МАСКА КАК ФУНКЦИЯ КРОССКУЛЬТУРНОЙ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ

Главнейшим кросскультурным событием в эпоху средневековья являлся Шелковый путь, соединявший огромные пространства Азии и Европы. Мощная экономическая и культурная артерия была поистине своеобразным преддверием грядущей глобализации, в плавильном котле которой своеобразно и порой неожиданно соединялись и варьировались культурные паттерны многих народов.

Наиболее активный казахстанский участок Шелкового пути проходил по территории юго-восточных районов Казахстана и общеизвестно, что этот регион весьма продуктивен в исследовательском аспекте. Южно-Казахстанская археологическая экспедиция Свода памятников (с 1986 года именуемая Археологической) более тридцати лет проводит здесь масштабные раскопки. Городище Куйрыктобе является крупнейшим в Отрарском оазисе поселением и отождествляется с городом Кедер, бывшем в IX-XII вв. столицей округа Отрар-Фараб. Здесь найдены многочисленные и весьма ценные артефакты. Среди уникальных находок, иллюстрирующих активные кросскультурные взаимодействия, следует особо отметить маску из обожженной глины, которая экспонируется в зале «Древняя и средневековая история» (инвентарный номер

2090) Национального Музея Республики Казахстан. Она найдена на полу в одном из домов Куйрыктобе, построенного, как удалось установить, в IX-X вв. и простоявшего до середины XIII века [2].

Маска производит весьма сильное впечатление; мистическое «выражение лица» вызывает явные трансцендентальные ассоциации, по-видимому, связанные с особой предназначенностью. Она овальной формы, покрыта красным ангобом, ее высота 20 см, ширина 12 см, толщина керамической стенки 3 см, изнутри видны следы формовки пальцами. На выпуклой стороне маски прорезаны «глаза» в виде узких щелок и асимметричный рот, сильно акцентированными рельефами даны горбатый нос, брови и подбородок, уши обозначены барельефными налечами, сверху тиара – три разновеликих зубца, каждый из которых имеет раздвоенное завершение (рис. 1).



Рис.1 Маска из коллекции Национального музея РК

Именно функциональное и семантическое назначение данного артефакта в средневековой южноказахстанской культуре вызывает интерес и предлагает возможные интерпретации.

Со времен появления культурной антропологии изучение масок стало одной из самых актуальных исследовательских тем. Изучением места маски в культуре занимались такие ученые, как М.Бахтин, М.Каган, Д.Лотман, К.Леви-Стросс, М.Элиаде, В.Иванов и многие другие. К.Леви-Стросс и М.Элиаде сформулировали и обосновали теперь уже аксиоматичный тезис о том, что функция маски с каждым этапом культурогенеза трансформировалась соразмерно эволюционной динамике. Первые маски – порождение и визуальная репрезентация древнейших верований и культов, распространенных по всей ойкумене, обжитой архаическим человеком. В античности они – обязательный атрибут театрализованных мистерий, далее – театра в понимании, близком к современному. В европейском средневековье сакральная функция маски была вытеснена карнавальная, в среднеазиатском и юго-восточноазиатском регионе атрибутивные качества актерской либо шаманской принадлежности сохранялись (рис. 2).



Рис.2. Маска удегейского шамана

Однако в настоящее время и слово, и объект «маска» стали применяться, пониматься и толковаться в очень широком поле множественных культурных смыслов.

Известный отечественный археолог К.Байпаков назначение найденной в Кедере маски связывает с театральной культурой [3].

Действительно, история зрелищных представлений в Средней Азии уходит в эпоху античности, где с III в. до н.э. существовал театр «Масхара» (от греч. «*ο...маскарас*»). В VI-IX вв. это искусство получило широкое развитие в историко-культурных областях Средней Азии и Южного Казахстана.

Изображения актеров известны также по знаменитому залу «танцующих масок» в составе дворцового комплекса Топрак-калы (вт. пол. II-III вв. н.э.), где

на барельефах изображены танцоры и ряженные актеры. Среди терракотовых фигурок и рельефов городища Афрасиаб (перв. пол. I в. н.э.) также найдены изображения комедийных актеров или масок «сатиров». Нелишне напомнить, что арабское слово *maskharah* переводится как «шут», «человек на маскараде», и семантика термина, таким образом, поддерживает версию театральной функции «нашей» маски из Национального музея РК.

Традиция зрелищных представлений с участием актеров в масках продолжалась и в позднем средневековье. Театрализованные празднества с участием музыкантов, танцоров и танцовщиц, комедиантов и фокусников происходили на дворцовых площадях, в сочинениях Али Йезди, Ибн Арабшаха, Клавихо имеются красочные описания празднеств и карнавалов, проводившихся среднеазиатских городах. И, без сомнения, Шелковый путь на всем своем протяжении являлся местом постоянных культурных взаимодействий, и актеры в масках были активными участниками театральных действий. Следовательно, керамическая маска из городского дома Кедера указывает на то, что выступления актеров в масках проходили и в городах округа Отрар-Фараб.

В этом же домике был обнаружен обломок горла краснолощеного сосуда для вина, сделанного в виде головы демона с козлиной бородой, рогами и большими ушами. Возможно, этот оригинальный сосуд служил театральным атрибутом [3, 77]. Думаем, что нет необходимости особо останавливаться на семантике этих рельефов – настолько они характерны для театральной символики. Отсюда сторонники данной версии делают вывод о возможности принадлежности дома, где была обнаружена маска, актеру или человеку, связанному с зрелищным искусством, и функция маски тем самым определена.

Однако, возможна и другая версия. Начнем с того, что музейный артефакт не имеет никаких приспособлений для закрепления на голове, а все приведенные выше барельефы твердо указывают именно на такой способ ношения театральных масок. Рассматриваемая же маска не предполагала быть закрепленной и, скорее всего, как это описывает М.Элиаде [10], ее держал в руках шаман на начальных этапах мистерий, которые в настоящее время расцениваются как театрализованные действия. Они проводились в условиях нарастающего психологического давления, и впадение шамана-медиатора в состояние транса в дальнейшем предполагало возможность открытой демонстрации его искаженного лица, которое в таком виде можно показать участникам. Потому в начальный период шаманского обряда маска держалась в руке, затем в моментах наивысшего аффективного состояния участникам мистерий она не требовалась, поскольку их сознание уже изменено, лицо медиатора искажено и мало отличимо от маски.

Немаловажно и другое: музейная маска не имеет никаких характерных признаков принадлежности к какому-либо типу средневекового театра. Между тем, все театры мира уже на ранних этапах своего формирования имели четкое бинарно-сценическое деление, театральные актеры (точнее их маски) ясно маркировали принадлежность к отрицательному или к положительному

персонажу. Пластическая иконография маски из Кедера не содержит подобную атрибуцию и это делает возможным иную версию ее функционального назначения.

С одной стороны маска есть материальный артефакт, пространственно существующий в конкретном материале; с другой стороны – это феномен духовной культуры человечества, включавшей мифологические и религиозные представления человека о Мире. Дихотомия материального и духовного начал в одном объекте преобразует маску в концепт, в некую мировоззренческую доминанту, именно таким образом декларированную.

Действительно, отражая этнодифференцирующий, социальный, половозрастной статусы человека, маска стала обязательным элементом обрядовой и духовной жизни разных народов, необходимой частью разнообразных ритуалов и культовых театрализованных практик, а также маркером шамана и его экстатических действий. Так в африканских племенах, погребальных верованиях Египта, тотемных культах от Востока до Запада символы-маски создавались для описания мировоззренческой картины мира и места в ней человека, определенных мифологических матриц Мироздания. А носитель маски становился медиатором между мирами духа и материи, *здесь и там*, профанным и сакральным.

Мирча Элиаде, исследователь архаических техник экстаза, так пишет об этом в своей знаменитой книге: «...шаманский экстаз можно считать возрождением мифического *illud tempus* (*времени оного*), когда люди могли в действительности общаться с Небом. Несомненно, небесное вознесение шамана (или знахаря, мага и т.д.) является глубоко модифицированными и иногда деградированными остатками этой архаической религиозной идеологии, основанной на вере во Всевышнее небесное Существо и реальные сношения между Небом и Землей.

Шаман, однако, как мы видели, в связи со своим экстатическим опытом – позволяющим ему вновь переживать состояние, недоступное для остальных людей, - считается и сам себя считает избранным существом. Мифы, кроме того, вспоминают о более интимных отношениях между Всевышними Существом и шаманами; речь идет, прежде всего, о Первом Шамане, посланном Всевышним Существом или его субститутом (демиургом или солнечным богом) на Землю для защиты людей от болезней и злых духов» [10, 459].

Рис.3. Бурятская маска-личина XIX вв



У большинства народов, культурное развитие которых долго сохраняло архаическую традицию, маски использовались не для забавы или развлечения – слишком велика была сила мистического страха, внушаемого их потусторонними чертами (прорезями, цветовыми акцентами, пластической деформацией и т.п.) и медитативными способностями шамана соединять миры людей и духов (рис. 3).

Отсюда видится и особое, отнюдь не развлекательное, назначение артефакта из кедерского дома. В азиатской культуре (равно как и, например, в

южноамериканской), широко известны маски, отпугивающие демонов и имевшие цветовой символизм: красный – достоинство, белый – продажность, черный – подлость. К тому же напомним, что рассматриваемая музейная маска ангобирована красным и в соединении с отсутствующей бинарно-сценической идентификацией дает немало оснований отнести ее функциональную принадлежность к сакральной культуре шаманов: «С ее помощью человек может оказаться воплощением божественного или демонического начала, приобщиться к миру зверей, теней или духов, а то и войти в человеческий мир, но при этом стать иной личностью, вовсе непохожей на того, кто под маской» [8, 472].

Трехчастная тиара маски также поддерживает версию о ее шаманской принадлежности. Изображения трехрогих головных уборов (трехрогих тиар) выявлены на множестве артефактов, относящихся к раннему средневековью, их тиражируют антропоморфные изваяния, рельефы, бляшки, личины (маски). В этот период обширные регионы степной Евразии подверглись активному культуртрегерскому воздействию (в положительном смысле) тюрков, именно поэтому такой специфический головной убор, по убеждениям Л.Кызласова [7], С.Ахинжакова [1] и А.Шер [9] непосредственно коррелирован с древнетюркской шаманской обрядовой практикой.

Данную интерпретацию также поддерживают современные казахстанские ученые А.Досымбаева [5], Г.Терновская и К. Байпаков [4], считающие, как и их предшественники, что такие уборы – несомненный шаманский атрибут. А.Досымбаева уточняет, что такие тиары характерны и для мужчин, и для женщин, наделенных особыми сакральным статусом, которым обладали представительницы материнской фратрии из племени аштаков (ашидэ) [5, 47].

Поскольку регион находки маски из Кедера входил в число наиболее оживленного казахстанского участка Шелкового пути, а он, в свою очередь активно контролировался властной элитой Западного Тюркского каганата, можно говорить о наличии множественных кросскультурных параллелей в материальной и духовной культуре этого периода. Это государство существовало как полиэтничный и поликонфессиональный политический конгломерат, и можно обоснованно утверждать, что в кедерской маске репрезентированы универсальные культурные паттерны многих народов, примыкавших к «шелковой реке».

Конечно, мифологемы и разнообразные семантические структуры, созданные человечеством на всем ареале обжитой ойкумены, порождены ментальной природой того типа культуры, в границах которой они созданы. Мировоззренческая семантика этих структур создает особый культурный код, синтезирующий мифологические представления, верования, ритуальные практики и их пластическую манифестацию.

Так об этом пишет известный антрополог и семиолог В.Иванов: «Роль маски (или с ней функционально сходных способов изменения лица с помощью косметики, татуировки, пластических операций) различна в зависимости от социальных, исторических, географических факторов. Но в какой-то мере,

маска всегда присутствует. Маска выступает в культуре в самых различных контекстах с разными функциями и значениями. Она – существенный элемент обряда, участники которого, изображая мифологических персонажей, появлялись в масках. Следовательно, маска была способом воплощения мифологических идей и представлений, существующих в сознании носителей традиционной культуры» [6, 333].

Итак, сакральная символика маски маркировала особые возможности медиатора, служила знаком сверхъестественной силы, воплощением тотема или предка, бога/богини, являлась обязательным условием приобщения к трансцендентному миру. Шаман, надевавший маску, сам становился *иной* сущностью, вступал в контакт с *иным*, обретал с ним мистическую связь и становился воплощением духа, которого она изображала (рис.4).

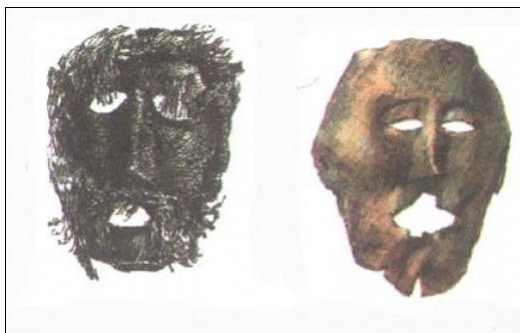


Рис.4. Сибирские шаманские маски

К.Леви-Стросс в книге «Путь масок» описывает разнообразные типы масок: одни носили на голове, вторые – на лбу, третьи – в руке, четвертые – на пальцах, пятые – в зубах. Существовали маски-костюмы, которые закрывали все тело человека, а также парные и коллективные маски» [8,97]. Следовательно, маска имела полифункциональную природу и

артефакт из Национального музея Казахстана может быть разным образом интерпретирован.

Возникновение, эволюция и использования масок в традиции многих народов мира является общечеловеческой универсалией культуры. Потому реконструкция функциональных возможностей масок является важным интерпретационным элементом в понимании различных культур. Музейный экспонат из зала Национального Музея Казахстана ждет дальнейшего, глубокого историко-культурного исследования и его функциональное назначение поможет воссоздать более полные смыслы паттернов средневековой культуры Казахстана.

Литература:

1. Ахинжаков С.Н. Об этнической принадлежности каменных изваяний в «трехрогих» головных уборах из Семиречья. – Археологические памятники Казахстана. – Алматы, 1978.
2. Байпаков К.М. Городище Куйрыктобе – город Кедер. – Алматы, 2005.
3. Байпаков К.М. Театрализованные представления в средневековых городах Казахстана // Вестник АН Каз. ССР. – Алма-Ата, 1987
4. Байпаков К.М., Терновская Г.А. Религии и культуры средневекового Казахстана (по материалам городища Куйрыктобе). – Алматы, 2005
5. Досымбаева А. Западный Тюркский каганат: культурное наследие казахской степи. – Алматы, 2006
6. Иванов В.В. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 4: Знаковые системы культуры, искусства и науки. – М., 2007

7. Кызласов Л.Р. К истории шаманских верований на Алтае. – КСИМК, 1949. – Вып. XXIX
8. Леви-Стросс К. Путь масок. /Пер. с фр. А.Островского. – М., 2000
9. Шер А.Я. Каменные изваяния Семиречья. – М.-Л., 1966
10. Элиаде М. Шаманизм. Архаические техники экстаза. – М., 2000

Soltanbayeva G.SH.

NEW SYMBOLS OF TRADITIONAL HOLIDAYS

Солтанбаева Г.Ш.

кандидат технических наук

НОВАЯ СИМВОЛИКА ТРАДИЦИОННЫХ ПРАЗДНИКОВ

С установлением Независимости возобновилось празднование Наурыза - традиционного праздника весны и возрождения. За годы советской власти казахи во многом растеряли смысл и символизм празднования Наурыза. В новых условиях празднование вылилось, прежде всего, в демонстрацию казахских традиций – инсценировок сцен традиционных обрядов казахского народа, как рождение ребенка, укладывание его в колыбель, перерезание пут, свадебный обряд и т.д.

Все это сопровождается постановкой юрт с оформлением в традиционном виде, выставками посуды, убранства и других предметов декоративно-прикладного искусства, выполненных в народном стиле и техниках, оформлением дастарханов с традиционной едой, одеванием национальной одежды. Но с течением времени такая форма празднования Наурыза уже не вызывает огромного интереса и энтузиазма, который был необходим в начале при возрождении забытых казахских традиций. Современный взгляд на вещи, изменение мира, сильное влияние на жизнь западных и американских традиций должно вносить и изменения в наше сегодняшнее представление о праздновании Наурыза.

Необходимо сделать его ближе к народу, особенно молодежи. Не просто проводить обряды в соответствии с традициями вековыми, но и внести современные тенденции в празднование самого праздника в кругу друзей и родственников. И здесь как никогда пригодятся дизайнерские навыки творческих людей, которые смогут преобразить праздник, сделать его более народным и любимым.

Тем более в последнее время в обществе возникают вопросы о правомерности масштабного празднования, как самого основного праздника, календарного Нового года 1 января, который в сознании многих связан с Рождеством, имеющего мало общего с традициями и религией основной части казахстанцев. А Наурыз - это традиционный Новый год в представлении кочевника, когда начиналось преобразование степи и наступала весна – период роста, пробуждения природы от зимней спячки.

Наурыз - один из самых древних праздников на Востоке, истоками уходящий в зороастрийскую религию. Наурыз - это праздник обновления и весны, который празднуют 21-22 марта в день весеннего равноденствия. Но не

только на Востоке принято было начинать новый год с этого дня. У многих народов особо отмечался именно день весеннего равноденствия как начало весны и нового годового цикла.

Например, у славян Масленица в дохристианский период праздновалась в день весеннего равноденствия и символизировала окончание зимы и начало весны. Вплоть до XIV века год на Руси начинался в этот день. Непременный атрибут масленицы – блины, олицетворяли солнце. Также и Пасха символизировала начало нового года. В США зооморфным символом Пасхи, несмотря на то, что празднование тесно связано с христианской традицией ознаменования воскрешения Христа, является зайчиха, символизирующая собой плодovitость и возрождение жизни согласно древним языческим традициям.

А какой же праздник без символов, без символического животного, олицетворяющего праздник. Традиционный Новый год мы не представляем без Деда мороза и Снегурочки, вечнозеленой елки, Снеговика и т.д. А что же может стать символом Наурыза?

Таким символом, олицетворяющим пробуждение природы и возрождение жизни, мог бы стать баран.

Баран является одним из древнейших символов благодати и жизненной энергии. Он олицетворяет мужское начало, порождающую силу, творческую энергию. Культ барана издревле был широко распространен практически среди всех народов мира. Баран всегда был связан с богами солнца и неба. Многие боги изображались в виде баранов или с головой барана. В Шумерах голова барана на вершине колонны олицетворяла правителя океана и судьбы Эа.

С бараньими рогами на голове обычно изображается финикийский Ваал-Хамон - бог неба и плодородия. В западносемитской мифологии бог огня и молний (иногда бог войны, покровитель оружия) Рашап также изображался с бараньими рогами на троне, поддерживаемом баранами, что символизировало силу и власть божества. В Древнем Египте в виде барана или человека с головой барана изображались несколько богов: создатель первых людей Хнум, бог солнца Амон, покровитель Гераклеополя Херишеф.

Хнум, бог творения и плодородия, с головой барана со спирально закрученными горизонтальными рогами, был гончаром, создавшим из глины на гончарном круге человека и богов. Некоторые иероглифы изображают его с четырьмя бараньими головами, символизирующими четыре стихии. Хнум идентифицировался с Нилом, источником жизни. Херишеф (др.егип. - находящийся на своём озере) почитался как один из богов плодородия и воды, покровитель охоты и рыболовства.

Изображался в виде человека с головой барана. Древнеегипетский бог солнца Амон - Ра представлялся со спиральными рогами, закрученными вниз. Спиралевидные рога считались эмблемой прибывающей силы бога солнца. В египетских иероглифах голова барана считается выражением почета и власти. Амон отождествлялся с Зевсом, главенствующим богом Древней Греции, у которого тоже встречаются изображения с рогами барана. Аналог Зевса -

скандинавский громовержец Тор часто изображался на бараньей упряжке. Индийский бог огня Агни обычно показывался в виде красного человека с тремя огненными головами верхом на баране [1].

Не только боги изображались с бараньими рогами. И земные правители, подчеркивая свою исключительность и могущество, украшали свои шлемы бараньими рогами. Так с бараньими рогами на голове изображался царь Александр Македонский.

Баран - один из древнейших символических образов, эмблема солнца и плодородия. При этом символами являются различные формы, связанные с бараном. Это баран как овец, овца, агнец, руно, просто голова барана, часть туловища или бараньи рога. В зависимости от формы меняется и символизм. В образе овна (барана –самца) заключен символ плодovitости и возрождения жизни. Древние римляне приносили баранов в жертву как пожелание доброго потомства молодоженам.

Овца олицетворяет кротость, невинность, спокойствие, мир, терпение и смирение. Также овца символизирует плодovitость. В христианской символике овца олицетворяет всю паству, нуждающуюся в духовном наставлении. А термин «заблудшая овца» относится к человеку потерявшемуся, грешному, которому нужна помощь. Так Иисус часто изображается в виде безбородого юного пастуха, окруженного пасущимися овцами, или же, с заблудшей овцой, вскинутой на плечи.

Как баран, так и овца считались жертвенными животными и олицетворяли жертвенность. При этом во многих жертвенных ритуалах масть овцы имела значение - белых овец приносили в жертву богам Неба, попутных ветров; богам подземного царства и повелителям бурь - черных овец.

Самым чистым жертвенным животным считался ягненок (агнец), символизирующий непорочность. В Библии именно агнец заменил Исаака на жертвеннике, когда Авраам уже занес нож над сыном. В христианстве агнец выступал в качестве иносказания о непорочности Иисуса Христа и его искупительной жертвы за людские грехи. А сам Иисус представлялся в образе Доброго пастыря – учителя всех грешников. Изображение Христа с ягненком на руках символизировало защиту.

Овен - первый знак зодиакального круга, символ нового года, который начинается с дня весеннего равноденствия. Овен олицетворяет начало природного цикла, весну и рождение всего живого. Зодиакальный знак овна представляется в виде диска на рогах барана. В астрологии овен считается самым сильным знаком зодиака. Люди, рожденные под знаком овна, отличаются лидерскими качествами, они отважны и непоколебимы.

Овечьё руно как символ плодородия часто встречается в ритуалах, связанных с образом мирового дерева. В хеттских ритуальных текстах шерсть овцы связана с вечнозелёным деревом елью. В Англии мешок, доверху набитый овечьей шерстью является национальным символом богатства. В Древней Греции золотое руно (шкура барана с головой) считалось символом богатства и материального достатка.

В связи с чем древнегреческий герой Ясон на корабле «Арго» отправился в Колхиду за золотым руном, что описано в одном из наиболее известных древнегреческих мифов. В память об этом мифе в 1429 году в Бургундии был создан рыцарский орден - «Орден Золотого Руна». Знак ордена - один из старейших и почетнейших орденов Испании и Австрии, символизирует высшее геройство, на знаке изображена золотая овечья шкура, над которой помещен золотой кремень с языками пламени [2].

Изображения барана или его головы часто используется в геральдике различных стран, особенно в которых развито овцеводство. Белая овца включена в герб Фолклендских островов. Белый златорогий баран на голубом поле - государственная эмблема Фарерских островов, попавшая оттуда и в датский герб. Голова барана изображена на гербе Евпатории. В родовых гербах русских дворян Барановых, Баранецких, Баранских, Барановских и др. используется фигура идущего барана.

В религиозном искусстве народов Востока барану принадлежит самая почетная роль. Баран как предводитель овечьего стада является символом почета, достатка, богатства. В древнеиранской мифологии баран воплощал божество Фарн - материальное воплощение животворящей силы Солнца, божественного огня, бога, приносящего богатство, власть и могущество. Это образ перешел, например, к сарматам, перенявших традиции древних иранцев. Изображения барана присутствуют на многочисленных зооморфных ручках сосудов в среднеазиатской и сарматской керамике первых веков н. э. В ряде традиций кавказских народов баран выступает в качестве олицетворения добра (как жертвенное животное) и богатства (как источник мяса и шерсти). В древнем Китае овца ассоциировалась с уединением, гармонией, мирным нравом и единением с природой, связывалась с искусством.

Помимо фигур баранов большое значение придавали изображениям рогов. Для древних рога быков, коров, баранов, козлов и бизонов были символом мужского боевого духа, фаллической силы, и символом плодородия, процветания, мужской плодовитости. Отсюда популярность и высокий статус рогатых божеств, особенно в обществах, основанных на скотоводстве и охоте. В Калмыкии, Южном Алтае, Туве, Бурятии изображение бараньих рогов в национальном орнаменте - символ настойчивости, упорства в достижении цели. В Индии, Пакистане и Бангладеш изображение бараньей головы и в наши дни служит распространенной эмблемой высшего качества товаров.

У казахов баран считался наиболее чистым существом, обладавшим небесной, солнечной природой. Образы барана и близких ему диких животных - горного барана (архара) и козерога (таутеке), в разных интерпретациях являются наиболее распространенными изображениями в древнем казахском искусстве. Мраморные скульптуры баранов охраняли вход в поминальный комплекс древнетюркского полководца Кюль-Тегина. На многих могильниках можно встретить каменные изваяния баранов – койтасы, которые оберегают покой усопших. Фигурки горных козлов и баранов часто встречаются среди золотых украшений, найденных в Иссыкском и Берельском курганах.

В казахском орнаментальном искусстве знак рога является основополагающим и символизирует материальный достаток и благополучие [3]. Многие традиционные орнаменты, как «мииз», «кошкар мииз», «сынык мииз» и другие связаны с изображением рогов баранов. Изображения барана и его рогов не только символизировали материальный достаток, но и были оберегами и амулетами.

Таким образом, баран несет в себе мощнейший символический смысл и является одним из самых традиционных образов казахской культуры и искусства. Мифологическая символика барана разнообразна, но всегда позитивна. Этот древний солнечный символ вполне может стать символом возрождения жизни, символом Нового года. Художникам и дизайнерам предоставляется широкий простор для проявления своих творческих способностей и превращения Наурыза в массовый и горячо любимый праздник будущего поколения казахстанцев.

Литература:

1. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. / Гл. ред. С. А. Токарев. - М.: Советская Энциклопедия», 1991. - Т.1. А-К. - 671 с. с ил. - Т.2. К-Я. - 719 с. с ил.
2. История награды. Рыцари Золотого Руна // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. – М., 2002. № 2.
3. Балмахаева Г.Р. Истоки зарождения казахского орнамента кошкар муиз и сакральная роль культа священного барана: Саясат-Policy. - Алматы, 2009. - №4 . - С. 63-66.

Usanova Alla

**PROBLEMS OF STUDYING AND INTERPRETATION
OF NATIONAL CREATIVITY
IN ART STUDIES OF XX - THE BEGINNINGS
OF THE XXI CENTURIES**

Усанова А.Л.

Алтайский государственный университет

**ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ
НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА
В ИСКУССТВОВЕДЕНИИ XX - НАЧАЛА XXI ВЕКОВ**

В статье последовательно характеризуются различные контексты исследования народного искусства, народных художественных традиций современным искусствоведением. Акцентируется внимание на результативности междисциплинарного подхода в изучении образной системы различных форм народного художественного творчества.

В условиях кризисных проявлений в отечественном искусстве историки искусства, художники, культурологи на протяжении более сотни лет обращаются к изучению потенциала народного искусства во всем его многообразии как источнику вдохновения и творческого обновления. Со

времен Абрамцевского художественного кружка конца XIX века в истории отечественного искусства и искусствознания можно выделить ряд этапов обращения к народной художественной культуре. Результатом творческих исканий художников и исследователей явились ярко выраженная народная, национальная, основа художественных произведений и фундаментальные труды в области народного искусства.

В конце XIX-начале XX веков в период активных творческих экспериментов в художественной среде появляются исследования В.Стасова, Н.Бердяева, В.Воронова, А.Некрасова, А.Бакушинского, В.Василенко, где рассматривается семантическая природа народного искусства, его история, образная система и вопросы преемственности художественных традиций.

В послереволюционное десятилетие центром изучения народного искусства (понятие «народное искусство» введено в обиход в 20-е годы) и координирования организованной (артельной, промысловой) формы работы народных мастеров становится бывший Кустарный музей - современный Всероссийский Музей декоративно-прикладного и народного искусства им. С.Т.Морозова. В 1927 году вышла книга Л.Оршанского «Художественная и кустарная промышленность СССР 1917-1927 гг.». Автор анализирует состояние и перспективы развития художественных промыслов, домашних ремесел, определяет их значение в формировании советской художественной культуры и нового советского быта [6]. В 1932 году на базе Кустарного музея как структурное подразделение создается Научно-экспериментальный кустарный институт. В течении десятилетий Музей занимается собирательской, выставочной, хранительской и научной деятельностью. С середины 1930-х годов открывается постоянная экспозиция, посвященная истории крестьянского искусства XVIII-XIX вв. и современной художественной промышленности Музей также становится базой для методической и практической работы с художниками промыслов.

Следует отметить, что практические шаги советского государства в области народного искусства выражались, прежде всего, в создании небольших артелей в традиционных центрах художественных промыслов (после 1917 года) с последующим их укрупнением в 1930-х годах. Подобная практика вполне соответствовала духу эпохи «индустриализации» и существенно облегчала распространение и внедрение идей о новом формате «народности», о новом социалистическом содержании народного искусства. В этом отношении показательна история формирования палехского центра лаковой миниатюры на основе старейшего иконописного промысла [3]. А так же народных промыслов Кунгура, обеспечивающих Сибирь в 80-90-х годах XIX века небольшими гипсовыми статуэтками анималистической направленности «зайчики», «петушки» и т.д. Цитата из воспоминаний старейшего кунгурского модельщика Н.М.Давыдова о работе артели в начале 30-х годов XX века: «Правительство разрешило иметь подсобные мастерские, и мы со своей семьей из четырех человек организовали цех по производству гипсовых изделий. Вырабатывали бюсты вождей и писателей, барельеф «Крепи оборону СССР» и другие изделия,

которые пользовались большим спросом. Через год мастерская объединяла уже 20 человек» [8].

Утрата семантических функций трансформация традиционных форм народного искусства начавшаяся с наступлением индустриальной эпохи и форсируется историко-культурными и социокультурными преобразованиями в России 1910-1930-х годов. В результате данных процессов продукция художественных промыслов и домашних ремесел нередко приобретала причудливые формы промежуточной художественной культуры. Например, в ковроделии 1930-1950-х годов исследователи И.Работнова, В.Темурджан, Е.Гогель, Е.Яковлева и др. описывая процесс адаптации и развития традиционных текстильных, ковровых промыслов России и союзных республик отмечают характерные тенденции. Ковровой промысел в советских республиках середины XX века был ориентирован на малотиражное экспортное, выставочное производство, создание сюжетно-тематических, портретных композиций и повторение живописных оригиналов в традиционных ковровых техниках [9].

В 1930-х годах и послевоенное десятилетие среди населения, отмечается возрастающий интерес собственно к произведениям народного декоративного и прикладного искусства и художественных промыслов [1]. Особой популярностью в мужской и женской одежде 1930-1950-х годов, пользуется вышивка как элемент декора, выполняя эстетические функции и обеспечивая «народность» костюма. В оформлении городского жилища актуализируется применение различных видов домашнего рукоделья вышивки, кружева, форматного декоративного текстиля собственного изготовления.

Большой интерес представляют вышитые декоративные панно, картины с сюжетными композициями, получившие широкое распространение в оформлении интерьера жилища в послевоенное время. Например, характерные работы были представлены в экспозиции областного историко-краеведческого музея города Усть-Каменогорска (Восточно-Казахстанская область, Казахстан) в 2010 году.

Произведения, датированные 1940-1960-ми годами, собраны в ходе экспедиций сотрудников музея в города и села, расположенные на границе Восточного Казахстана и Юга Сибири в 1990-2000-х годах. Тематический круг представленных работ можно условно разделить на хрестоматийные образы из русских сказок, былин и басен: «Сестрица Аленушка и братец Иванушка», «Хозяйка Медной горы», «Илья Муромец», «Кукушка и Петух»; реалистичные сюжеты из повседневной жизни, в которых очень часто встречаются изображения детей: «Мальчик с собачкой», «Ребенок, играющий с котенком» и др. В качестве приложений к популярным советским женским журналам публикуются схемы вышивок и других образцов для домашнего рукоделья.

Научно-исследовательская работа в области народного искусства в середине XX века продолжает концентрироваться на изучении истории народного искусства, методическая выражается в кураторской деятельности в сфере художественных промыслов.

В 1940-м году выходит первый том коллективного монументального труда «Народное искусство СССР в художественных промыслах» посвященного традиционному творчеству народов советских республик и развитию художественных промыслов как его логическому продолжению. В 1946 году Кустарный музей переименовывается в Музей народного искусства Научно-исследовательского института художественной промышленности. В советском искусствознании складывается упрощенная система классификации народного творчества: история народного искусства, точнее крестьянского, поскольку еще в конце 1920-х годов, по выражению М.Некрасовой, «в теорию вошло понятие народного искусства – как прошлого, крестьянского прошлого» и его современные формы - самодеятельное художественное творчество и собственно художественные промыслы [4].

Губительность данной политики, как для искусства, так и для развития теории искусствознания отмечает исследователь народного искусства М.Некрасова в более поздних трудах 1990-2000-х годах: «Народность, органично проявлявшаяся в творчестве крестьянских мастеров, к середине 30-х годов, директивно заменяется «народностью», слитой с партийными установками на искусство, где специфика творческая и художественная не принимаются во внимание. На это была направлена и наука, давшая свои результаты в 1950-е годы» [5].

Необходимость теоретической проработки вопросов в сфере советского народного, декоративного и прикладного творчества отмечается А. Салтыковым в 1957 году на первом съезде советских художников. В докладе А. Салтыкова наряду с анализом практического состояния дел в народном, декоративно-прикладном искусстве и художественной промышленности 1940-1950-х годов, отмечаются теоретические лакуны советского искусствознания в области декоративного искусства.

Прежде всего, его художественного статуса: «...вопрос о том, что такое декоративное искусство, искусство оно или ремесло и как к нему относиться, был и в значительной части остается неясным и в настоящий момент» [7]. Озвучивая ряд важных проблем в советском декоративно-прикладном искусстве, автор механически объединяет разно сущностные явления художественной культуры: фабричную промышленность, художественные промыслы, народное искусство, домашние ремесла, промышленный дизайн.

Следующий этап изучения народного искусства связан с демократическими процессами в культурной политике СССР начала 1960-х годов и сложением исследовательских центров народного искусства, научных школ в республиках и регионах на протяжении 1970-1990-х годов.

В этот же период проводится активная работа по музейному строительству, предпринимаются этнографические экспедиции в ранее закрытые для исследования территории русского Севера, Сибири и Казахстана, что существенно расширило и обогатило источниковую базу для дальнейшей исследовательской работы.

Например, результатом последовательного изучения истории и культуры Сибири явились фундаментальные исследования 1970-1990-х годов о различных аспектах художественной культуры сибирского региона: архитектуре, изобразительном, традиционном искусстве народов Сибири и музейном строительстве П.Муратова, Н.Каплан, В.Эдокова, Л.Снитко, Т.Степанской, И.Соловьевой-Волынской, О.Труевцевой. В 1990-2000-х годах сложение искусствоведения на Алтае под руководством профессора Т.М.Степанской и основание периодического издания «Культурное наследие Сибири», позволило ввести в научный оборот десятки уникальных художественных явлений, практик Западной Сибири, сопредельных территорий.

Эмпирический материал оказавшийся в поле зрения специалистов в ходе исследовательских экспедиций, в первую очередь искусствоведов, включал в себя не только образцы традиционного искусства прошлых эпох, но и некоторые предметы быта, утварь начала XX века, отличающиеся нетрадиционными приемами декорирования или другими формальными признаками. В 1970-х, начале 1980-х годов выходит ряд монографий, статей посвященных различным художественным явлениям, определяемых авторами как народное творчество.

Например, в 1977 году выходит работа Т.Семеновой «Народное искусство и его проблемы: Очерки», в 1975 году Н.Шкаровской «Народное самодеятельное искусство», в 1983 году монография М.Некрасовой «Народное искусство как честь культуры. Теория и практика». В конце 1980-х годов публикуется фундаментальный коллективный труд о советском декоративном искусстве под редакцией В.Толстого, где в отдельных разделах рассматриваются традиционных народные промыслы и художественные ремесла.

Явные понятийные разночтения в искусствоведении 1960-1980-х годах не только инициировали вопрос о терминологическом определении различных форм низового творчества XIX-XX веков (примитив, фольклор, наивное искусство, китч) но и включении их в сферу научного знания.

Исследовательская работа в 1990-е годы концентрируется на углубленном изучении различных аспектов народного творчества XIX начала XX веков. Историки уделяют особое внимание развитию капиталистических отношений в ходе формирования крестьянских промыслов, развитию кустарно-ремесленной деятельности.

Этнографы изучают предметный мир народной художественной культуры сквозь призму устойчивых элементов изобразительного искусства, рассматривая их как результат творческой деятельности этноса или освоения этносом художественных традиций в процессе культурных взаимодействий. Искусствоведы анализируют систему художественных средств и образную основу в различных видах традиционного народного искусства (художественная резьба, декоративная роспись, вышивка, кружево,ковка и т.д.). Так смысловой язык нетрадиционных форм народного творчества.

В 2000 году как результат междисциплинарного исследования народной художественной культуры выходит коллективный труд под редакцией Н. Михайловой «Народная культура в современных условиях». В эпитафе приводится тезис М. Некрасовой о народном творчестве как о саморазвивающемся явлении, о том, что «некоторые виды творчества, а с ними и сами предметы продолжают рождаться и жить в народной бытовой культуре» [2].

В настоящее время, когда в обществе наблюдается всплеск интереса к искусству, культуре, быту советского периода междисциплинарный подход к изучению художественно-бытовых традиций в представляется нам наиболее продуктивным.

Всесторонний анализ убранства жилища, домашнего рукоделия, костюма советской эпохи как особой формы народной художественной практики в широком смысле позволит объективно рассматривать процессы, происходящие в современной народной художественной культуре, искусстве. В этом отношении неocenимым источником для изучения материально-художественного наследия XX века являются собрания республиканских, региональных краеведческих, этнографических, тематических музеев.

Их исследования с современных позиций интерпретации музейного предмета не только как иллюстрации факта истории советской повседневности, но носителя материальной, духовной, художественной культуры, медиатора символов, смыслов и реконструирующим элементом цельной образной системы народной художественной культуры.

Литература:

1. Наумкина Н.Н. Библиотека Музея народного искусства им. С.Т. Морозова [Электронный ресурс]. - URL <http://www.gpntb.ru/win/inter-events>
2. Народная культура в современных условиях /Отв. ред. Н.Г.Михайлова. - М., 2000
3. Некрасова М.А. Искусство Палеха. М., 1966
4. Некрасова М.А. Народное искусство как часть культуры. Теория и практика. М., 1983
5. Некрасова М.А. Народное – как сущностное определение народного искусства // Народное искусство России в современной культуре XX -XXI век. М., 2003
6. Оршанский, Л. Художественная и кустарная промышленность СССР. 1917–1927 /Академия художеств. – Л., 1927
7. Салтыков А.Б. Сводоклад о декоративном искусстве /Материалы первого всесоюзного съезда советских художников. М., 1957, С.232
8. Федосова И. Н. Изделия из модельного гипса производства Кунгурской артели имени 18-ой парт конференции [Электронный ресурс]. - URL / <http://www.art59.ru>

9.Яковлева Е.Г. Ковроделие. Художественные промыслы и ремесла/Ред. Каплан Н.И.// Советское декоративное искусство, 1917-1945: очерки истории /Отв.ред. В.П. Толстой. М., 1984, С. 242

Khussainova Gulzada

Mergaliyev Daniyar

**ETHNO-CULTURAL COMPETENCE OF THE FUTURE TEACHERS
OF MUSIC AS AN IMPORTANT PART
OF HIS PROFESSIONAL KREATOSFEREY**

Хусаинова Г.А.,

член-корреспондент МАНПО,

PhD, кандидат педагогических наук

Мергалиев Д.М.,

кандидат искусствоведения

**ЭТНОКУЛЬТУРНАЯ КОМПЕТЕНЦИЯ БУДУЩЕГО УЧИТЕЛЯ
МУЗЫКИ КАК ВАЖНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ
ЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ КРЕАТОСФЕРЫ**

В нашем проектном исследовании было актуализировано мнение учёных Бузгалина А.В. и Колганова А.И. о том, что субъектами творческой деятельности в современном мире являются не только лица свободных профессий, не только финансовая и менеджмент - «элита», но и все «рядовые», «массовые» креативные работники — учителя, врачи, художники, ученые, инженеры, библиотекари, рекреаторы природы и общества [1].

Содержанием понятия «профессиональная креатосфера» (мир культуры учителя, сотворчества, успешности в профессии) является процесс творческой деятельности. Идеи о креатосфере были раскрыты в работах философов М. Бахтина, Г. Батищева, В. Библера [2;3;4], в них творчество всегда рассматривается как процесс со-творчества, творческого диалога всех «креаторов», участников процесса.

В этом смысле продукт деятельности ученого, музыканта, учителя всегда есть одновременно результат его индивидуальной деятельности и его диалога со всеми его учителями и коллегами, с авторами всех прочитанных им книг и услышанной им музыки, с природой, понимаемой в данном случае как эстетическая ценность.

Одна из концептуальных задач высшей музыкально-образовательной системы – научить будущего музыканта-педагога нестандартно мыслить, творчески решать проблемы, владеть научными, профессиональными навыками педагогического общения, которые позволят адаптироваться без стрессов и потрясений к быстрым переменам в социальной, информационной, технологической и всей профессиональной среде, перестройка которой активно обеспечивается на сегодня в казахстанской системе музыкального образования.

Особое значение на нынешнем этапе придаётся целенаправленной ориентации на формирование этнокультурной компетенции будущих специалистов музыкального образования как важной составляющей их

профессиональной креатосферы, рассматриваемой нами как процесс полихудожественного взаимодействия личности обучающихся, уровня их культуры на основе синергетики национальных культур.

Актуальность данной проблемы обусловлена осознанным стремлением народов сохранить свою самобытность, подчеркнуть уникальность своей культуры, изменением ценностных идеалов в обществе и обращением в образовании к потенциалу этнической культуры. В этой связи современное музыкальное образование призвано формировать у студентов умения и навыки овладения этническим и мировым культурным наследием, влияющим на становление личности современного человека в казахстанском полиэтническом социуме. Значительно возрастает потребность в подготовке музыкантов-педагогов с новым мышлением, способных решать на высоком уровне профессионально-педагогические задачи с культурологических позиций, компетентных в вопросах этнокультурного образования.

Особо важной составляющей этнокультурной компетенции будущего учителя музыки является умения и навыки владения сферой оперативных энергоинформационных составляющих современного общества, поскольку музыкальное искусство и музыкальное образование существует на их основе.

Сам процесс изучения опирается на инфраструктуры хранения музыкальной информации (ноты, книги, древние и новые музыкальные рукописи; технологии звукозаписи), и благодаря им входит в долговременные материальные и информационные составляющие. Особенно важным при этом является обращение к национальной тематике, к раскрытию вопросов, касающихся традиционной казахской культуры, её общественных и коммуникативных возможностей в социуме.

Нами в ходе выполнения научного проекта были использованы учебно-информационные методы, такие как, создание мультимедийных электронно-образовательных ресурсов как совокупности графической, текстовой, цифровой, речевой, музыкальной, видео-, фото- и другой информации, исполненные на электронном носителе, два из которых, «Музыкально-дидактический материал по казахским национальным обрядам» и «Камерно-вокальное творчество Абая» разработаны на казахском, английском и русском языках.

Данные электронно-образовательные ресурсы необходимы для успешного профессионального роста, для раскрытия профессиональной креатосферы будущего учителя музыки как главного действующего лица в общеобразовательной системе. От его творческой позиции, сформированной у него этнокультурной компетенции, зависят на сегодня интенсивные процессы, направленные на возрождение этнокультурного статуса в Казахстане в системе музыкального образования и культуры.

Анализ научно-педагогической литературы, результатов современных исследований проблем этнокультурной направленности образования, изучение условий профессиональной деятельности учителя музыки, позволило нам сформулировать имеющиеся несоответствия между:

- потребностью общеобразовательной и дошкольной систем в высокопрофессиональных учителях, воспитателях, подготовленных к работе с полиэтническим составом учащихся и слабой актуализацией этнокультурной подготовки по музыкально-педагогической специальности;

- современными требованиями к уровню творчески ориентированной подготовленности учителя с позиций культурологического и деятельностного подходов и имеющим место знание-ориентированным подходом к содержанию обучения в вузе.

Содержание компетенций, значимых для формирования этнокультурного компонента профессиональной подготовки будущего учителя музыки, составляют способы деятельности, готовность и творческая способность личности студента использовать этнопедагогические и этнопсихологические знания, умения, навыки и способности проектировать этнокультурно-направленное школьное образование.

Общеизвестно, что движущей силой и главной ценностью формирования поликультурной личности в сфере обучения и воспитания выступает творчество. Креативность как характеристика творческой сферы обучающейся молодёжи сегодня востребована в самых разных сферах непрерывной системы музыкального образования.

Отсюда вытекают и требования к выпускнику специальности «Музыкальное образование» – будущему учителю музыки. Это должен быть специалист с развитой профессиональной креатосферой, который не только сам владеет всем тезаурусом музыкально-педагогических знаний и умений, но и способен привить любовь к музыке своим ученикам, развить у них потребность в общении с высокохудожественными произведениями, воспитать у них музыкально-эстетический вкус, способность оценить красоту в любых ее проявлениях, развернуть и активизировать эстетическое поле для применения своих сформированных музыкально-творческих способностей на основе усвоенных профессиональных компетенций.

Особое значение при этом приобретает обращение к этнокультурному компетентностному аспекту со следующих позиций:

– образование как целенаправленный процесс воспитания и обучения в интересах людей, общества и государства должно быть направлено на воспитание у студентов уважения к культуре, самобытности, языку и национальным ценностям страны, развитие навыков по взаимопониманию и сотрудничеству между людьми, народами, независимо от расовой, национальной, этнической принадлежности;

– потенциал образования должен быть использован для консолидации общества, сохранения единого социокультурного пространства страны, равноправия национальных культур, формирования национального самоосознания и самоидентичности;

– смысл образования заключается в том, чтобы обеспечить осознанный выбор личностью духовных ценностей как основы социокультурных, гуманистических, интернациональных ориентаций;

– воспитание осуществляется, прежде всего, через образование, понимаемое как обретение человеческого образа, становление обучающихся как субъектов культуры;

– воспитание – это гуманитарный человекообразующий процесс, протекающий как естественная жизнь людей в различных социумах;

– культура рассматривается как целостная система духовно-эстетических, в том числе этнокультурных ценностей, влияющих на все сферы жизнедеятельности людей;

– культура – это сфера человеческой свободы, творчества, духовности, поиска смыслов человеческой жизни; высоких образцов культуросообразного этического поведения;

– недооценка значимости этнокультурной составляющей в системе образования снижает её социокультурную значимость в самом процессе жизнедеятельности личности;

– необходимо соблюдение принципа единства всех народов на всём казахстанском культурно-образовательном пространстве с развитием национальных, культурных традиций и особенностей в условиях многонационального государства.

Образование является фундаментальным механизмом воспроизводства и развития этнокультуры. Как считают казахстанские учёные в области философии образования А.Т.Тайжанов, М.Б.Сабыр, проблема не столько в решении образовательно-технологических вопросах (чему и как учить), сколько в принципиальных методологических проблемах. Среди которых особое место занимает возрождение этнокультурных традиций, соотношение национальной самобытности и общечеловеческих ценностей в содержании образования. При этом, образование оторванное от национально-этнических корней, воспроизводит и развивает такое содержание, которое вступает в противоречие с тенденциями развития этноса и из средства развития национальной культуры превращается в средство отчуждения от неё [5,125].

На сегодня имеют место интенсивные процессы, направленные на возрождение этнокультурного статуса. В их основе лежат специфические причины, связанные с советской действительностью, так и закономерности глобального характера, свойственные современному миру, в частности феномен этнического возрождения. При этом, необходимо отметить, что этнокультурные традиции не являются дополнительным компонентом, частью системы образования. Они пронизывают её всю, поэтому предполагают изменения всей образовательной сферы: речь идёт о создании национальной системы образования, сочетающей мировой уровень науки, техники и культуры с этнокультурным наследием [5,128], что в свою очередь является государственной стратегией развития во всех сферах жизнедеятельности страны, отмеченной в Послании президента РК Н.А.Назарбаева [6].

Современная философия образования исходит из идеи «образование на всю жизнь», что предполагает превращение образования в образ жизни.

Этнокультурное образование по своей сути это важнейшая составная часть непрерывного образования. С этой позиции важно обращение к этнокультурному образовательному пространству, окружающему людей всю жизнь, к самому процессу формирования их этнокультурной креатосферы как залога успешности развития личности каждого в его повседневной многоплановой жизнедеятельности.

Переход к системе этнокультурного образования – не одномоментный акт, а длительный поэтапный процесс, который предполагает постоянный анализ этнокультурных образовательных потребностей населения в режиме мониторинга, создание экспериментальных учебников и учебно-методической литературы нового поколения на казахском языке, электронно-образовательных ресурсов, энциклопедий народной педагогики, антологию казахского фольклора, наглядных и справочных изданий, дву-многоязычных словарей, подготовка теле, радиопередач [6].

В ходе изучения данной проблемы особо важным для нас являлось положение о том, что образование является фундаментальным механизмом воспроизводства и развития этнокультурных ценностей, при этом отмечается, что *этнокультурные традиции* являются *не дополнительным компонентом*, частью системы образования, а *пронизывают* её всю, поэтому предполагают изменения всей образовательной сферы на современном уровне.

Процесс модернизации содержания музыкально - образовательной системы определяется благодаря взаимодействию методологических подходов и научно-теоретических основ, выработанных в системе современного музыкально-педагогического образования, основанного на этнокультурных позициях, ориентированных на национальную общеобразовательную систему.

Этнокультурная креатосфера будущего учителя музыки является одним из самых существенных факторов в получении профессии, активно формирующего его творческую личность, выявляющего и утверждающего его творческую индивидуальность, столь необходимую на сегодня в современной школьной системе.

Важным в процессе формирования этнокультурной компетенции будущего учителя музыки становится учёт культурологического подхода как подхода к формированию креативности студентов, в основе которой находится, прежде всего, целостность культурного опыта человечества: художественного, эстетического, нравственного, этнокультурного, национально особенного, в том числе.

Поликультурный подход к личности будущего учителя музыки, базирующийся на изучении национальной культуры для последующего изучения мировой культуры, основан на развивающейся национальной системе обучения и воспитания, сочетающей мировой уровень технической и информационной оснащенности образования с традиционными национальными культурными ценностями.

Системным фактором при этом служит культурологический подход по отношению к осваиваемой профессии, так как обучение в рамках современной музыкально-образовательной парадигмы ведётся, в первую очередь, на основе базисных оснований национальной культуры, её универсалий. Базисные этнокультурные основания становятся тем фундаментом, на котором идёт процесс формирования личности будущего учителя музыки как целостного специалиста, осуществляется его профессиональное самоопределение, строится его отношение к будущей музыкально-педагогической деятельности, к получению высокого уровня квалификации.

Дальнейшее развитие рассматриваемой проблемы должно основываться на возможностях национальной системы образования, которая должна сочетать в себе мировой уровень науки, техники и культуры с этнокультурным наследием.

Литература:

1. <http://www.svom.info/authors/buzgalin-aleksandr-kolganov-andrej/>
2. Бахтин М. М. Проблемы творчества / поэтики Достоевского. Киев, 1994 509 с.
- Бахтин М. М. Искусство и ответственность // Бахтин М. М. Работы 20-х годов. Киев, 1994. С. 5-8.
3. Батищев Г. С. Диалогизм или полифонизм?: (Антитетика в идейном наследии М. М. Бахтина). // М. М. Бахтин как философ. М. 1992.
4. Библер В. С. Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика культуры М. 1991.- 169 с.
5. Тайжанов А.Т., Сабыр М.Б. Роль этнокультурных традиций в образовательном и воспитательном процессе. //Уфа.: Вестник ВЭГУ, 2011, №4(54), С.125-132
6. Послание Президента Республики Казахстан - Лидера нации Н.А. Назарбаева народу Казахстана «Стратегия «Казахстан-2050» - новый политический курс состоявшегося государства» 14.12.2012 // www.edu.gov.kz.

Tskhay Alexandra

EXPERIENCE IN EXPLORATION OF ANCIENT KOREAN CULTURE DEVELOPMENT PROCESSES

Цхай А.С.

докторант Ph.D,

Казахская Национальная академия искусств им. Т. Жургенова

ОПЫТ ИССЛЕДОВАНИЯ ПРОЦЕССОВ РАЗВИТИЯ ПРОТОКОРЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Современный мир характеризующейся глобализацией, взаимодействием культур обрела новые формы, выдвинула проблемы и задачи, связанные с изучением мировой культуры. Именно глобализация «как общемировая тенденция, привела в Корею к развитию феномена «глокализации», отмечает в своей работе английский ученый К.М. Уэллс (Wells К.М.). Автор, изучая

национальный подход к внешнему миру и место Кореи на мировой арене, пишет, что одной из главных причин обращения нации к собственным корням, является встраивание его в мировую систему [1].

Следует отметить, что корейцы, обладающие в настоящее время высокохудожественным культурным наследием, населяют не только Корейский полуостров, но и проживают на территории Дальнего Востока (60-е годы XIX века - освоение прибрежных районов русского Приморья), Казахстана и Узбекистана (1937 год. Депортация с Дальнего Востока). Независимо, на какой территории они проживают, следуя устоявшимся на протяжении веков традициям, корейцы остаются носителями своей национальной культуры.

«Обращаясь к собственным корням», Ли Б.В., автор историко-познавательной книги «Познай богатство корейских традиций», поднимает принципиальный вопрос о происхождении «названии Корея» и делает «замечание». Он пишет, что «название «Корея» появилась с «легкой руки» европейцев, проникавших на эту территорию еще со времен Корё. Сами же корейцы свои государства называют по-другому: Северные – «Чосон», Южные - «Хангук» [2, 36].

Несмотря на территориальное разделение, различие в характеристике социальной структуры Северной и Южной Кореи, учитывая однородность этнического происхождения, в статье предпринята попытка выявления историко-культурных особенностей и эстетического своеобразия корейского танца - как феномена национального явления.

На протяжении тысячелетий, политические, экономические связи корейцев развивались в тесном контакте с соседними народами. Безусловно, это отразилось, как и на религиозное верование, так и на национальной культуре. Известно, что огромную роль во взаимовлияние религиозных направлений, музыкальных, танцевальных культур народов мира сыграл Великий Шелковый путь – Восток-Запад, проходивший из Китая через Восточный Туркестан, Казахстан, Среднюю Азию, Северную Индию в страны западной Европы. «Наиболее значимую роль в этом процессе сыграл Китай, через который на Корейский полуостров проникло конфуцианство и буддизм. Последний является государственной религией Трех Государств» (Силла, Когурё, Пэкче – А.Ц.) [3]. Хотя в процессе своего развития, Корея оказалась под влиянием соседствующих государств и ей пришлось познать сокрушительные разрушения, быть колонией Японии (конец XIX начала XX века), в первой половине XX столетия разделилась на два государства - она сумела сохранить свою самобытность. В частности «танцевальные формы и жанры, как и другие виды искусства, были заимствованы корейцами из Китая и других соседних стран. Однако заимствованная форма переосмысливалась в соответствии с национальным мировоззрением и эстетическими особенностями Кореи» [4].

В чем же заключается самобытность корейской культуры, в данном случае танцевальная культура? Какова роль и отражение религиозных

воззрений в бытовых обрядах, определенных культовых традициях, ритуалах, традиционных корейских танцах?

Чтобы ответить на поставленные вопросы, необходимо рассмотреть ряд общетеоретических и специализированных научных работ, создавшие базу для активизации исследований.

По сведениям работ ученых корееведов из России, западноевропейских стран, а также из Кореи сходятся во мнении о значительности роли религий в обеспечении жизнедеятельности танцевальных традиций национального искусства [5, 6, 7].

Повторимся, «Корея, упоминается в летописях, граничащих с ней государств под названием «Чосон» - «страна утреннего спокойствия» («страна утренней свежести»). В VII в. до н.э., согласно легендам, записанным в китайских источниках начала нашей эры, китайский вельможа Цзи-Цзы, известный по корейским именем Кы Дза (Киджа), спасаясь от гибели, покинул Китай и, переплыв реку Амноккан, обосновался в Корее» [8]. Далее говорится, что именно Кы Дза «назвал Корею «странной утреннего спокойствия».

Исторические, этнографические, археологические данные подтверждают, что «период трех государств был временем зарождения и формирования корейской культуры»¹, в котором буддизм, конфуцианство, даосизм и другие религиозные направления сыграли определенную роль в становлении и формировании традиционных танцев, их эстетических принципов.

Восполняя, имеющиеся пробелы религиозных воззрений в традиционном корейском танце, отметим, что «влияние крупнейших философских и религиозных учений буддизма, конфуцианства, даосизма не противопоставлялось в Корее, а ложилось на почву древнейших тотемических верований, обрядов, ритуалов» [4]. Особый интерес представляют первые религиозные формы, различные виды культов еще до периода трех государств Кореи. Важнейшими артефактами, подтверждающими о существовании ранних верований, ритуальных представлениях, примитивных танцах, как известно, являются памятники материальной культуры. Подтверждением вышесказанному являются: знаменитая тонсамдонская «маска-изображение человеческого лица из раковины (с дырочками на месте рта и глаз), найденная в третьем слое Тонсамдона и «глиняное изображение человеческого лица, представляющая человекоподобных духов лица – покровителей общины» из Осанни. Заметим, что «традиция изображать лики духов-покровителей, защитников от «нечистой силы», на черепице, бронзовых пластинах и т.д. жила в Корее еще очень долго, и весьма возможно, что ее корни надо искать в этой примитивной неолитической маске» [9].

В период бронзового века, «по показаниям китайских и японских историков, в исторических сведениях о народах Фу-юй, Ко-гу-рио и других», населявшие Корейский полуостров, «имеются указания на почитания ими духов земли и воздуха, гениев-хранителей холмов и рек, почвы, пещер и даже тигра. В особенности почитались Небо (Сан-чже) и утренняя звезда [10].

Почитание духов, которые имеют свои названия, занимают особое место в жизни и современных корейцев – «корё сарам».

Интересные подробности о закономерностях исторического процесса на Корейском полуострове, а также о религии, идеологии традиционной и современной Кореи даны профессором В.М. Тихоновым и историографом из Южной Кореи Кан Мангиль [9]. Авторы утверждают, что важнейшим центром культовой жизни протокорейцев бронзового века «были *дольмены* – погребения предков вождей. В представлениях протокорейцев духи предков были, по-видимому, хранителями общины, ответственными за плодородие земли и урожай».

Уделяя особое внимание, описанию погребениям и культуре захоронения, В.М. Тихонов подчеркивает, что «классический корейский (маньчжурский) дольмен (точнее, дольменообразный склеп) – столовидное сооружение, где две большие подпорки поддерживают широкую и тяжелую «крышу». Он отмечает, что «крышки» кочханских дольменов часто напоминают облик черепахи – символа плодородия и долгожительства у протокорейцев» [9]. Свидетельством сказанного, являются сохранившиеся до настоящего времени, стены и ворота крепостей, частные дома, украшенные черепахами. «Государственная печать Кореи имеет тоже форму черепахи и высечена из мрамора» [10].

В культуре корейцев, как и в культуре многих народов, птицы, животные, растения имеют значительное место, обладающие символическим, религиозным и эстетическим смыслом. Символами долговечности «служат журавль, олень, дракон, бамбук и сосна» [10].

В своем описании, В.М. Тихонов указывает, что «ориентированы дольмены Кочхана обычно по оси восток-запад, что намекает на их возможную связь с культом Солнца», также «с культом камней и гор», получивший «свое дальнейшее развитие в более поздних этапах древнекорейской истории». В собранных материалах, говорится, что «дольмен следует рассматривать ... и как сакральный символ общины в целом, центр родовой и общинной культовой жизни» [9].

Итак, «связь этих гигантских погребений с религиозными обрядами», где по-видимому происходили определенные ритуалы, говорят об атмосфере жизни корейцев в древние времена, о существовании примитивных религиозных представлений. Раскопки стоянок и захоронений дольмен свидетельствуют о совершении культовых действий.

О повседневном быте, окружающей действительности, мировоззрение в образах, символах, протокорейцами переданы и в уникальных росписях древнекогурёских гробниц, замечательном пещерном храме Соккурам, в наскальных графиках (петроглифах) «Пангудэ (деревня Тэгонни под г. Ульсан, пров. Юж. Кёнсан) на небольшой речке Тэгокчхон...» Аккумулятивная информация выполняя, функцию знаково-коммуникативной системы, подтверждает о традиционном сознании потомков. Известно, в мифопоэтическом сознании многих народов, в том числе и корейцев, существует представление о троичности мироздания: верх - мир Божеств (у

корейцев Духи), олицетворяющих добро; нижний мир – мир злых божеств (демоны), а - середина мира человека, фауны и флоры.

Археологические исследования, показывают, что «часто встречающейся в корейских петроглифах геометрический мотив круга и расходящихся концентрических линий связан, как кажется, с культом Солнца – источником света и плодородия» [9].

С культом Солнца связаны и зеркала, которые несли «особый, ритуально-магический смысл». Подавляющее большинство бронзовых зеркал (в сломанном виде) находят в захоронениях, что было связано с верой в то, что «тот» свет мыслился полной противоположностью «этому», и то, что было целым «здесь», должно было непременно быть нецелым «там» [9]. В то же время зеркала «считались важной принадлежностью жреца или шамана, с помощью которой служители культа могли «концентрировать» в своих руках свет (основную составляющую сакрального космоса) и «управлять им».

На наскальных рисунках Пангудэ изображен «коллектив охотников...охотничьи сцены и обряды. Рисунки морских черепахи китов. Из сухопутных животных изображены кабаны, олени, тигры. Люди изображаются в различных, в том числе ритуальных позах – в маске (видимо, шаманской), с поднятыми кверху руками или широко раскинутыми руками, танцующими и т.д. Изображения лодок можно истолковать и как реалистические, и как религиозно-символические – рассказывающие о пути души через водный поток (отделяющий «этот» мир от «того») в царство смерти» [9].

Здесь уместно напомнить, что у корейцев существует поверий о том, что после смерти покойный представляется в образе трех духов, обитающих на небе, живущих на земле и под землей. Существовал ритуал Сады баб, который заключался в кормление 3 духов. Описание данного ритуального обряда, записан в книге Б.В. Ли. Автор пишет, что «в комнату, где лежал умерший, вносили маленький столик, на который ставили три чашки с рисовой кашей, три чашки суль с рисовой водкой и три – с закуской. ...Одна порция кушаний приносилась в жертву духам, встречающим душу умершего, вторая предназначалась духам-руководителям умершего, а третья – самому покойнику» [2]. В конце ритуала «присутствующие делали *дел* (поклон). Затем всю еду со стола собирали в поминальную посуду и закапывали в землю», чтобы «душа покойного не возвращалась к живым».

Духи предков возвращаются в первый день Нового года – Сольнаре (по лунному календарю). О традиционном Сольнаре, о духах связанных в ритуальных действиях шаманов, рассмотрим ниже.

Литература:

1. Kim Malbong. Korean dance/ Womans University Press, 2005. 145 p.
2. Wells K.M. The Nation, the World, and the Dissolution of the Shin'ganhoe: Nationalist Historiography in South Korea // Korean Studies. 2001. V. 25, no. 2.
3. Ионова Ю.В. Обряды, обычаи и их социальные функции в Корее. Середина XIX – начало XX в. М.: Наука, 1982. -232 с.

4. Коломина А.А. Корейская национальная традиция историописания и историческая травма корейского народа.: автореф. ...канд. историч. наук: 07.00.09. - Томск: Томский государственный университет, 2012. 23 с.
5. Ли Б.В. Познай богатство корейских традиций (историко-познавательное издание). – Алматы: NV-Service, 2008. 234 с
6. Ли Сан Ву. Национальные традиции корейского искусства и современный балет Южной Кореи: автореф. ... канд. искусств.: 17.00.01. – Санкт-Петербург Институт, 2000. 144 с].
7. Мун Бюн Нам. Танцевальная культура Кореи: История и современность: диссерт. ...культуролог. наук. 24.00.01. - С – Петербург Государственный университет культуры и искусств, 2001. 134 с.
8. Тихонов В.М., Кан мангиль. История Кореи: в 2-х томах. Т.1. С древнейших времен до 1904 года / Ред., сост. хрон. табл. сост. указателя Т.М. Сибирцева. – М.: Восточная книга, 2011. 544 с.
9. Толстых И.Н. Этнокультурные особенности хореографического искусства корейцев: диссерт. ... канд. истор. наук: 07.00.07. – Владивосток: Учреждение Российской академии наук. Институт истории, археологии и этнографии народов Дальнего Востока ДВО РАН
10. www.DiscoverKorea.co.kr Религии Кореи. (Глава 8 из книги: "Описание Кореи", 1900.)].

МАЗМҰНЫ/ CONTENT/ СОДЕРЖАНИЕ

IV СЕКЦИЯ . IV SECTION. БЕЙНЕЛЕУ ӨНЕРІ ЖӘНЕ ДИЗАЙН FINE ARTS AND DESIGN ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО И ДИЗАЙН

Lomov S. P. THE HISTORY OF DEVELOPMENT OF CONCEPTUAL THEORIES OF COLOUR Ломов С.П. ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ КОНЦЕПТУАЛЬНЫХ ТЕОРИЙ ЦВЕТА.....	3
Assylbekova Aiman 1970-1980YU. NEW SIGNIFICANT AND ARTISTIC PLASTIC IN KAZAKH PICTORIAL ART Асылбекова А.М. 1970-1980 ЖЫЛДАР АРАЛЫҒЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ КЕСКІНДЕМЕ ӨНЕРІНДЕГІ ЖАҢА МАЗМҰНДЫҚ ЖӘНЕ КӨРКЕМДІК-ПЛАСТИКАЛЫҚ ІЗДЕНІСТЕР.....	6
Vaibossyn Mukhtar, Izhanov Baiconyr THE FORMATION OF THE SPIRITUAL WORLD OF YOUNG PEOPLE THROUGH AN ART GALLERY Байбосын М. Қ., Ижанов Б. И. КӨРКЕМ ГАЛЕРЕЯ АРҚЫЛЫ ЖАС КӨРЕРЕМЕННІҢ РУХАНИ ДҮНИЕСІН КЕҢЕЙТУ ЖОЛДАРЫ.....	14
Baltayev S.V. THE TECHNIQUES OF IMPLEMENTATION OF NATURAL SCENERIES IN THEATRICAL PAINTING Балтаев С.Б. ПРИЕМЫ ВЫПОЛНЕНИЯ ПРИРОДНЫХ ДЕКОРАЦИЙ В ТЕАТРАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ.....	18
Zholamanova Marzhan, Izhanov Baiconyr GREAT STEPPE IN KAZAKHSTAN ARTIST PAINTINGS Жоламанова М.Ж., Ижанов Б. И. ҚАЗАҚСТАН СУРЕТШІЛЕРІ КАРТИНАСЫНДАҒЫ ҰЛЫ ДАЛА ТАҚЫРЫБЫ.....	22
Igembayeva G.T. TRADITIONAL NATIONAL COSTUM AS HISTORICAL SOURCE OF RECONSTRUCTION Игембаева Г.Т., ТРАДИЦИОННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ КОСТЮМ КАК ИСТОРИЧЕСКИЙ ИСТОЧНИК РЕКОНСТРУКЦИИ.....	28
Kirushina Yuliy MOTIVES HORNED ORNAMENTATION IN DECORATIVE ART OF THE ALTAI Кирюшина Ю.В. МОТИВЫ РОГАТОГО ОРНАМЕНТА В ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ АЛТАЯ.....	32
Mazhitxankizi Aigerim CONTEMPORARY ART Мажитханқызы Айгерім ҚАЗІРГІ ЗАМАН ӨНЕРІ.....	36
Mamedova Manshuk SUIT AS THE TIME DISPLAY IN PAINTINGS OF KAZAKHSTAN Мамедова М.Т., Ижанов Б.И. КОСТЮМ - КАК ОТОБРАЖЕНИЕ ВРЕМЕНИ В ЖИВОПИСНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ КАЗАХСТАНА.....	44
Mukhametzhonov Bakhytbek	

CONTRIBUTION TO THE DEVELOPMENT OF KHAKIMZHAN NAURYZBAEVA MONUMENTAL SCULPTURE OF KAZAKHSTAN Мухаметжанов Б.А., ВКЛАД ХАКИМЖАНА НАУРЫЗБАЕВА В РАЗВИТИЕ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ СКУЛЬПТУРЫ КАЗАХСТАНА.....	49
Nakhanova B.U., Ordashev T.H. БИОМИМЕТИКА АСА БАСИҚ ОҒ ШУДЫНГ ЛЫВЕ НАТУРЕ FORMS Наханова Б.У.,Ордашев Т.Х. БИОМИМЕТИКА КАК ОСНОВА ИЗУЧЕНИЯ ФОРМ В ЖИВОЙ ПРИРОДЕ.....	53
Omarova Zhanna, Yussupova Ardak SCENOGRAPHY IN THEATER ARTS Омарова Жанна, Юсупова А.К. СЦЕНОГРАФИЯ В ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ.....	60
Usserbayeva Akmaral, Soltanbayeva G.Sh. STYLES OF PETROGLYPHS IN KAZAKHSTAN Өсербаева Ақмарал, Солтанбаева Г.Ш., ҚАЗАҚСТАНДАҒЫ ПЕТРОГЛИФ СТИЛЬДЕРІ.....	66
Prokhorov S.A. INTERNET COMMUNICATIONS, COMPUTER TECHNOLOGY IN PAINTING AND INTERACTIVE DESIGN IN THE PROCESS OF CREATING THE IMAGE OF MODERN ARCHITECTURAL AND ARTISTIC SPACE Прохоров С.А., ИНТЕРНЕТ КОММУНИКАЦИИ, КОМПЬЮТЕРНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В ЖИВОПИСИ И ИНТЕРАКТИВНЫЙ ДИЗАЙН В ПРОЦЕССЕ СОЗДАНИЯ ОБРАЗА СОВРЕМЕННОГО АРХИТЕКТУРНОГО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА.....	70
Samarkanova Farida FELTING: TRADITION AND MODERNITY Самарканова Ф. С. ВОЙЛОКОВАЛЯНИЕ: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ.....	78
Sharipova Dilyara THE IMAGE OF THE YURT IN MARYA LIZOGUB'S PAINTING Шарипова Д.С. ОБРАЗ ЮРТЫ В ЖИВОПИСИ МАРИИ ЛИЗОГУБ.....	82
Yussupova Ardak GANY BAYANOV Юсупова А.К., ГАНИ БАЯНОВ.....	88

**V СЕКЦИЯ . V SECTION.
МӘДЕНИЕТТАНУ
CULTUROLOGY
КУЛЬТУРОЛОГИЯ**

Alpeissova Alya ON REALIZATION OF THE IDEA OF “LINGUAL TRINITY” IN KAZAKHSTAN MUSICAL EDUCATION Альпеисова А.Т., К ВОПРОСУ О РЕАЛИЗАЦИИ ИДЕИ «ТРИЕДИНСТВО ЯЗЫКОВ» В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ КАЗАХСТАНА.....	92
--	----

Baimukhanova Kuralay PHENOMENON ETHNOCULTURAL IN ART: PHILOSOPHICAL CONTEXT PHENOMENON Баймуханова К.Х. ФЕНОМЕН ЭТНОКУЛЬТУРНОСТИ.. В ИСКУССТВЕ: ФИЛОСОФСКИЙ КОНТЕКСТ.....	96
Bauraeva Gulzhan DEVELOPMENT OF CULTURE IN KAZAKHSTAN Баураева Г.А. ҚАЗАҚСТАНДАҒЫ МӘДЕНИЕТТІҢ ДАМУЫ.....	102
Boranbaeva Aiymgul DIVERSITY IN CULTURAL STUDIES Боранбаева А.С. РАЗНООБРАЗИЕ КУЛЬТУРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ.....	107
Kassabekova Ainur THE ASSEMBLY - AN IMPORTANT ATTRIBUTE OF STABILITY Қасабекова А.И. АССАМБЛЕЯ – ҚАЗАҚСТАННЫҢ ТҰРАҚТЫЛЫҒЫНЫҢ АЙШЫҚТЫ АТРИБУТЫ.....	112
Shestakova Irina GRAPHICAL STYLISTICS IN THE CINEMATOGRAPHY OF V. M. SHUKSHIN Шестакова И.В. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНАЯ СТИЛИСТИКА В ФИЛЬМАХ В.М. ШУКШИНА.....	118
VI СЕКЦИЯ . VI SECTION. КИНО, ТВ ЖӘНЕ БҰҚАРАЛЫҚ МӘДЕНИЕТ CINEMA, TV AND MASS CULTURE КИНО, ТВ И МАССОВАЯ КУЛЬТУРА	
Aidarova Minuar, Nogerbek Baurjan TRADITIONAL AND MODERN SOCIETY IN KAZAKH CINEMA («TRACKS LEAVE OVER- THE-HORIZON», «KEEP THE STAR») Айдарова Минуар, Нөгербек Б.Р., ДӘСТҮРЛІ ЖӘНЕ МОДЕРН ҚОҒАМНЫҢ КЕҢЕСТІК ҚАЗАҚ КИНОСЫНДАҒЫ КӨРІНІСІ («ТҰЛПАРДЫҢ ІЗІМЕН», «ГАУҒАРТАС» ФИЛЬМДЕРІ НЕГІЗІНДЕ).....	123
Amirbekova Dana, Mukusheva Nazira THE BREAKTHROUGH IN MODERN KAZAKH CINEMA Әмірбекова Дана, Мұқышева Н.Р. БҮГІНГІ ҚАЗАҚ КИНОСЫНДАҒЫ ТЫҢ СЕРПІЛІС.....	127
Gabdrashitova Kamila, Nogerbek B.R. TRADITIONS OF POETIC CINEMA IN S. KHODZHNIKOV'S «KYZ ZHIBEK» FILM Габдрашитова К. А., Нөгербек Б. Р. ТРАДИЦИИ ПОЭТИЧЕСКОГО КИНО В ФИЛЬМЕ С. ХОДЖИКОВА «КЫЗ ЖИБЕК».....	132
Zhumabay Nazerke, Tarazi A. FUNDAMENTAL PROBLEMS OF NATIONAL DRAMATURGY IN THE CONTEXT OF ORALKHAN BOKEY'S WORK Жұмабай Назерке, Тарази Ә. ҰЛТТЫҚ ДРАМАТУРГИЯДАҒЫ НЕГІЗГІ ТҮЙТКІЛДЕР ОРАЛХАН БӨКЕЙ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫ КОНТЕКСТІНДЕ.....	140
Mukusheva Nazira THE IMAGE OF THE CHARACTEUS AND THE SOCIETY IN THE MOVIE SCRIPT «ZHAZIRA»	

Мұқышева Н.Р. «ЖАЗИРА» КИНОСЦЕНАРИЙІНДЕГІ КЕЙІПКЕРЛЕР ЖӘНЕ ҚОҒАМ БЕЙНЕСІ.....	145
Smailova Inna THE SEARCH FOR OPPORTUNITIES IN THE DEVELOPMENT OF MODERN CINEMA AND CRITICS	
Смаилова Инна ПОИСК НОВЫХ ВОЗМОЖНОСТЕЙ В РАЗВИТИИ СОВРЕМЕННОГО КИНЕМАТОГРАФА И КИНОКРИТИКИ.....	154

**VII СЕКЦИЯ . VII SECTION .
ЭТНОМӘДЕНИ ЗЕРТТЕУЛЕР ЖӘНЕ ФОЛЬКЛОР
ETHNO-CULTURAL RESEARCHES AND FOLKLORE
ЭТНОКУЛЬТУРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ И ФОЛЬКЛОР**

Kanguzhina Tokzhan THE ASPECTS OF KAZAKH NOMADS IN CONCEPT SPHEARES OF RUSSIAN AUTHORS	
Кангужина Т.М. АСПЕКТЫ КАЗАХСКОЙ КОЧЕВОЙ КОНЦЕПТОСФЕРЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ РУССКИХ АВТОРОВ.....	160
Kobozeva Inna, Chinyakova Nadezhda FOLKLORE AND COMPOSER IN SPACE NATIONAL MUSICAL CULTURE	
Кобозева И. С., Чинякова Н. И. ФОЛЬКЛОР И КОМПОЗИТОР В ПРОСТРАНСТВЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ.....	166
Povalyashko Galina, Dosanomanova Madina MASK LIKE A FUNCTION OF CROSSCULTURAL REPRESENTATION	
Поваляшко Г.Н., Досаноманова М.З. МАСКА КАК ФУНКЦИЯ КРОССКУЛЬТУРНОЙ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ.....	171
Soltanbayeva G.SH. NEW SYMBOLS OF TRADITIONAL HOLIDAYS	
Солтанбаева Г.Ш. НОВАЯ СИМВОЛИКА ТРАДИЦИОННЫХ ПРАЗДНИКОВ.....	177
Usanova Alla PROBLEMS OF STUDYING AND INTERPRETATION OF NATIONAL CREATIVITY IN ART STUDIES OF XX - THE BEGINNINGS OF THE XXI CENTURIES	
Усанова А.Л. ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА В ИСКУССТВОВЕДЕНИИ XX - НАЧАЛА XXI ВЕКОВ.....	181
Khussainova Gulzada, Mergaliyev Daniyar ETHNO-CULTURAL COMPETENCE OF THE FUTURE TEACHERS OF MUSIC AS AN IMPORTANT PART OF HIS PROFESSIONAL KREATOSFERU	
Хусайнова Г.А., Мергалиев Д.М., ЭТНОКУЛЬТУРНАЯ КОМПЕТЕНЦИЯ БУДУЩЕГО УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ КАК ВАЖНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ КРЕАТОСФЕРЫ.....	187
Tskhay Alexandra EXPERIENCE IN EXPLORATION OF ANCIENT KOREAN CULTURE DEVELOPMENT PROCESSES	
Цхай А.С. ОПЫТ ИССЛЕДОВАНИЯ ПРОЦЕССОВ РАЗВИТИЯ ПРОТОКОРЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ.....	192
МАЗМҰНЫ/ CONTENT/ СОДЕРЖАНИЕ.....	198