

İncəsənət və mədəniyyət problemləri

Problems of Arts and Culture
Проблемы искусства и культуры

Eş redaktor ƏRTƏGİN SƏLƏMZƏDƏ, sənətşünaslıq doktoru, professor (Azərbaycan)
Eş redaktorun müavini CÜLNƏRƏYƏRƏSİLƏOVƏ, memarlıq doktoru, professor (Qazaxıstan)

Redaksiya heyətinin üzvləri:

ŞƏMİL FƏTULLAYEV – Mə-nin müxbir üzvü (Azərbaycan)
ZƏMƏİRƏ SƏFƏROVƏ – Mə-nin müxbir üzvü (Azərbaycan)
RƏNƏ MƏMMƏTƏOVƏ – Mə-nin müxbir üzvü (Azərbaycan)
RƏNƏ ƏYƏJULLAYEVƏ – sənətşünaslıq doktoru (Azərbaycan)
SƏVİL ƏRHƏTƏOVƏ – sənətşünaslıq doktoru (Azərbaycan)
VLƏJİMİR PƏTROV – fəlsəfə elmləri doktoru, professor (Rusiya)
KƏMOLƏ KİLƏOVƏ – sənətşünaslıq doktoru, professor (Özbəkistan)
MƏYSƏR KƏYƏ – fəlsəfə doktoru (Türkiyə)

Editor-in-chief ƏRTƏGİN SƏLƏMZƏDƏ, Prof. (Azərbaycan)
Deputy editor CÜLNƏRƏYƏRƏSİLƏOVƏ, Prof. (Kazaxstan)

Members to editorial board:

SHƏMİL FƏTULLAYEV – corresponding member of ANAS (Azərbaycan)
ZƏMƏİRƏ SƏFƏROVƏ – corresponding member of ANAS (Azərbaycan)
RƏNƏ MƏMMƏTƏOVƏ – corresponding member of ANAS (Azərbaycan)
RƏNƏ ƏYƏJULLAYEVƏ – Prof. (Azərbaycan)
SƏVİL ƏRHƏTƏOVƏ – Prof. (Azərbaycan)
VLƏJİMİR PƏTROV – Prof. (Russia)
KƏMOLƏ KİLƏOVƏ – Prof. (Uzbekistan)
MƏYSƏR KƏYƏ – Ph.D. (Turkey)

Главный редактор ЭРТЕГИН САЛАМЗАДЕ, доктор искусствоведения, профессор (Азербайджан)
Зам. главного редактора ГУЛЬНАРА АБДРАСИЛОВА, доктор архитектуры, профессор (Казахстан)

Члены редакционной коллегии:

ШАМИЛЬ ФАТУЛЛАЕВ – член-корреспондент НАНА (Азербайджан)
ЗЕМФИРА САФАРОВА – член-корреспондент НАНА (Азербайджан)
РЕНА МАМЕДОВА – член-корреспондент НАНА (Азербайджан)
РЕНА АБДУЛЛАЕВА – доктор искусствоведения (Азербайджан)
СЕВИЛЬ ФАРХАДОВА – доктор искусствоведения (Азербайджан)
ВЛАДИМИР ПЕТРОВ – доктор философских наук, профессор (Россия)
КАМОЛА АКИЛОВА – доктор искусствоведения (Узбекистан)
МЕЙСЕР КАЯ – кандидат искусствоведения (Турция)

www.mii.az
Tel: 011 2330.370

ISSN

*Эртегин Саламзаде,
доктор искусствоведения, профессор
Азербайджан*

ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ТЮРКСКОГО КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

Тюркский мир – это большая духовная, культурная и этническая общность, по разным оценкам включающая от 150 до 200 миллионов людей на планете. Они говорят на 43 или 44 тюркских языках, проживают на 31 территории – независимых государствах или автономиях. История тюркского мира измеряется несколькими тысячелетиями.

Сложности интерпретации и идентификации памятников тюркского культурного наследия можно разделить на несколько групп причин:

1. Геополитические.
2. Объективные исторические, временные.
3. Собственно научные.

Геополитические причины заключаются в том, что при относительно небольшой численности тюркских народов ареал распространения памятников тюркской культуры охватывает колоссальные географические пространства. Сегодня подавляющее большинство памятников древнего и средневекового тюркского искусства расположено на территории стран СНГ. Это Азербайджан, Узбекистан, Казахстан, Туркменистан, Кыргызстан и тюркские регионы России. Для их сравнительного изучения необходимы совместные усилия ученых названных стран, а также представителей Турции и Турецкой Республики Северного Кипра. Однако западные границы распространения тюркского наследия простираются вплоть до Египта, Туниса и Италии. На востоке и юго-востоке территории, хранящие следы тюркской культуры, находятся под юрисдикцией Китая, Кореи, Японии.

Объективные исторические причины сводятся к тому, что время не жалеет памятники материальной культуры. Выразимся более определенно: время не без помощи людей было особенно безжалостно к тюркскому наследию. Об этом пишут даже те авторы, которых трудно заподозрить

в симпатиях к тюркской культуре: «Большое число выдающихся памятников культуры в результате разного рода исторических катаклизмов вообще исчезло с лица Земли». Это можно сказать «о столице империи Чингисхана Каракоруме, даже место расположения которой ныне не известно»; о столице Хазарии Итиль; о столице Золотой Орды Сарай-Берке [2, с. 14-11].

Собственно научные факторы обусловлены различием парадигм, действующих в национальных исследовательских школах тюркского мира. Всю совокупность многообразных и сложных противоречий по поводу изучения тюркского культурного наследия условно приведем к триаде факторов пространства, времени и формы:

1. Локализация художественных центров тюркских народов;
2. Происхождение и периодизация истории искусства тюркских стран;
3. Идентификация общетюркского и национального художественного стилей тюркского мира.

Современные искусствознание и культурология пользуются различными тюркологическими парадигмами, в рамках которых интерпретация нашего общего наследия приобретает, порой, взаимоисключающий характер. Здесь дело обстоит немногим лучше, чем, скажем, в отношении интерпретации памятников истории и культуры индейцев Месоамерики. В тех случаях, когда искусствознание, культурология и смежные отрасли не достигали успеха в интерпретации конкретных художественных фактов, главной причиной фиаско являлись деэтнизация проблемы и пренебрежение к мировоззрению тюркской культурной системы, к которой принадлежали рассматриваемые памятники.

Следовало бы попытаться найти компромисс между различными тюркологическими парадигмами, сблизить позиции по вопросам происхождения и периодизации тюркской культуры. И, наконец, самое главное. В большинстве тюркских стран уже существуют национальные истории искусства. Как и в Азербайджане, они основаны на географическом принципе и, по сути, представляют собой истории искусства данных стран, конкретных территорий, с необходимостью включая в себя значительные по объему фрагменты эллинизированной, христианизированной, арабизированной или фарсизированной художественной культуры. Собственно тюркская линия развития в них размыта. Многие исконно тюркские по своему происхождению образы, символы и формы преподнесены как яв-

ления инокультуры. Вернемся на полвека назад, когда была издана фундаментальная работа Г.Пугаченковой и Л.Ремпеля «История искусств Узбекистана». На первых страницах по этому поводу авторы отмечали, что очень сложно определить «границы узбекского и таджикского элементов в архитектуре и искусстве Мавераннахра или Ферганы» и что культурное наследие Средней Азии рассматривается в западной науке как «творчески инертный, бесплодный массив провинциальных окраин иранского или арабского мира» [3, с. 4, 7].

Узбекские коллеги опередили азербайджанских исследователей, поскольку аналогичная работа, хотя заметно меньшая по объему, под названием «Искусство Азербайджана» вышла в свет только в 1977 году. Но еще в 1963 г. публикуется «История архитектуры Азербайджана», где М.Усейнов, Л.Бретаницкий и А.Саламзаде писали: «Большинство работ зарубежных востоковедов, посвященных архитектуре стран мусульманского Востока, продолжает трактовать сравнительно немногочисленные известные им памятники азербайджанского зодчества как памятники «персидского» искусства» [3, с. 4, 7]. Таким образом, ученые и Азербайджана, и Узбекистана первыми столкнулись с проблемой выявления собственно тюркского художественного языка, с необходимостью размежевания культурного наследия Турана и Ирана. В этом смысле создание всеобщей истории искусств тюркского мира упирается в проблему индоиранистики. Вполне понятно, что и в случае с узбекскими, и в случае с азербайджанскими учеными речь идет о проблеме происхождения тюркского искусства, анализируется временной аспект предложенной нами триады.

Уже не первый год и в политических кругах, и в среде деятелей культуры, искусства, науки активно продолжает дискутироваться вопрос об общетюркском языке. Совсем недавно, после создания в 2011 году в Астане Тюркской Академии, в гуманитарной науке Казахстана был поднят второй вопрос объединяющего, консолидирующего характера для всех народов тюркского мира – вопрос о всеобщей периодизации тюркской литературы. Эта инициатива сразу же приобрела и множество сторонников, и множество противников. За этой инициативой проглядывает еще более фундаментальная, еще более масштабная проблема – разработка основ всеобщей периодизации тюркской культуры. В этой связи представляется целесообразным рассмотреть возможность разработки

основ всеобщей периодизации одной из главных системных составляющих истории культуры – истории искусства тюркского мира. Здесь не обойтись без привлечения опыта всех национальных школ искусствознания тюркских стран и без компаративного анализа созданных ими моделей периодизации.

Автору уже доводилось рассматривать модель периодизации истории искусства Азербайджана, и полученные результаты были опубликованы еще 15 лет назад [4, с. 3–18]. Поэтому имеет смысл привести только наиболее значимые положения и выводы. В сводных работах азербайджанских исследователей шаг периодизации на протяжении всей истории развития искусства Азербайджана, разумеется, не мог быть и не был равным, одинаковым. Очевидно, что наиболее растянутым он был в эпоху древнейшего искусства, а сокращаться его протяженность начинает с периода раннего средневековья. Причем решающее значение для начала отсчета того или иного периодизационного промежутка всегда имело состояние изученности проблемы происхождения азербайджанского искусства. Это положение наиболее наглядно может быть проиллюстрировано историей изучения древнейшего и древнего искусства Азербайджана.

Основа модели периодизации отечественного искусства была заложена в проспекте-программе фундаментального труда «История архитектуры Азербайджана», подготовленной и изданной М.Усейновым, Л.Бретаницким и А.Саламзаде еще в 1952 году. Выход в свет самой книги «История архитектуры Азербайджана» [1963] означал, по сути, рождение национальной школы исторического искусствознания. Сразу же бросается в глаза, что по сравнению с проспекте-программой «Истории архитектуры Азербайджана» сама работа претерпела два принципиальных изменения в области структуры и объема охваченного материала. Авторы решили отказаться от включения в текст книги целого раздела программы, посвященного архитектуре советского периода. Этот раздел выделяется впоследствии в самостоятельное направление исследований. Второе принципиальное изменение касается подхода к изучению истории зодчества Азербайджана в целом.

Принцип наименования глав в соответствии с известными общественно-экономическими формациями уступил место беспреценциозным заголовкам, в которых после слова «архитектура» следуют хронологические границы данного периода. Из заголовков также исчезло слово «па-

мятники», повсеместно замененное «архитектурой». Извечный конфликт историко-искусствоведческой мысли, мятущейся между исследованием процесса и результата, в течение десятилетия решился в пользу процесса. Более того, пожалуй, впервые в отечественном историческом искусствоведении обозначились контуры увязки проблемы периодизации с комплексом вопросов, который сегодня принято называть проблемой стадильности развития. Приведу всего одну, но продолжительную цитату: «Проявленное в зодчестве Азербайджана 12 – начала 13 вв. высокое искусство, сочетающее смелость композиционных замыслов со своеобразием архитектурных форм и многообразием приемов убранства, свидетельствует о том, что эти памятники являются завершением значительного по времени этапа последовательного развития и совершенствования» [5, с. 34]. Авторы стремятся утвердить представление о том, что периодизация никогда не была и не может выступать самоцелью. Периодизация вторична по отношению к стадиям развития искусства, она бесстрастно (в идеале), а иногда с пристрастием фиксирует хронологические рамки возникновения, становления и угасания историко-художественных процессов. Концепция истории архитектуры Азербайджана, предложенная М.Усейновым, Л.Бретаницким и А.Саламзаде, имеет не только и не просто архитектуроведческое значение. Ряд ее положений, прежде всего методы периодизации, составили ядро парадигмального знания отечественной искусствоведческой науки. Идеи базовой концепции развиваются авторами в единоличных публикациях. Впоследствии на эту модель периодизации наращивается материал изобразительного и декоративно-прикладного искусства, количество периодизационных единиц возрастает до десяти и она остается практически неизменной вплоть до сегодняшнего дня.

Приблизительно в то же время, что и в Азербайджане, формируется система периодизации истории искусства Узбекистана. Мы уже упомянули фундаментальную работу Г.Пугаченковой и Л.Ремпеля, которая и заложила основу этой периодизации. Она состояла из семи хронологических блоков и включала следующие периоды: древний период, античный период, V–X вв., XI – начало XIII века, XIII–XV вв., XVI–XVII вв. и XVIII – 1-я половина XIX века. С азербайджанской моделью в узбекской системе совпадают только три периода – древний, XI – начало XIII века, XVI–XVII вв. Так же, как и в Азербайджане, первоначально эта модель

не включала в себя искусство советского периода. Этот блок периодизации будет добавлен узбекскими коллегами в 1978 году, когда выйдет из печати 4-й том Краткой художественной энциклопедии со статьей об искусстве Узбекистана. С тех пор система периодизации узбекского искусства заметно изменилась. Хорошее представление о ней дает недавно изданная книга А.Хакимова «Искусство Узбекистана: история и современность» [2144]. Здесь вопросам периодизации посвящен специальный раздел, озаглавленный автором «Исторический процесс развития искусства и этапы формирования государственности Узбекистана». Автор кратко характеризует каждый период и, по существу, строит периодизацию истории искусства Узбекистана по государственно-династическому принципу, о чем недвусмысленно говорит и заголовок раздела. Теперь у азербайджанской и узбекской систем периодизации остается только один тождественный хронологический блок – XI – XIII вв. Обращает на себя внимание, что древний период получает внутреннюю дифференциацию: он состоит из временного промежутка II тысячелетия до н.э. и I-й половины I тысячелетия до н.э. Первый назван периодом перехода к государственности, второй – периодом ранних государственных образований. Один из комментариев А.Хакимова по поводу внутреннего содержания периода и его соответствия названию хронологического этапа носит, на мой взгляд, инновационный характер. Рассматривая искусство Согда V-VIII вв., А.Хакимов отмечает: «с точки зрения эволюции искусства этот период уместно именовать поздней античностью, хотя в советской и постсоветской историографии прочно утвердилось определение V-VIII вв. как раннего средневековья» [4, с. 45]. Такого радикального шага по отношению к утвердившимся историческим схемам мы пока не наблюдаем в других национальных школах искусствознания тюркских стран.

На очень интересной стадии развития находится сейчас историческое искусствознание Казахстана. Впервые в казахской науке, совсем недавно, в 2011 году был издан фундаментальный коллективный труд «История искусств Казахстана». Это трехтомное издание объединило картину развития архитектуры, изобразительного и декоративно-прикладного искусства Казахстана с древнейшего периода до современности. Каждому из этих видов творчества был отведен отдельный том. Авторы во введении третьего тома подчеркивают, что казахское изобразительное искусство зародилось чуть более столетия назад [1, т. 3, с. 3]. Учитывая эту особен-

ность развития визуальной культуры Казахстана, мы сосредоточим свое внимание на анализе периодизации прикладного искусства и архитектуры, которым посвящены, соответственно, первый и второй тома.

И прикладное искусство, и архитектура представлены 11 периодизационными блоками, названия и хронологические границы которых, в принципе, совпадают. Однако в случае с архитектурой приоритет все же отдан заголовкам, отражающим этнокультурное или государственно-династическое содержание тех или иных периодов художественного развития. Полное совпадение наблюдается в названии только двух периодов: «эпоха бронзы» и «период казахских ханств». Период тюркских каганатов, караханидский и монгольский периоды, как они названы в томе об архитектуре, на материале прикладного искусства обозначены хронологическими промежутками: VI-VIII, IX-XII и XIII-XIV. Характеризуя казахскую модель периодизации в целом, можно сказать, что она является достаточно разработанной и в достаточной мере сориентирована на новую философию искусства, формирующуюся в постсоветских тюркских странах. И это закономерно, поскольку процесс реконструкции древнетюркского мировоззрения наиболее интенсивно идет именно в Казахстане.

Разумеется, анализ проблемы периодизации истории тюркского искусства, представленный на этих страницах, является не полным. Прежде всего, сюда необходимо добавить национальные модели периодизации искусства Турции, Кыргызстана и Туркмении, тюркских регионов России. Следующий этап потребует составления сравнительных таблиц периодизации тюркского искусства. Это позволит сформулировать методологические положения относительно дальнейшей разработки вопросов хронологии и стадийности развития искусства тюркского мира. Но уже сейчас ясно, что данная методология исходит из того, что в начале 21 века, в условиях глобального мира мы имеем дело не с родственными культурами тюркоязычных народов, а с единой тюркской культурой. Возможно, аналогичный подход окажется приемлемым для исследователей других тюркских стран, стремящихся сохранить наше общее историко-культурное наследие.

ЛИТЕРАТУРА

1. История искусств Казахстана. В 3-х томах. – Алматы, 2011.
2. Максаковский В.П. Всемирное культурное наследие. – М., 2000.

3. Пугаченкова Г.А., Ремпель Л.И. История искусств Узбекистана. – М., 1965.
4. Саламзаде Э.А. Проблема периодизации в искусствоведении Азербайджана. // Приоритетные направления искусствоведения Азербайджана. – Б., 1998.
5. Усейнов М.А., Бреганицкий Л.С., Саламзаде Э.А. История архитектуры Азербайджана. – М., 1963.
6. Хакимов А.А. Искусство Узбекистана: история и современность. – Ташкент, 2011.

Ərtəğin Səlamzadə (Azərbaycan)

Türk mədəni irsinin öyrənilməsi problemləri

Məqalədə türk mədəni irsinin öyrənilməsinin geosiyasi, tarixi və elmi problemləri nəzərdən keçirilir. Müəllif məkan, zaman və forma metodoloji üçlük amilini təklif edir ki, onun əsasında gələcək tədqiqatları həyata keçirmək məqsədəuyğun olsun: türk xalqları incəsənət mərkəzlərini lokallaşdırmaq; türk ölkələrinin incəsənət tarixinin mənşəyinin təmin edilməsi və dövrlərə ayrılması; türk dünyasının ümumtürk və milli bədii üslublarını eyniləşdirmək.

Arteğin Səlamzadə (Azərbaycan)

Problems of the study of Turkic cultural heritage

Geopolitical, historical and scientific problems of the study of Turkic cultural heritage are considered in the article. The author proposes a methodological triad of factors of space, time and form on the basis of which it is expedient to form up further investigations: the localization of art centers of Turkic peoples; the origin and periodization of the history of art of Turkic countries; the identification of all Turkic and national art styles of the Turkic world.

Ключевые слова: периодизация, история искусства, национальная модель, наследие, тюркский мир.

ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ КАК ЭТНИЧЕСКАЯ ПАМЯТЬ

Степень интереса нации к своим корням возрастает прямо пропорционально темпам технического прогресса. Парадокс стремительного улучшения условий существования человека и столь же интенсивной тенденции духовного обеднения есть отличительная черта современного общества в целом.

Мировая интеллектуальная элита уже давно встревожена этим, и потому все активнее объединяется под эгидой спасения своего духовного «Я», формирующегося на протяжении тысячелетий, но и сейчас столь же уязвимо, как и ранее. Особенно этот процесс активизировался с начала XX века, когда человечество столкнулось с собственным неистребимым стремлением к прогрессу. Чем быстрее развивались науки и технологии, тем глубже становилась пропасть между духовностью общества и его рационализмом.

Опьяненное индустриальными и техногенными успехами общество далеко не сразу опомнилось, хотя особая его часть – философы первыми уловили и осознали степень опасности того, что мы знаем как декаданс. Декаданс – «состояние упадка, увядания, в котором пребывает конкретный, локальный социокультурный мир в закатную фазу своего существования, когда угасает его внутренний нравственный пафос, медленно сходит на нет его творческий задор, когда художественное сознание еще способно создавать различные причудливые и вычурные поделки, но творить великие произведения-шедевры уже не в силах» [1, с. 124].

Понимая это, носители творческого потенциала этноса видят единственный путь спасения от бесследного растворения в небытие в сохранении и передаче потомкам свидетельства своего существования – культурном наследии. Будучи уверенными, что это и есть тот самый энергичный источник, питающий древо народа, мы знаем, что духовная память в ее материальном и нематериальном проявлениях есть едва ли не самое важное.

«История показывает, что исходной точкой для саморазвития культуры в целом является эволюция материальной культуры. Именно это определяет самодвижение культуры как единства ее материальной, духовной и художественной сфер», – отмечает Г.К. Шалабаева [2, с. 4]. Только так воспринимая феномен культуры как таковой, мы можем представить себе ее масштабы и значение.

Как отмечает А.Б. Насанбаев, «между культурным наследием и национальной идентичностью существует прямая взаимосвязь. Не может быть человека, личности без определенного багажа культуры, неотъемлемой частью которого является культурное наследие прошлого, соединенное с настоящим» [3, с. 423].

Культурное наследие формируется очень медленно, по крупицам вбирая в себя самое лучшее, что может дать облагороженный творческой искрой человеческий дух. Поэтому, чем богаче история народа, разнообразнее его мышление и свободней сознание, тем уверенней его путь. Культура и искусство – совершенно особенные явления, для них не существует запретов и ограничений, более того, история свидетельствует, что чем сильнее давление и жесточайшее табу для них, тем громче они заявляют о себе.

Многогранность понятия «культура» лишний раз доказывает, что культура как таковая едва ли не самое важное условие человеческого бытия. Г.К. Шалабаева, анализируя этот феномен, формулирует это следующим образом: «среди определений культуры, как наиболее эффективное, можно выделить следующее: культура – это творчески созидательная деятельность людей по преобразованию природы и общества, в результате которой формируется конкретно-историческая система созидания, сохранения и потребления материальных и духовных ценностей» [4, с. 184]. В этом определении наиболее важным является уточнение о «системе сохранения». Не разовая акция, а именно полномасштабное систематическое действие.

Именно в многообразии и заключается уникальность культурной памяти как защитного механизма. В XX веке мировые культурологическая и антропологическая школы все свои усилия посвятили исследованиям мифологий и культур разных народов не просто из желания изучить их, но найти нечто общее, изначальное, истинное. Своего рода ядро, которое могло остаться нетронутым в своей целостности, откуда черпали и до сих пор получают силу наиболее устойчивые этносы. Также на этой ос-

нове можно было установить причины коллапса, постигшего этносы и культуры, растворившиеся во времени. Как говорилось ранее, именно мифы представляют собой спрессованное сакральное знание о том, как все должно быть, потому что, такое уже было и будет еще.

Фольклор, доминирующей составляющей которого и является мифология, имеет сейчас статус «нематериального достояния». Учитывая его специфический характер, так как он объединяет под своим началом преимущественно временные виды искусства, не имеющие материальной основы, он наиболее уязвимая часть культурного наследия, и «его сохранению уделяется особое внимание в связи с нависшей угрозой исчезновения, спровоцированной процессами глобализации» [5, с. 131].

Несмотря на обилие определений терминов «культура» и «культурное наследие», характеризующих их как духовные, социологические, философские понятия, суть, в конечном счете, сводится к одному: «культурное наследие – это память» [6, с. 332]. С каждым днем это становится все более очевидным, потому что единственный способ сохранить что-либо, по-прежнему все тот же, что и века назад: запомнить.

В культурологии существует четкая установка, суть которой можно выразить одним словом «преемственность». Возможно, это и есть то, что делает культуру неотъемлемым элементом гармоничной жизни. Развитие культуры осуществляется прямо пропорционально изменениям в обществе, самого бытия. Любые общественно-социальные трансформации неизбежно влекут за собой перемены в культуре. Однако, это лишь видимая часть феномена, потому что внутри самой культуры существует своя внутренняя логика, что дает возможность культуре не реагировать слепо на каждое возмущение окружающего ее пространства, а в случае опасности «включать» своеобразные защитные механизмы. Однако, принцип преемственности в культуре не функционирует непрерывно. Он может на время исчезать из виду, но это не значит, что его деятельность ослабла. Рассматривая это с точки зрения философии культуры, мы понимаем, что, таким образом, теория преемственности поддерживает себя в постоянном жизненном тоне, не вырождаясь в обычный алгоритм, который рано или поздно обречен по причине угасания внутренней логики. «Преемственность, будучи необходимым условием развития, противоречива» [7, с.41], и именно эти противоречия, рожденные в результате глобальной диалектики, настолько жизнеспособны, вечны.

Природа искусства устроена таким образом, что особая категория людей, – творцы, первыми чувствуют приближение перемен; более того, они их видят, прежде, чем появятся какие-либо явные признаки. Опережая свое время, они берут на себя ответственность перед потомками.

Современное общество характеризуется сейчас множеством проблем. И если попытаться их классифицировать по значимости, то лидером, несомненно, будет задача переработать и осознать огромный поток информации, обрушивающийся со всех сторон. Но и этого недостаточно, потому что следом возникает новый вопрос: как это сохранить? Формат, способы, механизмы сохранения – самые актуальные темы во многих сферах общественной жизни, далеких от искусства, к примеру – в компьютерных технологиях.

С 2011 года одна из крупнейших интернет-компаний «Google» совместно с Гарвардским университетом занимаются оцифровкой и распространением книг в глобальной сети. Подбор книг осуществлялся целенаправленно, формируя начальный этап мирового культурного наследия.

Это дало начало новой отрасли науки – культуруномике. Она базируется на огромном цифровом материале, накопленном интернет-компанией Google за 14 лет своего существования. Сегодня Google «оцифровал» примерно 15 миллионов книг, что составляет 12% всех когда-либо издававшихся томов. Этот массив содержит 511 миллиардов слов, которые ни одному человеку не под силу прочесть за всю свою жизнь» [8].

Эти новые технологии и компьютерный статистический анализ позволяет проводить быстрый поиск слов и символов по всей базе данных, благодаря чему можно быстро отслеживать проявления того или иного культурного феномена в ходе истории, который хотя бы один раз нашел отражение в книгах. Это в свою очередь «даст возможность не просто получить доступ к самой большой на нынешний момент базе данных, представляющей собой своего рода интеллектуальный банк человечества, но и анализировать, делать выводы и прогнозировать многие явления нашей жизни в самых разных ее областях» [9, с. 367].

Память была и остается необходимым условием личностной самоидентификации. Именно на основе этого формируется преемственная связь, так как чувство ответственности перед прошлым и будущим не только возвышает человека, но и делает его частью общего контекста, звеном в цепи.

Издревле утрата памяти была самым страшным наказанием и несчастьем для человека. В японском и казахском традиционном фольклоре есть сюжеты о людях, утративших память, они становятся зомби в услужении духов и прочих сверхъестественных существ.

То же и в греческой мифологии. Титанида Мнема (древн. греч. Память) известна как мать всех муз, которые в свою очередь персонифицируют практически все виды искусства. Это доказывает, что именно память своеобразная «праматерь» наивысшего проявления человеческого духа – искусства.

Мифическая река Лета неслучайно является важным элементом царства мертвых. «Канул в Лету», то есть, забыт. «Умершие есть те, кто потеряли память», – говорит М. Элиаде [11; с. 123]. На основе своих масштабных исследований в области теории мифа, гигантского количества фактологического материала со всего мира, М. Элиаде утверждает общность мифологического сознания всего человечества, независимо от времени и разности культур. Для него основополагающим является понимание традиционности мышления, связывающего человеческий дух между поколениями. Осознанная память – вот что является главным мерилем жизненной гармонии. «Совершенная память есть более высокое достоинство, чем способность к воспоминанию», – пишет культуролог [11; с. 122].

Также он предлагает свою концепцию о двух видах «восстановления прошлого». Первое – мгновенное или «прямое воспроизведение первоначальной ситуации». Но это подвластно только тому обществу, которое действительно знает, как это осуществить. Или другими словами, до сих пор являющееся частью общего активного мифологического сознания. Это характерно для культур, стоящих, по нашему мнению, на «низшей ступени развития».

Другим путем по М. Элиаде и наиболее нам подходящим является «постепенный возврат к «истокам», подъем во Времени» [11; с. 44]. Он объясняет это как «тщательное и исчерпывающее припоминание индивидуальных и исторических событий». И здесь существенно важно удерживать в памяти самые тонкие и незначительные на первый взгляд детали, ибо только они способны «восстановить прошлое, овладеть им и помешать ему воздействовать на настоящее» [11; с. 44].

Мы думаем, Мирча Элиаде здесь имел в виду, что недостаточно просто все помнить, необходимо осознавать былое и научиться извлекать из

него уроки, чтобы на этой основе пытаться улучшить свой нынешний мир; принять ответственность за себя и за него перед последующими поколениями. Также, подчеркнем, что речь идет о внутреннем интуитивном понимании, сформированном из сложной смеси этнической памяти, чувств и размышлений, а не на холодном трезвом интеллекте.

В мифологии по важности и непосредственной приближенности к реальности занимают особое место мифы о героях. Они повествуют о событиях не планетарного, а локального масштаба, и на их основе людям легче всего реконструировать сюжет, вникнуть в смысл, кроме этого, здесь всегда идет речь о *личностной истории*.

Таким образом, мифы и мифологическое сознание являются своеобразным цементирующим раствором, скрепляющим уровни мировоззрения, а также способом хранения и передачи потомкам информации, имеющей жизненно важную ценность не только для отдельной культурной традиции, но мира в целом.

«Тот, кто способен вспомнить себя, располагает более ценной религиозно-магической силой, чем тот, кто просто знает о происхождении вещей» [14, с. 45].

«Искусство неотделимо от поисков истины» – пишет Ю.М. Логман [11, с. 27]. Несмотря на образность художественного языка и метафоричность смысла, истинность есть вершина любых творческих поисков. Как бы она не была искажена в наших глазах, художник способен видеть ее естественные очертания. Любые попытки навязать искусству ложных богов, заставить его фальшивить и насильственно загнать в угол, всегда влечет за собой негативные изменения в социокультурной преемственности.

К сожалению, практически всегда ограничения, обусловленные заданным вектором художественного видения, «почти не осознаются и не подвергаются исследованию в свое время. Только новое время, вырабатывающее другое, более широкое художественное видение, начинает замечать те почти незаметные для предшествующего периода «очки», сквозь которые искусство смотрело на мир» [12, с. 77]. Оттого идея преемственности становится еще более значимой.

Внутренняя диалектика социокультурной преемственности, несмотря на общефилософский принцип отрицания отрицания, зиждется именно на глубоком чувстве уважения и ответственности, составляющих фундамент культуры как таковой. Невозможно говорить о государственных

масштабах, если эта концепция не является свободным волеизъявлением каждого человека.

Модные ныне тенденции возродить свое фамильное древо имеют в своей основе глубокие, можно сказать, архетипические установки сохранения семейной истории.

Осведомленность о своих предках предполагает знание и осознание себя самого, своих корней. Культ предков до сих пор играет огромную, можно сказать, доминирующую роль в любой восточной культуре. Почитание пращуров было неременным условием гармоничного существования. «Сыновняя любовь и почтительность проявляется в умелом выполнении желаний предков, в умелом продолжении и окончании их», – говорил Конфуций [13, с. 348], чье духовное учение зиждилось на понимании своего места и предназначения.

Зная, что время циклично, открытое традиционное мировоззрение, находящееся в основе национальных культур Центральной Азии, понимало, что «в каждое мгновение все начинается с самого начала. Прошлое есть не что иное, как предвосхищение будущего. Нет событий необратимых и преобразований окончательных. В каком-то смысле можно даже сказать, что в мире не происходит ничего нового, ибо все есть лишь повторение все тех же изначальных архетипов» [14, с. 41].

Преемственность как главный функциональный компонент культуры и феномен, ответственный за ее сохранение, находится в основе процесса передачи знаний, информационных кодов от посвященного к посвященному. Таким способом преемственность «связывает также вчера и сегодня, формируя и удерживая в живой памяти существенный воспоминания и опыт, включающего в сдвигающийся вперед горизонт образы и истории иного времени и порождая тем самым надежду и память», – уточняет Ян Ассман [15, с. 15].

В любой традиционной культуре преемственность формировалась на принципе доверия. Иногда мастера как хранители традиций и сакральных знаний предпочитали унести с собой в могилу свои знания, чем отдать их недостойному. Потому на Востоке истинное мастерство сопрягалось с прямым наследованием, где мастер сам выбирал себе ученика, передавая тому все тайны. Члены одного рода объединялись не только кровными узами, но что более значимо, общей ответственностью перед предками и потомками.

Легче всего этот процесс осуществлялся, если дело касалось одного этноса. Людям, обладающим одним ментальным типом, не надо было «перебарывать» себя, приобщаясь к чуждым традициям, хотя, в действительности, это никогда не было определяющим или единственным условием. Главным фактором всегда было родство духа.

Вливая свои силы и творческий потенциал в общее русло, народ формировал национальную идею, становившуюся в итоге стволom этнического дерева. «Формирование национальной идеи возможно только на основе нового прочтения нашей собственной истории» [14, с. 238], – говорит Н.А. Назарбаев. При глобальном культурном многообразии, практически все национальные идеи имеют в своей основе одну и ту же цель: самосовершенствование. Мы согласны с Ю. Боровым в его высказывании: «Национальный опыт неповторим в своей повторяемости. Он повторяем, так как народы живут по единым общечеловеческим законам. Он неповторим, ибо общечеловеческие законы индивидуально проявляются в истории каждого народа» [14, с. 212].

В данный момент более чем очевидно, что мировоззренческие характеристики социума изменились под влиянием общемировых необратимых преобразований. Они касаются абсолютно всех сфер жизни. Пытаясь выделить что-то общее из них, мы наблюдаем два показателя: всеохватность и взаимозависимость на глобальном уровне. Увеличение темпов жизни прямо пропорционально культурным переменам. Сегодня одно поколение людей вынуждено столкнуться с такими социальными, политическими, психологическими и экологическими изменениями, каковые еще не так давно выпадали на долю нескольких.

Приветствуя или категорически отрицая, но абсолютно все страны и народы оказываются втянутыми в процесс глобализации, многократно усиливая коммуникационные показатели. В целом, мир уже вовлечен в переходное состояние, характеризующееся взаимосвязанной целостностью. Обосновать, укрепить, оправдать это сможет культура как целостное, гармоничное и равновесное явление. Для самой культуры этот процесс двойственен.

С одной стороны, распространение и понимание художественных ценностей многократно возросло и ускорилось. Мы получили свободный доступ к вещам до этого недостижимым, и это круто изменило наше мировоззрение, с другой, – как никогда велика опасность исчезновения, рас-

творения уникальной самобытности в стереотипизации и стандартизации мышления.

«Искусство есть в первую очередь показатель зрелости общества, индикатор политического и социального развития нации, отражения этических устоев», – писал еще в XIX веке Дж. Рескин в своих «Лекциях по искусству» [17, с. 12]. Рескин был британцем, то есть представителем страны, которая раньше остальных встала на путь капитализации производства, повлекшей мощные культурные преобразования. Будучи непосредственным свидетелем вторжения новых экономических отношений, он сразу понял, что главный урон понесет именно культура. Джона Рескина также можно без преувеличения считать основоположником западной традиции охраны природы, первым борцом за безопасность окружающей среды. За более чем сотню лет с тех пор в этом плане ничего не изменилось.

Определенная, и к счастью, большая часть стран, в отличие от других, стала на позиции поиска точек соприкосновения. Социум активно ищет то, чем мы похожи, а не то, чем отличаемся. Художественная культура, пожалуй, единственный мировоззренческий параметр, который накопил самый большой потенциал и позитивный опыт в понимании ценностей, толерантности и свободы духа. Осознав, наконец, безнадежность пути агрессии и наращивания техногенного влияния, цивилизация обращается к возможности возвыситься иным способом, ибо «искусство каждой страны и есть показатель ее социальной и политической силы» [18, с. 64].

Как говорилось выше, искусство [культура] во всем его многообразии есть своеобразное «дитя» памяти, его логическое продолжение, залог бессмертия. Это источник, питающий своей энергией этнос, дающий ему возможность гармонично сосуществовать в мире. «Благодаря культурной памяти человеческая жизнь обретает двухмерность или двувременность, которые сохраняются на всех стадиях культурной эволюции. Это возможность жить сразу в двух временных пластах принадлежит к универсальным функциям культурной памяти, то есть культуры как памяти» [15, с. 44], – утверждает Ян Ассман.

М.С. Каган пишет: «Искусство является единственной формой культуры, в которой реализуется вековая мечта человечества о его освобождении из тирании Хроноса и Топося, ограничивающей реальную жизнь индивида узким фрагментом пространства и времени, лишаящего его возможности бессмертия или хотя бы возвращения к прошлому» [14, с. 44].

«Цивилизованные страны все с большим вниманием относятся к проблемам сохранения и использования культурного наследия. В развитых странах повышению уровня благосостояния способствовало развития туризма, формированию туристской индустрии, что экономически стимулирует внимание к культурному наследию»; – подчеркивает археолог К.М. Байпаков [21, с. 364].

Люди постоянно пребывают в поисках своего «Я». Пытаясь, подобно обидчивым вспыльчивым подросткам, заявить о себе, каждое новое поколение может не сразу прийти к пониманию своего места. Но, так или иначе, мы принимаем груз ответственности перед историей и продолжаем далее укреплять нашу культурную память через искусство. Современное казахское искусство стремится стать составляющей мирового искусства, и все время находится в поисках своего стиля. М.С. Каган однажды предложил свою точку зрения понимания искусства «как кода культуры, по-новому поворачивающего проблемы стиля в искусстве, поскольку он оказывается *метосужестерелы, а жастықалы, а культураның кәжәзі*» [курсив М.С. Кагана] [21, с. 111].

Совместное изучение, культурный обмен, знакомство с новыми культурными пластами разных народов, – вот признаки нового мирового порядка. Усилия государства и сознательность его граждан способны не только сохранить нажитое, но и открыть новые источники живительной силы, которыми мы можем делиться друг с другом, потому что «культурное возрождение нации как залог возрождения этноса и суперэтноса, как залог укрепления государственности, возможно только в том случае, если оно будет происходить в контексте мировых глобальных культурных процессов, но никак им не вопреки» [22, с. 57].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бачинин В.А. Эстетика. Энциклопедический словарь. – СПб.: Изд-во Михайлова В.А., 2115. – 288 с.
2. Шалабаева Г.К. Постижение культуры! мировоззренческие парадигмы и исторические реалии Казахстана. – Алматы: Ақыл кітабы, 2111. – 421 с.
3. Насанбаев А. Культурное наследие и самосознание народа :: Культурное наследие Казахстана! открытия, проблемы, перспективы. Материалы Международной научной конференции. – Алматы, 2115. – С. 422–431.

4. Шалабаева Г.К. Энциклопедия искусства! Терминологический словарь. – Алматы: 2010. – 432 с.
5. Каган М.С. Пространство и время как культурологические категории :: Избранные труды в VII томах. Том III. Труды по проблемам культуры. – СПб.: Петрополис, 2007. – С. 33–45
6. Тасмагамбетов И.Н. Сохранение национальных культур в процессе глобализации :: Культурное наследие Казахстана! открытия, проблемы, перспективы. Материалы Международной научной конференции. – Алматы, 2005. – С. 331–338.
7. Эренгросс Б.А. Мировая художественная культура : Учеб. пособ. – М.: Высшая Школа, 2001. – 767 с.
8. <http://news2000.com.ua/news/nauka:tehnologii:1530008>
9. Султанова М.Э. Информационные технологии как средство повышения профессионального мастерства педагогов (на примере искусствоведения) :: Профессиональное развитие учителя! традиции и перемены. Материалы международной научно-практической конференции. – Астан, 2011. – С. 365–370
10. Элиаде М. Аспекты мифа. – М.: Академический проект, 2000. – 251 с.
11. Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб: Искусство–СПБ, 2005. – 704 с.
12. Никитина И.П. Философия искусства! уч. пособие. – М.: Омега-Л, 2000. – 559 с.
13. Конфуций. Луньюй. Изречения. – М.: Эксмо, 2009. – 464 с.
14. Элиаде М. Космос и история. – М.: Прогрес, 1987. – 299 с.
15. Ассман Я. Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 368 с.
16. Назарбаев Н.А. В потоке истории. – Алматы: Атамұра, 1999. – 296 с.
17. Алимжанова А.Ш. Динамика эстетических ценностей художественной культуры казахского народа. – Алматы: Раритет, 2004. – 120 с.
18. Борев Ю.Б. Эстетика. – М.: Русь–Олимп, 2005. – 829 с.
19. Сотникова С.И. Музеология! пособие для вузов. – М.: Дрофа, 2004. – 192 с.
20. Байпаков К.М. Археология и культурное наследие Казахстана :: Культурное наследие Казахстана! открытия, проблемы, перспективы. Материалы Международной научной конференции. – Алматы, 2005. – С. 364–380.

21. Каган М.С. Искусство в системе культуры :: Избранные труды в VII томах. Том III. Труды по проблемам культуры. – СПб.: Петрополис; 2007. – С. 111-124
22. Саиров Е. Культура – важнейший компонент государственной политики :: Мысль. Республиканский общественно-политический журнал. – 2010. – № 7. – С. 55-64

Andrey Arazbulatov (Azerbaijan)

Tarixi-mədəni irs etnik yaddaşı kimi

Mədəniyyət insan varlığının mühüm şərtidir. Müəllifə görə anlayışlar kimi səciyyələndirilən «mədəniyyət», «mədəni irs» təyinatlarının çoxluğuna baxmayaraq, onlar son nəticədə bu mədəni irsə azalır – bu, yaddaşdır.

Andrey Khazbulatov (Kazakhstan)

Historic-cultural heritage as ethnic memory

Culture is important condition of human existence. According to the author in spite of the abundance of definitions of "culture" and "cultural heritage", characterizing them as religious, sociological, philosophical concepts are ultimately boils down to that cultural heritage – it is memory.

Ключевые слова: Этнос, культурное наследие, культурная память, фольклор, национальный опыт

КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ КАК ФАКТОР МЕНТАЛЬНОСТИ И ИДЕНТИФИКАЦИИ

Что осталось в памяти населения республики Казахстан в конце XX в.?: Убеждение, что экономический успех во многом связан с наличием консолидирующей и политической стабильности в стране, имеющей общую историю, единое культурное наследие, общие человеческие судьбы. Осмысление прошлого всемерно развивает настоящего. Социально-экономическая модернизация страны неразрывно связана с развитием ее культуры. В культуре человека заложены ценность целеустремленности, капитал свободного общения, возвеличение будущего нации и роли ее носителей; с другой стороны, содержится инновация интеллекта и труда, интерес к поступательному движению и долговременный эффект инвестиции. В ней пересекаются память прошлого, мобилизующая сила настоящего и устремление к будущему. Культура играет решающую роль в развитии и самореализации личности, формирует цивилизованного человека, консолидирует общество, сохраняя национальную самобытность народа и способствуя социально-экономическим преобразованиям. Сила его – в вере себе, человеку, жизни, обществу и объединяющему началу всего святого [1].

Культура только на фоне поступательного движения общества становится достоянием человека, народа, общества и истории. Только её сдерживают а) игнорирование традиционных моральных предписаний и ухудшение морального состояния общества; б) институциональный кризис, отделявший власть от культуры. Методологически слабость социальной и культурной истории прошлого состояла в том, что культурные традиции, «картины мира», конструкции смысла, религия, толкование действительности оставались без должного внимания или, более того, их игнорировали. Двойственность конструкции действительности посредством социальных, экономических, политических, культурных усло-

вий и толкованием ее смысла самими действующими лицами, по существу, не принималась во внимание.

В административно-бюрократической системе традиция утрачивает способности воспроизводить культурное наследие в полном объеме, институты ее перестают динамично функционировать и производить культуру. Власть, отделившая от истории и культуры своего народа, так или иначе повторяет негативы и ошибки прошлого в худшем варианте. В идеологии бюрократизма доминирует подданический дух, приходской принцип. В ней ограничен ресурс и рычаг воздействия. Поскольку в ее пределах формируется пассивное отношение к культурной политике, расплывчатость политических ролей и политической ориентации. Эти негативы нейтрализуют культуру участия. Бездействие или крайнее вмешательство ее разворачивается таким образом, что обновление культурной сферы отстает от темпов социально-экономического и политического развития общества, мало того и от развития общественного и национального сознания. В разрозненных обстоятельствах повседневности новация в культурной политике приобретает частный, региональный и отраслевой характер и тем самым утрачивает свою системную и социально-ориентированную ношу.

Возросла потребность в реформе, главным принципом которой является поддержание активной деятельности в борьбе за переустройство общества на новых гуманистических началах и соблюдение принципов гуманизма, представляющих механизм выработки идеологического знания как стремление к лучшему будущему. При этом не было сомнения в том, что разумно строить жизнь «на уже заложенном фундаменте» национальной культуры. В фундаменте культуры заложена вера человека в себя и в мироустройство. Как верно отметил С. Радхакришнан: «Если общество перестает верить в свои идеалы, оно утрачивает ориентиры» [2].

В независимом Казахстане накоплен весомый опыт в утверждении духа взаимопонимания, который подтверждает, что модернизационно-мобилизационный процесс общества не может быть успешно реализован без духовного согласия граждан и идейной солидарности общественных объединений. Именно в ответственный для страны момент в 2014 г. по инициативе Главы государства Н. Назарбаева была принята государственная программа «Культурное наследие». С этого года казахстанские ученые, пожалуй, начали планомерно и системно заниматься реализацией данной программы. В рамках государственной программы «Культ-

турное наследие» осуществлен комплекс мероприятий фундаментального, прикладного и организационного характера: собран, систематизирован и издан богатый материал мудрости народа и его духовной культуры; раскрыто их идейно-теоретическое, философско-мировоззренческое значение. В реализации данной комплексной программы в равной степени значимыми оказались и государственная идеология, и национальные традиции, и духовное богатство исполнителя, точнее их системное единство. Измерением системного единства общества является культура народа.

Какова должна быть духовная атмосфера страны в период вступления в новый этап переустройства общества? В ходе альтернативных поисков в обществе появилось понимание: а) неизбежности радикальных преобразований; б) необходимости усвоения позитивного опыта наиболее преуспевающих государств; в) предпочтительности вхождения в глобализирующееся сообщество без утраты собственной самобытности; г) важности максимального использования позитивного потенциала, заложенного в ценностях собственной культуры и ее институтов. В этих позитивах заложено духовное возрождение. Последнее становится побудительной силой тогда, когда оно базируется на толерантность и веротерпимость как формы соединения интересов людей и национальной идеи, «когда массовые мероприятия социальной жизни (спорт, увлечение здоровым питанием, летние отпуска и т.п.) и культурные артефакты (детские игрушки, поп-музыка, картины эпохи Возрождения и т.п.) могут иметь идеологическое измерение. И в культурном контексте это идеологическое измерение не сводится к манипуляции массовым сознанием в пользу господствующих социальных групп». [3]

Культура в контексте идеологий складывается из множества благородных достоинств, в частности, из понятливости и прочной памяти, трудолюбия и честности, доброжелательности и обязательности, культуры общения и приоритетов прекрасного и т.п.. Исходя из устойчивых убеждений собран большой историко-археологический и художественно-фактический материал, переведены мировые общественно-литературные источники. На деле извлекли уроки истории, что не позволили повторение трагедий прошлых времен. «Бережное отношение к истории – лучший гарант того, что сегодня и завтра не повторим новых трагических ошибок». [Н. Назарбаев].

За годы реализации программы издано 422 наименования книг тиражом более миллиона экземпляров по истории, археологии, этнографии и культуре Казахстана. Среди них – «Бабалар сөзі», «Библиотека мировой культуры», «Философское наследие мировой философии», переведенное на казахский язык, «Философское наследие казахского народа с древнейших времен до наших дней» и ряд других:

- переведено огромное количество научных, исторических и художественных текстов, изданных когда-либо в прошлом на иностранных языках, но затрагивающих общечеловеческие и национальные истоки человеческой культуры;
- восстановлены историческая память по поводу народной традиции и художественного ремесла, образ и стиль жизни разных племен казахских степей, прежний подлинный облик исторических памятников. Проведены 41 комплексных археологических и 24 научно-прикладных исследований, давших науке тысячи новых артефактов. В результате научно-поисковых экспедиций в Китай, Турцию, Монголию, Россию, Японию, Египет, США и страны Западной Европы обнаружены свыше пяти тысяч ценнейших архивных документов по истории, этнографии, искусству казахского народа, открывших новые грани национальной истории. Все собранные материалы и рассуждения о них отражают подлинный смысл духовного наследия.

Силами РГП «Казреставрация» восстановлены 73 знаковых для нашей страны и культуры памятника. Два из них – мавзолей Ходжи Ахмеда Ясави в Туркестане и археологический комплекс «Тамгалы» – вошли в Список Всемирного культурного наследия ЮНЕСКО. Завершены реставрационные работы 14 памятников в 12 областях и два объекта за рубежом. Это – мавзолей Султана Аз-Захир Бейбарса в Дамаске, построенного в 1266 году самим Бейбарсом и мечет Султана Бейбарса в Каире; строительство историко-культурного центра и мавзолея аль-Фараби в Дамаске.

Кроме того, отреставрировано шесть памятников, среди которых неповторимые здания Ханской ставки в Букеевской Орде. Завершены работы по сооружению памятника Абая Кунанбаева в Ташкенте и в Москве.

Проведена масштабная работа по инвентаризации отечественных памятников. Ее итог – в государственные списки памятников истории и культуры вошли 218 объектов республиканского и 11277 – местного значения.

Продолжается работа по систематизации образцов казахской традиционной музыки и культуры. Уникальными проектами стали «Қазақтың дәстүрлі мың күйі» и «Қазақтың дәстүрлі мың әні». В перспективе предполагается выпуск в таком же формате саги о батырах и национальных героях.

«Казахфильмом» завершены съемки 14 фильмов о памятниках истории и культуры, восстановленных за годы реализации «Мәдени мұра». Выпущен ряд документальных фильмов из цикла «Национальное наследие». За последние два года завершено производство более 74 фильмов.

Отечественная культура продвигается в современном международном контексте, проводя тематические дни и год Казахстана за рубежом. За 2014–2015 гг Дни культуры Казахстана прошли во всех странах СНГ, ведущих государствах Европы и Азии, Ближнего Востока, а в 2011 г. в Индии и Франции.

Оживили свою работу все виды и направления, сценического и прикладно-изобразительного искусства. Ежегодно на театральных площадках ставится более тысячи спектаклей, в репертуар казахстанских театров гармонично «вписался» отечественный балет, оперы великих композиторов звучат на языке оригинала. Позитивное влияние на рост сценического мастерства наших артистов оказывают обучение и в лучших театральных мастерских мира, участие в международных фестивалях и конкурсах.

Социально-культурный эффект культурного наследия возрастает пропорционально тому, какую национальную позицию последовательно занимают его сторонники и они взаимодействуют ли регулярно с гражданским сектором страны. Начиная с 2014 г. Министерством культуры профинансировано более 644 социально-значимых проектов, к сотрудничеству привлечено более 311 НПО. Министерство через партнерскую сеть взаимодействует практически с четырьмя тысячами организаций. Небывалый по сравнению с предыдущими годами показатель.

Масштабные перемены позволяют сделать предварительные выводы: Мир культуры эволюционирует по возвратно-поступательному принципу, а духовное наследие представляет сумму переменных; темпы развития ее неодинаковы по силе, но реализуются в различных направлениях; культурная политика нуждается в четком понимании ситуации, до тех пор трудно изжить в ней элементы неопределенности. На пересечении

подобных явных и скрытых течений образовались разные группировки претендентов, у которых действие поступка не совпадало с моделью поведения. В период отсутствия корреляции наметилось стремление к самореализации и государственному регулированию, образовалась некая напряженность даже между претендентами разных духовно-политических устремлений.

Между тем общественность стала раздражать ситуация, когда наши политики не говорят о национальном интересе в сфере духовности откровенно, внятно и однозначно. Для сравнения пересказываем предвыборную речь В. Путина: «Мы открыто всем народам, но в нашей стране они будут жить не обособленными меньшинствами, а единым народом, лояльным «русской культурной доминанте». Доминанта культуры проявляется в утверждении, высказанным еще А. Смитом: человеком управляют не только личные выгоды или даже благоразумие, но и весомые этические и практические причины, поощряющие мотивы, которые отличны от своекорыстных. [4]

Правда, те, кто преследуют схожие мотивы духовного обновления, могут иметь разные цели, разные возможности и разные пространства. Подобную ситуацию можно комментировать так: в обновлении переплетены схожие и специфические тенденции, поддерживается предпосылка равновесия и неизменности предпочтений. Носители культуры нередко осуществляют переход на разных исходных состояниях. Тем не менее, нормативный порядок, институты, элементы культуры общества существуют и соблюдаются в той степени, в какой мере люди разделяют представления других о правилах и нормах их поведения, способны адекватно интерпретировать ожидания друг друга, ориентироваться на совпадающие ценности. [5]

На этом фоне ничего удивительного и то обстоятельство, что возрождение духовной культуры казахского народа есть, в какой-то степени, восхождение к истокам Восточной Азии. Говоря о роли Восточной Азии в человеческой цивилизации нельзя не согласиться с утверждением известного китайского философа Ту Вэймина. По его мнению, культура Восточной Азии сохраняла 1) роль традиции в процессе модернизации; 2) важность незападных цивилизаций для самопостижения современного Запада; 3) глобальную значимость локального знания, а главное – сложный этап их взаимосвязи. [6]

Взаимосвязанность духовного наследия национальной культуры ведет к таким реальным последствиям, которые выходят за ее пределы и нуждаются в сопоставительном анализе. Наследие народа выражает как отношение личности к социокультурным нормам, так и взаимозависимость их интересов в гражданском обществе. Стало быть, культурное наследие – это не только позитивный результат государственной политики и профессиональной деятельности многих ученых и энтузиастов. Оно есть готовность согласиться с ценностями коллектива и нации в гражданском обществе, а также учет мудрости общества в ее различных индексах. При этом успех дела во многом определяется единством трех составляющих: большей инвестицией; программой, реализуемой на основе – объектно-ориентированного, проблемно-ориентированного и субъектно-ориентированного подходов; налаженной формой социального партнерства. Возможно увеличение объема наследия и корреляции между его составляющими.

Единство организационной и методологической базы составило большой ресурс для мобилизации интеллектуалов и модернизации сознания и культуры народа Казахстана. Ценность такого движения значима в той степени, в которой духовное наследие народа будет вписаться в новое состояние общества.

Можно полагать, что возрождение духовного наследия казахского народа бросило интеллектуальный вызов способностям к саморефлексии, пробудило качественное состояние национального сознания и оживляло *«ухаживающую»* и *«ухаживаемую»* *«соотечественники»*. Настал новый этап работы в ее комплексе – включение культурного наследия в систему образования и просвещения, изучение его влияние на казахстанское общество, на процесс сближения народа Казахстана вокруг идейных мотивов и духовных ценностей поколений людей. Разные факторы культурного наследия зависят друг от друга и от третьих. Этот факт, к сожалению, пока адекватно не учитывается при проведении культурной политики.

Исходная функция программы «Культурное наследие» сформулирована сообразно социокультурной обстановке или культурной политике государства:

хранение различных смыслов и достижений исторического опыта народов и упорядочивание культурного поля по историко-народным корням

и традициям. Это была попытка удержать или установить содержательную связь с новой эпохой, с ее социально-культурным контекстом. Культурное наследие предполагает не только именование ценного предмета, объявление значимого бытия, но и способ объяснения со-положения ценностей и художественных культур в одновременности. Это есть концентрация внимания на главные элементы, этапы и тенденции культурного обновления.

В этом контексте оно представляет собой интеллектуальный потенциал нации, ресурс которого надо исследовать в фундаментальном, прикладном, педагогико-воспитательном и управленческом направлениях. Большинство работ, изданных до настоящего времени, сконцентрировано на исторических, художественно-научных или структурных особенностях культурного наследия. В настоящее время расширение и активизация исследовательской работы рассматривается через призму новых теорий, улучшающих познавательную ориентированность ситуации и решения организационных вопросов. Стало очевидным, что духовное восприятие культурного наследия предполагает выявление его познавательного, эстетического и информационного смысла в контексте социокультурной модернизации.

Поэтому желательным стало рассмотрение культурного наследия как особой реальности повседневности и истории культуры. Повседневность его – это действительность, которая находит отражение в художественных образах и воплощениях. А мера его проявления и поддержания позволяет воссоздать образ прошлого, выполнять консолидирующую функцию в обществе. Основным объектом его является прошлое достояние и достижение данного социума, которое сохраняет свою актуальность для настоящего. Сила воздействия его проявляется в организации поведения человека и социума, в укреплении социальных связей. Оно придает осмысленность человеческому существованию, выполняет функции компенсации [психологической] и консолидации [социокультурной].

Культурное наследие в какой-то степени представляет культурный код определенной эпохи или конкретного типа цивилизации. Культурный код имеет конкретную функциональную направленность, обслуживает ту или иную сферу социальной жизни и нацелен на утверждение определенного типа социального порядка, способен побуждать субъектов к определенным ментальным, психологическим, социальным реакциям. Встроенные в него смыслы, ценности и нормы сочетаются между собой по устоявшим пра-

вилам и составляют информационную целостность, способную храниться, передаваться, обмениваться участием в организации межсубъектных коммуникаций. Наследие как культурный код включает в себя семантические, аксиологические и нормативные составляющие, хранящие в себя определенный объем информации. Активная информация стимулирует переход общества от традиционного состояния к самоорганизующей стадии.

Растет запрос на духовное наследие как некий социальный регулятор и «консенсусную» модель законопослушания, моральной легитимизации и социальной справедливости. С другой стороны, утверждается «убеждение делать только то, с чем ты согласен. Причем это убеждение как общая социокультурная норма» становится основным способом борьбы за свои интересы [7].

Развитая культурная реальность превращает действительность в мир для человека, а человеческое существование приобретает характер самоопределения, действительность – свойства мироустройства. С точки зрения культурологического подхода, культурное наследие выступает как: 1) культурный образец, его повседневность; 2) средство культурной интеграции; 3) культурный горизонт действия личности; 4) реконструкция «следов личности и социальных групп в истории культуры». Оно зиждется на потребностях человека, на полифункциональных чувствах его сострадания и сосуществования, с другой стороны, на методологии социокультурного анализа.

В ходе исследования проблемы культурного наследия нами выделены его характерные черты как исторической, социокультурной и индивидуально-этнической реальности. Как бы ни было оно:

- существует как самоочевидная и скрытая фактичность в различных вариациях явных и забытых знаков и символов;
- охватывает различные типы культур и разные виды творческой активности;
- объективно упорядочено, его смысловые структуры устанавливают порядок, вследствие чего огрубляется и упрощается сложность и многогранность культурного наследия и феномена творчества в целом;
- исследование генезиса и исторической изменчивости обрядов и ритуалов, запреты и норм, культурных паттернов, механизмов социальной коммуникации раскроют многообразие моделей повседневности прежних поколений;

- показатель передвижения в жизненном пространстве, омысленным видом человеческой деятельности. Исследование воплощения пространственной совокупности предметной среды и дел позволяет воссоздать процесс рождения культурного наследия в многообразии его форм моделей и проследить механизм фильтрации ценностей и их транслирование в окружающее пространство этническими группами;
- один из способов выживания человека как биологического существа, а так называемый вокруг «здесь», «сейчас» складывается зона, непосредственно доступная для физической манипуляции или адаптации действующего лица;
- содержит представление о коллективной памяти как отношении этнической общности к собственной ментальности и идентификации;
- «имеет привязку» к научно-историческим датировкам и периодизации значимых событий этнической истории. Интегральное описание этих черт культурного наследия возможно в рамках социокультурной ориентации. [См. 8]

Через и посредством корреляции между этими составляющими закрепляется ментальность и самоидентификация нации. Однако наличие множества корреляции не дает нам понимания причинно-следственных связей в процессе перехода от ментальности к самоидентификации. Мы далеко не всегда понимаем подлинные причины того, что происходит в обществе. Мы часто не можем ни теоретически, ни эмпирически установить корреляцию между неким событием, поступком какого-то лидера и тем, как отреагировало общество на это. Однако главное в реальных переменных – выразить общенациональные интересы и создать национальную модель модернизации. Сложность реальных перемен и многоплановость их осмысления заставляют задумываться над тем, какая сила искажает сущностный смысл социального реформирования и противоречит историческим фактам?

Верный ориентир и правильный ответ на качественное состояние культуры народа представляют собой духовное орудие мобилизации самого человека и фактор накопления системы его способностей и навыков самовоспитания. Культура, представленная как «внутреннее ядро цивилизации, ее сердце» есть универсальное средство воспитания и самовоспитания. Посредством ее осуществляется очищение соответственно воли, ума и эмоций, в целом и жизненной позиции. При этом происходит как бы

встречное движение: 1. Государство притягивает к себе активных субъектов, создавая свою элиту («политический класс»). В этом случае мы говорим о ментальности как *mentality* общества. 2. Идет поиск совпадения в массовом сознании целевых установок государства и элиты. Это – процесс социализации индивида и его самидентификации в обществе.

Ментальность общности соединяет человека с обществом, государством и социумом и осознается человеком как его собственная физическая, социальная и духовная данность. Внутренняя структура ментальности как явления общественного сознания опирается на взаимодействие и взаимообусловленность трех статусов индивида – физического индивида, социального субъекта, духовной личности. [См. 4]. Деятельный человек одновременно выступает в роли активного субъекта, создателя, творца и мудреца, поскольку находится в векторе внимания, роста и перспективы. Реальные устремления определяют силу взаимного влияния ментальных объединений и активных их носителей.

Как таковые эти достоинства а) превращаются в средство распространения интеллектуальной, эмоциональной и нравственной деятельности в их единстве; б) вырабатывают доверие к людям и новую потребность в процессе межэтнического и межконфессионального общения.

Мы переживаем такой период перемен, когда политика доминирования угасает, а эра коммуникации, информационных сетей, переговоров, взаимодействия, согласования и сотрудничества набирает живой импульс. Открытый диалог не только формирует массовое и индивидуальное сознания, но и сближает форм сознания. Диалог – форма живого взаимодействия и его коммуникативной практики. Духовная сфера становится предметом самосознания, но сила его воздействия слабо используется в Центральной Азии.

Широкий обзор точек зрения, посвященных различным аспектам общества [менталитету, национальному характеру, экономике, геополитике и т.д.], помогает систематизацию базовых понятий и определить курс на общественную самоорганизацию. Базовые понятия концентрируют внимание на предметы будущих дискуссий в интеллектуальном сообществе, а курс на самоорганизацию – это тот самый консенсус, который нужен и власти, и самому обществу. Надо повышать доверие не только к власти, но и к институтам самого общества, тем же некоммерческим организациям, ибо они способны формировать платформу для объединения.

Культурное наследие – это духовная категория, форма демократизации общества и идентификации ментальности. *Духовную катезорную* нации надо использовать как продуктивный шанс для восстановления национального, открытого миру патриотизма. Определенной части интеллектуалов волновала теоретические построения возможной идентичности, а для других – важнее было осознание себя как части единого народа, признание социокультурной и этнической общности. Для духовного обогащения значимо как углубление эмоциональной жизни, так и интегрированное понимание мира. Сочетание противоположных тенденций в обновлении удастся благодаря компромиссу реально существующих интересов и консенсусу различных социальных сил.

Задача не просто отследить, что происходит с обществом, но попытаться объяснить то, что происходит во взаимоотношениях народов. Междисциплинарный подход сочетает теоретический анализ и эмпирические исследования участников из разных отраслей знания и стран, что способствует проведению сравнительного анализа. Соединение четырех компонентов – теоретического исследования, эмпирического исследования, междисциплинарного подхода и сравнительного анализа, позволяет авторам отойти от привычных схем описания взаимоотношений государства, общества и медиа и показать их сложную динамику. Комплексное видение сути проблем расширяет концептуальную основу модернизации общества, стимулирует создание национальной модели самоидентификации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Казахстан в глобальном мире: вызовы и сохранение идентичности. Алматы, 2011
2. Радхакришнан С. Индийская философия. М., 1957, с. 701
3. Г.И. Мусихин. Идеология и культура. // Полис, 2012, 1, с. 55
4. А. Сен, проф. Гарвардского унив., Адам Смит и современность. // Вопросы экономики, 2011, 11, с. 28
5. Г.В. Пушкарёва. Технология социального проектирования в процессе реформирования государственной службы. // Общественные науки и современность. 2011, 4, с. 44–51
6. Ту Вэймин, Подъем «конфуцианской» Восточной Азии: истоки и исторический смысл. // Полис, 2012, 1, с. 7–25

7. Н.Е. Тихонова. Динамика нормативно-ценностной системы российского общества [1995-2011]. // Общественные науки и современность, 2011, №4, с. 8-9
8. Роль культуры в гармонизации межэтнических отношений. Молдабеков Ж.Ж., Назарбетова А. Алматы, 2011, с. 126-142
9. Л.П. Евстигнеева, Р.Н. Евстигнеев. Ментальность как экономическая категория. // Общественные науки и современность, 2011, №4, с. 88-89.

Jalqan Mollabekov (Qazaxistan)

Mədəni irs mentallıq və eyniləşdirmə amili kimi

Xalqın irsi həm şəxsiyyətin ictimai-mədəni normalara münasibətini, həm də onların maraqlarının vətəndaş cəmiyyətində qarşılıqlı asılılığını ifadə edir. Demək, mədəni irs yalnız dövlət siyasəti və bir çox alim və entiznastların peşə fəaliyyətinin müsbət nəticəsi deyil. O, kollektivin və vətəndaş cəmiyyətində millətin dəyərləri ilə razılaşmağa hazır olmaq, həmçinin cəmiyyətin müdrikliyinin müxtəlif göstəricilərini nəzərə almaqdır. Bu zaman işin uğuru çox cəhətdən üç tərkib hissəsinin: daha çox investisiya, proqram hərəktələri, ictimai partnyorluğun tənziplənməmiş formasının vəhdəti ilə müəyyən olunur.

Zinakan Mollabekov (Kazakhstan)

Cultural heritage as a factor of mentality and identification

The people's heritage expresses both the person's attitude to socio-cultural norms and interdependency of their interests in civil society. Cultural heritage is not only positive result of state policy and professional activity of many scientists and enthusiasts. It is also to be ready to agree with values of the collective and nation in civil society as well as taking into account the wisdom of the society in its various indices. The success of the work is determined by the unity of three components: more investments; programmed actions, the regulated from of social partnership.

Ключевые слова: культурное наследие, общество, памятники, духовная категория, культурная интеграция.

УОТ 008:316.722

Турсун Габитов
доктор философских наук, академик АСН РК.
Алия Алимжанова
кандидат философских наук, доцент.
Қазақстан

ЦЕННОСТИ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ И СОВРЕМЕННЫЙ КАЗАХСТАН

Культурное наследие для обыденного сознания ассоциируется запасниками спецхранов, музеев и т.д. Существует много определений понятия «культурное наследие»: так как сам термин «культура» полисемантичен, всеохватывающ. Поэтому под культурное наследие подходит большой срез жизни человечества – музыкальный, изобразительный, архитектурный, устно-поэтический, письменно-литературный, философский и другие. Например, премьер-министр Сингапура Ли Куан Ю заявил, что использование этническими китайцами китайского языка благоприятствует сохранению драгоценного культурного наследия. И он прав, поскольку главная культуuroобразующая ценность и есть язык народа. Недаром М. Хайдеггер называл язык – домом бытия. Мы бы добавили, что язык – социальная память человечества.

Действительно, прежде всего, культурное наследие – это память. Обществу, культуре необходимо хранить социально значимую информацию в любом виде, в любом носителе. Исторический путь пройденный народом, откладывается в его социальной памяти и формирует традиционные установки его культуры. История любой культуры есть история памяти, противоборствующей силе всепоглощающего времени.

Потеря исторической памяти – удел манкурта. Беда, если такой недуг овладевает одним человеком, трагедия, когда манкуртством страдает народ. И ведь именно потеря исторической памяти ослепляла нас в недавние времена, когда целым поколениям были недоступны гуманистические ценности мировой цивилизации, да и достоинства собственного народа. Известны попытки запрещения и сокрытия многих трудов и мыслей выдающихся исторических деятелей, философов, историков, правоведов и

других. С приобретением Казахстаном независимости, наконец, пришла пора возрождения подлинной духовности, исторической памяти, вхождения в русло ценностей общечеловеческой цивилизации. Словно после долгой и мучительной спячки открылась возможность с огромной жаждой познания обратиться к вечно живым источникам человеческой духовности. Возникла необходимость утоления этой жажды, но это надо сделать на уровне требований методологии и ценностей современной информационной цивилизации, избегая кривых зеркал и не создавая новых мифов. Именно на это нацелена, инициированная Президентом Казахстана Н.А. Назарбаевым государственная программа «Культурное наследие». Освоение духовного наследия ушедших поколений, восстановление исторической памяти откроет нам дорогу для расцвета нашего Казахстана, духовного развития общества.

Ценности созвучны выделенным целям в области духовного развития в стратегии «Казахстан – 2050», где здоровье, образование, благополучие граждан определено в качестве одного из главных приоритетов [1]. Отправной точкой практической реализации реформы общества должно стать единство процесса производства материальных благ и развитие самого человека. К культурным ценностям отнесены – «нравственные и эстетические идеалы, нормы и образцы поведения, языки, диалекты и говоры, национальные традиции и обычаи, исторические топонимы, фольклор, художественные промыслы и ремесла, произведения культуры и искусства, результаты и методы научных исследований культурной деятельности, имеющие историко-культурную значимость, здания, сооружения, предметы и технологии, уникальные в историко-культурном отношении территории» [2]. Из этого следует, что ядром культурных ценностей Республики Казахстан являются продукты и артефакты, состояние и потенциал созидательного творчества народов нашей страны. А вот что, например пишет А.Н. Нысанбаев: «Став суверенным государством, Казахстан должен подобно другим странам осознать, что у него нет вечных друзей и вечных врагов, а есть лишь вечные национальные интересы, игнорирование которых способно быстро подорвать еще не окрепшую молодую государственность» [3].

Смысл бытия всегда интересовал человечество. И особенно актуальным стал этот вопрос на пороге XI века. Человек задумался, анализируя, оценивая век уходящий. Что в нем было хорошего и что плохого? С каким багажом мы перешагнем рубеж веков? Одно можно сказать с уверен-

ностью! нам мало, чем будет похвастать перед потомками, но стыдно будет за многое. «XX век был самым страшным в истории человеческой цивилизации. В ряду глобальных тревог века – фашизм, тоталитаризм с его массовыми репрессиями, вынудившими огромное число людей покинуть родные края, голод, шагающий по планете, выросшие до вселенских масштабов проблемы экологии» [4].

В XX веке пали колониальные империи, но зависимость не исчезла, изменился лишь образ ее проявления. Экономические цепи не менее прочны, чем военно-политические. На мировой арене появилась империя нового типа – сверхдержава. Человечество гордится достижениями научно-технического прогресса и темпами экономического роста. И это совершенно справедливо. Человеческий разум проник в микромир, овладел ядерной энергией, достиг высот в ракетостроении и космонавтике; велики достижения в телерадиокоммуникации, микроэлектронике и молекулярной биологии.

Но что с другой стороны медали? Все более изощренные и разрушительные виды оружия, экологический кризис и создание потребительской культуры, катастрофически теряющей духовность и заполняющей образовавшийся вакуум индустрией удовольствий. Нарастающее экономическое неравенство, крайняя бедность одних и чрезмерное обогащение других. На эти проблемы обращают внимание Ч. Айтматов и М. Шаханов в своем диалоге «Плач охотника над пропастью [исповедь на исходе века]».

С точки зрения М. Шаханова, наша цивилизация подошла к краю пропасти, так как забыт приоритет духа. Он пишет о том, что западный ум, разрушивший традиционные ценности и под знаком научного эксперимента [на заре века] анагомизировавший и систематизировавший «трехмерный мир», обратился затем к изнанке бытия, к темной, «обратной» стороне» человеческой природы и мира. «Все запретное, необычное, неизвестное привлекает его больное внимание, а привычное и традиционное, «положительное» утратило всякий интерес и ценность. Эта фундаментальная установка европейского сознания определила общую атмосферу и культурную ориентацию Запада конца 21 столетия» [5].

С ним вполне солидарен Ч. Айтматов, считающий причиной современной бездуховности забвение добра, которое стоит слегка потеснить, как зло тут же укрепляет свои позиции. «Как жаль, что мы долгое время не придавали этому значения. Живой человек соткан из мириад действий: созидагельных и разрушительных, преднамеренных и спонтанных. Лабиринт

ринты внутреннего бытия человека сложны и опасны. Но как бы там ни было, предотвращать рождение кровопийцы от кровопийцы, злодеев от злодея, осаждать пускающуюся в разгул чуму манкуртизма и зомбизма – величайшая обязанность всего человечества» [6].

С кого можно спросить за эту безнравственность? Как можно быть спокойным за будущее страны, когда поколение будущего впитывает в себя сомнительные ценности расплодившейся дешевой литературы, низкопробных коммерческих фильмов, пронизанных духом насилия, убийства, грабежа? В нашем обществе неправильно поняты многие демократические свободы. Телевидение заполняется фильмами о насилии, издевательствах и пытках, книжные прилавки ломаются от низкопробных мелодрам, боевиков и триллеров, ничего общего не имеющих с высокой художественностью, пропагандируя и внедряя в сознание наших людей «образ жизни», чуждый стратегическим идеалам и традиционной этике национального опыта. «Там, где в основу воспитания положено убийство, под каким бы соусом оно ни подавалось, получим либо камикадзе, либо Джеймса Бонда» [7]. В силу этого европейская культура по сей день петляет по кругам ада, не в силах преодолеть горгоническое притяжение разрушительных обзоров и идей... Восточный же опыт преодоления этой проблемы не всегда применим к западному сознанию, чуждому метафизике и основанному на рациональной ментальности, хотя Запад и стоит на пороге открытия метаисторической реальности и методов ее постижения [8].

XX век, считают все ученые, аналитики, стал трагедией для человеческой цивилизации еще потому, что он подверг ее устои различным социальным экспериментам, разрушившим и увлекшим их, независимо от национальности, вероисповедания, увлекшим утопической идеей социального равенства. В результате были разрушены мировоззренческие ценности, духовные ориентиры, основные жизненные позиции людей [9].

Плоды этого процесса настолько обильны, что не заметить их просто невозможно, они вошли в нашу жизнь и стали ее неотъемлемой частью. Это преступность, терроризм, коррупция, вандализм, алкоголизм, наркомания, фанатизм и многое другое. Когда же закончилось противостояние двух идеологий, оставивших после себя пустоту и охваченных паникой и страхом людей, появилась еще более благоприятная почва для экстремистов всех мастей, начиная от политиков, кончая «звездами» эстрады и кино, не говоря уже о сфере преступных «удовольствий».

Продуктом урбанизации стала новая общность, получившая новое определение «масса», в границах которой медленно, но верно деформируются родовые черты как личности, так и этноса. Город рамками своего ограниченного пространства спрессовывает людей, их волю и судьбы, концентрируя в себе огромный потенциал социальной энергии. В этих же границах концентрируется и огромная техногенная энергия в форме гигантов индустрии, объектов повышенной опасности для человека и окружающей среды.

Растет число техногенных и природных катастроф, чрезвычайных ситуаций, увеличивается вероятность и без того высокой возможности отдельного человека влиять на судьбы миллионов людей. Все это происходит в среде разрастающейся массы, которая не поддается структурированию, не имеет традиций, неадекватно реагирует на происходящие события, усредняет и обезличивает человека. Масса легко возбудима, жестока и безответственна – она является прекрасной средой для внушения и «социального зомбирования». Век XX можно назвать веком урбанизации и масс, выступивших принципиально новым генератором социальной энергии, носителем масс-идеологий, масс-культур, радикальных квазирелигий.

Цивилизованность любого государства определяется, прежде всего, его отношением к культурному наследию. Перед государственной политикой Казахстана в области культуры стоит двоякая задача: с одной стороны необходимо разработать комплекс мероприятий, направленных на развитие и поддержание самобытных этнических культур; с другой – создание условий для оптимального развития и безболезненной интеграции в единую общечеловеческую культуру. Как сказано в Концепции социокультурного развития Республики Казахстан, культурное наследие позволяет народу помнить традиции своего прошлого, черпать духовные силы, умело привносить в него черты других культур для развития процесса самосознания. Из самобытности народных культур складывается единство культурных ценностей народов Казахстана. Поэтому Республика Казахстан будет сохранять и защищать культурное наследие всех народов, обеспечивать равенство культур и право каждого народа утверждать, сохранять и развивать свою культурную самобытность.

Бережное отношение к собственному культурному наследию и восприятие ценных элементов других культур – это магистральный путь развития человеческой цивилизации. Все ее основные достояния получены

на этом пути. Например, мы все восхищаемся достижениями средневековой мусульманской культуры IX – начала XIII веков; другими словами культурой Исламского Ренессанса. В этот период, признанный Вторым учителем, аль-Фараби пишет свои бессмертные трактаты, Ибн-Сина заканчивает свой 12 томный труд по медицине, Кожа Ахмет Ясауи поднимает человеческую духовность на небывалую высоту, городская культура Центральной Азии дает самые передовые для того времени образцы материальной и духовной культуры и т.д. Исследователи этого феномена указывают на множество причин и факторов расцвета данной культуры (синтез арабской, иранской и тюркской культур; роль Великого Шелкового Пути; динамика кочевых цивилизаций того времени; цивилизационная роль ислама; духовный потенциал тенгрианства; зороастризма; манихейства и др. автохтонных религий и т.д. Но я хочу обратить внимание еще на одно обстоятельство и оно связано с переводом культурного наследия человечество. Как известно, халиф аль-Мамун в г. Багдаде, в столице Арабского халифата, способствовал к открытию Дома ученых в городе и попросил перевести на арабский язык основные сочинения древнегреческих философов и мыслителей, что было и сделано. Все это способствовало к диалогу культур и через него к ее расцвету. Начинания Президента по реализации государственной программы «Культурное наследие» вполне можно сравнить с деяниями халифа Мамуна.

Проблемы возрождения культурного наследия тесно связаны с духовным бытием самого народа, затрагивает его смысложизненные аспекты. Культурное наследие – это завещание одного поколения к другому, времен связующая нить. Как писал французский моралист де Шамфор, когда общество не скреплено разумом, не оживлено чувством, когда в нем нет неподдельной благожелательности и обмена достойными мыслями, что видит в нем большинство его сочленов? То ярмарку, то игорный притон, то постоялый двор, то разбойничий вертеп. Но осталось память и живут нетленные творения далеких предков. Древние кочевники были правы, когда понимали свои деяния и воспринимали все происходящее в мире как общее стремление и единое творчество человечество. Прошлое ведь не то, что прошло и не вернется, будущее вовсе не то, что ожидает нас потом; они вплетены в настоящее.

Анализируя роль и место культурного наследия в долгосрочной стратегии развития страны, нельзя обойти и такую проблему как соотношение

традиции инновации в социокультурной динамике страны. Можно выделить три формы их взаимодействия:

- 1) сопротивление и бойкотирование нового, возврат к старым порядкам и ценностям;
- 2) ломка традиции через заимствование новых ценностей и порядков;
- 3) трансформация нового и приведение его в приемлемые для традиции формы.

Если в традиционной культуре присутствуют (либо в нее легко имплантируются) ценности роста и развития, элементы модернизации, инновации, то об обществе, где эти элементы получают простор для развития, на языке социально-политической философии принято говорить как о передовом традиционном обществе. Соединение ценностей модернизации с национальной культурной самобытностью создает возможность реализации оптимистического сценария пути вхождения в современную цивилизацию. Этот стержневой признак конструктивной и практической действенной культурной политики наиболее полно проявлен, разумеется, в Японии, эффективно работает на экономический расцвет «молодых драконов» Юго-Восточной Азии, доказал свою жизнестойкость в ходе модернизации Китая. Осуществляя государственную программу «Культурное наследие», Республика Казахстан должен учесть этот опыт. Вместе с тем практика возрождения культурного наследия посредством абсолютизации культурно-национальной самобытности, возведение новой «китайской стены» между Востоком и Западом, Югом и Севером в попытках реформирования, например, постколониальных и посттоталитарных странах, или неприятие современной глобализации под лозунгами религиозно-политически окрашенного национализма в некоторых странах мусульманского Востока, африканские теории негритюда, идеи Чучхэ и т.п. демонстрируют свою неэффективность, или даже оказывают разрушительное воздействие на культуру, экономику, социум.

Программа «Культурное наследие» в нашей стране реализуется в условиях нарастания процессов глобализации и вестернизации. В прошлом веке казалось, что процесс глобализации приведет к унификации всех культур, а западная модель станет всеобщей. Но сам процесс усвоения западной культуры стал давать противоречивые результаты. Сама западная цивилизация, возникшая не без участия восточных культур, вышла за пределы этнических культур и стала претендовать на универсализм. Идеалы

восточных культур (чувство гармонии, гармония между человеком и природой, примирение крайностей, религиозность и т.д.) так и не были укоренены в западную культуру и предопределяли формирование незападного типа личности.

Принятая в нашей стране программа «Культурное наследие» отвечает духу времени и идет в русле мировых цивилизационных процессов. В частности на рубеже тысячелетий ООН принял рекомендации о культуре мира и о ценностях культуры XXI века. В документах ООН большое внимание уделяется к обмену между культурными наследиями различных народов, что является важным элементом построения нового мирового порядка. Поощряя обмен между мировыми культурами и помогая новым независимым государствам утвердить их культурную идентичность, ООН открывает миру все богатство многообразия. Международное сотрудничество, получившее развитие благодаря усилиям передового человечества, привело к созданию концепции «общего культурного наследия человечества», позволило многим странам лучше узнать друг друга, способствовало культурному взаимодействию и многообразию, что является самым лучшим способом уничтожения образов врагов и содействия взаимопониманию и доверия.

Наверняка, каждый из нас в детстве соприкасался с национальными обычаями, народной культурой во время проведения традиционных обрядов, ритуалов, различных торжеств. Все это с испокон веков, с незапамятных бесписьменных времен передавалось из уст в уста, из поколения в поколение. Такова сила памяти – величайшей из основ, на которых живет культура.

Представляется, что историю культуры человечества можно понимать как некий опыт длиною в века и тысячелетия, дорогу страданий и достижений. Путь поиска человека, народа, человечества, пролегающий через города, страны, через всю планету.

Отношение к памятникам истории и культуры – показатель нашей духовной зрелости, внутренней свободы. Какую линию поведения я должен выбрать, чтобы остаться свободным человеком? В мире несовершенном, подчас абсурдном? Изначально человеку в этом онтологически абсурдном мире для собственно человеческого бытия необходима опора для самоутверждения себя. Этой опорой могут служить разные вещи. Да мало ли чем человек может утверждать свою отдельность, индивидуализм. Ныне опорой самоутверждения должна стать всесторонняя, гуманитарная образо-

ванность. Слава личности подтверждается образованностью, ее свобода и достоинство немислимы без обширнейших знаний, которые он получает в результате усвоения культурного наследия, как собственного народа, так и всего человечества в целом.

Образованный человек, ошущающий прошлое, природу, космос, как часть своей жизни, как отчий дом, нуждающийся в опеке – особый человек. Для него немислимо потерять или забыть прошлое. Он не будет бездушно разглядывать ценности культуры, историю. Но попытается понять, вчувствоваться, услышать голоса, вопросы прошлого, чужого опыта. Стало быть, культурное наследие – диалог культур, диалог времен.

ЛИТЕРАТУРА

1. Балтабаев М.Х. Современная художественная культура Казахстана. – Алматы, 2005. – С.71
2. Закон Республики Казахстан от 24 декабря 1996 года «О культуре» :: Культура и СМИ: проблемы взаимодействия. Сост.: А.Кодар и др. – Алматы: ИД «Сredo», 2000. – 360 с.
3. Нысанбаев Ә.Н. Қазақстан. Демократия. Рухани жаңару. – Қазақстан. Демократия. Духовное обновление. – Алматы: Қаз. энциклопедиясы, 1999. – 416 с.
4. Нысанбаев А.Н. Глобализация и проблемы межкультурного диалога в двух томах. – Астана: ИФП МОН РК. Т.2., 2004. – 308 с.
5. Айтматов Ч., Шаханов М. Плач охотника над пропастью [Исповедь на исходе века]. – Алматы: Рауан, 1996. – 384 с.
6. Там же. – С.134.
7. Там же. – С.110.
8. Там же. – С.115.
9. Там же. – С. 120-121.

Fursun Qadifov, Aliya Alimjanova (Qazaxistan)

Mədəni irs sərvtələri və müasir Qazaxistan

Бұл мәқалə түрк халқларının тарихində исламəқədərki мэдəни ирсин бəзи аспектlerini мўзакирч edir. Мўxtəlif этник мэдəнийətlərin əlaqələrinin мўqayisəli təhlili verilmiş və мэдəни irsə hörmət sivilizasiya əlaməti kimi nəzərə çarpdırılmışdır. Qazax xalqının мэдəни irsinə mənfi münasibət tənqidi təhlilə məruz qalmışdır (avrosentrizm, etnonihilizm, separatizm, fundamentalizm, passeizm və s.).

Tursun Galishev, Aliya Alimjanova (Kazakhstan)

Values of the cultural heritage and modern Kazakhstan

This article discusses some aspects of the approach to pre-Islamic cultural heritage in the history of the spiritual quest of the Turkic peoples. Comparative data analysis of the relationships of various ethnic cultures of their spiritual heritage has been given and it has emphasized that respect for cultural heritage as a sign of civilization. Subjected to critical analysis of a variety of negative attitude towards the cultural heritage of the Kazakh people [Eurocentrism, ethnonihilism, particularism, fundamentalism, passeizm, etc.].

Ключевые слова: культурное наследие, духовность, урбанизация, традиционная культура, диалог культур.

SƏFƏVİLƏR DÖVRÜNDƏ BÖRÇALININ MƏDƏNİ-TARIXİ SƏCİYYƏSİ

Hər xalqın özünün əsrlər boyu yaratdığı və başqa, xüsusən də qonşu xalqlardan əxz etdiyi adət-ənənələri yaşatması, inkişaf etdirməsi təbii hal kimi qiymətləndirilməlidir. Əu istəkdə milli qüruru, hissləri uca tutmaq, qorumaq lazımdır. Düzdür, mühitdən, ictimai-siyasi qurumdan, maddi-mənəvi vəziyyətin əlverişli və qeyri-əlvərişli olmasından, xüsusən də elm və texnikanın, istehsal proseslərinin təsirindən asılı olaraq bu adət-ənənələr müəyyən dəyişikliklərə uğrayır, onların inkişafı, zənginləşməsi gah sürətli, gah da ləng gedir. Amma tarix göstərir ki, bu adət və ənənələrin daşıyıcısı olan xalq varsa, həmin atributlar da yaşayacaqdır. Əu, Əorçalıya, orada yaşayan Azərbaycan türklərinə də aiddir. Əorçalıların çox orijinal, bu mahala məxsus cizgiləri, naxışları olan el adətləri, ənənələri var. Onların bünövrəsində Azərbaycan xalqının nəfəsi, dəsti-xətti dursa da, yerli şəraitdən, başqa millətlərin nümayəndələri ilə ünsiyyətdən, irəli gələn cəhətlər də az deyildir.

Əu məqalədə Səfəvilər hakimiyyəti dövründə Əorçalı ərazisində baş verən tarixi-mədəni proseslərə nəzər salmaq istərdim.

Hakimiyyətlərinin ilk mərhələsində Hülakülərin xristian dininə üstünlük vermələri Azərbaycanda bu siyasətə qarşı çıxan gizli sufi təriqətlərinin yaranmasına səbəb olmuşdu. Ələ təriqətlərdən biri də XIII əsrdə Şeyx Səfiyyəddinin başçılığı ilə Ərdəbildə yaranmışdı. Azərbaycana etdiyi sonuncu yürüş zamanı Əmir Teymur Şeyx Səfinin məqbərəsini ziyarət etmiş, abadlaşdırdığı Əeyləqan şəhərinin gəlirini, habelə Ərdəbil şəhərini vəqf olaraq Şeyx Səfinin varislərinə vermişdi.

Şeyx Səfiyyəddin sünni olsa da, onun varisləri özündə daha çox qədim türk inanclarını ehtiva edən qızılbaşlıq ideologiyasına üstünlük verməyə başlamışlar. Sünnilik doktrinasına uyğun olmayan, lakin islam pərdəsinə bürünən bütün dini-fəlsəfi ideologiyalar kimi qızılbaşlıq da sonralar şia təriqəti hesab olunmağa başladı. Əslində isə qızılbaşlıq öz ideoloji qaynaqlarını xürrəmilikdən və

hürüfilikdən götürmüşdü. Belə ki, hər bir etnos yeni qəbul etdiyi dini daha çox öz ənənələrinə uyğunlaşdırmağa çalışır. Fəzi mənbələrdə iddia edildiyi kimi İbək heç də tamamilə islam dinini rədd etmirdi. Məsələn, xürrəmilərin İzz qalasında öz məscidlərinin olmasını, lakin «islam ehkamlarını xürrəmcəsinə izah etmələrini» xüsusi qeyd edirdi. İslam dinini Azərbaycan türkünün ənənələrinə uyğunlaşdırmağın ikinci cəhdi hürufiliyin, üçüncü cəhdi isə qızılbaşlığın yaranmasına gətirib çıxartdı. Qızılbaşlığı bütün Azərbaycana yaymaq cəhdlərinin ilk mərhələsi uğursuzluqla nəticələndi.

1511-ci ildə baş vermiş Şərur döyüşündən sonra Ağqoyunluların birinci qoluna son qoyulsa da, Ağqoyunlu dövlətinin digər qolunun başçısı Sultan Murad Səfəvilər üçün təhlükəli rəqib olaraq qalırdı. Şah İsmayılın kömək üçün İrəvanlı türklərinə, Kartli və Kaxet hakimlərinə müracəti cavabsız qalmadı. 16 minlik qızılbaş ordusunun 4 min borçalılardan ibarət idi. 1513-cü ildə Həmədan yaxınlığındakı Alma İulağı adlı yerdə Sultan Muradın ordusunu darmadağın edən I Şah İsmayıl Şirazi tutdu. Bu qələbədən sonra Ağqoyunlu dövlətinin ikinci qoluna son qoyuldu. Şah İsmayıl Qum, Kaşan, İsfahanı, 1514-cü ildə Yəzd və Kirmanı, 1518-1519-cü illərdə Xorasan istisna olmaqla bütün indiki İran ərazisini tutdu, İrəvan, Bağdad şəhəri də daxil olmaqla indiki İraq ərazisini Azərbaycan Səfəvilər dövlətinin tərkibinə qatdı. Beləliklə, Fərat çayından Amudərya çayınadək geniş ərazi Şah İsmayılın hakimiyyəti altına keçdi. Böyük bir imperiyaya çevrilən Səfəvi dövləti Yaxın Şərqi hərbi-siyasi həyatında mühüm rol oynamağa başladı [1; s.55]. Şah İsmayılın başının Özbək xanı Şeybani ilə müharibəyə qarışmasından istifadə edən Kartli və Kaxet hakimləri bir-birlərilə didişməyə başladılar. Kartli hakimi David bu mübarizədə qalib çıxaraq Kaxet hakimi Av-Georgini əsir tutdu. Şeybani xana qalib gələn Şah İsmayıl Tiflisə gəldi. O, Davidi Kartliyə, Leonu isə Kaxetə hakim təyin etdi.

Çaldıran və ondan iki il sonra olmuş Qoçhisar döyüşlərində məğlub olan Səfəvilər Ərzincan, Ərzurum, Kərkük və Diyarbəkri itirdilər [1; s.61-62].

Şah İsmayılın məğlub olmasını eşidən Kartli hakimi fürsətdən istifadə edərək, Kaxet üzərinə hücum təşkil etdi. Şah İsmayıl tərəfindən Kaxetin hakimi təyin edilmiş Leon borçalıların köməyiylə xəyanətkarı geri oturtdu. David tələm-tələsik Osmanlı sultanının yanına elçilər göndərərək kömək istədi. Davidin Osmanlı ilə əlaqə yaratmasına mane olmaq üçün İrəvanlı qərgah quran Şah İsmayıl, 1524-ci ildə öz sərkərdələri Qərənfil və İlyas bəyi azsaylı hərbi dəstə ilə Teletdə sığınacaq tapan Davidə qarşı göndərdi. İlk

toqquşmada qızılbaşlar geri çəkilsələr də, Şah İsmayılın özünün başçılığı ilə gələn ordu xəyanətkar Davidi geri oturtdu. Tiflisə daxil olan Şah İsmayıl Əvləbar körpüsünün yanında yeni məscid inşa etdirdi.

Şah İsmayılın ölümündən sonra taxta onun böyük oğlu, 14 yaşlı I Təhmasib çıxdı. İraqi Ərəbin idarəsi Əlqas Mirzəyə, Azərbaycanın idarəsi İbrahim Mirzəyə, İraqi Əcəmin idarəsi isə Sam Mirzəyə həvalə olundu. Təhmasibin azyaşlılığından və Şah İsmayılın ölümündən sonra hakimiyyət boşluğundan istifadə edən David Tiflisi işğal etdi və İrəvanı çapıb-taladı. 1525-ci ildə hakimlikdən imtina edən Şah İsmayılın keçmiş vassalı olmuş David başını qırxdıraraq monastıra getdi. Onun yerinə qardaşı Cəorgi hakimlik etməyə başlasa da, iki ildən sonra Davidin oğlu Luarsab qaynatası, İmeret çarı III İsaqratin köməyi ilə Cəorgini hakimiyyətdən uzaqlaşdırdı. İsaşi Osmanlı və Özbək hücumlarının dəf edilməsinə qarışan qızılbaşlar gürcü hakimlərinin bu özbaşnalıqlarına göz yumurdular.

Qızılbaşların Osmanlı təcavüzünə qarşı apardıqları ağır savaşlar əslində Oruc bəy İsayatın (1541-1614) dili ilə desək, «öz ağalarını və dinlərini tez-tez dəyişən gürcü knyazlarının» işinə yarayırdı (3; s. 74). 1535-ci ildə Osmanlının himayə etdiyi İmeret hakimi III İsaqrat və onun kürəkəni, özünü Kartli «eristavı» elan etmiş Luarsabın dəstələri İrəvanı, Əhıskanı tutub dağıtdılar. Əhali gürcü hakimlərinin özbaşnalığına son qoymaq məqsədilə Qarabağda olan Şah Təhmasibə müraciət etdi. 1541-ci ildə Şah Təhmasib İrəvanı gəldi. Tiflis yenidən qızılbaşların ixtiyarına keçdi. Əhıska atabəyi III Keyxosrov Şah Təhmasibdən kömək istədi. 1545-ci ildə III İsaqrat və Luarsabın dəstələri Soxoist düzənliyindəki döyüşdə darmadağın edildi. III İsaqrat şahdan aman dilədi. 1547-ci ildə İrəvanı və Əhıska üzərində tam nəzarəti bərpa edən Şah Təhmasib Həsən bəyi bölgəyə hakim təyin edərək, Qəzvinə döndü. Şah Təhmasibin getməsindən istifadə edən xain III İsaqrat Osmanlıdan kömək alaraq Həsən bəyi öldürtdürdü. Əhıskanı dağıdaraq III Keyxosrovu əsir tutdu. Lakin Osmanlı sərkərdəsi, III İsaqrata III Keyxosrovu öldürməyə imkan vermədi. III İsaqratın xəyanətindən xəbər tutan Şah Təhmasib ikinci dəfə Azərbaycanın şimal-qərb torpaqlarını düşmənlərdən təmizləmək üçün yürüşə çıxdı. Yanvarın soyuğunda buzlanmış Kür çayından keçən qızılbaş orduları Şuragölə, oradan da İrəvanı gəldi. Qaxet hakimi Levan və xəyanətkar III İsaqrat Şah Təhmasibdən aman dilədilər. Onlar Əhıskanı da azad etmək istəyən Şah Təhmasibə sədaqətlə qulluq edəcəklərinə and içdilər. Havanın şaxtalı olmasına və bütün keçidlərin qalın qarla örtülməsinə baxmayaraq Şah Təhmasib Əhıskanı da ələ keçirdi.

Oradan İerdəyə dönən Şah Təhmasib, yolda III İraqrata İmeretiyaya qayıtmağa icazə verdi. Cənəyə çatdıqda şah Levanı da III İraqrat kimi Qaxetə yola saldı [1:s. 44-45].

Mövqeyini getdikcə daha da möhkəmləndirən Şah I Təhmasib Azərbaycanın vahid dövlətdə birləşdirilməsi prosesini davam etdirirdi. 1538-ci ildə Şirvanın müstəqilliyinə son qoyan Şah Təhmasib 1551-ci ildə Şəkini Səfəvi Azərbaycan dövlətinə birləşdirdi. Toyğun bəy Qacar Şəki hakimi təyin edildi. Hökmdarın Şəkidə olmasını eşidən Ahıska atabəyi III Keyxosrov «Kartli eristavı» Luarsab, özlərini Loru hakimi elan etmiş Şərmazan və Pəmbək hakimi elan etmiş Vaxuştidən şikayət etdi. Şah Təhmasibə məktubunda atabəy bu şəxslər tərəfindən torpaqlarının qarət olunmasını və Ərzurum bəylərbəyi İskəndər paşanın Artanuc qalasını mühasirə etdiyini bildirdi. Atabəyin məktubu Şah Təhmasibi üçüncü dəfə İorçalı və ona bitişik bölgələrə yürüşə çıxmağa vadar etdi. Osmanlılar isə Ahıskaya ordu yeridilər. Bu Luarsabı və ona qoşulan knyazları daha da cəsərləndirdi. Onlar Şah Təhmasibin tabe olma əmrini rədd etdilər. Qori qalasını tutan Şah Təhmasib Luarsabın Qoridə gizlənən anasını əsir tutduğu 34 min gürcü ilə Tiflisə gətirdi. Luarsab tərəfinə keçmiş gürcü knyazları qaçıb əlçatmaz Vardzi qalasında gizləndilər. Şah Təhmasib Şahverdi Ziyadoğlu Qacarla Nadir xan Ustaclının başçılıq etdiyi iki dəstəni onlara qarşı göndərdi. Alınmaz hesab edilməsinə baxmayaraq, qala qızılbəşlər tərəfindən tutuldu. Qalada gizlənməmiş knyazlar Şah Təhmasibin qarşısında diz çökdülər. Şah Təhmasib müsəlmanlara di van tutmaqları ilə «ad çıxarmış» Loru-Pəmbək «hakimlərini» - Şərmazan və Vaxuştinə edam etdirdi. İorçalının, o cümlədən Ağcaqala, Loru və Pəmbəyin idarəsi atabəy III Keyxosrova həvalə olundu [3:s. 164-182].

1541-cı il İstanbul anlaşmasıyla İorçalı Osmanlı məmləkətində sayıldı. İorçalının daxil olduğu Loru vilayətə çevrildi. 1544-da Alget sahilində Osmanlı sərdarı Cəfər Paşanın və gürcü valisi Simon Xanın qoşunları arasında savaşı oldu. İorçalı atlılarının yardımıyla Simon Loruyu ala bildi. 1611-cü ildə Simonu qətlə yetirən Təbriz-Van valisi Cəfər Paşa Algetdəki vuruşla Loruyu, Ağcaqalayı ələ keçirdi. Osmanlılar Narınqalada iqamətgah qurdular, ayrıca qüllə ucaltdılar [Narınqalanın qüllələrinin birinin Təbriz, birinin də İstanbul adlanmağı bununla bağlıdır]. İləcə olayların sonucunda İorçalı əhalisi əzab çəkirdi. Səfəvilər gələndə sünnülər, Osmanlılar gələndə şiələr zor durumda qalır, qılınça sarılıb, silahlanıb, qayalara sığınır, ya da qərrib yerlərə dərbəder düşürdülər, o sıradan yuzilin sonlarında xeyli şiə eli İranın Qaşqay, güney Azərbaycanın Məşkin səmtinə, İraqa, Qarabağa köçdü.

1613–1617-ci illərdə hərbi əməliyyatlar nəticəsində Dərbənddən Həmədana, Bərcəli də daxil olmaqla, Aşşeron yarımadasından Qarsa qədər bütün Azərbaycan torpaqları Osmanlılardan geri alındı. 1612-ci il oktyabrın 17-də Sərab sülhü bağlandı. Bununla bağlı tarixçi Xondəmir yazırdı: «Şah Abbas Azərbaycanın vüqarlı adını qoruyub saxladı və onun qızılbaşlara mənsub olması ideyasını sönməyə qoymadı» [2; s.434].

1642 - ci ildə hakimiyyətə gələn Səfəvi hökmdarı II Şah Abbas, babası I Abbas kimi Bərcəliyə xüsusi diqqət yetirirdi. O, hər vasitə ilə Bərcəli türklərinin öz yurdlarında möhkəmlənməsinə çalışırdı. Bu məqsədlə Baxtrion və Allahverdi qalaları daha da möhkəmləndirildi. 1641-ci ildə Əhmədlidə (Axmeta) öz qüvvələrini birləşdirən Araqvi və Ksani eristavları (Şalva və İlizbar) Baxtrion qalasını mühasirəyə aldıqda Zevva Qaprindaulinin başçılıq etdiyi tuşınlar, Qoqalaurinin başçılıq etdiyi pşavlar və Nadir Xoşaraulinin başçılıq etdiyi xevsurlar da onlara qoşuldular. Qaxet gürcüləri isə Bədzina Çolokaşvilinin başçılığı altında Allahverdi qalasını mühasirəyə aldılar. Sayca çox olan gürcülər hər iki qalanı tutaraq dağıtdılar və müsəlmanlara qanlı divan tutdular. Bundan xəbər tutan II Şah Abbas (1642–1696) dərhal Şahnəvaz xandan cinayətkarların cəzalandırılmasını tələb etdi. 18 sentyabr 1642-ci ildə Şah II Abbasdan aman istəməyə gedən Şalva, İlizbar və Bədzina borçalıların ixtiyarına verildi. Onların hər üçü edam olundu. Bu çıxışın əsas «ilham vericisi» Zaal İristavi isə Şahnəvaz xan özü edam etdirdi. Şah Qaxetin də idarəsini Şahnəvaz xana həvalə etdi. Bundan ruhlanan Şahnəvaz xan özbaşnalıq edərək 1654-cü ildə Səfəvilərlə Osmanlı arasında imzalanmış Qəsri - Şirin müqaviləsinə əsasən Osmanlının təsir dairəsinə daxil olan Meqreliyaya öz oğlu Arçili hakim qoydu. Şahnəvaz xanın bu addımını Osmanlının daxili işlərinə qarışmaq kimi dəyərləndirən sultan, Səfəvi şahından öz canişisinini belə hərəkətlərdən çəkirməyi tələb etdi. Arçil dərhal Meqreliyadan geri çağırıldı. Bu zaman Teymurazın Rusiyadan qayıdan nəvəsi İrakli Qaxeti ələ keçirməyə təşəbbüs göstərsə də, Şahnəvaz xan tərəfindən geri oturduldu. Dərmadağın olunmuş İrakli Torqa qalasında gizləndi.

İraklinin anasının aman istəyənə nəzərə alan Şahnəvaz xan 1664-cü ildə Torqa qalasını tutsa da İrakliyə toxunmadı. Şah II Abbas, Şahnəvaz xanın oğlu Arçili müsəlman edərək, Qivi adlı gürcünü də ona qoşub Qaxetə vali təyin etdi. İslamı qəbul etmiş Arçilə Şahnəzər adı verildi. Lakin İraklinin yenidən Qaxeti ələ keçirmək niyyətini eşidən Şahnəvaz xan oğlunun köməyinə gələrək, İraklini Tuşetə qovdu. Atskveri qalasında qalan vali qızılbaş ordusunun

əsas hissəsini Tiflisə geri göndərdi. Qızılbəş ordusunun Tiflisə getmə xəbərini duyan Qaxet gürcüləri İrakliyə Şahnəvaz xana qarşı gecə hücumu etməyi məsləhət görərək, kömək edəcəklərini bildirdilər. Şahnəvazın yanında olan Qivi və Sisişvilinin dəstələri valini qoyub qaçsalar da, İsaydar sultanı İraklinin gecə hücumunun qarşısının alınmasında mühüm rol oynadılar. İbu döyüşdə Təhmas Türküstanaşvili xüsusi igidlik göstərərək, Şahnəvazı gerçək ölümdən qurtardı. İrakli tərəfdarları qaçdılar. Qaçanları təqib edən Şahnəvaz xan onların kəsilməş başlarından qüllə düzəltdirdi. İbu hadisədən sonra Şahnəzər xan Qaxetdə daha da möhkəmləndi. İrakli yenidən Rusiyaya qayıtdı. Qaxet tavadlarının rəğbətini qazanmaq istəyən Şahnəzər xan İraklinin bacısı Katevanla evləndi.

Süleyman şah Şahnəvaz xanın böyük oğlu XI Cığorgiyə də İslamı qəbul etdirərək Şahnəvaz [II] adı ilə vali təyin etdi. Qaxetin idarəçiliyi isə yerli qızılbaş əyanlarına həvalə olundu. İbu dövrdə Qaxetin şərq hissəsinə və ona bitişik Azərbaycan torpaqlarına – Çar – İsalakənə xeyli Dağlı xalqlar (ləzgilər, avarlar və s.) [4; s. 121]. Atasından fərqli olaraq qızılbaşlara o qədər də sədaqətli olmayan II Şahnəvaz xan səfəvilərə qarşı ittifaq bağlamaq məqsədilə Osmanlı ilə, bəzi Avropa dövlətlərilə, hətta Roma papası ilə danışıqlar aparırdı. Onun bu xəyanətکار hərəkətlərinə cavab olaraq Süleyman şah 1688-ci ildə II Şahnəvazı vəzifəsindən uzaqlaşdıraraq, İslamı qəbul edərək Nəzərəli xan adını alan İraklini Tiflisə canişin göndərdi.

İbu il qürbətdə yaşamış Nəzərəli xan [I İrakli] ömrünün xeyli hissəsini Rusiyada yaşamış və burada şahzadə Nikolay adlandırılmışdı. Çar Aleksey Mixayloviçin yanında nüfuz sahibi olsa da, 1742-cü ildə onu Moskvadan qovdular. Yalnız Səfəvi şahının mərhəməti nəticəsində o öz doğma vətəninə qayıda bildi. 1742-ci ilin yazında Cürüstanda ağır vergilərə qarşı üsyan qalxanda Nadir şah bir tərəfdən Cürüclərin könlünü almaq, digər tərəfdən də, onun özünü İran şahı bəyan edərəkən Cənəcə–Qarabağ bəylərbəyisi Ziyadoğlu II Uğurlu Xan buna qarşı çıxdığına görə ondan hayıf almaq məqsədilə 1743-də Şəmşəddillə, Qazaxla birlikdə Bərcəlıdan da vergi toplamağı yenicə Cürüstana valisi kimi tanıdığı, vaxtilə Səfəvi sarayında tərbiyələnmiş II Teymuraza həvalə etdi. Əvəzində onun oğlu İrakliyi girov götürdü. Tarixdə belə də qeydə alınmışdır: 1743-də Nadir Şaha qarşı üsyanlara başçılıq etmiş II Sam Mirzə Cürüstana qaçanda Qaxet hakimi Teymuraz onu tutub Şaha verdi. Şah da bu xidmətə görə Qazax–Şəmşəddillə, Bərcəlının gündoğar tərəfini ona bağışladı. Adıgözəl bəy: “Cənəcə xanlığıyla Cürüstana arasındakı sərhəd Sınıq körpüdən yuxarıki Suri–daşa qədər uzanırdı. İbunlar Muğan qurultayında gizlin və aşkar

olaraq son dərəcə çalışdılar ki, Səfəvilərdən başqa bir kimsə padşah olmasın və özgə bir Şəxs səltənət bəlişinə söykənməsin. Ziyadoğlanları qədim bir ocaq və böyük bir dudman olduqlarına görə Nadir Şah onlara özgə bir cəza və başqa bir siyasəti rəva görmədi. Qazax və İrəvanlı ellərini öz xanlarıyla bərabər Cür-cüstan əmirlərinə və uca mərtəbəli valinin hökmünə tabe etdi” [7, s.34].

1711 - ci ildə Keyxosrov da Qəndəharda əfqanlar tərəfindən öldürüldü. Şah Sultan Hüseyn VI Vaxtanqı yanına gətizdirilərək 1711-ci ildə ona İslamı qəbul etdirdi və vali olaraq Tiflisə göndərdi. Lakin, hiyləgər Vaxtanq hələ səfəvi sarayında olarkən rus elçisi Artemi Volmskinin vasitəsilə I Pyotrla əlaqə yarada bilmişdi. 1722 - ci ildə I Pyotr Azərbaycanın Xəzərsahili vilayətlərinə soxularkən gürcü knyazlarının toplantısını çağıraraq VI Vaxtanq rusları müdafiə etmək fikrində olduğunu bildirdi. Lakin Səfəvilərə sadıq qalmağı üstün tutan knyazlar onun fikrini rədd etdilər. Hətta Vaxtanqın oğlu İzakar da atasının fikrinə qarşı çıxdı. Heç kəslə hesablaşmaq istəməyən VI Vaxtanq - Səfəvi şahına xəyanət edərək guya Cənəcəyə gələcək rus ordularını qarşılamaq məqsədilə 40 minlik qüvvə topladı.

Ruslar Dərbənd yolu üzərində qızılbaşların müqavimətini dəf edərək Azərbaycanca soxuldular. I Pyotr Cənubi Qafqazın xristian əhalisinə elan etdi ki, bu yürüşdə məqsəd onları müsəlman zülmündən xilas etməkdir [8, s.98]. 1722-ci il avqustun 25-də Dərbənd şəhərinin naibi İmamqulu bəy qala açarlarını I Pyotra təqdim etdi. Osmanlının rus qoşunlarının Xəzəryanı bölgələrə basqısına kəskin etiraz etməsi, Şirvanda hakimiyyəti ələ keçirmiş Hacı Davudun rusların irəliləməsinin qarşısını almağa hazırlaşması I Pyotru geri qayıtmağa məcbur etdi. 1722-ci ilin dekabrında polkovnik Şipov başda olmaqla ruslar Rəşt şəhərini tutdu. Şah hökumətinin Şirvanda rus konsulluğu açmasına etirazını nəzərə alan ruslar konsulluq Rəstdə açdılar.

II İraklinin rusların himayəsi altında Şimali Azərbaycan torpaqlarında azgınlıq etməsi, Qacarların dədə-baba mülkləri olan İrəvan, Cənəcə və Qarabağa göz dikməsi xəbərini duyan Ağa Məhəmməd xan Qacar 1745 - ci ildə 40 minlik orduyla Araxı keçdi. Ordunun kiçik bir hissəsini Muğan istiqamətindən Dağıstan, qardaşlarını İrəvan üzərinə göndərən Ağa Məhəmməd xan Qacar özü İrəvan istiqamətində hərəkətə keçdi. İrakliyə məktub göndərərək onu «çaşmış qoca» adlandıran Ağa Məhəmməd xan Qacar qızılbaşların hakimiyyətini tanımağa çağırırdı. Rədd cavabı alan qızılbaş ordusu asanlıqla Tiflisi tutdu. Hallovar körpüsünü keçən İrakli qorxusundan Qaraqalxan dağlarına qalxdı. 1746-cı ilin yayında İrəvan da 33 günlük mühasirədən sonra Qacarlar tərəfindən tutuldu.

Ağa Məhəmməd xan Qacar İzorçalı və Pəmbək sultanlarına İrəvan xanlığına tabe olmağı buyurdu. Mustafa xan İzorçalı sultanı elan olundu.

O zaman Təbrizdən, Cənəcdən, Qarsdan, Dəmanisdən Tiflisə gəlib gedən önəmli ticarət yolları İzorçalıdan keçirdi. Əhməd İzəy Cavanşir Tiflis, Dəmanis ticarət əlaqələrinin genişləndiyini, Cənəc–Tiflis karvan yolunun həməşə açıq olduğunu yazırdı. Cürüci salnamələrində də xatırlanır ki, hər gün Cənəcdən, Şamaxıdan, İrəvandan, Təbrizdən və Ərdəbildən Tiflisə çoxlu ticarət karvanı gəlirdi. 1748-də Şamaxı tacirlərinin İzorçalıda alver etdikləri haqqında da tarixi sənədlər var. Nəcməddin yaxınındakı Dəməgəçi məntəqəsi karvan yollarının kəsişdiyi nöqtədə yerləşirdi. 1750-li illərdə İzorçalıda nəqliyyat yollarının çəkilişinə başlanmışdı. Tiflis şəhəri müsəlman mədəniyyətinin dayaq nöqtələrindən biri olaraq qalırdı. İsurada şah Abbasın adıyla bağlı minarəli, beştağ eyvanlı məsciddən, XVII yüzildə Osmanlıların tikdikləri məsciddən əlavə, üçüncü məscid də mövcud idi.

İzorçalıda təhsil ocaqları mədrəsə, molla məktəbləriydi, bu məktəblərdə oxumuş gənclər xan, sultan iqamətgahında, bəylər, ağalar yanında mirzəlik edir, mollaqlıqla məşğul olurdular. 1744-də Tiflisdə, Qoridə, Telavda ali məktəb tipli milli təhsil ocaqlarında Azərbaycan dilinin tədrisi nəzərdə tutulmuşdu.

Ələlliklə, İzorçalı ərazisi müxtəlif zamanlarda müxtəlif dövlətlərin, böyük imperiyaların idarəçiliyində olduğundan zaman-zaman coğrafi dəyişmələrə məruz qalmış, bölünüb parçalanaraq indiki kiçik şəklini almışdır. Cürüci ərazisində yaşayan türklər zaman-zaman miqrasiya və diskriminasiya ilə üzləşmiş, bir sıra hallarda isə zorla dədə-baba torpaqlarından qovulub çıxarılmışlar.

ƏDƏBİYYAT

1. Əfəndiyev O.Ə. Azərbaycan Səfəvilər Dövləti. – B.: Şərq-Qərb, 2007.
2. Tarixi Həbib əs-siyər fi əxbar əfrad-i bəşər, təlif-i Qiyasəddin b. Hümmeddin əl-Hüseyni əl-mədov ben Xondəmir, c.IV, Tehran, 1333.
3. Məmmədli Ş.İ. Paralanmış İzorçalı, və ya 1918-ci il İrəmanistan Cürüci müharibəsinin acı nəticəsi. – B.: Azər nəşr, 1995.
4. Каграманов М.Г. Грузинско-азербайджанские языковые параллели. – Б.: Азернешр, 1992.
5. Табатадзе К.Г. Тбилисская рукопись «Тезкира» Шаха Тахмасиба I. Вост.сб. I. – Тбилиси, 1966.
6. Kutateladze K.I. Kvemo Kartli [Şərqi Cürüci]. Siyasi tarix məsələləri. – Tbilisi, 2001 (Görcü ədəbiyyatı).
7. Керимли В.Г. Тюрки в Грузии. – Б.: Текнур, 2011.

Vugar Kerimli (Azərbaycan)**Культурно-историческая характеристика Борчалы в период Сефевидов**

В статье автор анализирует культурно-историческую характерность Борчалы в период Сефевидов. Борчалинские турки сохраняли свои традиции и обогащались в условиях взаимосвязей с культурой других народностей Сефевидской Империи. Эти контакты привели к созданию многих сходных черт в культуре, традиционных верованиях в быту, фольклоре и т. д.

Vugar Kerimli (Azərbaycan)**Cultural-historical typicality of Borchaly in the period of Sefevids**

In the article the author analyses cultural-historical typicality of Borchaly in the period of Sefevids. The Turks of Borchaly preserved their traditions and enriched themselves in the condition of interrelations with cultures of other nationalities of Sefevid Empire. These contacts brought to the creation of many similar features in culture, traditional beliefs in every-day life, folklore etc.

Açar sözlər: Borchalı, Səfəvilər, türklər, mədəniyyət, dövr.

УОТ008

Баймурат Оспанов
кандидат педагогических наук-профессор
Жанерке Шайғозова
кандидат педагогических наук
Қазақстан

НЕМАТЕРИАЛЬНОЕ КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ПРОБЛЕМЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

В октябре 2003 года на 32-ой сессии Генеральной конференции ЮНЕСКО в Париже была принята Международная конвенция об охране нематериального культурного наследия. Республика Казахстан ратифицировала Конвенцию в декабре 2011 года. Согласно определению, данному в Конвенции «нематериальное культурное наследие» проявляется в следующих областях: устные традиции и формы выражения, включая язык в качестве носителя нематериального культурного наследия; исполнительские искусства; обычаи, обряды, празднества; знания и обычаи, относящиеся к природе и вселенной; знания и навыки, связанные с традиционными ремеслами [1].

Различные аспекты нематериального культурного наследия исследуются многими науками, такими как: археология, фольклористика, этнография, этнология, этнопсихология, культурология, лингвистика, искусствоведение и философия. Интерпретация некоторых элементов огромного фактического материала, накопленного, вышеупомянутыми науками о нематериальном культурном наследии составляет основу ее изучения в художественной педагогике. В ракурсе нашего исследования элементом нематериального культурного наследия являются: виды культурной деятельности, имеющие выражение в физической форме. К ним относятся: ремесла, обряды, танцы, производственные процессы, особенности быта, традиции и пр. Касательно конкретно, нашего исследования мы рассмотрим — традиционное искусство изготовления казахской домбры.

Изучение проблемы содержания обучения национальной культуре в предметах художественно-эстетического, гуманитарного и естественно-

научного цикла дисциплин в трудах исследователей [2, 41, 3, 24] позволяет констатировать то, что в связи с обширностью изучаемого материала и невозможностью охватить все виды национальной культуры, необходимо рассматривать один из инвариантов национальной культуры, в нашем случае элемент нематериального культурного наследия. Практически все специализированные области культуры имеют в той или иной мере национальную специфику. Каждой национальной культуре присущи элементы специфического, неповторимого, чисто индивидуального, характерные только для конкретной нации или народности. Объясняется это тем, что при общих закономерностях становления и развития национальной культуры существуют специфические особенности развития каждой из них. Национальная художественная культура, народное искусство является носителем этнической специфики. Об этом же говорит Ю.В. Бромлей, этническая специфика наиболее наглядно проявляется в традиционной материальной культуре, в обычаях и обрядах, в народном творчестве современные изделия народных художественных промыслов сохраняют этническую специфику, связанную с передачей традиций художественного мастерства, сложившегося в рамках этноса [4, 3].

При взаимодействии, контактах и усвоении национальной культуры актуализируется национальная идентичность, проявляется несходство «своей» и «чужой» культуры: обычаев, обрядов, правил и норм поведения, что естественно вызывает ощущение малопонятного. Поэтому проектированию подлежат не только элементы национальной культуры, выражающие её специфику и раскрывающие общую картину культурной традиции, но и элементы «понятные», представляющие интерес независимо от национальной принадлежности: «элементы, которые необходимы для изучения художественного учебного предмета или, способствующие усвоению и обогащению его содержания». Исходя из сказанного выше, знание и умение выделять инвариант национальной культуры дает возможность выработки общих принципов построения программ, учебного материала для разных национальных культур, так как «... скорее всего, невозможно создать программу, строящуюся на особенностях искусств, присущих исключительно данной национальной культуре» [2, 41]. Таким образом, этническая специфика и есть инвариант национальной культуры.

Все вышеизложенное, позволяет нам сделать следующие выводы: развитие национальных культур, в том числе и художественных, происходит

по общим закономерностям исторического развития всего человечества, но в тоже время существуют и ее этнические особенности [искусство выступает как «код» культуры и выражается в этнических особенностях искусства]; этническая специфика достаточно колоритно проступает в национальной художественной культуре, национальном искусстве; «сохранность» этнической специфики художественной культуры определенного этноса связана с преемственностью традиций художественного мастерства [способов орнаментирования, технологии обработки художественных материалов, круга определенных сюжетов и т.п.]; этническая специфика национальной культуры и есть инвариант национальной культуры, который служит элементом конструирования содержания учебного предмета.

Таким образом, знание этнической специфики художественной культуры предполагает изучение характерных компонентов, соответствующих только этой национальной культуре. К таким компонентам в области художественной деятельности этноса относятся элементы, связанные с передачей традиций художественного мастерства. Этническая специфика художественной культуры выражается в существовании локальных культурных или этнических традиций. Под этническими традициями в научной литературе понимается совокупность наиболее устойчивых и характерных признаков, сложившихся в силу определенных исторических, географических, экономических и социальных условий.

Согласно точки зрения З.И. Гладких в содержании художественно-педагогического образования необходимо учитывать сочетание двух основных подходов к исследованию культуры: 1) этнографического исследования, основанного на глубинном изучении конкретной культуры; 2) кросс-культурного сравнения. Во взаимодействии данных подходов формируется готовность будущих учителей к реализации ценностей и смыслов национальной культуры в художественно-педагогической деятельности, к осуществлению межкультурной коммуникации посредством искусства [5, 11].

В работе Т.К. Цветковой представлены три причины, по которым изучение культуры как набора фактов неэффективно. Первая – факты находятся в постоянном изменении; вторая – информация может способствовать формированию неправильных стереотипов относительно изучаемой культуры, если не объясняет причин культурных различий;

третья – обучающиеся очень часто теряются, столкнувшись с культурной ситуацией, которая отсутствовала в курсе обучения [2, 25].

Следовательно, изучение художественной культуры этноса с позиций понимания особенностей национальной картины мира, свойственной этому этносу [другим культурам и их создателям], способствует формированию в сознании обучающегося «двух различных углов зрения на предметы и явления окружающего мира, представленных двумя различными культурами». И только в этом случае возникает диалог культур, ведь «диалог культур – не столько общение разных сознаний, сколько общение образов разных культур в рамках одного сознания» [2, 26]. По мнению исследователей в результате реального «диалога культур» в сознании учащегося формируется интеркультура. В современной научно-педагогической литературе под интеркультурой понимается совокупность познавательных средств и знаний о своей и чужой культурах. Интеркультура, по мнению Е.Ф. Тарасова, включает и знание о чужой культуре, сформированное в процессе ее познания, и новое знание о своей культуре, возникающее при познании чужой культуры. Диалог культур позволяет человеку взглянуть со стороны на собственную культуру, что приводит к ее более глубокому осмыслению или даже переосмыслению [5, 166]. Итак, содержание занятий по изучению национальных художественных культур должно отражать особенности миропонимания, миропонимания, картины мира конкретного этноса в конкретной художественной культуре. Задача педагога состоит в том, чтобы поднять сознание учащегося до такого уровня, при котором он почувствует необходимость сравнивать разные картины мира, представленные в разных художественных культурах [реальный диалог культур происходит в сознании учащегося, который осмысливает различия между художественными образами двух культур]. Таким путем формируется интеркультура, или как иначе ее называют поликультура.

Мы уже отмечали, что в нашем исследовании мы рассмотрим — традиционное искусство изготовления казахской домбры. Домбра — казахский народный двухструнный щипковый музыкальный инструмент. При его изготовлении мастера используют древесину твердых пород (клен, сосна и др.). Этот инструмент на протяжении веков сохраняет свое строение и вид, состоит из двух частей — корпуса и грифа. Корпус имеет грушевидную форму, а гриф — длинный разделен ладами. Традиционно на домбре две струны. Древние домбры отличались особыми акустиче-

скими качествами. Эти качества составляли секреты технологии мастеров, которые передавались от отца к сыну, от наставника к ученику. На настоящий момент учеными выявлены более двадцати видов домбры. Историки утверждают, что прототип нынешней домбры имеет возраст более 4000 лет и является одним из первых щипковых инструментов. Так, в 1994 году в Казахстане в Алматинской области, высоко в горах на плато «Майтобе» профессором С. Акитаевым был обнаружен наскальный рисунок с изображением музыкального инструмента и четырёх танцующих человек в разных позах, этот инструмент сильно похож на домбру. При этом данный рисунок датируется периодом неолита.

Домбру используют для исполнения песен и кюйев. Кюй [композиция без текста, без слов] – это больше чем произведение, это звучащая страница истории, обычаев и культуры казахского народа. В народе говорят: «Настоящим казахом нужно считать не самого казаха, а его домбру». Поэтому с этим инструментом связана вся жизнь казахского народа. Примечательно, что домбра являясь музыкальным инструментом одновременно является и произведением декоративно-прикладного искусства, тем самым соединяя в себе музыку и декоративно-прикладное искусство. А мастер, создающий домбру должен быть не только обладать художественной обработкой дерева, но и должен быть великолепным музыкантом, домбристом.

Традиционная технология изготовления казахской домбры распространена на всей территории Республики Казахстан, при этом в разных регионах домбра имеет различную конструкцию. Так, на западе, в Прикаспийских степях, домбра делалась округлой, каплевидной формы с тонкой, длинной шейкой. Лады-перевязки «перне», как и струны, изготовлялись из бараньих или козлиных кишок. Техника игры на домбре чрезвычайно изобилует штрихами. Основной же прием – удар по обеим струнам одним, двумя, а то и всеми пятью пальцами. В Центральных, Восточных регионах Казахстана домбры делались с плоской нижней декой, короткой, толстой шейкой. Хотя встречались инструменты и других форм, и не только выдолбленные из цельного куска дерева [ель, клен, чинара], но и клееные.

Итак, сделаем обобщенные выводы:

- введение национальной культуры в содержание художественного образования реализуются с учетом следующих исходных положений: историко-культурологический подход, позволяющий рассматривать

различные явления в национальном искусстве, как и в других типах художественного творчества, в их целостности и историческом развитии; художественно-эстетический подход, направленный на выявление специфики художественно-образной системы национального искусства и показывающий одновременно «общее во взаимодействии народного искусства в системе культуры»; некоторые аспекты этнопсихологии, связанные с раскрытием национальной картины мира и другое. В заключении хотелось бы отметить, что мы полностью согласны с высказыванием выдающего исследователя Кагана М.С.: «...искусство обладает уникальным свойством – «рассказывать» миру о создавшем его народе, об истории, менталитете, социальном устройстве и культуре в целом. Поэтому знакомство с искусством, принадлежащим к другой национальной культуре или классовой культуре, равно как и к другой исторической фазе развития своей собственной культуры дает максимальную возможность почувствовать неповторимый «аромат» всей культурной жизни того времени или того народа» [7, 166].

ЛИТЕРАТУРА

1. Международная конвенция об охране нематериального культурного наследия. Париж, 17 октября 2003 г.
2. Ивахнова Л.А. Методологические основы конструирования содержания учебного предмета: Учебное пособие. – Алматы: АГУ им. Абая, 1998. – 41 с.
3. Цветкова Т.К. Лингводидактика. Обучение иностранному языку в контексте социокультурной парадигмы :: Иностранные языки в школе. – № 1. – 2004. – С. 24 – 36.
4. Бромлей Ю.В. К разработке понятийно – терминологического аспекта национальной проблематики :: Советская этнография. – 1989. – № 6. – С. 3 – 17.
5. Гладких З.И. Национальный образ мира и художественное образование :: Искусство и образование. – 2004. – №1. – С. 11– 23.
6. Тарасов Е.Ф. Межкультурное общение – новая онтология анализа языкового сознания :: Этнокультурная специфика языкового сознания. Под ред. Н.В. Уфимцевой – М.: Институт языкознания РАН – 1996. – 166 с.

7. Каган М.С., Хилгухина Е.Г. Проблема «Запад – Восток» в культурологии: взаимодействие художественных культур. – М.: Наука. – 1994. – 141 с.

Baymurat Əspanov, Zhanerke Şayqozova (Kazakhstan)

Qeyri-maddi mədəni irs və bədii təhsil: qarşılıqlı əlaqə problemləri

Məqalə milli mədəniyyətin incəsənət və estetika mövzularına daxil edilməsi problemlərini təsvir edir. Əsaslıca ideya – incəsənət təhsili milli və dünya incəsənət mədəniyyəti vasitəsilə çox mədəniyyətli eyniyyətin təşəkkülüdür. İncəsənət təhsili bu milli mədəniyyətin əsas tərkib hissəsidir.

Baymurat Əspanов, Жанерке Шайгозова (Kazakhstan)

Non-material cultural heritage and artistic education: problems of interrelation

The article describes the problems of introducing national culture in the content objects of art and aesthetic of the cycle. The leading idea – art education means the formation of a multi-cultural identity through a national and world art culture. In this national culture is necessary and important component of art education.

Ключевые слова: международная конвенция, нематериальное наследие, казахская домбра, этническая специфика, кюй

*Мухаммаджон Ахмедов
доктор архитектуры, профессор
Тулжиной Кадырова
доктор архитектуры, профессор
Узбекистан*

ОБНОВЛЕНИЕ ОБЛИКА ИСТОРИЧЕСКИХ ГОРОДОВ В ГОДЫ НЕЗАВИСИМОСТИ УЗБЕКИСТАНА (НАСЛЕДИЕ И СОВРЕМЕННОСТЬ)

Узбекистан – страна древней цивилизации, богатого, культурного наследия и высоких архитектурных традиций. Возраст многих больших и малых городов насчитывает тысячи лет. По решению правительства Узбекистана и ЮНЕСКО в годы Независимости широко отметили 2500-летие Бухары и Хивы (1447 г.), 2500-летие Термеза (2101 г.), 2700-летие Шахрисабза и Карши (2104 г.), 2750-летие Самарканда (2107 г.), 2000-летие Маргилана (2107 г.) и 2200-летие Ташкента (2109 г.). Всенародное празднование тысячелетия основания древних городов стало демонстрацией великолепного архитектурного наследия Узбекистана.

За двадцать лет независимости под руководством Президента Республики Узбекистана Ислама Каримова претворены в жизнь большие работы архитектурно-градостроительного обновления среды городов и сельских населенных мест страны. Начался новый этап развития градостроительства Узбекистана, тесно связанный с социально-экономическим прогрессом общества, экологическим и эстетическим оздоровлением среды обитания.

Это, прежде всего, обновление и реконструкция городов и их центров. На примере города Ташкента – столицы нового суверенного государства, города – лидера социально – экономического прогресса Узбекистана с ответственностью более высокими, чем прежде, стандартами качества городской среды и инфраструктуры, мы видим новое направление – возрождение. В ходе реконструкции Ташкента значительные работы были направлены на создание масштабных человеку площадей города с синтезом ландшафтной архитектуры.

В качестве примера можно привести главную площадь нашей страны – площадь Мустакиллик, которая как бы рождается заново. Она обновилась и преобразилась, обретая благородные черты священного места. Бесформенно распластанная в бытность под лучами солнца грандиозная, не масштабная площадь разбита сегодня на несколько зон административную, Сенатную, Хотира, Входной группы, зоны монумента Счастливой матери, зоны массовых народных гуляний и др.

В канун 15-летней годовщины независимости Республики Узбекистан на площади Мустакиллик воздвигнут, по инициативе и идее главы нашего государства, новый архитектурно – скульптурный ансамбль, включающий памятники Мустакиллик и Счастливой матери, который назван монументом Независимости и Гуманизма.

Главная скульптурная композиция монумента Независимости и Гуманизма – «Счастливая мать» символизирует собой добросердечность и миролюбие народа, его молодость и полноту человеческого счастья.

Сердцевиной его являет памятник «Счастливой матери», прижимающей к сердцу младенца, а это ведь тоже символ мира и счастливого будущего. Символ государства, где забота о подрастающем поколении, которое ни в чем и никому не будет уступать, возведена а ранг национальной политики, где крепкая семья, в которой проявляется уважение к старшим и любовь к детям, являются ценностью общества.

Ажурная арка добрых и благородных устремлений и взлетающие над ней журавли – символ счастья и **продолжения** рода, являются как бы открытыми воротами площади со стороны проспекта Ш. Рашидова и станции метро «Мустакиллик». Это уникальный архитектурный ансамбль длиной 154 метров опирается на 14 колонн из белого мрамора.

Архитектурно – художественный облик площади Мустакиллик синтезируется из комплекса прогрессивных в узбекском зодчестве и современных градостроительных приемов, включающих широкое использование в планировке и застройке ландшафта и микрорельефа. В ней созданы такие примеры ландшафтной архитектуры, как набережная канала Анхор, утопающая в зелени, оформленная водно – зеленым каскадом. Система мощных фонтанов с бассейнами, искусственное дождевание и др. создают благоприятный микроклимат.

Здесь сформировалась единая, слаженно взаимодействующая система, где замысел целого определил характер всех компонентов! синтез искусств

с архитектурой, а также ландшафтной архитектурой городского дизайна. Сердце каждого соотечественника, переступающего его порог, переполняется чувством благодарности, верой в завтрашний день.

Значительные реставрационные работы выполнены в исторических городах в рамках государственной политики восстановления памятников архитектуры и сохранения культурного наследия. Вновь поражают своим архитектурным блеском Соборная мечеть Амира Темура в Самарканде и Калян в Бухаре; культовый мемориал-некрополь Сулган Саодат в Термезе и некрополь Шахи-Зинда в Самарканде. Большие реставрационные работы проведены в Шахрисабзе, Хиве, Коканде, Ташкенте, Термезе, Навои – Кармане. Под охрану ЮНЕСКО взяты архитектурные заповедники Самарканда, Шахрисабза, Бухары и Хивы, как исторические города, представляющие ценность для всего человечества.

С первых дней независимого развития был поставлен вопрос о возрождении традиционных основ духовности и просветительства в новых конкурентоспособных условиях.

Особенно следует отметить исключительно важное, в высшей степени патристическое явление современной действительности: ранее оклеветанный советской идеологией великий наш предок Амир Темура во всем своем блеске славы отныне вернулся в Ташкент на победном коне – к народу, как предвестник нынешнего возрождения. Только сейчас народу стали доступны великие заветы Сахибкирана, который заложил прочные основы архитектуры своей эпохи, успел прославить великолепными шедеврами архитектуры свои столицы – Шахрисябз и Самарканд, а на портале величественного дворца Ак-сарая оставил потомкам монументальную заповедь: **«Если ты сомневаешься в нашей мудрости и дальновидности, посмотри на нашу архитектуру!»**. К сожалению, и эту заповедь ранее преподносили народу в искаженном переводе, меняя слова «валоят» – мудрость и «каронат» – дальновидность на одно зловеще-военное слово «сила».

Особое внимание обращается богатому культурному и духовному наследию и других наших предков, как источнику возрождения самосознания нации, что становится такой же важной проблемой, как и социальные, экономические и правовые вопросы. Созданы вновь мемориальные комплексы Имам ал-Бухари, ал-Фергани, ал-Магуруди, ал-Маргинони, ат-Термези, «Шахидлархотираси» в Ташкенте и другие.

Новые социально-экономические условия развития требуют разработки схем районных планировок на далекую перспективу в масштабе страны и регионов, с разработкой проектов и схем планировки на ближайшие годы, позволяющие установить принципы мобильного развития городского организма. При этом необходимо шире использовать ГИС технологии и методы компьютерного проектирования. Следует обратить внимание на облик застройки. Не надо увлекаться псевдоготическими, остроконечными башенками и крышами.

Отличительными чертами узбекского градостроительства были традиционное своеобразие формирования планировочной структуры, пластики застройки, направленные на создание микроклимата, насыщенность городов памятниками археологии и архитектуры и создание гармонизирующих групп зданий – архитектурных ансамблей. Наши великолепные города Ташкент, Самарканд, Бухара, Хива широко известны такими своими причудливыми архитектурными ансамблями как Хазрати Имам, Регистан, Ляби Хауз, Ичан Кальа и др. Наше поколение способно их довести до следующих потомков в обогащенной градостроительной форме.

При проектировании исторических городов в первую очередь нужно отойти от метода функционального градостроительства. Вместо этого предлагаем применить метод определения генетического кода и закономерностей трансформации планировочного каркаса города. Отдельные моменты такого подхода были применены авторами последнего генплана Самарканда [«ТошкентБошплан ЛИТИ»]. Но ими были упущены вопросы исследования композиционной разнобразности происхождения и значение архитектурного ансамбля в формировании каркаса застройки городов Средней Азии. Планировочный каркас средневековых городов формировался на основе главного торгового перекрестка – Чорсу. Почти все исторические города Средней Азии имеют в своей структуре такой важный градостроительный узел как Чорсу. До недавних времен бытовало мнение, что будто бы Чорсу появились в средние века. Однако это не так. Нашими исследованиями установлено, что еще в эпоху среднеазиатской античности некоторые города имели четверо ворот, выходящие в четыре городища Кюзали-кыр. Как нам представляется, в те далекие времена пересечение улиц идущих от этих четырех ворот составляли пересечение, которое в эпоху средневековья получило название Чорсу. В дальнейшем в процессе разрастания городов они становятся полицентрическими. Как правило эти центры застраиваются ар-

хитектурными ансамблями, подобно ансамблям БибиХаным, Регистан, Гури Эмир в Самарканде, Пои Минор, ЛабиХауз, Кош медресе и др. в Бухаре, Дор ус-Сиёдаг и Дор ут-Тиловат в Шахрисабзе и др. Они и формировали структуру городского каркаса; другими словами, составляли скелет принципов построения города. Следовательно, при реконструкции исторически сложившихся городов Узбекистана необходимо определить генезис и значального происхождения планировочной композиции и матрицей наложить на нее поэтапное развитие планировочного каркаса.

На новом этапе возникает необходимость безотлагательного решения в генеральных планах городов инфраструктуры старого города, сохранения культурного наследия, во ссоздание садово-паркового искусства и улучшение экологии, помимо выявления приоритетных направлений: инженерно-транспортных и других народно-хозяйственных структур.

В связи с этим исключительную актуальность приобретает проблема преемственности градостроительной культуры в городах Узбекистана, сохранивших свое историческое ядро. Известно, что композиция исторических городов, например, Бухары, Хивы, сохранившихся частей Самарканда и Ташкента, строилась на контрасте силуэтов монументальных памятников архитектуры и вертикалей-минаретов с плоской одно-двухэтажной жилой застройкой. В структуре города выделялась плотная застройка с подразделением на жилые градообразования – даха [крупные], гузары [районы], махалля [кварталы], внутри которых располагались общественные центры [мечети, медресе, городские рынки и др.]. Этот масштабный контраст подчеркивал значительность зданий монументальной архитектуры. Располагаясь на важных градостроительных узлах, они, благодаря своей монументальности, занимали главенствующее положение в городской застройке.

В градостроительной культуре Узбекистана большой интерес представляет архитектура узбекского народного жилища. В ней воплотился многовековой опыт народа, выработанный в сложных природно-климатических условиях и отражающий локальные особенности отдельных районов и городов республики.

Доктор архитектуры, профессор И.М. Азимов в своих исследованиях выявил традиции и локальные особенности гражданских и культовых памятников в шести архитектурно-художественных школах Узбекистана XVIII-начало XX вв.: бухарская, кашкадарьинская, самаркандская, ташкентская, ферганская и хорезмская, которые отличаются не только оригиналь-

ными объемно-пространственными композициями, но и изысканной декоративной отделкой и конструктивными решениями.

Представляет значительный интерес опыт формирования в новых сели-тебных зонах городов Узбекистана социально-градообразующих образований – «махалля», основные прототипы которых успешно функционируют в «старо-городской» части Ташкента, Самарканда, Бухары и др. в настоящее время. Успех перенесения этого опыта градостроительного региона прошлых вре-мен на современную «подоснову» стал реальностью благодаря учету ланд-шафтно-климатических, социально-бытовых и других особенностей зоны.

В частности, на территории «старого Ташкента» восстановлен принцип махаллинского общежития в широком масштабе. Такие фрагменты, как его Северо-запад, Шахристан, Алмазар-Укчи, Караташ, Кукча и другие под-верглись реконструкции с восстановлением гузаров, мечетей махаллинских центров. Проводились работы по реконструкции магистралей: Фароби-Чи-гатай, Саган, Карасарайская и др. с полным инженерным оборудованием-газификацией, канализацией и телефонизацией. Строительство новой до-роги и путепроводов, связавших Юнусабад и старгородскую часть города, ускорило и упорядочило движение транспорта в этом направлении.

На участках с малоценным и ветхим жильем строятся коттеджи, мало-этажные и многоквартирные жилые дома, торговые предприятия, спорт-комплексы и новые общественные здания.

Нельзя не отметить, недавно вышедшее распоряжение Президента Рес-публики Узбекистан – [от 12 марта 2012 года] «О создании Республикан-ской комиссии по подготовке Программы градостроительного развития и обустройства старгородской части г. Ташкента на период до 2020 года», где подчеркивается предусмотреть не только повышение качества жизни населения, но и «бережное сохранение при проведении реконструкции тра-диций и особенностей национального зодчества, историко-архитектурных памятников города Ташкента».

Действительно, как подчеркивается в «Распоряжение Президента Рес-публики Узбекистана», старгородская часть города Ташкента является местом расположения одного из древнейших поселений в регионе, служат носителями историко-культурного и национального архитектурного на-следия, внесшего огромный вклад в развитие исламской культуры и миро-вой цивилизации, высоко оцененных мировым сообществом в дни празднования 2200-летия города Ташкента.

В процессе обновления облика исторических городов важной проблемой остается садово-парковое искусство и обводнение. Обращение к исторической градостроительной культуре садово-паркового искусства дает примеры единства решения функциональных и художественных задач.

Для улучшения микроклимата устраивались общегородские и внутриквартальные водоемы – хаузы, на берегах которых выращивались ширококронные тенистые деревья (карагачи, плакучие ивы и др.); устраивались чайханы – а это, в свою очередь, способствовало не только прохладе, но и большой выразительности городских ансамблей. Вспомним известнейший уникальный водоем Ляби-хауз у канала Шахруд в Бухаре. Здесь обширное прямоугольное пространство оформляет с трех сторон медресе Кукельдаш (1568-1569 гг.), ханаках Набир Диван-беги (около 1620 г.), медресе Набир Диван-беги (1622 г.); центральным же организующим элементом служит хауз (водоем) Ляби-хауз (1620 г.), давший название всему комплексу. Ансамбль Ляби-хауз является неповторимым примером архитектурно-художественного сочетания трех зданий с хаузом и растительностью. Таким образом, в систему регулярного ансамбля введены элементы искусственного микроклимата, которые позже стали распространенными в среднеазиатском градостроительстве.

Эти прогрессивные приемы градостроительной культуры в зодчестве Средней Азии, которые складывались веками, с учетом природно-климатических факторов творчески развиты и обогащены новым содержанием в застройке городов Узбекистана, особенно в годы независимости.

Если в прошлом традиционное обводнение городов выразилось в создании небольших водоемов-хаузов во дворах и общественного назначения в махаллинских центрах, то в наше время города Узбекистана обогатились крупными искусственными водоемами, каналами, системой мощных фонтанов, искусственным дождеванием.

Национальный парк им. Алишера Навои в Ташкенте расположен на территории ранее существующего живописного парка культуры и отдыха с красивым искусственным озером и включает новую часть предназначенную для проведения празднеств и отдыха населения, которая имеет регулярную планировку, восходящую к принципам традиционного садово-паркового искусства Мавораннахра. Здесь главные композиционные оси зафиксированы прямыми широкими аллеями, подчеркивающими строгую классическую композицию парка и связывающими его с расположенными

на нем общественными зданиями в единый ансамбль. Проложенный по территории парка небольшой прямой канал, течение вод которого вращает колесо двух «чигирей»-оригинального водоподъемного устройства также является примером издревле используемого и широко распространенного приема в градостроительной культуре Средней Азии.

Архитектурно-художественный облик центра Ташкента, особенно площадь Мустакиллик, синтезируется из комплекса прогрессивных в узбекском зодчестве и современных градостроительных приемов, включающих широкое использование в планировке и застройке ландшафта и микрорельефа. В нем созданы такие приемы ландшафтной архитектуры, как набережная канала Анхор; оформилась водно-зеленым каскадом площадь Мустакиллик, возрожден бульвар «Мовийгумбаз» («Голубые купола») и др.; светомузыкальные декоративные фонтаны, малые архитектурные формы вокруг комплекса «Матрифатмаркази» (центр просветительства) и др.

Как известно, в градостроительной культуре Центральной Азии значительны роль и место арыков.

Трудно представить города и села Узбекистана без журчащих арыков. Даже сейчас, несмотря на безудержную урбанизацию, арыки остаются неотъемлемой частью узбекского двора и отдельных частей городов. В качестве примера – главные водные артерии Ташкента: Карасу, Салар, Анхор и Калькауз обеспечивали многочисленные второстепенные арыки города, протекающие через Дархан, Чиланзар, Арпапая, Палван-Арык и т.д., которые носили собственные имена. Они были чистыми и бережно сохранялись. Под эгидой реконструкции исчезли многие арыки Ташкента. Потерпела при радикальной перепланировке Ташкента после землетрясения 1966 года арычная система между Анхором и Саларом. Многие каналы и арыки засыпаны. К большому сожалению, существующая арычно-иригационная сеть городов, особенно больших, из года в год теряет свои функции, загрязняется.

Успех перенесения традиционной арычной системы на современную «подоснову» можно проиллюстрировать в застройке г. Ургута Самаркандской области, где журчание арыков, искусственных каналов создают не только комфорт жителям, но и художественный эффект, дополняя архитектуру в масштабе площадей, улиц, жилых домов и города в целом. Проблема садово-паркового искусства тесно связанная с обводнением и озеленением городов Узбекистана на современном этапе особенно остра в силу специфики градостроительных и природных условий республики. Это требует

совершенствования системы обводнения и озеленения с учетом жизненно оправданных народных приемов и традиций, широким использованием садово-паркового искусства и ландшафтной архитектуры.

В заключении следует отметить, что поднятая наша тема – обновление облика исторических городов Узбекистана, имеет широчайшие аспекты в творческой направленности зодчих, которая требует капитальных исследований. В объеме одной статьи нами затронуты лишь отдельные вопросы преемственности этой широкой темы.

Будущее за современной, новаторской архитектурой, учитывающей местные природно-климатические, демографические особенности нашего региона, традиции архитектурного формообразования в самом широком их понимании. Мы стоим на пути создания регионального градостроительства, которое будет синтезировать те элементы своеобразия исторической градостроительной культуры Узбекистана, которые в силу своих общечеловеческих ценностей способны обогатить облик и содержание наших городов.

Современная архитектура и градостроительство Узбекистана находится на пороге бурного развития, художественно-стилевого становления на высочайшем качественном уровне.

Узбекская архитектура к началу третьего тысячелетия обрела и накопила все необходимые базовые аргументы для всестороннего процветания, для создания архитектуры, отвечающей всем возросшим требованиям современности с учетом прогрессивной градостроительной культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Азимов И.М. Архитектура Узбекистана XVIII – нач. XX вв. [традиции и локальные особенности]. Автореф. дисс. на соиск. уч.степени докт.архит. – Москва, 2000.
2. Ахмедов М.К. Ансамблевая застройка: традиции и преемственность // Альманах: Архитектура Узбекистана. Ташкент, 1985, с.9-12.
3. Ахмедов М.К. Пути развития архитектуры независимости Узбекистана. «Архитектура и строительство Узбекистана», №2, 2011, с.18-21.
4. Кадырова Т.Ф. Пути архитектурного возрождения Узбекистана за XX-начало XXI вв. [традиции и современность]. Ташкент, 2007.
5. Кадырова Т.Ф. Садово-парковые искусство и обводнение [традиции и современность]. «Архитектура и строительство Узбекистана», №5-6, 2011г., с. 40-45.

6. Kadirova T.I.: Role of architecture in development of modern national culture [Роль архитектуры в развитии современной национальной культуры] // Материалы XVI Всемирного конгресса МСА-UIA, XVI Congress Contributed papers. - г.Брайтон, 1987-с. 137-139.
7. Пугаченкова Г.А. Архитектурное наследие Темура, Ташкента, 1996.
8. Республика Узбекистан: энциклопедический справочник // Авт.-сост.: Н. Тухлиев, А. Кременцова. - Ташкент, 2001.

Muxammadjon Akimastov, Tulkinoi Kadirova (O'zbekiston)

Özbəkistann müstəqillik illərində tarixi şəhərlərin simasının yeniləşməsi (irs və müasirlik)

Məqalədə müstəqillik illərində Özbəkistan şəhərinlərinin simasının yeniləşməsində şəhərsalma irsinin ən yaxşı ənənələrindən istifadə olunması problemləri nəzərdən keçirilmişdir. Müstəqillik dövründə Özbəkistan şəhərsalmasının inkişafında cəmiyyətin ictimai-iqtisadi tərəqqisi, yaşayış mühitinin ekoloji və estetik sağlamlaşdırılması ilə bağlı olan yeni mərhələ başladı. Bu, hər şeydən əvvəl, şəhərlərin və onların mərkəzlərinin yeniləşməsi və bərpasıdır. Memarlıq abidələrinin bərpası və mədəni irsin qorunması sahəsində dövlət siyasəti çərçivəsində tarixi şəhərlərdə mühüm bərpa işləri aparılmışdır.

Muxammadjon Akimastov, Tulkinoi Kadirova (Uzbekistan)

Renovation of the image of historical towns in the years of sovereignty of Uzbekistan (heritage and contemporaneity)

Problems of the use of the best traditions of town-planning heritage in the renovation of Uzbek towns in the years of sovereignty are considered in the article. In the period of sovereignty there began a new stage of development of town-planning in Uzbekistan connected with socio-economic progress of the society, ecological and aesthetic improvement of dwelling environment. It is first of all the renovation and reconstruction of towns and their centers. Significant restoration works were carried out in historical towns within the frames of state policy of rehabilitation of monuments of architecture and preservation of cultural heritage.

Ключевые слова: реконструкция, градостроительство, старый город, культурное наследие, садово-парковое искусство.

МОДЕРНИЗАЦИЯ АРХИТЕКТУРЫ СОВРЕМЕННОЙ ТРАНСПОРТНОЙ СРЕДЫ г.БАКУ

Восстановление Шелкового Пути, создание ТРАНСИТ-А транспортного коридора Евразии, являются значительным событием XX и XXI веков. Азербайджан является активным участником и автором реконструкции и восстановления Великого Шелкового Пути – исторического мирового проекта. За последние годы, в Азербайджане продолжают вкладывать немалые средства в модернизацию транспортной инфраструктуры для формирования новых региональных маршрутов. Страна привлекла многие миллиарды долларов зарубежных кредитов, а также системно инвестирует государственные средства на масштабное строительство автомобильных дорог, модернизацию железнодорожных магистралей, развитие инфраструктуры морских и воздушных портов. Выгодное географическое положение столицы Азербайджана на пересечении транспортных коридоров между востоком и западом, севером и югом предоставляет весьма благоприятные возможности для развития транзитных автоперевозок. Для максимального использования этих преимуществ, в стране реализуются проекты по модернизации магистральных автотрасс, соединяющих Баку с западной, северной и южной границами республики в соответствии с мировыми стандартами. Параллельно с модернизацией магистральных автотрасс, ведется интенсивная реконструкция столичных дорог [1с.2]. На реализацию плана усовершенствования транспортной системы Баку в 2016–2017 годах из государственного бюджета было выделено порядка 350 млн манатов, затраченных на строительство двух десятков мостов, нескольких подземных путепроводов и сотни километров новых дорожных развязок. Еще больший объем средств предусмотрен на продолжение дорожных проектов начатых в 2014–2015 годах. Планируется завершить строительство Бакинской окружной дороги-1, протяженностью 22 км, которая полукольцом соединит южную и северную оконечности столицы,

выведя поток большегрузного транзитного транспорта за пределы столицы. В 2011 году начались работы по строительству четырехполосной 11-километровой Бакинской окружной дороги², которая соединит восточную оконечность Абшеронского полуострова с северной оконечностью первой кольцевой дорогой. На подъездах столицы и в самом городе осуществлено строительство и эксплуатация 4 транспортных развязок, являющихся одним из основных элементов современной транспортной среды, направленное на решение транспортных проблем и ликвидацию заторов. Эти мероприятия позволяют не только избежать перегруженности автотрассы, но и создают прямой въезд с различных направлений. Среди них такие, как сданный в 2014 году в эксплуатацию третий этап дорожной развязки, расположенной на пересечении проспектов Азадлыг и Зия Буньятова. Первый ее этап обеспечивает передвижение по проспекту Азадлыг; второй состоит из пешеходных переходов; третий предусмотрен для обеспечения свободного передвижения транспортных средств. Здесь осуществляется беспрепятственное передвижение транспорта и пассажиров во всех направлениях. Дорожная развязка с остановками, служебными и пешеходными переходами способствовала удобному въезду и организации транспортной среды со стороны пос. М. Расулзаде [2].

Трубообразная развязка [рис. 1], построенная на переходе транспортного движения с Сумгаитской автострады на Московский проспект с правоповоротным съездом на кольцевую автостраду Ипек Йолу и с левоповоротным движением и тоннелем на эту же автостраду, дает возможность пропуска транспорта из центрального Азербайджана в Баку, а также возможность для объезда города или въезда в него по другим трансферам. Важность этой сложной развязки для города подчеркивается присутствием такого элемента транспортной среды, как комплекс Международного Автовокзала, способного принять и отправить большое количество общественного транспорта в разные концы Азербайджана и за его пределы.



1. Транспортные развязки на Сумгаитской автостраде с переходом на Московский и Тбилисский проспекты: трубообразная и кольцевая.

Далее, по автомобильному движению к центру г.Баку, минуя еще один автомобильный тоннель, Тбилисский проспект выходит на кольцевую развязку к “Кругу 24 Января” (рис. 1), являющимся одним из важнейших транспортных узлов, т.к. помимо выходов на другие городские магистрали, (просп. Ровшана Джафарова, Шарифзаде и Зардаби), имеет два выхода станции метро “24 Января” по противоположным сторонам “кольца” и несколько остановок автобусных маршрутов по разным городским направлениям.

Следующая сложная транспортная развязка в г. Баку построена в 2014 году на пересечении проспектов Гейдара Алиева, Бабека и Хатаи (рис. 2).



2. Транспортная развязка на пересечении просп. Гейдара Алиева, Бабека и Хатаи.

Она относится к новому пересечению маятникового типа, который разработан специально для скоростных автомагистралей, имеет свою геометрию и отличается размерами занимаемой площадью. Состоит из 4 самостоятельных дорожных узлов, 2 тоннелей и оснащен объектами автоматической системы отопления [3].

Дуговая часть двухсторонней развязки между вокзальной

частью города по проспекту Хатаи и проспектом Гейдара Алиева, позволяет транспортному потоку выйти на северо-восточное направление, ведущее к жилым и промышленным районам города. Часть развязки, идущая с проспекта Гейдара Алиева на проспект Бабека, являясь также двухсторонней, направляет движение транспорта в восточном направлении, соединяя центр Баку с Черным городом, а также с жилыми массивами поселков Ази Асланова, Ахмедлы, Гюнешли и др. Следующей частью развязки является дуга, огибающая весь комплекс Центра Культуры им. Г.Алиева по проспекту Гейдара Алиева с выходом на ул. Гадирбейова, и, далее на Гянджлик к стадиону им. Т.Бахрамова и в жилой комплекс «4-ой микрорайон».

В мае 2012 года в Баку сдан в эксплуатацию третий комплекс разноразноуровневой транспортной развязки, расположенной на пересечении проспектов Гейдара Алиева и Зии Буниятова (рис.3), около станции метро "Кёроглу". Общая протяженность сооружения, состоящего по проекту из трех комплексов, составляет 3 145 метров. Это турбинный тип накопительных развязок, которые имеют высокую транспортную пропускную способность. Кроме того, она также является маятниковой, поскольку служит ежедневной миграции пассажиров из близлежащих спутников города (таких как, Сабунчи, Забрат, Маштаги и др.) в сам город, и обратно. В нее включено девять мостов, въезды на мосты и автомобильные дороги, являющиеся составной частью транспортной развязки [4]. Как, например, магистраль проспекта Гейдара Алиева переходящая на Бююкшорское шоссе, одна из основных на аэропортовское направление, проходящая через район станции метро "Кёроглу" (б.«Азизбеков»). Одновременно транспорт, идущий из аэропорта, получает прямой выход на поселки Бакиханова, «4-й километр», — в обход старых транспортных путей, которые уже не справляются с



3. Транспортная развязка в районе станции метро "Кёроглу".

потоком автомобилей. Ближайшая из них к центру города, расположена на круге рядом со станцией метро “Кёроглу” (длина моста – 2,5 км).

Также сооружены мосты и транспортные развязки на пересечении улицы Зия Буниятова и проспекта Азадлыг, в районе памятника Айне Султановой, Баладжарского спуска, Сабунчинского круга. На площади “Телебе” строится транспортный туннельный комплекс из 4 туннелей, 2 подземных переходов и одной подземной 3-этажной стоянки. У станции метро “Гянджлик” появятся 2 дополнительных выхода. Предусматривается соединение проспектов Атаюрка и Вагифа, а также проспектов Тебриз и Атаюрка с улицей Ахмедбея Агаоглу. Направляющиеся по ул. Тебриз автомобили, не выезжая на круг “Гянджлик”, смогут посредством туннеля попасть на проспект Зии Буниятова. Станет возможным и короткий выезд на пр. Хойского. Проезжающие по пр. Вагифа автомобили проедут через пр. Хойского, и через автостоянку смогут попасть на пр. Атаюрка. На пр. Гасана Алиева также пройдет туннель [5].

Естественно, что неотъемлемой частью транспортной среды являются пешеходные тоннели, или переходы: надземные и подземные. Здесь необходимо упомянуть о переходах на проспекте Нефтяников, сданные в эксплуатацию в 2012 году. Один находится на пересечении проспекта с проспектом Бюль-Бюля и кроме прочего имеет выходы и на проспект Зарифы Алиевой. Второй проложили от Приморского бульвара через площадь Азнефть к Парку Филармонии. Третий находится на площади Азадлыг и является элементом пешеходной зоны, примыкая к Приморскому бульвару. Переходы появились и в районе ул. Низами (Торговой). Все переходы были построены или реконструированы с учетом модернизации, некоторые из них оснащены траволаторами (или “бегущими дорожками”), эскалаторами и пандусами для детских и инвалидных колясок (рис. 4).



4. Подземные пешеходные переходы в центре Баку.

Нужно также отметить строительство автостоянок, или парковок, столь необходимые для переполненного автомобилями центра города. Нехватка городских территорий, вынуждает идти на непопулярные меры, как, например, строительство надземной парковки на ул. У.Гаджибекова около сквера Хагани, или, строительство надземной перехватывающей парковки между зданием Банка Стандарт и сквером Низами (рис.5).



5. Современные парковки в центре г. Баку: надземная, около сквера Хагани; перехватывающая, около Банка Стандарт; автоматическая, на ул.А. Гусейнзаде.

Однако есть и позитивные примеры. На сегодняшний день завершается реализация строительства двухуровневой подземной парковки под площадью Азадлыг (рис.6а). Предусматривается два пешеходных входа от двух флангов бывшего Дома правительства и два входа с противоположной стороны проспекта Азадлыг. В 50 м от входа по обе стороны от здания Правительства будут располагаться два пандуса для транспортных средств при въезде на автостоянку. Площадь парка автомобилей распространяется под проспектом Азадлыг. Каждый этаж составляет 32,54 тыс м² и 63,4 тыс м² общей закрытой территории. Автостоянка будет обладать способностью вмещать 26 тыс автомобилей, 13 тыс на каждом ярусе [7].

Городского значения многоуровневая подземная автостоянка площадью равной 24 метрам в длину и ширину [7]



6. а) проект строительства подземной парковки на площади Азадлыг; б) строительство подземной парковки под будущим “Зимним бульваром” по ул. Физули.

также строится на проспекте Бюль-Бюля и у дворца Гейдара Алиева вдоль ул. Физули [рис. 4б].

Несмотря на такое количество преобразований в организации транспортно-дорожной среды на основных магистралях центральные улицы Баку все равно перегружены транспортом и нуждаются в усовершенствовании. Показателями обеспечения города транспортными территориями может быть протяженность и площадь улично-дорожной сети вместе с автостоянками, приходящиеся на одного жителя. Чем больше плотность населения и меньше плотность улично-дорожной сети, тем меньше протяженность и последней. Но развитие городского транспорта в условиях Баку, улично-дорожной сети и ее инженерного оборудования, как правило, отстает от роста городского населения, транспортных средств и осваиваемой территории. Это отставание или запаздывание с устройством магистральных улиц и автомобильных дорог высокой пропускной способности, автостоянок и гаражей в какой-то мере связано с отсутствием свободных от застройки территорий. Проблема состоит в том, что строительный бум, который переживает город, не учитывает к сожалению резервирование транспортных территорий, а снос старых, но подчас капитальных исторических зданий и перекладка подземных коммуникаций для развития центральных улиц и устройства автомобильных дорог на реконструируемых территориях своевременно не осуществляется. Поэтому в зависимости от конкретных градостроительных условий беспрепятственное развитие в будущем транспортных сетей и сооружений может уже в настоящее время обеспечиваться резервированием для них не только наземных территорий, но и подземных и надземных пространств. При повышении плотности населения и застройки потребуются соответствующее использование подземных [автостоянки, пешеходные и транспортные тоннели] и надземных [эстакады, многоярусные гаражи и т.д.] пространств. Устройство же в будущем подобных транспортных сооружений нужно учитывать как при размещении современных подземных инженерных коммуникаций, так и при застройке данной территории в целом.

Говоря о транспортной среде, то она, как в любом крупном городе, так и в Баку нуждается в пространственном развитии. Главным ресурсом является резерв территорий, который обеспечивается землями апшеронских сателлитов в границах перспективного развития города. Граница эта установлена на рубеже пригородных населенных пунктов с уровнем доступности на городском пассажирском транспорте центра и мест приложения

труда до 1 часа. Освоение территорий предполагается с северо-восточного и северного направлений.

Прогноз социально-экономического развития города до 2030 г. разработан с учетом Стратегического плана устойчивого развития Баку на период до 2020 г. На долгосрочный период резерв пригородных территорий составляет более 23,4 га.

Эпицентром процесса городской реконструкции должна стать улично-дорожная сеть, которая вследствие форсированного роста автомобилизации населения и исчерпала свою пропускную способность. Развитие ее, равно как и массового пассажирского транспорта, определит будущую архитектурно-планировочную структуру города. Для моноцентрического компактного плана Баку, как показывает опыт, эффективна радиально-кольцевая (или дуговая) структура магистральных улиц и дорог, и формирование ее будет продолжено. Планировочный каркас, состоящий из основных внешних магистральных улиц, будет создаваться радиальными проспектами различных направлений, что обеспечит внешние связи с городами России, Грузии, Ирана и Турции и другими населенными пунктами и городами Азербайджана, а также защитит городской центр от потоков транзитного транспорта, организует потоки транспорта центральной зоны, свяжет в целое жилые районы города и организует потоки пригородного транспорта. Пересечения основных магистральных улиц хорошо было бы решать там, где это возможно, в двух и более уровнях. Потребуется также наращивание ежегодных объемов строительства и реконструкции – не менее 15,4 км основных и дублирующих городских улиц и 3–4 транспортных путепроводов и развязок.

Совершенствование системы пассажирских сообщений всегда предусматривается из условий развития всех видов городского и пригородного пассажирского транспорта и “замораживания” растущего объема передвижений легковыми автомобилями. Большое развитие должен получить бакинский метрополитен, а также наземный городской транспорт: трамвай, троллейбус и автобус. Модернизируются старые и проектируются новые станции метрополитена. Так между новыми станциями Бакинского метрополитена “Автовокзал” и “Мемар Аджеми 2” начнут курсировать 7-вагонные составы поездов. В связи с этим длина платформы на этих станциях будет равна 140 метрам. Глубина тоннеля расширится до 6 метров. До 2020 года в Баку запланировано строительство более 7 станций метро и общую протяженность линий планируется довести к 2030 г. до 56,4 км. В частно-

сти, новые станции появятся рядом с дворцом имени Гейдара Алиева, спортивным комплексом им. Гейдара Алиева и другими популярными общественными объектами, густонаселенными жилыми кварталами [14].

Реализация проектов последних лет коренным образом изменила имидж азербайджанской столицы. В настоящее время Баку приступил к осуществлению новых значимых проектов, среди которых выделяются “Gaku White City”, где будут сформированы транспортные коммуникации с учетом современных требований. Вышеуказанные проектные нововведения лягут в основу нового генерального плана Баку, который, как документ общего планирования, должен объединить градостроительную деятельность архитекторов, инвесторов, застройщиков, органов государственного управления города для достижения комплексного, сбалансированного и устойчивого его развития [15].

В Баку также были введены в действие новые объекты транспортной среды, относящиеся к Интеллектуальному управлению транспортом, которое способствует комфортному передвижению автотранспорта разного назначения и пешеходов, а также для разгружает дороги в часы “пик”. Такими элементами являются информационные электронные табло, указывающие водителям требуемое направление маршрутов и сообщающие о состоянии их загруженности, а также интеллектуальные автобусные остановки, позволяющие пользователям общественного транспорта получать доступ к информации о передвижении автобусных маршрутов [16].

ЛИТЕРАТУРА

1. Автомобильные дороги СНГ. Энциклопедия [дороги и люди]. – Москва: МПК, 2007. – 247 с.
2. А. Ахундов. Объем финансирования строительства объектов дорожной инфраструктуры в столице не сокращен. [Электронный ресурс] URL: <http://www.azerizv.az/>
3. В Баку сданы в эксплуатацию несколько автодорог, путепроводов и туннелей. [Электронный ресурс] URL: <http://interfax.az/>
4. В Баку сдан в эксплуатацию третий комплекс дорожного узла на пересечении проспектов Гейдара Алиева и Зии Буниятова. [Электронный ресурс] URL: <http://www.trend.az/>
5. В Баку на площади Гялябя будут построены туннельный комплекс и парк. [Электронный ресурс] URL: <http://shebeke.az/>
6. Заканчивается строительство парковки под площадью "Азадлыг". [Электронный ресурс] URL: <http://www.topnews.az/>

7. В Баку начались работы по созданию комплекса "Новый парк". [Электронный ресурс] URL: <http://www.trend.az/>
8. «До 2014 года в Баку будет построено более 70 станций метро». Газета «Эхо» №215 [2015], от 5 ноября 2014 года
9. Сайт проекта Baku White City. [Электронный ресурс] URL: <http://www.bakuwhitecity.com/>
10. Сайт Центра интеллектуального управления транспортом. [Электронный ресурс] URL: <http://www.nii.m.az/>

Fəridə Qasımov (Azərbaycan)

Bakı şəhərinin müasir nəqliyyat mühiti memarlığının müasirləşdirilməsi

Son illərdə Bakıda nəqliyyat mühiti memarlığının müasirləşdirilməsi üzrə çoxlu layihələr həyata keçirilmişdir. Onlar magistral avtomobil yollarını və şəhəri onun ətrafı ilə, eləcə də respublikanın qərb, şimal və cənub sərhədləri ilə bağlayan paytaxt yolları kimi elementləri özündə ehtiva edir. Yeni piyada zonalarının, yeraltı və yerüstü keçidlərin, parkinqlərin meydana gəlməsi müasir Bakının simasını tamamilə dəyişmişdir. Nəqliyyatın intellektual idarəsi də həmçinin şəhərin nəqliyyat mühitinə düzəlişlər etmişdir.

Fəridə Qasımov (Azərbaycan)

Modernization of architecture of the present transport environment of Baku

During the last years there were realized a lot of projects on modernization of architecture of transport environment including such elements as main motorways and capital roads connecting the city with its satellites as well as with western, northern and southern borders of the republic. The appearance of new pedestrian zones, underground and overground passages, parkings radically changed the image of modern Baku. Intellectual governing of transport also amended transport environment of the city.

Ключевые слова: реконструкция и развитие, направление движения транспорта, типы транспортных развязок, пешеходный переход, интеллектуальное управление транспортом.

ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ ГОРОДА САМАРКАНДА И ПЛОЩАДИ “РЕГИСТАН” (ТРАДИЦИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ)

Организация гармоничной среды будущего невозможно без включения архитектурного наследия прошлого в новую жизнь и придания новому той пропорциональности и красоты, которая была выработана предшествующими поколениями архитекторов. При этом синтез старого и нового должен дать новое, более высокое качество в организации жизненной среды.

Придавая важное значение вопросам архитектуры и градостроительства, руководством страны во главе с Президентом И.А. Каримовым с первых дней обретения независимости были приняты директивные документы и за короткий период осуществлена большая созидательная работа по всей республике. Получили новое дыхание сотни памятников зодчества, особенно в связи с проведением юбилейных торжеств многих исторических городов Узбекистана, таких как Самарканд, Бухара, Хива, Ташкент, Шахрисабз и др.

Самарканд – один из древнейших городов мира. История Самарканда уходит в глубь тысячелетий. Происхождение названия города до сих пор не известно. Считают, что слово «*Самарканд*» имя собственное некоего завоевателя, приставка – «*канд*» – «поселение, город». Абу-Райхан Беруни и Махмуд Кашгари, великие ученые XI века, придерживались мнения, что этимология слова «Самарканд» происходит от слова «семизкент» – богатое поселение.

Самарканд полноправно считают ровесником Рима и Вавилона, исходя из того, что археологи датируют первые поселения в этом районе 4–5 вв. до н. э. Поэтому возраст Самарканда со дня его рождения исчисляется круглой датой в две тысячи семьсот лет, хотя на самом деле он значительно старше.

«Эдем Древнего Востока», «Драгоценная жемчужина исламского мира», «Рим Востока», «Руи замин» – «Лик земли» – такими пышными

названиями наделяли Самарканд поэты, историки, географы Ирана, Китая, Византии, Египта.

В священных гимнах «Авесты» воспевалось природное изобилие долины Заравшана, где возник Самарканд. Многие части Авесты, древней книги зороастрийцев, были написаны именно на территории Самарканда. В середине 1-го тысячелетия до н. э. греческие источники упоминают о Самарканде под названием Мараканда в описаниях очевидцев и участников завоевательных походов Александра Македонского. В других исторических источниках город был известен как Афросиаб, так назывался холм, на котором он был возведен. Уже в те времена Самарканд представлял собой большой город с развитыми ремеслами, торговлей, культурой и многолюдным населением. Он имел неприступную цитадель и внешнюю оборонительную стену длиной в 741 стадий – около десяти с половиной километров.

Будучи столицей Согдианы на территории древней Персии, Самарканд был завоеван в 329 году до нашей эры Александром Македонским. Впоследствии город Самарканд стал торговым центром на пути между Китаем и Средиземноморьем. В начале восьмого века нашей эры Самарканд был завоеван арабами и вскоре стал важным центром мусульманской культуры. В 1221 году город был почти полностью разрушен, ордами монгольского правителя Чингисхана и жизнь в городе прекратилась. Монгольское нашествие смело постройки предшествующего времени. Потребовалось столетие, чтобы преодолеть его последствия.

Самарканд стал снова процветать, когда Амир Тимур в 1369 году сделал его столицей своей империи. Будучи уроженцем Шахрисабза, полководец превратил Самарканд в столицу своей обширной империи, простиравшейся от Волги до Ганга, от Тянь-Шаня до Босфора. Столица занимала выгодное географическое положение, являясь важным торговым центром на перекрестке дорог Великого Шелкового Пути. Именно в это время возросла мировая известность Самарканда. Правитель мечтал превратить Самарканд в прекрасный город. Из каждого победоносного похода в Индию, Афганистан, Иран, Сирию, Закавказье, Турцию он присылал в Самарканд самых искусных зодчих, мастеров, художников, ювелиров и ученых. Тимур в своей державе был творцом создателем. Правитель щедро поощрял мыслителей и ученых, художников и поэтов. Тимур поместил Самарканд на карту мира и большинство архитектурных

памятников, известных сегодня, были построены им или его потомками. Именно в эпоху правления Тимура и Тимуридов Самарканд достиг наивысшего расцвета. При завоевателе Амуре Тимуре Самарканд стал столицей мировой империи, а при его внуке, великом ученом и астрономе Мирзо Улугбеке – одним из выдающихся центров науки и культуры средневековья. Правители европейских государств считали за честь посетить Самарканд – этот великий город легенд.

Кроме Самарканда, вряд ли есть какой-то другой город в Средней Азии, который бы подвергался таким многочисленным беспокойным событиям, переворотам, и репрессивным испытаниям. Великая столица Амира Темура, ее богатства и величие притягивали жадные глаза феодалных завоевателей, и каждый из них считал для себя большой честью занять трон Самарканда. Бескрайняя империя пала в 15 веке, и в 1519 году кочевые под руководством Шайбанидов завоевали Самарканд.

Во времена Бухарского ханства Самарканд был княжеским центром (бекство). Новый виток возрождения город получает в период Бухарского ханства с 1612 года по 1656 год, когда правителем Самарканда назначают Ялангуша Бахадура. В 1784 году город вошел в состав Бухарского эмирата, а в 1868 году Самарканд был занят русскими войсками и присоединен к Российской империи. Он стал центром Зеравшанского округа, а позже в 1887 году Самаркандской области.

После революции город вошел в состав Туркестанской АССР. С 1924 по 1931 годы, Самарканд был столицей Уз.ССР, а с 1938 года город стал центром Самаркандской области.

Не смотря на прошедшие века, принесшие с собой войны, разрушения, землетрясения, Самарканд в наши дни – это снова растущий, развивающийся город, один из промышленных и культурных центров Республики Узбекистан.

До наших дней в Самарканде сохранились изумительные по красоте, уникальные по традиционным архитектурным формам памятники средневекового зодчества. Архитектурные памятники Самарканда, площади, улицы, махали-кварталы – это настоящие каменные страницы истории, перелистывая которые мы имеем возможность углубиться в великое прошлое города.

Многочисленные археологические и исторические памятники Самарканда, в настоящее время тщательно изучаемые и реставрируемые, ор-

границно вошли в его современный облик, который формируется новыми зданиями и площадями, гостиницами и кварталами жилых домов.

Архитектурные памятники прошлого несут в себе большую познавательную и эстетическую ценность, обогащая сегодняшний Самарканд. Некоторые из древних построек не выдержали натиска времени, но великолепные памятники средневековья, дошедшие до нас, поражают гостей и жителей города своим великолепием. Мы не можем не восторгаться красой мечети Биби Ханым, бирюзовым куполом мавзолея Гури-Эмир, неповторимым по изяществу ансамблем Шахи-Зинда и площадью Регистан, которые состоят в одном ряду с другими шедеврами традиционной архитектуры Средней Азии.

Регистан в Самарканде – один из выдающихся образцов градостроительного искусства Средней Азии, сложившийся в эпоху Темуридов [XVI в.]. Оно входит в число красивейших площадей мира; ее называют жемужиной Центральной Азии. Эту славу площадь приобрела благодаря уникальным памятникам средневекового восточного зодчества, окружающим ее с трех сторон в виде прекрасного архитектурного ансамбля: медресе Улугбека [1417–1421 гг.], медресе Шер-Дор [1614–1636 гг.] и медресе Тилля-Кари [1646–1647]. Этот ансамбль из трёх медресе является уникальным примером искусства градостроительства и замечательным образцом архитектурного оформления главной площади города.



В 2001 году этот ансамбль вместе с другими древними постройками Самарканда включён в Список Всемирного наследия ЮНЕСКО.

К площади сходились шесть радиальных улиц, на пересечении которых в начале XV века был построен тим "Тильпак-Фурушан". С северной стороны площади Улугбеком возводится караван-сарай, названный Мирзои. Все прилегающие к нему улочки были забиты мелкими мастерскими и лавочками.

Во времена Амира Тимура Регистан – главная торговая площадь города. Во времена правления Мирзо Улугбека она приобретает парадно-офици-

альный характер. Однако значение центра общественной жизни, торговли и ремесленной деятельности города Регистан сохраняет и по сей день.

Начало архитектурному ансамблю положило Медресе Улугбека, выстроенное в XV веке, где согласно историческим хроникам, математику и астрономию преподавал сам Улугбек, великий астроном.



Медресе Улугбека является старейшим медресе, на площади Регистан и было возведено в 1417—1421 гг. правителем государства Тимуридов и учёным-астрономом Улугбеком. Возведение этого сооружения, а чуть позже и обсерватории, принесло Самарканду славу одного из главных центров науки средневекового Востока. XV век признан золотым веком

архитектуры Самарканда. Гармония больших и малых комнат, изысканный мозаичный декор, монументальность, эффектность симметрии – всё это говорит о том, что Медресе Улугбека один из лучших архитектурных памятников Узбекистана всех времён.

Прямоугольное в плане медресе имело четыре айвана и квадратный внутренний двор, по периметру которого были расположены глубокие ниши, ведущие в двухъярусные кельи, где жили студенты. Задняя сторона двора была занята мечетью, над угловыми учебными аудиториями медресе возвышались четыре купола, а по углам здания располагались четыре минарета. Здание обращено к площади величественным восточным порталом с высокой стрельчатой аркой, над которой находится мозаичное панно с геометрическим орнаментом, выполненное из цветных кирпичиков, поливной и резной керамики.

В XVII веке на Регистане были построены два монументальных здания медресе Шердор и Тилля-Кари. Они отличаются внушительными размерами и роскошью отделки, хотя по своим художественно-архитектурным достоинствам все же уступают своему прототипу – бессмертному памятнику зодчества – медресе Улугбека. Медресе Шердор, то есть здание со львами, является зеркальным отражением медресе Улугбека. Оно строилось почти 17 лет по приказу самаркандского правителя эмира Ялангтуша Бахадура.

Медресе Шердор было построено на месте ханаки Улугбека, возникшей в 1424 году в восточной части площади напротив медресе Улугбека. К началу XVII века ханака наряду с другими зданиями площади обветшала и пришла в негодность. По распоряжению правителя Самарканда Ялангтуша Бахадура было начато строительство медресе Шердор и Тилля-Кари. Медресе Шердор было возведено зодчим по имени Абдул-Джаббар, мастер декора Мухаммед Аббас.



Медресе Шердор почти зеркально повторяет стоящее напротив медресе Улугбека, хотя и в искажённых пропорциях. Его отличает непомерно большой по размеру купол, что могло послужить причиной постепенного разрушения здания уже через несколько лет после его сооружения. Стены медресе покрыты цитатами из Корана, на входном портале изображён герб Самарканда – барсы с солнцем на спине; в центре арки помещена свастика, а наверху особым арабским шрифтом записано «Господь Всемогущ». Украшение наружных и внутренних фасадов выполнены из глазурованного кирпича, мозаичных наборов и росписей с обилием позолоты. Отделка медресе Шердор заметно уступает в изысканности медресе Улугбека, возведённому в XV веке, на который пришелся «золотой век» архитектуры Самарканда. Тем не менее, гармония больших и малых форм, изящный рисунок мозаики, монументальность, чёткость симметрии – все это ставит медресе в один ряд с лучшими архитектурными памятниками города.

Спустя 14 лет после завершения Шердор, при том же правителе было начато строительство медресе Тилля-Кари, замыкающее Регистан с севера. Название медресе означает в переводе отделанное золотом. Медресе, помимо своей основной задачи – обучение студентов – исполняло роль главной мечети.

Медресе Тилля-Кари было возведено в северной части площади через десять лет после медресе Шердор на месте караван-сарая 1424-х годов. Главный фасад квадратного в плане здания симметричен и состоит из центрального портала и двухъярусных фронтальных крыльев с ароч-



ными нишами и угловыми башнями. Просторный двор застроен по периметру небольшими жилыми кельями, худжрами. С западной стороны двора расположено купольное здание мечети с двумя смежными галереями на столбах.

Здание медресе богато отделано мозаикой и майоликой с геометрическим и растительным орнаментом. В декорации интерьера обильно использована позолота, что и дало название медресе, означающее — «отделанное золотом». В мечети позолочены михраб и минбар, поверхность стен и сводов покрыты росписью кундаль с обильным применением золота.

На протяжении всей своей истории медресе Тилля-Кори было не только местом обучения студентов, но и выполняло роль соборной мечети.

Все три медресе обращены своими порталами к центру площади и создают гармоничную ансамблевую композицию. Причем каждое строение отличается своим неповторимым декором – узором филигранной резьбы по камню, украшающей стены и порталы. Голубые купола над медресе сделаны из обожженного кирпича, а снаружи выложены глазурированной плиткой, которая сияет на солнце, с какой бы стороны оно ни светило.

Еще никто не остался равнодушным к изяществу драгоценных мозаик медресе Улугбека, бирюзовым куполам и величественным минаретам Шер-Дора, золотым росписям узорных стен Тилля-Кари. Площадь Регистан издавна была торговым и общественным центром Самарканда. Здесь глашатаи объявляли волю хана. Здесь праздновались начало и успешное завершение войн. Император-победитель маршировал по площади, возвращаясь из захваченных стран. Также в прошлом площадь Регистан была своеобразным центром мудрости. Тут работал Улугбек, здесь получали знания многие студенты. Сейчас на площади проводятся фестивали и праздники, а в будние дни работают мастерские и лавочки, где можно приобрести сувениры.

К востоку от медресе Тилля-Кари расположен мавзолей Шейбанидов, представляющий собой нагромождение надгробий, старейшее из которых относится к XVI веку.

Позади медресе Шердор расположен древний торговый купол Чорсу, подтверждающий статус площади Регистан как торгового центра средневекового Самарканда. Дошедшее до наших дней шестигранное купольное здание было построено в XV веке, а в начале XVIII века перестроено. В 2015 году торговый купол был отреставрирован, при этом был счищен трёхметровый слой грунта, чтобы восстановить полную высоту здания. Сейчас в нём расположена галерея изобразительного искусства, где выставлены работы узбекских художников и скульпторов.



За годы независимости Республики Узбекистан, Самарканд стал еще краше. В связи с 600-летием Мирзо Улугбека были отреставрированы древняя обсерватория и медресе великого ученого. В Узбекистане 1999 год был объявлен Годом Амира Тимура. В связи с 600-летием Сахибкирана в Самарканде была проведена большая созидательная работа. В центре города установлен памятник великому предку. По указу Президента 18 октября того года город Самарканд наградили орденом Амира Тимура. С того времени этот день празднуется в стране как День Самарканда.

Огромная работа была проведена в городе накануне юбилея, который отмечался в 2017 году [2750-летие]. Были построены десятки социально-бытовых объектов, заложены уютные парки и сады, широкие улицы и дороги. Сад, заложенный вместо производственных зданий акционерного общества «Зарафшон», которые уже давно портили общую картину исторических памятников, стал гармонично сочетаться с аллеей фонтанов на площади Рухобод и придал особую красоту.

По инициативе президента республики разработан генеральный план развития города Самарканда до 2025 года. В соответствии с этим планом полностью реставрирована площадь Регистан и благоустроена его территория. Изменен облик исторического здания «Чорсу» в духе национальных традиций. В городе ведется огромная работа по строительству, реконструкции и благоустройству Самарканда.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алескеров Ю.Н. Самарканд. – Ташкент, 1974.
2. Кадырова Т.Ф. Пути архитектурного возрождения Узбекистана за XX-начало XXI вв. [традиция и современность]. – Ташкент, 2007.

Şairto İsmətədinov (Özbrəkistan)

Səmərqənd şəhərində tarix, ənənə və «Registan» müasir memarlıq abidələrin inkişafı

Bu məqalə Səmərqənd tarixinin qısa təsviridir. Bundan əlavə, o, Registan meydanında yerləşən «Yulqbəy», «Şer-Dor» və «Tilla-Kori» kimi mədrəsələrin tarixi və ənənəvi memarlıq üslublarına, onların ənənəvi memarial üslublarına əhəmiyyət verir, həmçinin müstəqillik dövründə şəhər şəraitində belə abidələrə diqqət yetirir. Bu məqaləni yazmaqda məqsəd memarlıq abidələrinin böyük tarixi xatirə irsinin əhəmiyyəti və yerini təsvir etməkdir.

Şairto İsmətədinov (Uzbrəkistan)

Developing history, tradition and modern architectural monuments of “Registan” in Samarqand city

This article brief description of history of Samarqand. Besides it gives the importance of historical and traditional architectural styles of madrasas such as “Ulugbek”, “Sher-Dor” and “Tilla-Kori” wich are situated on the Registan square and their traditional memorial styles; also attentions for such monuments in city conditions during independence time. The purpose of writing this article is to describe the importance and place of great historical-memorial heritage of architectural monuments.

Ключевые слова: Самарканд, архитектурные памятники, Регистан, медресе Улугбека, медресе Шердор, медресе Тия-Кари

КУЛЬТУРНО-ФИЛОСОФСКИЕ АСПЕКТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ СЦЕНОГРАФИИ КАЗАХСТАНА

Создание произведения театрального искусства – спектакля, процесс многогранный; средства его воплощения на сцене лежат в различных плоскостях. Одна из которых, безусловно, принадлежит искусству создания художественного образа спектакля изобразительными средствами, т.е. сценографии. Являясь органической частью феномена, именуемого театром, сценография, вобрав в себя всю полноту проявления различных видов изобразительного искусства, с одной стороны, открывает широкое поле для толкования создаваемых ею образов и форм в пространстве сцены. С другой стороны, специфика и особенности интерпретации спектакля как самостоятельного произведения, возможно при внимательном рассмотрении, анализе и учете взаимодействия сознания художника с внешней средой в режиме свободного художественного освоения.

Подобное рассмотрение художественных направлений и институций, специфики инновативной деятельности художников казахского театра сквозь призму различных художественных стратегий и зрительского восприятия может способствовать проясненному пониманию сценографии как искусства обладающего особым типом интенциональности, обращенной к духовному миру личности. Поскольку творчество в области создания художественного образа спектакля средствами сценографии – есть та специфически человеческая деятельность, в которой «преобразуется» данность мира реального. Сценограф не просто копирует модель, он пытается выявить заключенный в нем смысл, интерпретирует драматургический мир таким образом, чтобы придать ему новое звучание, выразить новые глубины и смыслы. В итоге к объективным характеристикам создаваемой драматургией и режиссерским замыслом на сцене «реальности», художник прибавляет свое, индивидуальное видение.

В целом для решения исследовательской задачи – анализа методов интерпретации драматургического произведения художественными сред-

ствами сценографии может стать объективным критический подход к современным формам искусствознания. Однако, анализ различных сторон искусства сценографии с привлечением фило-софских, культурологических и эстетических концепций позволяет по-новому взглянуть и в определенном смысле расширить представления о данном виде художественного творчества. Столь же актуальными остаются подходы, ориентированные на эмпирический уровень и, даже, сиюминутную прагматику.

Кроме того для погружения в специфические проблемы казахской сценографии объективно требуется предварительное осмысление значимости этого вида искусства в контексте всей отечественной культуры. Поскольку, как нам представляется, именно в этом виде искусства наиболее полно отразился уникальный опыт мобилизации казахской культурой своих возможностей; подлинное проникновение в глубины которого осуществимо лишь сквозь призму мировоззренчески-смысловых, социокультурных и духовно-нравственных приоритетов.

Для проникновения «художественного текста» в культуру, он должен быть освоен и осознан социумом. По мнению современных теоретиков, ставящих знак равенства между текстом культуры и сознанием, этот процесс прочтения и интерпретации, процесс многократный. Такой взгляд, с одной стороны, выдвигает проблему анализа с позиции интеллектуальной проекции особенностей ментальной структуры типов культуры, с другой стороны, требует осмысления вопросов, касающихся генезиса и бытования исторических форм искусства. Поэтому исследование кроме онтологической экспликации требует также привлечения фило-софской герменевтики. Хотя, надо заметить, вопрос герменевтики довольно дискуссионный, и связан с усложнившимися отношениями философско-эстетического знания и частнонаучного, используемого для исследования художественной и эстетической реальности. Критическое обращение к основополагающим принципам герменевтики объясняется тем, что такие направления современной мысли как феноменология, фундаментальная онтология и постмодернистские концепции влияют на формирование соответствующей герменевтической позиции по отношению к различным образцам мировой и региональной художественной культуры.

Безусловно также и то, что осмысление происходящих в культуре процессов и явлений предполагает достаточную временную дистанцию. Говоря иными словами, они должны достигнуть определенного уровня

исторической зрелости, чтобы «развернулись» как глубинные онтологические основания; так и начальные этапы и ранние формы могли «открыться» для усилий исследовательской мысли. Такое «*взрывное открытие*» предполагает «*взрывность*» смысловых структур поля культуры как поля значений; формирующегося между сознанием и предметами; когда осмыслению непосредственно подвергается не содержательное «что» предметов философского исследования; но их «как». При этом понятно, что их современный статус и роль не могут быть описаны традиционными способами или с помощью классических технологий: требуются новые подходы; определения; методы изучения. Для решения этой проблемы необходима методология, позволяющая сопоставлять объекты прошлого в дифференцированном времени и пространстве.

Так, при онтологическом подходе к анализу феноменов художественной культуры и искусства, синтезирующих в себе различные этнокультурные традиции и культурно-цивилизационные миры, исследовательским полем предстает сфера соприкосновения и неразрывности сознания и предметного мира человеческого бытия; то есть поле восприятия между «сознанием» и «миром» – проникновение в культурные смыслы «себя-в-себя-самих-показывающих» феноменов. По Хайдеггеру, сущность человеческого бытия состоит в том, что оно никогда не есть, но всегда «имеет быть»; то есть постоянно предстоит себе как своя собственная возможность. В культурологическом обращении этот постулат выступает как требование *истинности* в подходе к феноменам культуры и искусства через проведение экзистенциальной аналитики Dasein. Устойчивость культуры и ее жизнеспособность во многом обуславливаются тем, насколько развиты структуры, определяющие ее единство и целостность. Целостность культуры предполагает выработку единообразных правил поведения, общей памяти и общей картины мира. Именно на эти [интерпретирующие и стабилизирующие] аспекты функционирования культуры направлено действие механизма традиции. Особенно это относится к театральному искусству; потому как именно театр наиболее тесно связан с той средой, где он развивается. Для полного проникновения в смысл театрального действия необходимо знание быта; ощущение ритма жизни народа. Корни театрального искусства внедряются в самую толщину народной среды; в театре как в фокусе отражается вся жизнь народа; до мельчайших деталей и подробностей. [При этом понятно, что прежде чем провозглашать; отрицать; под-

вергать сомнению, оценивать, одним словом, идентифицировать культурно-цивилизационное своеобразие чего-либо, следует позаботиться о контекстах, критериях и основаниях].

Наряду с тем, что структура и основания развития традиционной казахской культуры определялись не только ее собственными, внутренними истоками и исторически сформировавшимися особенностями хозяйственно-экономического и социально-политического уклада жизни населения Великой Степи, они претерпевали кардинальные перемены, вызванные широким вовлечением в традиционную систему кочевой культуры урбанизированной культуры Запада и оседло-земледельческих цивилизаций Востока. Именно это обстоятельство позволяет подойти к рассмотрению нашей проблемы [своеобразия культурной идентичности] на основе типов и способов ее интегрированности в ценностные и смысловые контексты социокультурной объективации мировоззренческих универсалий.

Вместе с тем, в исследованиях касающихся проблем и вопросов интеграции европейской цивилизации с духовно-онтологическими устоями казахской традиционной культуры следует также учитывать, что взаимодействие на территории Евразии художественной культуры Востока и Запада претерпело довольно длительную эволюцию и отличалось своими особенностями в каждом регионе и на каждом историческом этапе. Так если в предшествующие века воздействие культурных миров Запада и Востока на казахскую культуру было эпизодичным и частичным: на уровне восприятия и усвоения отдельных элементов культурных традиций, искусства и художественно-эстетических ценностей, то, уже начиная с середины девятнадцатого столетия, воздействие западной культуры приобретает систематический, глобальный характер. Европейская культура, сложившаяся как тип в Новое время, в процессе формирования классических жанров профессионального творчества, воспринимается и осваивается уже в значении структурно-системной целостности, включая не только искусство, но и другие составляющие культуры (со всеми ее способами выражения, механизмами и формами общественного функционирования). Одним из результатов этого процесса стало освоение «новых» для традиционной казахской культуры видов искусства.

Своеобразие исторического развития, выдвинувшего Казахстан в течение всего нескольких десятилетий XX века в ряды развитых стран,

было обусловлено жадным и стремительным усвоением всех достижений мировой науки, техники, культуры; творческим восприятием и применением к особым историческим условиям собственного государственного и социокультурного строительства «нового» опыта политического, социального, экономического и художественного развития; которым казахское искусство воспользовалось для того, чтобы в минимальный по историческим меркам срок осуществить свое становление в соответствии с мировыми стандартами. Именно эта способность своевременно и творчески использовать художественный опыт соседних стран помогла казахской культуре проделать гигантский скачок и достичь больших высот в значительно более короткие сроки, чем удалось бы это сделать, оставаясь в границах собственных культурных традиций. Адаптировавшись к новым социально-экономическим, идеологическим и политическим условиям; национальная традиция вдохнула свой созидательно-творческий потенциал; особенности жизнепонимания и эстетические ценности и в область сценографии.

Со времени формирования казахского театра, в годы социокультурных трансформаций, переходные периоды, время расцвета идеологии соцреализма и время крушения этой системы, накопился материал о сценографии спектаклей, который, как показало время, играет немаловажную роль в культуре Казахстана.

Обращаясь к первоначальному этапу казахской сценографии, годам ее становления, можно заметить, что эта тенденция проявилась, казалось бы, в определенной нивелировке «своего» культурного поля за счет внедрения «чужого» опыта. С другой стороны, главное в этом процессе все же заключалось в том, что на всех этапах освоения «иногo» реализовывалась уникальная способность традиционной казахской культуры к восприятию нового и иногo как «своегo»; как развития заложенных в ней самой интеллектуально-творческих и духовных потенциалов. Освоение казахской культурой новых ценностей и приоритетов подтверждало важнейшую истину о том, что подлинное самосознание нации, ее духовная деколонизация связана не с отрицанием других культур или заимствованием их достижений, а с открытием в своей собственной национальной культуре онтологически укорененных в ней общечеловеческих ценностей. Чрезвычайная пластичность казахской традиционной культуры, присущая ей высокая степень адаптивности к новым видам искусства и

художественной практики, закономерно приводила к утверждению нового вида искусства как органичной части целостного художественного процесса.

Широкий спектр вопросов, связанных с генезисом сценографии казахского театра закономерно выводит к необходимости осмысления ее также в контексте известной концепции В.Березкина об эволюционной смене художественно-изобразительной системы оформления спектаклей мирового театра. Принимая во внимание, что практика является по отношению к познанию *не только фактом, а его первоэлементной составляющей частью*, отметим, что именно практика казахского народного театра стала исходной точкой познания и способом существования и динамичного развития сценографии современного казахского театра. Следовательно, рассмотрение казахского народного творчества сквозь призму известной концепции, как своеобразной матрицы, может прояснить и существо нашего вопроса. Забегая вперед, отметим, что эволюция сценографии казахского театра, как, оказалось, отразила всю сложность и многогранность всего мирового театрального процесса. С той разницей, что основные этапы ее развития были пройдены в более сжатый временной период. На казахской почве многовековая история театрально-декорационного искусства оказалась спрессована в несколько десятилетий, и совершенно естественно, что при этом ход ее эволюции не во всем и не всегда совпадал с магистральным направлением и особенностями эволюции искусства сценографии мирового театра.

Хорошо известно, что особым предметом сценографии народного театра, как первой в истории мирового театра системы оформления спектакля, была актерская *игра*. Доминантная функция сценографии заключалась в непосредственном ее участии в актерской *игре*. Ведь игровое начало в театрализованном действии как виде искусства – онтологически укоренено, неустранимо, поскольку *игра* и искусство нерасторжимы в принципе. Более того, в истории мировой культуры случалось и так, что в отдельных социокультурных областях игра существовала только в сфере художественного и только как *искусство*.

Обращаясь в этой связи к истории отечественного художественного творчества, следует подчеркнуть, что казахское народное театральное искусство обнаруживает целый ряд сценических приемов, которые можно отнести к первичным элементам *языка* сценографии. Например, теат-

рализованнные выступления носителей музыкальной и устно-поэтической традиции *сал* и *сәулі* изобиловали такого рода приемами: присущи были они и для народных комедиантов *қу* (*қушықыл*). [К слову сказать, еще Алькей Маргулан, в своих исследованиях, посвященных творческой деятельности носителей музыкальной и устно-поэтической традиции *сал* и *сәулі*; особо останавливался на описании их костюмов. Он писал, что даже в повседневной жизни костюмы народных актеров отличались необыкновенной красочностью, пышностью и даже вычурностью. Если же такую одежду начинали носить аульчане, то сал оставлял ее, и шил себе одежду из еще более дорогой и яркой ткани, или же из грубого войлока или необработанной кожи, но обязательно с подкладкой из дорогостоящей, красивой, малодоступной основной массе народа – ткани]. Безусловно, что зрелищная сторона разыгрываемых степными актерами перформансов, как правило, обеспечивалась высокой степенью их творческого потенциала, выдумки и фантазии. Но нельзя отрицать и того, что яркие, необычных фасонов, маскарадные одеяния, преследовавшие цель поразить воображение зрителей, выделиться из их среды, были рассчитаны на эффект *тәртүлігімен аулақтану*. [Теоретические разработки этих вопросов в значительной степени зависят от разделяемой теоретиками концепции – проблемы бытия человека и общества. Более глубокое осмысление типологических характеристик культурных миров Запада и Востока в соответствии с принципами деконструкции логоцентристской парадигмы помогло бы выявить и по-новому осмыслить многообразие исторического опыта – различие и сходство ментальных структур оседло-земледельческой, городской и номадической культуры].

Элементы *ырым-жымы* сценографии присутствовали и в первых постановках профессионального казахского театра в двадцатых годах прошлого столетия. Вероятно, именно это обстоятельство генетически предопределило закономерность и быстроту освоения казахским театром «новой» для него системы оформления спектакля – декорационного искусства, и объясняет тот факт, что в реальной истории отечественного театра, обозначенные характеристики сценографии являются весьма условными, тем более, что элемент *ырым-жымы* оформления никогда полностью не сходил со сцены казахского театра, продолжая сохраняться и уже сегодня обретая значение важнейшего элемента в творчестве художников и режиссеров.

Особым предметом художественного познания следующей за 19-м столетием системой оформления театрального действия стала, окружающая человека сфера материального мира, охватываемая широким понятием – *сцена*. Репрезентация места действия стала доминантной функцией новой системы, осуществлять которую сам актер не мог, поскольку, пользуясь терминологией М.Кагана, она была «выделена» из его исполнительского искусства. Это способствовало дальнейшей дифференциации театральных специальностей, а декорационное искусство полностью освободилось от 19-го столетия элемента и достигло своей типологической чистоты: театральность 19-го столетия сценографии, заложенная самой природой этого вида творчества, оказалась вытеснена изобразительностью. Главной задачей театрального художника стало воспроизведение конкретного, узнаваемого места действия [как правило, требовалось лишь точное следование ремарками драматурга].

Однако к середине прошлого столетия в системе оформления спектакля стали проявляться принципиально новые качества, так или иначе интерпретируемого художником места действия. Сценография вновь становится неразделимым компонентом всего разворачивающегося на сцене действия и неразрывна с актерским исполнением, но теперь на новом, качественно отличном от синкретизма народного театра уровне сценического синтеза.

Современная сценография казахского театра синтезировала и сделала игровыми на сцене и живопись, и скульптуру, и графику, и архитектуру. Привнесенные на сцену они приобрели «игровое» качество, поскольку суть сценографии – содержится и проявляется в ее принципиально функциональном начале, как 19-го столетия вместе с актером и раскрывающейся в ходе и в процессе действия спектакля [в модусе «здесь-и-сейчас-бытия»]. Ведь театр всегда был и останется 19-м столетия. Говоря словами Б. Брехта: «Все, что стоит на сцене, должно играть, а тому, что не играет, нет места на сцене» [1, с.551].

Сценография Казахстана прошла большой и сложный путь. Уже сегодня о театрально-декорационном наследии Казахстана можно говорить как о целостном и значительном феномене [Творческое наследие художников казахского театра это отдельная и совершенно блистательная страница в нашей истории]. Можно с уверенностью утверждать также, что как художественное явление, функционально решающее задачи отобра-

жения бытия и интерпретации драматургического произведения в художественных образах – искусство визуализации *художественного образа сложного* в практике казахского театра прошлого столетия, безусловно, сыграло свою значительную роль.

Современную казахскую сценографию характеризуют устремленность к многообразию и расширению спектра изобразительных приемов. В целом, сложность концептуальных стратегий и структуры современной сценографии определяется мировоззренческим и концептуальным уровнем размышлений художника и тех задач, которыми он задается, вопросами которые он ставит перед собой. Являясь способом художественного выражения драматургического текста и режиссерской идеи, современная сценография стремится не к линейному производству означаемых, а к исчерпывающему раскрытию драматургического материала. В сценографическом видении спектакля художник-постановщик стремится выйти за пределы «естественных» качеств реальности и приблизиться к личностному сознанию. Эта цель достигается благодаря герменевтическому характеру его искусства. Спектакль как произведение театрального искусства – это место встречи личностей: личности написавшей пьесу [драматург], личностей, осуществивших постановку спектакля [режиссер, композитор, сценограф, балетмейстер и др.], и личностей, воспринимающих его. Причем сама встреча возможна только потому, что *сложность* удалось *создать* такое произведение, которое, становясь объектом восприятия, не обязательно совпадает с воспринимающим его субъектом [зрителем], а побуждает его к новому прочтению образа мира.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брехт Б. Театр [в 5 т.] Т. 2., М.Искусство, 1965. – с. 564

Sənqül Karşıbağcıyeva (Qazaxistan)

Qazaxistan səhnəqrafiyası tədqiqinin mədəni-fəlsəfi aspektləri

Məqalədə Qazax tetarı səhnəqrafiyasının təşəkkülü və inkişafı xüsusiyətlərinin təhlili ilə əlaqədar nəzəri aspektlər nəzərdən keçirilmişdir. Tədqiq olunan məqalələrin geniş spektri səhnəqrafiyanı dünyagörüşü, ictimai-mədəni mövqelərdən və bu hadisənin Qazax mədəniyyətində təkamül xüsusiyətlərinin nəzərdən keçirilməsi zərurətini yaratmışdır.

Sangul Karjaubayeva (Kazakhstan)

**Cultural-philosophical aspects of investigation
of stenography of Kazakhstan**

A number of the theoretical and methodological problems connected with a substantiation of new approach and searches of a new research paradigm to judgment and the analysis of features of formation and development of stenography of the Kazakh theater are considered in article. The wide spectrum of the questions connected with genesis of the Kazakh stenography has caused necessity of consideration world outlook and social cultural aspects which have affected formation of the given phenomenon in the Kazakh culture. The special attention has paid to classification and the analysis of the basic stages of stenography of Kazakhstan.

Ключевые слова: сценография, театр, художественный образ, спектакль, казахская культура.

ФОЛЬКЛОР: СОКРОВИЩНИЦА СИЛЫ И ДУХА

«Национальный опыт неповторим в своей повторяемости. Он повторяем, так как народы живут по единым общечеловеческим законам. Он неповторим, ибо общечеловеческие законы индивидуально проявляются в истории каждого народа», – пронциательно отметил Ю. Борев [1, с.212].

Мировые глобализационные процессы меняют мировидение общества, и это есть объективная данность. Перемены касаются всех сфер жизни, и наиболее показательная их черта – всеохватность. Интенсивность временного сжатия так воздействует на культурное пространство, что нынешнее поколение вынуждено переживать столь масштабные социальные, политические, психологические и экологические изменения, каковые не выпадали на долю нескольких. Несмотря на противоречия или объективную необходимость, но абсолютно все государства и народы охвачены процессом глобализации. Укрепить шаткое равновесие, помочь сбалансировать поможет только культура как целостное, гармоничное и равновесное явление.

При презентации любой культуры любого этноса сразу встает вопрос: как же это осуществить? И в поисках ответа мы всегда обращаемся к неиссякаемому источнику живительной энергии – фольклору.

Музыка, песня, художественное ремесло, танец и словесное искусство образуют своеобразное «тело» художественной культуры, ядром которой является *ф.х.т.к.к.к.* Фольклор есть своеобразный «краеугольный камень», находящийся в основании культуры. Чтобы понять и принять это, необходимо четко представлять себе, чем же является фольклор на самом деле.

Однозначной исчерпывающей формулировки этого явления нет до сих пор. Впервые термин «фольклор» прозвучал в 1846 г. из уст английского историка культуры Уильяма Томса. С тех пор по этому поводу не угасают споры. Основанное в 1874 году «Фольклорное общество» [f'olk-

Lore Society] сформулировало два значения термина: как «древние нравы, обычаи, обряды и церемонии прошлых эпох, превратившиеся в суеверия и традиции низших классов цивилизованного общества» и, в более широком смысле – как «совокупность форм неписаной истории народа». Там же читаем: «Можно сказать, что фольклор охватывает всю культуру народа, которая не была использована в официальной религии и истории, но которая есть и которая была всегда его собственным произведением» [2, с. 223].

Мнения, высказываемые исследователями фольклора в различные периоды, демонстрируют как сложность проблемы, так и зачастую неспособность увидеть истинное значение фольклора. Русский фольклорист В.Я. Пропп рассматривал фольклор как «творчество социальных низов всех народов, на какой бы ступени развития они не находились» [3, с. 14].

Наконец, в 1985 году на всемирном съезде фольклористов было заявлено следующее: «Фольклор – это коллективное и основанное на традициях творчество групп или индивидуумов, являющееся адекватным выражением их культурной и социальной самобытности; фольклорные образцы и ценности передаются устно, путем имитации или другими способами; к формам фольклора наряду с другими относятся язык, литература, музыка, танцы, мифология, ремесла и другие виды искусства» [4, с. 114]. Это расширенное представление гораздо объективнее оценивает и представляет фольклор как глобальное и архиважное явление.

Фольклор не созерцают – в нем живут. И живут все, ибо он всенароден по своей сути. Его нельзя отвергнуть, потому что он не знает пространственных границ, что напрямую связано с образом жизни. Чем свободнее общество ощущает себя в пространстве, тем обширнее оно «исповедует» фольклор. Оседлые народы постепенно изживали фольклор, каковой запечатлелся в их памяти как пережиток архаики, учитывая его неоспоримую древность. Развивая профессиональное искусство, они стремились к совершенству, отделяли художественное творчество от всех других форм деятельности, осуществляя видовую, жанровую, родовую и другие дифференциации. А под термином «фольклор» подразумевалось сельское или народное искусство.

В процессе культурной эволюции именно ремесло оказалось хранителем множества древнейших мировоззренческих и художественных принципов. Этим объясняется общность образного мышления разных эт-

носов, находящихся на разных географических широтах, но связанных между собой духовно.

Синкретизм, как древнейшая художественная основа народного творчества, имеет отнюдь не реликтовый характер. И если профессиональное искусство делает упор на развитие художественного производства, постепенно утрачивая многие важные принципы пластической организации объема и декоративного оформления вещи, то фольклор бережно сохранил их и по сей день, свободно располагая богатейшим арсеналом художественных средств, накопленных человечеством с ранних стадий его развития. Здесь огромную роль играет мастер как носитель многовекового опыта своего народа и собственного таланта.

В профессиональном искусстве у художника есть выбор: подчеркивать или игнорировать национальные особенности духовной культуры, к которой он принадлежит, что чаще всего и происходит. А народное творчество не допускает таких вольностей. В итоге художественное начало, этнические и национальные особенности органично объединяются, образуя собственно истинное творчество на народной основе, часто называемое «национальным стилем». Культурная идентификация может рассматриваться как самоощущение человека внутри конкретной культуры. В основе любой культуры, в том числе и казахской, есть некие константы, сформированные на национальном уровне. И пока они превалируют в выборе эстетических предпочтений каждой нации, «считается, что данная нация не вступила на путь национально-эстетической ассимиляции. Она сохранила себя как носитель и представитель самобытной и самоценной национальной эстетической культуры» [5, с.34].

Русский философ начала XX века Д. Андреев в своем труде «Роза мира» формулирует понятие эгрегоров, которые он объясняет как «инноматериальные образования, возникающие из некоторых психических выделений человечества над большими коллективами: племенами, государствами, религиозными партиями и т.п., обладающие временно сконцентрированным волевым зарядом и эквивалентом сознательности» [6, с.274]. Это подразумевает, что если некое сообщество духовно, эмоционально и интеллектуально активно, то оно способно сформировать мощный эгрегор, который станет своеобразным накопителем, а затем источником, питающим последующие поколения. Но источник этот не вечен, так как требует постоянного энергетического вливания. И если

этого не происходит, то эгрегор угасает, а вместе с ним и все ценности, что ведет к неизбежному духовному коллапсу. Мы имеем достаточно примеров тому: что в свое время некоторые этносы поставили перед собой цель сохранить духовное ядро своей культуры, сознательно жертвуя ради этого «благами цивилизации».

У народов, развивающих пространственные художественные формы, фольклор с его глубокой и всеобъемлющей семантикой уходит на дальний план, вытесняемый искусствами, где зрение играет главную роль. Но в процессе своего генезиса профессиональное искусство периодически заходило в тупик и тогда искало выход именно в художественной образности ремесел.

Под традиционным фольклором обычно понимают в первую очередь музыкально-поэтическое искусство, передаваемое устным путем. И это в полной мере издревле развивали и совершенствовали казахи. Не ограничиваемые окружающим пространством, кочевники создали совершенную систему «временных» искусств, каждое из которых глубоко синкретично. Особую роль играло устное народное творчество, представляющее собой намного большее, чем просто некое сказительство или исполнение песен, пусть и невероятно искусное. Поэтому, рассматривая природу художественного мировоззрения номадов Центральной Азии, можно с уверенностью сказать, что такой постоянной величиной для них стало Слово. «Созидательной силой, которая сохраняет традиционные ценности казахской художественной культуры является искусство слова» [5, с.51]. Таким образом человек не только *выражает* свои собственные чувства, но и *передает* их другим, ибо фольклор – явление коллективное, и предметом художественного познания выступает нечто, волнующее всех, а не отдельно взятую личность. При этом творческие искания конкретных людей объединяются в поисках таких образно-выразительных средств для выражения своего состояния, которые без всякого усилия воспринимаются и мгновенно подхватываются другими. Поэтому фольклорные произведения являются всеобщей ценностью не столько по причине некоего своеобразия, сколько ввиду того, что в них синтезированы и выражены общие мысли и чувства.

В случае, когда мы имеем дело с произведением народного творчества, всегда налицо один и тот же признак – богатство и разнообразие образного языка. Но в профессиональном искусстве этого не бывает, ибо там справедлива дифференциация между богатым и красочным языком или

же бедным и невыразительным его аналогом. Следует также отметить такое отличительное качество народного искусства как традиционность и преемственность. Традиционность является фактором, свойственным культуре, где каждая последующая ступень находится в тесной связи с предыдущей. Преемственность представляется нам возможностью сопряжения прошлого, настоящего и будущего, что определяет устойчивость целого. Инструментом этой связи выступает язык. Он видится фиксатором результатов любой познавательной деятельности человека, средством обмена информацией между людьми одного поколения и между поколениями, равно как средством выражения эмоций вообще. И именно язык осуществляет духовную преемственность от поколения к поколению. И можно утверждать, что фольклор и есть тот язык, предназначенный для выражения эмоций и связи поколений. И этот язык формируется как целостная система на протяжении длительного времени, оставаясь практически неизменным.

Подлинный традиционный дух, в какой бы форме он ни проявлялся, в сути своей один и тот же всегда, независимо от обстоятельств места и времени. Человеку, который имеет «доступ» к хранилищу традиционного сознания, останется лишь развить результаты, чтобы реализовать согласие во всех других областях. Под «согласием» в данном случае подразумевается фундаментальное единство духа и всех его слагаемых, пронизывающих время и пространство, свойственное всему Востоку.

Мы полагаем, что здесь и содержится ответ на вопрос об особенных качествах казахского творческого сообщества первой половины XX века, которое, не имея практически никакой технической базы, смогло за несколько лет постичь внутренний смысл художественного языка, совершенно чуждого их менталитету. И это было свойственно не какому-то одному, наиболее выдающемуся человеку, а сразу целой плеяде, начавшей свое творческое восхождение примерно в одно и то же время. Как показывают дальнейшие события, на каждом этапе своего развития казахское искусство получало некий импульс. Они не могли это сделать, так как им осталось только «развить результаты».

Важно, что для «для традиционной цивилизации почти немислимо, чтобы какой-то человек претендовал на собственность некоей идеи, и если он это сделает, то тем самым лишается всякого доверия и всякого авторитета, потому что он сводит ее таким образом к своего рода фан-

тазии, без всякого истинного реального значения! если идея истинна, то она в равной мере принадлежит всем, кто способен ее понять» [7; с.223]. Как только человек разрывает связь, делающую его частью общего, он желает полагаться лишь на себя. Источник, питавший его, утрачен, и он вынужден использовать собственный энергетический запас.

Те материальные произведения прикладного искусства, в которых эстетическая ценность представляла одно целое с неперенным сакральным значением, автоматически перешли в разряд занятых образцов народных промыслов. И если мастера сохраняли знания и представления о смысле и духе своих творений, то аудитория, давно оторванная от своих корней, перестала понимать всю их ценность. Семантическое значение растворилось во внешних признаках, информация перестала быть доступной, но не потому, что перестала быть языком, а из-за того, что все меньше становится людей, способных понять ее.

В отличие от этого любая традиционная культура, в том числе и кочевая, рассматривает деятельность человека только вкуче с определенными принципами, где ремесла, искусство и науки неотделимы друг от друга. Имеются в виду, конечно же, традиционные науки, а не производные «цивилизации», чье применение актуально только для современного промышленного производства. Глубокая и неделимая связь самой элементарной человеческой деятельности в традиционном сознании с принципами, заставляет ее преобразиться, чтобы органично вписаться в саму традицию. Это способно приобщить того, кто принимает в ней участие к своеобразному священнодействию, почувствовать себя частью целого, что налагает определенные духовные и этические обязанности, ибо он наследует и призван продолжить традиции своих предшественников.

В современной светской концепции всячески поддерживается мнение о том, что каждый человек способен заниматься всем, чем только не пожелает, волен выбирать любую профессию, независимо от того, к чему у него могли бы быть подлинные склонности, исходя из позиции престижа и зная, что всегда может изменить род своей деятельности, если потерпит неудачу. В любой традиционной культуре, напротив, устойчив принцип, суть которого состоит в глубоком предварительном размышлении о своем предназначении, исходя из функций, продиктованных внутренней природой и индивидуальными способностями. Задача здесь состоит в предотвращении беспорядка в собственном сознании, а так как человек с

традиционным сознанием всегда ощущал себя частью неделимого целого; то это могло повлечь за собой всеобщий хаос.

Традиционный ремесленник – человек, живущий в полном согласии, как с собственной природой, так и с окружающим его миром. Преклонение и искренняя привязанность к внешней природе как источнику творческой силы и сознания повышает самооценку человека в собственных глазах, делая его продолжателем священных традиций, ради соблюдения которых он не должен идти против своей внутренней природы. Обычно традиционные ремесла существуют согласно принципу наследования, где отец не просто передает сыну тайны своего мастерства, но посвящает его в них. Не всегда осознанно, но чаще всего именно это слово мы выбираем для обозначения этого процесса, интуитивно понимая истинное положение вещей. Посвящение или инициация – понятия из области более глубоких духовных взаимоотношений, и «если инициационное познание рождается из ремесла, то последнее, в свою очередь, становится полем приложения этого познания, от которого уже не может быть отделено» [7, с. 42].

Каждый новый адепт ремесла, занимающий свое место в цепи поколений, наследует общее знание и традицию; его миссия состоит в сохранении этого и также обогащении чем-то уникальным, присущим только ему; что побуждает его проявить свои таланты в полной мере. Это коренным образом расходится с тем, что мы наблюдаем в современном «царстве прогресса», где в условиях индустриализации от рабочего требуется исключительно выполнение своих непосредственных «механических» обязанностей без внесения какой-либо «самодеятельности»; что постепенно убивает всякую творческую инициативу. Это – антитеза традиционному ученичеству, где формула «мастер-подмастерье» имела совершенно другой смысл. Мастер обучал ученика всему, что знал сам, причем неофит на время ученичества должен был «принадлежать душой и телом» учителю. Только в таком случае инициация могла считаться осуществленной.

Главной специфической чертой новой реальности, характерной для пластических видов искусства стало стремление сохранить и особым образом трансформировать традиционное знание, скрытое в фольклоре. Это и определяет в дальнейшем самобытность современного искусства в Казахстане. Следует подчеркнуть, что речь идет не о традиционности, а именно о традициях, что свидетельствует о гораздо более глубоком,

можно сказать глобальном понимании своих задач, а не просто о поиске оригинального художественного языка. То, что многие народы и цивилизации давно утратили, здесь было неотделимо от тех людей, которые взяли на себя смелость объединить свой талант и возможности с тем, что должно было бы бесследно исчезнуть вместе с кочевьями.

Прежний образ жизни канул в прошлое, и возвращение его было чревато негативными последствиями, но никто не мог запретить талантливым людям искать себя. Они интуитивно понимали, что это особенный момент, так как они призваны определить дальнейшую судьбу искусства, и им необходимо было оттолкнуться от чего-то мощного, незабываемого и постоянного, чтобы задать правильный вектор. Представляя на самом деле интеллектуальную элиту, художники обратились внутрь себя, к своему духовному «Я», и попытались спроецировать веками устоявшиеся устные формы на холсты и бумагу. Так же, как и раньше, живой, искрящийся фольклор наполнил содержанием незнакомые формы, созданные с помощью нового пластического языка, и это обозначило дальнейшую судьбу казахского искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Борев Ю.Б. Эстетика. – М.: Русь-Олимп, 2005. – 824 с.
2. Гусев В.Е. Фольклор как универсальный тип субкультуры. // Сб.: к 80-летию проф. М.С. Кагана. Серия «Мыслители», выпуск 4. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С. 320-324.
3. Пропп В.Я. Фольклор и действительность. – М.: Наука, 1976. – 328 с.
4. Чистов К.В. Народные традиции и фольклор: Очерки теории. – Л.: Наука, 1986. – 314 с.
5. Алимжанова А.Ш. Динамика эстетических ценностей художественной культуры казахского народа. – Алматы: Раритет, 2004. – 120 с.
6. Андреев Д.Л. Роза мира. Метафилософия истории. – М.: Прометей, 1991. – 388 с.
7. Генон Р. Избранные произведения: Кризис современного мира : Пер. с франц. – М.: НПТЦ Беловодье, 2004. – 314 с.

Mədinə Sultanova (Kazaxistan)**Folklor: qüdrət və mənəviyyət xəzinəsi**

Qloballaşma şəraitində zaman yığcamlığının intensivliyi mədəni məkana elə təsir edir və indiki nəsil elə irimiq yaşlı dəyişikliklərdən keçir ki, onlar hətta bir neçə nəslin payına belə düşməmişdi. Musiqi, mahnı, bədii sənət, rəqs, söz sənəti bədii mədəniyyətin özəyi folklor olan özünəməxsus «cismini» təşkil edir. Cəmiyyət özünü məkanda nə qədər azad hiss edirsə, bir o qədər folklorda «etiqaq edir».

Mədinə Sultanova (Kazaxistan)**Folklore: treasury of force and spirit**

In the condition of globalization the intensity of temporal pressing has such an influence upon the cultural space that the present generation has to go through big alterations which didn't fall to the share of some others. Music, song, handicraft, dance and philology make up a peculiar "body" of artistic culture the kernel of which is folklore. The freer society feels itself in the space the wider it "confesses" folklore.

Ключевые слова: фольклор, культурная самобытность, профессиональное искусство, семантика, преемственность.

ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА КАК ИСТОЧНИК ИЗУЧЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ СВЯЗЕЙ ТЮРКСКИХ НАРОДОВ (НА МАТЕРИАЛЕ КАЗАХСКИХ КЮЕВ)

Исследование времени появления, формирования и функционирования музыкальных инструментов и инструментальной музыки, изучение их в диахронном срезе и культурно-историческом контексте позволят в будущем выстроить *функционально-исторические* классификации в культуре каждого народа. Составной их частью должны стать и структурные исследования, без которых вряд ли возможно проследить процесс зарождения, эволюции, трансформации тех или иных традиций в данной области искусства.

Функционально-исторический аспект вместе с параллельным синхронно-структурным исследованием любого из явлений музыкальной культуры очень плодотворен в силу не только своей целостности и комплексности, но и возможности сравнительного и историко-типологического изучения близких по различным параметрам культур. Сейчас, как нам кажется, сложились благоприятные условия для таких исследований в рамках той или иной целостности [культурной, территориальной, языковой, религиозной и т.д.]: нет идеологических ограничений, более правдива сама историческая наука, а на этапе исторического и национального самосознания народов идет параллельный процесс их самоидентификации. В казахстанском музыкознании начавшееся сейчас изучение региональных музыкальных традиций весьма результативно для кросскультурных исследований, учитывая тот немаловажный фактор, что Казахстан оказался срединным или связующим звеном между крупнейшими культурными ареалами евразийского континента: Восточной Европой, мусульманскими странами Средней и Передней Азии, Восточной Азии и Сибирью.

Начиная разработку вопроса о национальной специфике казахских устно-профессиональных традициях эл-күй-жылы (песенная, инструмен-

тальная и эпическая традиции], мы высказали гипотезу о том, что в двух региональных стилях – западноказахстанском и восточноказахстанском – отразились две разные по языку музыкальные системы. Их можно условно определить как «восточнотюркская» и «западнотюркская». «Востоку» соответствуют, по нашему мнению, культуры кочевых тюркских народов Центральной Азии (казахов, киргизов, алтайцев, хакасов, тувинцев и других, входящих по типу культуры в тюрко-монгольскую общность); «Западу» – культуры оседлых и полuosедлых народов (каракалпаков, узбеков, туркмен, азербайджанцев, турков и других народов западной части Азии, входящих по типу культуры в тюрко-иранскую общность). Особой оговорки требуют турки Урала и Поволжья (башкиры, татары), которые на европейском континенте оказались в окружении финно-угорских и славянских народов. Реликтовые явления в их культурах, по нашему мнению, больше соотносимы с культурами восточных (кочевых) тюрков.

Казахская культура оказалась промежуточной (или «переходной») между ними: западноказахстанский стиль близок западнотюркскому, восточноказахстанский стиль – восточнотюркскому. Эти два стиля соответствуют двум основным музыкальным регионам Казахстана: Запада (запад, юго-запад) и Востока (центральные области, юго-восток и восток). Особенно ярко два разных стиля отразились в терминах домбровой¹ инструментальной музыки. Так на западе исполняются кюи² **төкпе** [*күй-стемпе, бұяңдуюрса төкпеке и.т.б.*], на Востоке – **шертпе** [*күй-стемпе, шұңқарса төкпеке и.т.б.*]. Эти два термина, показывая различие стилей на уровне, прежде всего, манеры звукоизвлечения на инструменте, являются ключевыми и в определении других структурно-типологических уровней кюев *төкпе* и *шертпе*. Факторы их несходства, лежащие на поверхности, могут послужить отправной точкой для более глубокого изучения как собственно двух этих стилей, так и вопроса о том, «почему в рамках музыкальной культуры одного народа и в рамках одной (домбровой) традиции имеются весьма существенные различия».

Прежде чем выразить наши соображения об истоках своеобразия указанных выше традиций и стилей, мы хотим констатировать несходство

¹ - Домбра - 2-струнная лютня

² Кюй - жанр инструментальной музыка казахов

разных музыкально-структурных уровней и в песенной, и эпической, т.е. вокально-инструментальных, традициях Западного и Восточного Казахстана. Это неудивительно, если учитывать известное музыкально-стилистическое единство всех жанров одного региона, которое выражается, в частности, в том, что использование одного типа инструмента в качестве сопровождающего пение, не могло не наложить отпечаток на интонационно-ладовые и ритмические структуры самого пения или, по крайней мере, - не могло не коррелировать данные уровни. Так, возможно найти параллели в ладотональном строении (точнее, в системе ладовых опор-устоев) в западноказахстанской песенной, эпической и инструментальной традиции. То же самое можно наблюдать и в восточно-казахстанских традициях.

Задумываясь об истоках различий музыки западных и восточных регионов Казахстана и поддерживая идею А. Кунанбаевой [1, 2] о разных системах музыкального мышления в эпической традиции двух регионов Казахстана, мы, однако, не можем согласиться с тем, что их генезис объясняется «региональной специализацией внутри казахского фольклора, различным доминантным положением указанных институтов (акынского – песенно-поэтического и жырау – эпического – О.Г.), с преобладанием лирического и айтысного творчества в Восточном и Центральном Казахстане и доминантностью эпической традиции в Южном и Западном Казахстане» [1, с.14]. Это может быть, наверняка, одним из следствий, но никак не причиной, разного музыкального мышления западных и восточных казахов.

Мы считаем, что корни разных музыкальных систем лежат в первую очередь в этногенезе, истории, культуре и культурных контактах и взаимовлияниях в разные периоды истории различных племен и народностей региона Центральной Азии, а также их соседей. На сегодня мы можем провести определенные параллели, на основании которых можно сделать предварительные выводы о реальном сохранении в восточноказахстанских традициях древнетюркских элементов музыкального мышления, и об отражении эволюции и взаимовлияния тюркской и иранской музыкальных систем в западноказахстанских традициях, сохранивших в более в опосредованном виде те же элементы музыкального мышления.

В казахской инструментальной традиции помимо многочисленных кюев в строе квалты (условная настройка $1\sharp-соль$) существуют кюи в

строе квинты [сх-сх.тб]. Это так называемые древние кюи-легенды. Исследование генезиса, семантики и образного содержания вербальных текстов [легенд] квинтовых домбровых и кобызовых³ кюев [3,4,5] обнаружило в них следы древнейших верований и обрядов, мифологических образов и культов, относящихся к самым ранним эпохам истории и культуры народов Центральной Азии. Структура же музыкальных текстов данного пласта музыкальной культуры казахов дает основания для построения единой, типической ладовой модели, которая нашла отражение: а) в квинтовых домбровых [ше.т.тв.е:] и кобызовых кюях³ [н]; б) в кюях, исполняемых на продольной казахской флейте сыбызгы [7] и язычковом варгане *шымыкбылы*; в) в некоторых жанрах, исполняемых на аналогичных музыкальных инструментах у киргизов и у тюркских народов Южной Сибири – алтайцев, тувинцев, хакасов и др.

Эта ладовая модель восходит, по нашему мнению, к той же самой музыкальной системе, которая лежит в основе ладовой структуры горлового пения тюркских и монгольских народов, то есть восходит к акустической природе самого музыкального звука – **натуральному звукоряду**, исследованному учеными как фундаментальное основание музыкального строя и интонационно-ладовой системы в музыке тюрко-монгольских народов [4,5,8,9]. Во всех вышеназванных традиционных жанрах [а, б, в] восточно-тюркских народов, в т.ч. горловом пении, главной конструктивной особенностью фактуры является двухголосная [порой, многоголосная] вертикаль, в которой обертоновая мелодика накладывается на базовое звучание бурдона [основного тона], являющегося фундаментом и источником инструментальной мелодики.

Натуральный звукоряд и вытекающее из него бурдонное двух- и многоголосие как структурообразующий фактор, позволяющий говорить об особом музыкальном складе и, шире, – музыкальном мышлении восточно-тюркских и монгольских народов, является, вероятно, источником самых разных ладовых и звукорядных моделей в музыке тюркских и монгольских народов. Весьма любопытно было бы сравнить наряду с обертоново-звукорядными ладовыми моделями и различные узкообъемные, 7-ступенные натуральные лады, а также пентатонику в песенных и инструментальных традициях народов Центральной Азии [10]. В этом от-

³- Кобыз – 3-струнный смычковый инструмент с волосяными струнами

ношении весьма интересен вариант мажорной пентатоники в песенной традиции казахов, киргизов и других тюркских и монгольских народов. Примечательно, что мажорная пентатоника у казахов, являясь основой обрядового мелоса, в частности, *жыктыу* как жанра похоронно-поминального обряда, перешел в инструментальную традицию – квинтовые *кюю-жыктыу* [11] и жанр «*кысбасы*» в шертпе [12], лирические народные и профессиональные песни казахов монгольского [13] и китайского [14] Алтая, и в самую развитую – аркинскую [Центральный Казахстан] ветвь песенно-профессиональной традиции восточного региона [15].

Сравнительное исследование среднеазиатского макама (таджикского, узбекского и, отчасти, азербайджанского и уйгурского мугама) и западноказахстанского кюя *тыктыу* было проведено казахстанским ученым А.И.Мухамбетовой в ее работе «Аспекты сравнительного изучения западноказахстанского кюя и среднеазиатского макама» [16]. В результате сравнения исследователь приходит к выводу о сходстве макама и кюя на самых разных уровнях: «В этих культурах совпадают такие параметры, как ритмическая структура произведений с ее усильностью и многослойностью; статус музыкального произведения с наличием в нем канона и импровизационности и ориентацией на отражение длящихся состояний, принадлежащих и вечности, и текущему мгновению. Идентичны функционально логические категории формы и способы построения музыкальных произведений с диктатом пространственных функций» [16, с.31].

Подробный анализ формы некоторых инструментальных и вокальных частей макама и целостной формы кюя показал «полное тождество логики формообразования», которое, как доказано исследователем, не может объяснено заимствованием. Общее в макаме и кюе – волнообразный профиль как поэтапное заполнение пространства снизу вверх и обратно, семантическая значимость пространства «низ-устой, верх-неустой», зонное нелинейное развертывание звукового пространства, совпадение количества и функционального качества частей формы как фаз развития в кюе и макаме – это «элементы древнего общетюркского наследия», тот древнетюркский субстрат, который «определяет, и в немалой степени, своеобразие центральноазиатского макама в системе культур макмата» [16, с.41].

Черты общности, выявленные А.Мухамбетовой в формообразовании, демонстрируют, с одной стороны, *сохранение* важнейших элементов еди-

ного когда-то музыкального мышления, с другой, – определенную *эволюцию* этого музыкального мышления. Так, по мнению Л.Халтаевой, рассматривающей формообразование в кюях *тажма* с точки зрения генезиса и эволюции бурдонного многоголосия, кристаллизация формы *тажма* связывается с более поздним этапом этой эволюции, когда осваивается «внутреннее пространство бурдонного двухголосия, с помощью развития самого мобильного из двух голосов – мелодии» [17, с.41]. Волнообразный профиль формы, таким образом, – это результат восходящего мелодического движения верхнего голоса, который и завершает формирование композиции *бас (бача.ку) – суфта (суфукхылма) – саз (сезуллима)* с последующим возвращением к нижнему устью *бас*.

Эволюционный путь развития формы и приход к некой вершине этого развития, выраженной универсальной моделью Горы, Мирового дерева [18], начинался, по Л.Халтаевой, со строфичной формы, в которой затем выработался спуск мелодии с самого верхнего звука до уровня звучания бурдона [промежуточная форма]. Это в целом совпадает с наблюдениями А.Мухамбетовой [16] относительно происхождения и развития зонной формы кюев и макомов, этапы эволюции которой: однозонные киргизские кю и древние кюи казахов [строфичная форма], двухзонные кюи⁴ [как промежуточная форма], затем – объединение нескольких зон в одном произведении [законченная модель волнообразной нелинейно-циклической формы]. Дальнейшее развитие последней формы шло, вероятно, по пути усложнения, расширения, трансформации ее до формы развитых многочастных циклических композиций, каким является маком как «отражение в музыке духовного пути суфия с его восхождением по ступеням совершенствования» [16, с.41].

Черты эволюции просматриваются, по нашему мнению, и в том, что семантически значимая оппозиция «низ-устой», «верх-неустой» может восприниматься в контексте древнего музыкального мышления тюрков как оппозиция, прежде всего, бурдона [основного тона] и обертоновой мелодики. В контексте культуры западноказахстанского кюя, макома и раги, уже на исторически более поздних этапах культуры тюркских народов, это явление приобретает ладовую окраску [явление ладового притяжения]

⁴ Мы полагаем, что к данной форме относится прежде всего форма с транспозицией, см. об этой форме подробно Омарова Г. Жукибаева К. Взаимодействие ладовых и формообразующих принципов в токе попыток систематизации основных форм schemes // Этнокультурные традиции в музыке – Алматы, 2006. – С. 171-201.

и становится «принципом нижней тоники». Эта проблема интересует нас и в контексте большей близости ладотональной системы западноказахстанской инструментальной [а также песенной и эпической] музыки к западнотюркской ветви, чем к восточноказахстанской [на это указывает и термин «макам» в эпической традиции западных регионов]. В этом сказывается, на наш взгляд, влияние на казахскую музыку ладовых систем и культуры западнотюркских, а через них, – иранских народов.

Таким образом, сравнительные исследования в рамках музыкальной культуры даже одного народа могут пролить свет на некоторые исторические процессы в развитии музыкальных традиций всего центральноазиатского региона. Задача будущего – найти в музыке народов Центральной Азии те параллели, на основании которых возможно сделать выводы:

- а) о реальном сохранении в восточноказахстанских и восточнотюркских традициях древних, типологически значимых элементов музыкального мышления тюрко-монгольских народов;
- б) об отражении эволюционного пути и взаимовлияния тюрко-монгольской и тюрко-иранской музыкальных систем в западноказахстанских и западнотюркских традициях;
- в) о едином комплексе ирано-тюрко-монгольской культуры [А.Акишев] на территории Центральной Азии, породившей и особую систему музыкального мышления центральноазиатских народов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кунанбаева А. Проблема казахской эпической традиции [на музыкальном материале 1481-1484-х годов]. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1984.
2. Кунанбаева А. Жанровая система казахского музыкального эпоса. // В мире музыки. – 2014. – № 5. – С. 7-13. – № 6. – С. 4-12.
3. Раимбергенова С. Древняя инструментальная музыка казахов [на материале домбровых кюев]. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ташкент, 1992.
4. Омарова Г. Казахская кобызовая традиция. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1989.
5. Халтаева Л. Генезис и эволюция бурдонного многоголосия в контексте космогонических представлений тюрко-монгольских народов. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ташкент, 1991.

6. Омарова Г. Структура кобызовых и домбровых кюев шертпе в строе квинты ::Таттимбет и проблемы изучения традиционной казахской музыки. Алма-Ата, 1990. С.32-35.
7. Мұқышев Т. К. Қазақтың сыбызғышылық дәстүрі: Автореф. дис. ... канд искусств. - Алматы, 2010.
8. Ихтисамов Х. Заметки о двухголосном гортанном пении тюркских и монгольских народов ::Музыка Азии и Африки. - Вып.4. - М., 1984. - С.174-193.
9. Сузукей В. Бурдонно-обертонная основа традиционного инструментального музицирования тувинцев: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. - Санкт-Петербург, 1995.
10. Халтаева Л. Зарождение и развитие пентатоники в бурятской народной музыке ::Этнокультурные традиции в музыке. Алматы, 2000. С.159-162.
11. Муптекеев Б. Стилиевые особенности домбровых кюев Семиречья ::Традиционная музыка Азии. - Алматы, 1996. - С.64-75.
12. Калиев С. Формы функционирования кюев шертпе в контексте творческого мышления кюйши: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. - Алматы, 1996.
13. Мусахан О. Традиционная песенная культура казахов Монголии: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. - Алматы, 1997.
14. Бокейханкызы Г. Профессиональные песни казахов китайского Алтая ::Мелодии веков: Материалы международной конференции, посвященной 100-летию кюйши К.Медетова. - Алматы, 2001. - С.231-239. На каз. языке.
15. Елеманова С. Казахское традиционное песенное искусство. - Алматы, 2000.
16. Мухамбетова А. Аспекты сравнительного изучения западноказахстанского кюя и среднеазиатского макама ::Музыка Востока и Запада. Взаимодействие культур. - Алма-Ата, 1991. - С.53-91.
17. Халтаева Л. Семантика формообразования в кюях токпе ::Таттимбет и проблемы изучения казахской традиционной музыки. - Алма-Ата, 1990. - С. 34-45.
18. Аманов Б. Композиционная терминология домбровых кюев ::Инструментальная музыка казахского нврода. - Алма-Ата, 1985. - С.34-48.

Gülzadə Ömərova (Qazaxıstan)**Instrumental musiqi türk xalqlarının musiqi əlaqələrinin öyrənilməsinin mənbəyi kimi (Qazax küyləri barədə material əsasında)**

Musiqi alətləri və instrumental musiqinin meydana gəlməsi, təşəkkülü və fəaliyyəti vaxtının tədqiqi, onların diaxronik vaxt kəsiyi və mədəni-tarixi kontekstdə öyrənilməsi gələcəkdə hər xalqın mədəniyyətində funksional-tarixi təsnifat aparmağa imkan verəcək. Funksional-tarixi aspekt müxtəlif parametrlərinə görə bir-birinə yaxın olan mədəniyyətlərin müqayisəli öyrənilməsi imkanları sayəsində çox məhsuldardır. Qazaxıstan mədəniyyəti onlar arasında aralıq mövqe tutur: Qərbi Qazax üslubu Qərbi türk üslubuna, Şərqi Qazax üslubu Şərqi türk üslubuna yaxındır.

Gülzadə Ömərova (Kazaxıstan)**Instrumental music as a source of the study of musical relations of Turkic peoples (on the material of Kazakh kuys)**

The investigation of the time of appearance, formation and functioning of musical instruments and instrumental music, their study in diachronic cut and cultural-historical context will make it possible to form up functional-historical classification in the culture of each people. Functional – historical aspect is very fruitful owing to its possibility of comparative study of close cultures according to various parameters. Kazakh culture occurred to be intermediate between them: western Kazakh style is close to western Turkic one; eastern Kazakh style to eastern Turkic one.

Ключевые слова: музыкальные инструменты, национальная специфика, токпе, шертпе, кюй.

АНТОЛОГИЯ МУЗЫКИ - БЕСЦЕННАЯ СОКРОВИЩНИЦА ДУХОВНО-КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ КАЗАХСКОГО НАРОДА

Современные культурные процессы в Казахстане многолики и разнообразны. Под ними подразумевается широкий спектр глобальных преобразований, инноваций в сфере науки и культуры, образования, включая все развивающиеся на сегодняшний день виды, формы и жанры искусства. По мере глобального воздействия традиционной и современной музыки на общество следует указать на тот факт, что сегодня именно фольклорное наследие является неотъемлемой частью музыкальной культуры современности. Как и в большинстве цивилизованных стран в Казахстане традиционное искусство занимает важное место в контексте духовно-эстетического развития социума. Обретение независимости, переход на демократичную форму управления, возрождение национальных, духовных ценностей, полная ориентация на рыночные отношения представляет картину современного состояния отечественной истории и культуры за период с 1991 по 2011 годы.

Период суверенной независимости является свидетельством позитивных движений в различных сферах жизнедеятельности, созданием множества самых различных социально значимых, масштабных научных проектов, нацеленных на сохранение, возрождение и развитие культурно-духовного наследия.

В данном аспекте особую историческую значимость представляет завершенная Государственная программа «Культурное наследие», выполненная по инициативе и при поддержке Президента Казахстана Н.А.Назарбаева разрабатываемая во многих сферах – национальной истории, археологии, экономики, языкознания, филологии, музыкального искусства, филологии и т.п. Основная цель представленного проекта заключается в освоении многовекового художественного опыта казахского народа, органичной частью которого непосредственно является традиционный музыкальный фольклор. Составление восьмитомной Антоло-

гии казахской музыки явилось сложной и ответственной задачей. Ее реализация была достигнута благодаря глубоким базовым знаниям, большому опыту работы коллектива двух ведущих учреждений – Института литературы и искусства им.М.О.Ауэзова, а также Казахской Национальной консерватории им. Курмангазы.

В данном издании приняли активное участие: заведующая отделом музыки, доктор искусствоведения, профессор С.А.Кузембаева [ответственный и научный руководитель проекта], народный артист РК, Лауреат Государственной премии, профессор К.А.Ахмедияров, кандидат искусствоведения З.К.Коспаков, заслуженный деятель РК К.С.Сахарбаева, заслуженный деятель культуры РК, профессор Б.А.Ыскаков, научные сотрудники отдела музыки – кандидат искусствоведения, доцент Г.Ж.Мусагулова [ответственный выпускающий], кандидаты искусствоведения З.М.Касимова, Л.А.Жумабекова, Б.Ж.Турмагамбетова, А.Ж.Казтуганова; а также издательская корпорация «Қазақпарат»: Президент К. Ботбаев.

«Концепция и структура Антологии включает нотную и текстовую литературу, начиная с первичных образцов раннефольклорной музыки и охватывает период почти за двадцать столетий. В ней отражается красочная панорама формирования, бытования и развития многообразных видов, жанров и стилей национального музыкального искусства» [1, с.514].

Антология казахской музыки открывается молитвенным напевом из «Кодекса куманикуса» – памятника письменности XIII–XIV вв. Первая расшифровка и анализ в конце 70-х годов прошлого столетия данного древнейшего образца профессором Б.Г.Ерзаковичем, дает некоторые сведения об истоках казахского музыкального языка.

Первый том настоящего издания глубоко и всемерно отражает древний пласт музыкального языка казахов, особенности мелодического строения и включает образцы обрядово-бытового фольклора, типы и жанры песенной и инструментальной музыки – сарыны шаманов (бытовые и авторские), старинные напевы и архаичные инструментальные наигрыши.

Во второй том данного проекта включены образцы музыкального фольклора Средневекового периода. «Мироощущение, мироотражение, слитность с окружающей средой, национальная психология, нравы, обычаи, история и быт богато отражены в песнях, сказаниях, эпических полотнах и инструментальных творениях. Тому пример – многожанровый, разнотематический музыкальный фольклор, уникальная по форме и ком-

позиции художественная система, многообразно и многолико представленная в этой книге» [2, с. 51-5].

По сложившейся историко-научной концепции, выработанной ранее, материал данного тома систематизирован по двум разделам. Это – область песенной и инструментальной культуры. Первый из них состоит из Введения; вступительной научной статьи, из песен трудовых, лирических, исконно национальных типов фольклора – песен типа «қоңыр»; «толғау»; «терме»; песен-назиданий, песен-загадок. Далее следуют исторические песни, религиозные напевы, музыка эпоса и напевы акыновских состязаний.

Во второй раздел включены образцы традиционного инструментального фольклора. Это – обрядово-бытовые, лирические, исторические, эпические, кюйи-посвящения и жыр-кюйи, предназначенные для домбры и кобыза. Все они приведены в современную нотную систему и имеют указанные исполнительские штрихи.

Третий том Антологии содержит песни, различные по тематике, жанру и форме. Здесь широко представлены лирические песни, несколько примеров молитвенных напевов [Алла жар], простейших попевок [әуез], песни типа қара и қоңыр өлең, песни о прошедшей молодости [«Жиырма бес»]. Особый интерес представляют реликтовые ныне поучительные песни (обучение грамоте – «Әліп-би»), философского характера [«Қойшы, арман»]. Помимо вышеотмеченных образцов песенного фольклора, в третий том введены сохранившиеся в народной памяти первые авторские песни.

Содержание второй части данного издания составляет инструментальная музыка – домбровая, кобызовая, сыбызговая и кюйи для шертера. Она также красочно отображает палитру народного инструментального искусства. В них кюйи фольклорного происхождения образуют большую часть и представлены в таких их жанровых и типовых образованиях, как «Ақжелен»; «Науайы»; «Қоңыр»; кюйи-песни, кюйи поминального характера. Составители III тома Антологии максимально стремились выявить и включить редчайшие материалы из различных источников – личных архивов, фонда фольклорного кабинета консерватории, Института литературы и искусства, изданных сборников как в Казахстане, так и за его пределами – Монголии и Китае, Венгрии.

Как указывает профессор С.А. Кузембаева, «художественная ценность данного тома заключена и включением редких нотных записей, ранее нами не приводимых – кюйи для древнего инструмента шертер, тема-

тика, структура и жанровые характеристики которых отличаются уникальностью нотного материала» [3, с. 554].

Четвертый и пятый тома посвящены творчеству народно-профессиональных композиторов традиционной культуры. В нем представлены наилучшие образцы песенного и инструментального наследия выдающихся представителей национального искусства на рубеже XIX и начала XX столетий. В истории казахской музыки этот период по праву получил название «Золотого века» и является своеобразным Ренессансом национальной духовности. «Произведения композиторов устной школы, продолжая и развивая искусство бақсы, жырау, акынов, тем самым образуют институт сал, сері, әнші, күйші. Будучи квинтэссенцией многовековых художественных традиций казахского народа, в эту эпоху они достигают невиданного ранее расцвета и составляют бесценную сокровищницу. В данное время высокого уровня достигает исполнительское искусство – песенное, домбровое и кобызовое. Наряду с народно-поэтическим и музыкальным творчеством, национальная культура обогащается множеством новых стилевых направлений и особенностями региональных школ – Западно-Казахстанской, Аркинской, Восточно-Казахстанской и Жетысуской. Это выдающиеся музыканты, поэты, певцы и инструменталисты – Мұхит, Аухат, Абай, Біржан сал, Шәкәрім, Ыбырай, Балуан-Шолақ, Әсет, Иман-Жүсіп, Мәди, Дәурен-сал, Иса Тергеусізұлы, Пышан Жәлмендеұлы, Құрманғазы, Тәттімбет, Дәулеткерей, Тоқа, Ықылас и многие другие» [4, с. 624].

Творческое наследие народно-профессиональных композиторов имеет непреходящую классическую ценность и является достоянием поколения XXI столетия.

Шестой том охватывает период до 40-х годов XX века и имеет название «Музыка XX века до Великой Отечественной Войны». В песенный раздел включены творчество известного акына Жамбыла и его последователя Кенена, а также освещена деятельность выдающихся певцов И.Байзакова, Е.Беркимбайулы, К.Жапсарбаева, Н.Бекежанова, Ш.Кошкарбайулы, С.Сейфуллина, А.Кудайбердиева, М.Ержанова, Г.Курмангалиева, Д.Ракишева, К.Бабакова, Ж.Карменова и ярчайшие образцы таких вокально-инструментальных жанров как терме-толгау, кыр-макамдар, айтысы акынов.

Во вторую часть данного тома вошли оригинальные кюйи инструментальных токпе и шертпе таких прославленных кюйши как Сем-

бек, Аккыз, Досжан, Ахметжан, Дина, Сейтек, Мурат, Окап, Кауен и др. Вместе с тем широко представлено наследие домбристов Сугира, Ракиша, Сыбанкула, Жалдыбая, кобызистов Абыкея Токтамысулы, Казыбека Абенулы, исполнительей на сыбызгы Алеша, Макара Султаналиева, Кумакая Шамгынулы и др.

Седьмой и восьмой тома Антологии продолжая серию культурной программы «Мәдени мұра» посвящены песням и кюлям известных авторов отечественной музыкальной культуры периода с 1917-го года XX века. Как и предыдущие издания, способом тщательного отбора в них включены самые ценные примеры – военно-патриотическая тематика, песни-письма, песни-скорби, оплакивания, инструментальное творчество представителей разных регионов, произведения для кобыза и шертера.

Эти книги содержат произведения, отличающиеся богатством мелодики, ритмическим своеобразием и оригинальностью тематизма. Творчество выдающихся казахстанских композиторов Ахмета Жубанова, Латыфа Хамиди, Мукана Тулебаева, Капана Мусина, Сыдыха Мухамеджанова, Куддуса Кожамиярова, Бориса Ерзаковича, Али Базанова, Нургисы Тлендиева, Манарбека Ержанова, Жаппаса Каламбаева, Хабидоллы Тастанова и др. Второй раздел содержит кюии для домбры, кобыза, шертера В.Великанова, Е.Брусиловского, Н. Мендыгалиева, Г.Жубановой.

Антология, увидевшая свет в период с 2011-2014 годы, выполненная по Государственной программе «Культурное наследие» при непосредственной инициативе и поддержке Президента Республики Казахстан Н.Назарбаева, открыла широкие возможности для продолжения начатой актуальной идеи и воплощения ее в будущем на новом художественном уровне. Отклики и отзывы в периодической печати на данное издание свидетельствуют о высоком уровне выполненных работ⁷. За этот период был проведен ряд мероприятий по данной программе, нацеленных на

7. Темірақын Жақып Қазақ музыкасының антологиясы "Қазақ әдебиеті, №4, 11-12 қараша, 2007, 2-бет. Күзембаева С.Ә Қазақ музыкасының антологиясы "Түркістан, №4, 12 қараша, 2007, 2-бет. Қораласов С. Ұлттық музыканың рухани жанаһыры "Қазақ музыкасы" антологиясының алғашқы томы жарық көрді "Дала мен қала, №4, 12 қараша, 2007, 2-бет. Күзембаева С.А. Все о нашей музыке "Казахстанская правда, 13.11.2007, с.11. Дәуітұлы С. Рухани берері мол туынды "Президент және халық, №10, 27 қараша, 2007, 2-бет. Мырзаліева С. Ғасырлар пернесі "Егемен Қазақстан, 3 желтоқсан, 2007, 2-бет. "Қазақ музыкасы" антологиялық жинақ жарық көрді "Айқын, 3 желтоқсан, 2007, 4-бет. Күзембаева С.Ә, Бекбосын М. Бұл еңбек – ұлтымыздың екі мың жылдық рухани мұрасының та нұрамасы "Алматы ақшамы, №8, 12 ақпан, 2008, 1-бет. Күзембаева С.А. Голоса столетий и память поколений "Казахстанская правда, 13.07.2008, с.4. Антология айшықтары "Егемен Қазақстан 21 маусым, 2008, 2-бет. Күзембаева С.А. Голоса столетий "Вечерний Алматы, 18.04.2008, с.4. Күзембаева С.Ә. Ғасырлар қойнауынан сыр шертеді "Алматы ақшамы, №41, 27 сәуір, 2008, 11-бет. Мусағұлова Г.Ж. Антология казахской музыки "Новая музыкальная газета, №1-2, 2008, с.3. Мусағұлова Г.Ж. Антология казахской музыки "Шахар Куйтура №2, 11.01.2008, с.172. Л.К.Шашкова «Наша опера родом из аула» «Казахстанская правда», №30, 30.12.2008, 20.01.09 г.

расширение информационного поля и диалога между ее участниками и исполнителями. Так, в 2014 году в рамках выполнения Государственной инновационной программы «Культурное наследие» была проведена научно-теоретическая конференция «Духовно-научное наследие», а в 2015 году Международная научно-теоретическая конференция «Роль историко-культурного наследия в диалоге цивилизаций» и были изданы материалы научных докладов¹. Представленные конференции направлены на всестороннее обсуждение многочисленных проблем и актуальных вопросов, связанных с выполнением Президентской программы, воспитание патриотического духа, любви к национальному наследию молодого поколения казахстанцев.

Это восьмитомное издание успешно внедрено в учебный процесс трех ведущих кузниц музыкального образования Республики – Казахской Национальной консерватории им. Курмангазы, Казахской Национальной академии искусств им. Т. Жургенова, Казахского Национального университета искусств, вместе с тем на народных отделениях и факультетах народных инструментов в специализированных средних музыкальных заведениях – в Алматинском музыкальном училище им. П. И. Чайковского, в РССМШ им. А. Жубанова и в РССМШ для одаренных детей им. К. Байсеитовой. Материалы Антологии казахской музыки широко используются в типовых, учебных и рабочих программах таких дисциплин как история казахской музыки, народное творчество, этносольфеджио, анализ музыкальных форм и др.

Древние образцы и произведения устно-профессиональной традиции многомерно интерпретируются в различных обработках и транскрипциях известных классических и популярных современных музыкантов. Среди них – Р. Рымбаева, Н. Ескалиева, Б. Шукенов, Ж. Серкебаева, группы «Үркер», «Ұлытау», «Мұзарт», «Серпер», «Жігіттер», «Арнау», «Тұран» и др. Чаще всего, такие виды фольклора как жарапазан, сынсу, жоқтау, бата, включенные в I и во II тома занимают интересы культурологов, фольклористов, филологов и других ученых, обогащая их научный багаж и пополняя исполнительский репертуар многочисленных музыкантов. Именно поэтому, на сегодняшний день возникла острая необходимость

¹ - Сборник тезисов Республиканской научно-теоретической конференции «Рухани-ғылыми мұра» - «Духовно-научное наследие». Алматы: Нұр-Принт 2014. 201 с. - Материалы Международной научно-теоретической конференции «Роль историко-культурного наследия в диалоге цивилизаций». Алматы: МСӨИ. Таймас. 2015. 72 с.

переиздания данных книг, увеличения их тиража (предыдущий тираж составлял 3000 экземпляров), пользующихся спросом не только среди профессиональной аудитории, но и среди любителей традиционного музыкального искусства.

Подводя итоги, следует сказать, что восьмитомная Антология казахской музыки, впервые выполненная в казахском музыковедении в представленном объеме (каждый том состоит из 500 п.л.) представляет уникальную музыкальную энциклопедию казахского народа, охватывающую фольклор и композиторское творчество почти за 200-летней период. Это один из первых важных культурных проектов, нацеленный на постижение глубокого кладезя национального искусства, осуществленный колоссальными усилиями и неустанными поисками, а также самоотдачей известных в Республике ученых и исполнителей-профессионалов. Его выполнение является заметным вкладом в сокровищницу музыкальной культуры независимого Казахстана, доказывая необходимость дальнейшей реализации актуальной инновационной программы, на благо духовно-эстетического воспитания и развития будущего поколения. Комплексное решение запланированных перспективных программ, подобных «Культурному наследию» будут непосредственно направлены на дальнейшее развитие по изучению, сохранению и популяризации музыкального наследия казахского народа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Қазақ музыкасы. Антология: Сегіз томдық, I том. Резюме. – Алматы: Қазақпарат, 2015. – 516 с.
2. Қазақ музыкасы. Антология: Сегіз томдық, Антология. II том. Резюме. – Алматы: Қазақпарат, 2015. – 514 с.
3. Қазақ музыкасы. Антология: Сегіз томдық, III том. Резюме. – Алматы: Қазақпарат, 2016. – 570 с.
4. Қазақ музыкасы. Антология: Сегіз томдық, IV том. Резюме. – Алматы: Қазақпарат, 2016. – 642 с.

Gülmir Muxaqulova (Qazaxıstan)**Music anthology Qazax xalqının mənəvi-mədəni irsinin qiymətli xəzinəsidir**

Məqalə “Madeni Mura”- “Mədəni irs”, “Antologiya. Qazax musiqisi” Dövlət proqramının elmi layihəsinə həsr olunmuşdur. Bu, Qazaxıstan musiqişünaslığında ilk dəfə edilmişdir. O, çap olunmuş cildlərin məzmun və quruluşunu, kitabların yazılma tarixini və yuxarıda adları çəkilən nəşrlərin toplusunu təsvir edir.

Gulmira Muxagulova (Kazakhstan)**Music anthology – invaluable treasury of spiritual-cultural heritage of Kazakh people**

The article dedicated to the scientific project under the State program "Madeni Mura" - "Cultural Heritage"; "Anthology. Kazakh music", which was done for the first time in Kazakhstan musicology. She describes in details the content and structure of the published volumes, history of writing books and the scope of using the above mentioned publications.

Ключевые слова: культурное наследие, антология, фольклор, кюй, устно-профессиональная традиция

КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ КАЗАХСТАНА И СОВРЕМЕННЫЙ БАЛЕТ

Одним из важнейших направлений современного развития национального театрального искусства является взаимодействие отечественного театра и мирового театрального процесса. Пока о казахском театре знают настолько же мало, насколько деятели казахского театра не владеют новыми принципами структуры драмы и современной сценической лексикой мирового театра. Вначале национальное сценическое искусство, из-за закрытых границ и экономических трудностей, оказалось замкнутым в своем узком пространстве. А потом, стали происходить весьма интересные процессы. С одной стороны, активизировалось обращение к истокам, к истории и прошлому наследию. С другой стороны, началась вестернизация культуры, ощущалось влияние западной, так называемой «массовой культуры».

Глобализация, техногенные процессы и модернизация актуализировали проблемы сохранения духовности и самобытности во всех видах современного искусства. Не стал исключением в этом ряду, и казахский балетный театр. В XXI век хореография Казахстана вступила как самостоятельное явление казахского искусства, владеющее самыми разнообразными стилистическими приемами – от национальной пластики, классического танца и до различных техник contemporary dance. Плодотворными эти поиски сделали синтез профессиональной школы и традиционного танца, сформировавшихся в XX веке под воздействием русской балетной школы, а затем и всей мировой балетной практики.

Новым направлением в работе балетной труппы театра оперы и балета им. Абая стала постановка балета «Тлеп и Сарыкыз» на музыку А. Серкебаева, премьера которого состоялась в январе 2014 г. Это Международный проект театра, осуществленный впервые по инициативе и при поддержке отечественных бизнес-структур. История создания данного

балета началась с желания нашего земляка, бизнесмена С. Искакова увековечить на театральной сцене имя одного из своих далеких предков – кобызиста и шамана по имени Тлеп.

В основе сюжета лежит поэма казахского писателя Несипбека Айтұлы, переработанная и подготовленная в качестве балетного либретто американским драматургом Э. Розинским. В качестве балетмейстера-постановщика была приглашена американский хореограф Марго Саппингтон, известная в Америке своими инновационными постановками с использованием популярной музыки и рок музыки на концертной сцене. Она имеет большой и разнообразный опыт работы в известных театральных компаниях Joffrey Ballet, Atlanta Ballet, Ballet de Bourdeaux и др. Для создания сценографии балета был приглашен художник Э. Гейдебреخت (Германия), в прошлом казахстанец и давний друг театра. В свое время им были осуществлены на сцене ГАТОБа им. Абая интересные сценические решения балетов «Брат мой Маугли», «Аксак кулан» и др. Художниками по костюмам выступили Кристина Джоли де Лотбиньер (США) и казахстанская художница Т. Есалиева. Первой исполнительницей и движущей силой данного международного проекта стала наша соотечественница, долгое время работавшая за рубежом, а теперь вернувшаяся танцевать домой и одновременно остающаяся прима-балериной балета штата Нью-Джерси – Сауле Рахмедова.

Тлеп и Сарыкыз – это казахские Ромео и Джульетта, любовь которых была чиста и возвышенна, но из-за жизненных препятствий они не смогли воссоединиться, но смогли выполнить свое жизненное предназначение. История, ожившая в новом балете, случилась давным-давно. Юноше по имени Тлеп на роду было написано прожить необычную жизнь и выполнить свое особое предназначение. Будучи ребенком, он встречает Шамана в степи и впервые знакомится с таинственными звуками кобыза. Мальчик видит, как Шаман исцеляет людей магической силой музыки и решает научиться играть на этом инструменте. Со временем детская дружба с дочерью Шамана Сарыкыз перерастает в любовь. Интересно, что в основе произведения – судьба реального человека.

Хореограф Марго Саппингтон основным пластическим языком действующих лиц балета делает усложненный классический танец, так называемый неоклассицизм. Вместе с тем хореография гармонично дополнена современной пластикой, встречаются неожиданные акробати-

ческие трюки и сложные поддержки. Запоминающимися и наиболее удачными выглядели дуэты Тлепа и Сарыкыз. Давно известные поддержки, обводки и вращения классического танца получили неожиданную окраску и, соответственно, прозвучали совсем по-новому. Красивые перекатывания на полу перемежались эффектными высокими поддержками.

Успешно удалось освоить во многом новую хореографическую графику исполнителям роли Шамана [Нурлан Байбусинов], Аспантая [Дмитрий Сушков], Каракус [Екатерина Хомкина] и Золотого орла [Нурлан Конокбаев]. Аспантай – лидер светлых сил был наделен хореографом героическим классическим танцем, который Сушков исполнял блестяще; сумел передать его воинственность и благородство. Каракус – лидер темных сил выражала свое бесстрашие напористым, выразительным танцем; изобилующим резкими взмахами и высокими прыжками.

В танце кордебалета яркая пластика, стремительные перемещения в одухотворенная наполненность помогли погрузиться зрителю в тайны древнего эпического сказания. Танцы массы темных и светлых сил получились слегка однообразными, в целом их отличала лишь музыкальная тональность и костюмы. И танец Золотого Орла как-то не прозвучал; хотя казахской сцене известны очень удачные воплощения царственной стати и хищнической сущности этой птицы средствами пластики. Стилистика танца Тлепа воспринималась свежо; в ней на основе классики была использована современная пластика с применением простых бытовых движений, в которых чувствовался слегка ощущаемый национальный стиль. Получился необыкновенный микс современного и классического; с легко читаемым восточным колоритом.

Музыка балета яркая, сильная и в то же время современная. Так как в основу сюжета положена красивая история о человеческой любви, которая немыслима без музыки – музыки печальной и особенной, свойственной лишь казахам – музыки кобыза. В конце второго акта есть небольшой рекевием двух скрипок; напоминающий игру на кыл кобызе. Часто слышится попытка имитации кобыза, домбры посредством симфонических инструментов. Но это именно имитация. А так хотелось бы услышать в этом балете настоящую мелодию на кобызе, этом необыкновенном и волшебном инструменте. В балете, где есть мотив о чудодейственном свойстве кобыза, его реальное применение было бы вполне естественным и придало произведению определенную национальную принадлежность.

Как было отмечено выше, сценограф Э. Гейдебрехт не раз сотрудничал с композитором А. Серкебаевым и не первый раз занимается сценографией балетов на этой сцене. Он нашел интересное решение для данной постановки: при минимальном использовании осветительной техники спектакль оснащен великолепным художественным светом и проекцией. Легкие драпировки ткани, спускающиеся сверху, создают иллюзию воздушности и помогают создать неожиданные решения в виде прозрачной ширмы. Что позволяет воспринимать спектакль, как нечто светлое и легкое, и самое главное, современное. Красочная лаконичность изящных декораций, оригинальная задумка с подвижными, разной высоты мини-площадками, напоминающими своими очертаниями ритуальные котлы, помогают восприятию спектакля. Только жаль, что они так и не были по-настоящему задействованы по ходу спектакля. В этой постановке в костюмы одели даже монтировщиков декораций: свою работу эти люди делали во время спектакля, прямо на сцене. Не прерывая действия, они меняли оформление балетной площадки.

Костюмы солистов и кордебалета созданы Кристиной Джоли де Лотбиньер [США] и Т. Есалиевой. В них есть определенная фантазия, в то же время они основательны и по-балетному удобны. Особенно красивыми и элегантными получились костюмы Сарыкыз. Удлиненные туники вроде бы одного и того же кроя, но выполненные из ткани различной фактуры воспринимались всегда неожиданно, по-разному. Спорным выглядит образ Шамана в интерпретации Лотбиньер. В казахском фольклоре и литературных источниках есть сохранившиеся многочисленные его описания. Использование хотя бы некоторых деталей придало бы образу определенную театральность и загадочность. Из общего контекста спектакля выбиваются костюмы подруг Сарыкыз, они явно из «другой оперы». В этом, наверное, и кроются некоторые упущения приглашенного художника, изучавшей особенности национальной одежды, в основном, по Интернету.

Партию Сарыкыз на премьере танцевала С. Рахмедова. Балерина сумела донести до зрителя, с одной стороны, тонкую одухотворенность душевного мира своей героини, обаяние ее женственности, с другой – хрупкость бытия истинной красоты, ее незащищенность, ее обреченность в трагическом столкновении с силами зла. Тлеп в исполнении

Ф. Буриева – юный влюбленный юноша. На его плечи судьба возложила слишком тяжелую ношу! стать творческим наследником Шамана,

павшего в отчаянной схватке с темными силами, а также сохранить верность своей возлюбленной. В его танце чувствуется пока неокрепшая мужественность, детская наивность. Но все же главным чувством становится страсть к музыке и любовь к Сарыкыз.

В финале балета, построенного в духе трагедии, ясно ощущается светлая печаль. Не менее оптимистично, с надеждой прописано в либретто балета: «Тлеп остается один. Он безутешен и одинок. И только музыка помогает ему. Когда поет кобыз, он видит образ прекрасной Сарыкыз и верит: она здесь, она живет в звуках его музыки. Тлеп надевает чапан погибшего Шамана и чувствует: его учитель рядом с ним, и Сарыкыз будет жить, пока звучит его кобыз».

В балете есть интересная, разнообразная хореография, современная профессиональная музыка, лаконичная и выразительная сценография. Но они все хороши как отдельные компоненты балетного представления. А вместе, в синтезе они почему-то не соприкасаются. И основная причина этого, на наш взгляд, в отсутствии действенной драматургической линии. То есть, интересная поэтическая история наших предков не стала хорошим материалом балетного либретто. Завязка, конфликт, развязка – не воспринимаются как единая драматургическая линия. А соответственно, и танцы просто иллюстрируют сюжет, герои танцуют не действие или настроение, а просто пластическую интерпретацию древней истории.

Более удачной стала попытка молодого балетмейстера Адамовой поставить балет на материале казахского фольклора средствами современного танца для своего Театра современного танца «Самрук». Автор либретто Г. Доскен использовал один из наиболее известных образов казахской мифологии – жезтырнак. Согласно преданиям, их имя буквально означает «медный ноготь», чаще всего они представляли в образе молодых красивых девушек, обладавших злобным характером и невероятной силой. Так как для борьбы с человеком они использовали искусство перевоплощения в ночное время, это дало большой простор авторам спектакля как в построении либретто, так и проявлении балетмейстерской фантазии.

По словам автора либретто, обстоятельно прокомментировавшего литературную основу балета в программке, его задачей при перенесении собственной новеллы на сцену было стремление не только привлечь внимание современников к образам казахской мифологии, но и желание исследовать общечеловеческую и вечную природу страха и страсти, а также

предостеречь от грозной опасности одиночества. Поэтому перед балетмейстером Адамовой стояла непростая задача раскрыть средствами пластики глубоко символический, в какой-то мере философский смысл данной мифологии. В то же время, фантастические превращения девушки-жезтырнак, смена ночных и дневных сцен [т.к. жезтырнаки ведут ночной образ жизни] создали большое поле деятельности для проявления балетмейстерской фантазии.

В танцевальной системе балета гармонично сосуществуют ночной мир жезтырнаков и мир обыкновенных людей. Пластическое повествование легко считается без помощи либретто, что говорит о высоком мастерстве хореографа-постановщика. Несомненно, в этом большую помощь оказала музыка, созданная Б. Акошевым и А. Мукатаем специально для этого балета. Вся музыкальная партитура создавалась в тесном сотрудничестве с балетмейстером, отсюда четкое соответствие музыкальной драматургии хореографическому тексту.

Первая встреча юноши с незнакомым существом оборачивается знакомством с красавицей с длинными волосами и зелеными глазами. А далее их любовный диалог, представляющий собой прекрасное адажио в классическом формате. Нежные прикосновения, сплетение чувственных тел переданы посредством классического танца в виде разнообразных арабесков, высоких поддержек, вьющихся рук танцовщиков. Но этот гармоничный сплав в определенные моменты нарушается элементами современного танца, таких как, контактная импровизация и contemporary. Именно они, благодаря мастерству Адамовой, придали чувственность и яркую страсть танцу влюбленного юноши и девушки, пока не знающей, кто она на самом деле.

Не менее эффектной выглядела картина познания жезтырнак своей внутренней сущности. Вот она сидит и нежно гладит по волосам юношу и вдруг видит у себя на руках неожиданно выросшие медные когти. Постепенно всплывают далекие воспоминания потери близких, которых убили люди. И приходит осознание того, что она и он – существа разного мира и никогда не могут быть вместе. Внутренний голос начинает настойчиво нашептывать: «Убей его, он – человек». И он узнает по когтям, что ты жезтырнак, и убьет тебя». А ногти отрежет и принесет хану, чтобы получить в жены ханскую дочь. Убей его, он враг!». В этот момент резко меняется пластика девушки, движения становятся отрывистыми, изгиб

рук острым, появляется пугающий оскал лица. Вся хореографическая лексика строится на прямых позициях ног, заканчивающихся резко на пальцевой основе. Но с фантастической сущностью борются истинные человеческие чувства. В ее сердце еще есть место любви, она помнит его ласки, объятия и поцелуи. В этот момент пропадает жесткость и сила ее движений, они становятся вновь плавными и красивыми. Одно движение перетекает в другое, подобно тому, как человек плавно и органично идет по земле, или же словно дерево, качающееся под порывами ветра. Балетмейстер смело соединяет элементы классического танца с современной лексикой танца. Основные движения жезтырнак рождаются из классических арабесков, выполненных с различной степенью экспрессии и способа трактовки.

Особенно эффектными в визуальном восприятии получились массовые сцены стаи жезтырнаков и ритуальный танец охотников, собирающихся в поход. Экспрессивные движения в обрамлении световых эффектов делали их образы устрашающими и таинственными. В танце охотников яркие динамичные движения давали зрителю возможность окунуться в стихию фантастики, сакрального мира казахского эпоса.

На протяжении многих лет для казахских балетмейстеров краеугольным камнем был и остается национальный спектакль. За более чем семьдесят лет развития казахского балетного искусства на его сцене так и не появился полнокровный национальный балет, который мог бы претендовать на место в золотом фонде национальной культуры, как, например, известные оперные спектакли, спектакли театры драмы им. М. Ауэзова или казахские фильмы, известные далеко за пределами страны. Казахский балет так и остался на периферии в создании на своей сцене современного национального спектакля, чему есть несколько принципиальных причин. Во-первых, не может быть ярких успехов там, где нет активных поисков. Во-вторых, казахским балетмейстерам так и не удалось найти ключ к гармоничному синтезу классического и народного танцев. Безусловно, попытки делались, иногда успешные. Но это было так редко, а чаще в казахском балете мы наблюдаем искусственное украшение классического танца элементами народной танцевальной лексики. В-третьих, равнодушие казахских балетмейстеров к богатству танцевального фольклора своего народа. Ведь именно в танцах проявляются ярко выраженный индивидуализм, своеобразная пластика, национальные черты народа, ко-

торые сами по себе могут служить толчком для интересного постановочного решения.

В контексте хореографии Казахстана, глобализация, с одной стороны, ослабила внимание к национальной идентичности, а с другой стороны, активизировала усилия в области самосохранения и чувства культурной дистанции. Таким образом, современная ситуация создала благоприятные условия для нового диалога между культурным наследием и современной культурой XXI века. Поэтому на повестке дня основной задачей национальной хореографии становится освоение казахского танцевального фольклора посредством современного хореографического языка. Давно известно и на практике доказано многими мировыми хореографическими школами, что только истинные фольклорные традиции отражают сущность миропонимания, ритуалы и обычаи народа. И только они могут стать неиссякаемым источником для дальнейшего развития хореографии Казахстана.

Gülnarə Jumaseitova (Kazaxistan)

Qazaxistanın mədəni irsi və müasir balet

Məqalə Qazax balet teatrının Qazax xalqının epik-folklor irsindən istifadə edərək müasir balet tamaşaları yaratmaq cəhdlərini təhlil edir. Tədqiqat İşeynəlxalq layihə çərçivəsində müxtəlif ölkələrdən dəvət olunmuş bir qrup artist tərəfindən qoyulmuş müasir “Jeztymak” və “Tler və Sarıkız” baletlərinə diqqəti cəlb edir.

Gulnarə Jumaseitova (Kazakhstan)

Cultural heritage of Kazakhstan and modern ballet

The article analyzes the most outstanding efforts of Kazakh ballet theatre to produce modern ballet performances, widely using folklore-epic heritage of Kazakh people. The research focuses on modern ballet "Zheztymak" and ballet "Tlep and Sarykыз", which has been carried out by the group of invited artists from different countries in the frame of International project.

Ключевые слова: вестернизация, хореография, сценография, кобыз, национальный спектакль.

СУДЬБА РОДА В КОНТЕКСТЕ СТРАНЫ

В 1992 году кинорежиссер Малик Якшимбетов на киностудии «Башкортостан» снял художественно–публицистический фильм «Врата Свободы», посвященный истории исторической родины, где с пронзительной болью вел рассказ о прошлом, настоящем и в чем-то о будущем обретшей самостоятельность Республики Башкортостан. Фильм в том же году был отмечен дипломом «За достойное отражение девиза фестиваля о возрождении культурных и нравственных ценностей» на Международном кинофестивале тюркоязычных народов «Серебряный полумесяц» в Ашгабаде [Туркменистан], а через три месяца Малик Якшимбетов погиб в Уфе. Первый профессиональный кинорежиссер Башкирии М.Якшимбетов стал, по сути, заложником своего рода, судьбу которого во многом определила судьба страны под общим именем Россия. По официальному заключению смерть наступила в результате сердечного приступа, а спустя два года КГБ Башкортостана занялось расследованием гибели режиссера, подозревая в этом преступлении бойцов башкирских националистических молодежных организаций фашиствующего толка, о которых М.Якшимбетов начинал снимать очередной документальный фильм. И можно было бы трагическую жизнь кинорежиссера списать на случайность, если бы не контекст судьбы всего рода Якшимбетовых, тесно связанных с такими выдающимися личностями тюркоязычного мира как шейх Зайнулла Расулев и Ахмед Заки Валиди Тоган. Жизнь, активная гражданская позиция, пассионарность и Расулева, и Валиди, а в большей степени, пожалуй, те гонения и преследования, которые сопровождали их жизнь, определили как стремление к поиску истины, так и весь творческий путь Малика Якшимбетова. Открывшиеся архивы дают страшную, неприглядную картину репрессий, выпавших на долю рода Якшимбетовых, где, в частности, указано, что

Малик Насихович Якшимбетов родился в 1944 году; репрессирован в том же – 1944 году; т.е. с момента рождения он уже считался врагом народа; как его дед; дядя; отец; мать; брат и две сестры. Клеймо врагов народа было снято лишь в 1956 году; и им позволили вернуться в родные места из СибЛАГа в одну из деревень Абзелиловского района. Там; в селе Аскарново; рядом с родителями и был похоронен Малик Якшимбетов в феврале 1993 г.; хотя он так и не успел пожить в Башкирии – Казахстан стал для него по-настоящему той родиной; где человек достигает зрелости и реализует себя как творческая личность. И это при том; что клеймо неблагонадежности реально продолжало присутствовать в его документах; несмотря на перемены; происходящие в СССР; несмотря на легально полученное высшее образование в Москве; несмотря на патриотизм; сквозивший во всех его лентах; снятых на кино студии «Казахфильм». «За неделю до смерти Якшимбетова мы встретились с Калтаем Мухамеджановы; чтобы попрощаться; Малика пригласили на работу в Башкирию; и мы собирались навсегда покинуть Казахстан. Калтай сказал: «Малик; Прости меня; пожалуйста; ты у нас был в «черных» списках; поэтому мы тебе никогда не давали работы». [В момент прощания писатель; драматург К.Мухамеджанов был главным редактором турецкой газеты «Заман»; до этого он был гл. редактором Госкино КазССР; гл.редактором журнала «Новый фильм»] [1].

М.Якшимбетов окончил режиссерское отделение Всесоюзного Государственного института кинематографии в 1969 г. Его мастер – Г.Н.Чухрай; режиссер всемирно знаменитой «Баллады о солдате»; человек непростой судьбы; коммунист; хорошо понимающий контекст времени; но не следующий конъюнктурным требованиям партии; первым разорвал порочный круг преследований – именно Г.Н.Чухрай не дал ход характеристике-доносу; которая поступила во ВГИК из Башкирской студии телевидения; где второкурсник М.Якшимбетов проходил стажировку. Окончив ВГИК; М.Якшимбетов выбрал в качестве места работы Алма-Ату; где; по его словам; он мог постичь дух Азии. На киностудии «Казахфильм он проработал до 1985 года; потом перешел на студию «Казахтелефильм». Годы перестройки напоминали оттепель 60-х; и в 1989 г. М.Якшимбетов вместе с еще одним башкиром; работавшим на киностудии «Казахфильм»; оператором Асхатомобратился в Министерство культуры Башкирии с пред-

ложением открыть в республике киностудию. Вопрос решился достаточно быстро: студия была открыта; там начали снимать, хоть и в форме репортажей, но все-таки документальные фильмы. М.Якшимбетов в качестве художественного руководителя студии активно взялся за работу, организовал и наладил кинопроцесс при помощи Союза кинематографистов Казахстана; обучил в Алма-Ате группу художников-мультипликаторов; направил на учебу во ВГИК своих молодых ассистентов. За два года он снял в Уфе документальные фильмы «Дни празднования Салавата Юлаева»; «Аксаков и Башкирия»; «Врата Свободы». Фильм «На камне кровь моя густая...» стал его последним фильмом; отпечатанную копию которого он так и не успел увидеть... Своим главным фильмом он считал «Врата Свободы»; в центре которого – идеи его прадеда шейха Расулева, духовного лидера интеллигенции Башкирии, Казахстана, Татарстана, среди учеников и сподвижников которого И.Алтынсарин, М.Жумабаев, Ахмед-Заки Валиди Тоган и многие другие. «Врата Свободы» вобрал в себя всю историю Башкирии и при этом фильм сохранил присущий М.Якшимбетову свободный стиль изложения, основанный на виртуозном владении монтажом.

Фильм «Врата Свободы» в дальнейшем был приглашен на кинофестивали в Иран и Турцию; где шло широкое обсуждение проблем, поднятых в фильме; особенно это касалось Турции; страны, тесно связанной с именем идеолога т.н. пантюркизма Ахмет Заки Валиди Тоганом [Ахметзаки Ахметшанович Валидов – 1891–1971 гг.]. Сложно передать в нескольких фразах тернистый путь лидера башкирского национального движения, востоковеда-тюрколога, доктора философии – первого премьер-министра Буржуазной Республики Башкирия, основанной на 4-й день после Октябрьской революции; случившейся в Петрограде. То, что эта республика реально существовала и у нее было информационное поле, подтверждает художественная проза писателя Петра Слётова «Заштатная республика». А.-З.Валиди Тоган был женат на внучке шейха Зайнуллы Расулева Нафисе Якшимбетовой. Достаточно благополучная жизнь Ахметзаки и Нафисы до революции прерывалась лишь его археологическими экспедициями в Фергану и Бухару; что, кстати, в будущем сыграло и положительную роль в его

личной судьбе – через Фергану в 1923 г. он смог бежать из страны, ставшей для него смертельно опасной: сначала в Иран; затем в Турцию; а жена и теща Салиха Расулева были схвачены и отправлены в сибирскую ссылку. В СибЛАГ были сосланы все, кто так или иначе сотрудничал, соприкасался с деятельностью А.-З.Валиди. Пожалуй, самый сложный период его жизни – это крах Республики; спасая ее, он метался между двумя враждебными лагерями – красными и белыми, а когда ВЦИК и СНК РСФСР ограничили права Башкирской республики, присоединился к басмаческому движению. С позиций идеологии – как коммунистической, так и антикоммунистической – А.-З.Валиди до обретения Башкортостаном самостоятельности в эпоху перестройки оставался фигурой «нон-грата», фигурой умолчания. Официально о нем не упоминали, но его помнили, о нем знали все, кому дороги были идеи свободной Башкирии – даже там, на шахтах Кемеровской области. В эмиграции А.-З.Валиди был дружен с таким же скитальцем-патриотом, оторванным от родины – с Мустафой Шокаем. В фильме «Врата Свободы» М.Якшимбетов, родной племянник первой жены А.З.Валиди Нафисы, реконструировал ритуал, который творчески, метафорически создал когда-то первый премьер-министр свободной Башкирии Ахмет-Заки – на поле построили деревянную арку и через нее прошли жители деревни, чтобы раз и навсегда почувствовать себя свободными людьми. Парадокс истории России, вероятно, заключается в том, что, когда от греха подальше и в наказание, далеко в Сибирь ссылают инакомыслящих, именно там, в глуши, надежно сохраняется и приумножается память о свободе и о тех, кто за нее боролся. Именно рассказы отца Насиха Якшимбетова и тетки Нафисы сформировали в будущем кинорежиссере желание воссоздать историческую правду на экране. «Обостренное чувство справедливости и исторической правды характерно для всего творчества М.Якшимбетова, который обладал талантом находить столь яркие характеры, что герои его документальных лент завораживают своей внутренней силой и убежденностью в правоте дела, которому служат... Дипломная работа определила почерк режиссера – щемящее чувство утраченного, но все же ожидаемого счастья. Эта тема проходит во всех его фильмах, в нереализованных

замыслах, одним из которых должен был стать фильм о трагической судьбе рода, втянутого в самый центр политической борьбы в эпоху русских революций» [2].

Суфизм – мистическое направление в исламе. Суфием был прадед М.Якшимбетова шейх Зайнулла-ишан. И как не поверить в мистику, когда шейх умер накануне революции 2 февраля 1917 г.? Он похоронен на старинном кладбище небольшого по нынешним меркам городка Троицк, расположенного на границе двух независимых государств – России и Казахстана. При жизни шейха этой границы не существовало – это было единое пространство, одухотворенное поиском истины, облагороженное дружбой, основанной на общности религиозных воззрений. В Троицке до сих пор стоит здание медресе, построенное учеником и другом Зайнуллы-ишана казахом Ибраем Алтынсариним. В 40-е гг. XX в., когда снимался фильм «Врата Свободы» прекрасное здание медресе, дом Зайнуллы-ишана и мечеть Расулия были в чудовищном запустении, да и весь город Троицк производил впечатление заброшенного захолустья, несмотря на то, что до революции это был один из богатейших городов – с церквями, мечетями и синагогой. В Троицке проходили ежегодные ярмарки, на которые съезжались российские миллионеры... ВЦИК и СНК РСФСР в 1921 году положил всему этому конец своим постановлением, отрезав Башкирию от казахской степи, заключив автономии в четкие границы и проложив между ними полосу Челябинской области. Шейх Зайнулла-ишан, как и А.-З.Валиди, испытал и жизнь в Стамбуле, и горечь ссылки – «официальные представители ислама – муллы-ортодоксы – обвинили его в ереси и враждебной деятельности против властей. По их доносу Расулев был арестован и в январе 1873 сослан в Вологодскую губернию» [3], вернулся он из ссылки только в 1881 году. Зайнулла-ишан был обеспокоен усиливающимся влиянием русского языка на традиционную культуру тюркских народов Урала и казахской степи. «Глубокие познания в богословии, шариате, суфизме, способности врачевания гипнозом, приемами тибетской медицины, а также дар пророчества снискали Расулеву популярность, привлекли многих последователей» [4]. Среди последователей был и Хаджи-Мухаммед Якшимбетов, который посчитал за честь взять в жены дочь шейха Зайнуллы Расулева Салиху. Фамилию род Якшимбетовых царским указом получил как награду за доблестное служение в рядах россий-

ской армии во время войны с Наполеоном – предку Якшимбету было даровано право передавать свое имя по наследству в качестве фамилии. «Так случилось, что во время репрессий к детям репрессированного и расстрелянного в Экибастузе Хаджи-Мухаммеда предъявили требование отказа от своей фамилии, не согласился только средний сын Насих, и был сослан в СибЛАГ, на шахты под Кемерово» [5]. Несмотря на юный возраст, на отсутствие элементарных возможностей для саморазвития, Насих Якшимбетов по старался передать своим детям стремление к знаниям, и библиотека в их доме всегда пополнялась новыми книгами. Но, пожалуй, самым важным было то, что Насих не привил детям ненависти к власти, и Малик только в Алма-Ате неожиданно осознал, что место, где он родился и вырос и которое называл «сиплак», на самом деле именовалось СибЛАГом и входило в состав ГУЛАГа. Этот маленький штрих из биографии семьи говорит о многом – и о страхе привить сыну ощущение зека, и о мужестве терпения и молчания, и о надежде на другую, правильную жизнь, где есть знания и уважение. После окончания средней школы, в которой преподавали ссыльные профессора Москвы и Ленинграда, Малик по зову сердца уехал строить Братскую ГЭС, а уже оттуда уехал в Москву, чтобы стать режиссером, – не подозревая о том, что в будущем сам будет помогать молодым энтузиастам овладевать сложнейшей профессией кинорежиссера – как игрового, так и анимационного кино. Врата Свободы были построены...

ЛИТЕРАТУРА

1. Соловьева М. «Возвращение Ольмеса». «Курак». Альманах «Искусство и культура». – Бишкек, Центрально-Азиатская академия искусств, 2014, № 4.
2. Кино Казахстана. Кто есть кто. :сост.Т.К.Смайлова. – Алматы: Жибек жолы, 2013.
3. «Башкортостан». Краткая энциклопедия. – 1994, Уфа стр.443
4. Там же
5. Соловьева М. «Возвращение Ольмеса».

Margarita Solovyova, Kseniya Yaqışmbetova (Qazaxıstan)**Nəslin taleyi ölkə kontekstində**

İbu məqalə ilk professional başqırd kino rejissoru Malik Yaqışmbetov barədədir. Malik Yaqışmbetovun çox çətin həyat və ailə tarixçəsi var. Məqalə onun sələfləri Zəki Validi Toğan və Zaynulla Rəsulovdan bəhs edir. İbu nadir ailənin türk mədəniyyətinə və XX əsrdə Rusiya İ'ederasiyasında tarixi prosesə mühüm təsiri olmuşdur.

Margarita Solovyeva, Kseniya Yakshimbetova (Kazakhstan)**The family's fate in the context of the country**

This article is about the first professional Bashkirian film director Malik Yakshimbetov. Malik Yakshimbetov had a very complicated life and family history; the article touches stories of his ancestors – Zaky Validy Togan and Zainulla Rasulev. This unique family had a great influence to the Turkic culture and to the historical process in Russian Federation in XX century.

Ключевые слова: киностудия, кинорежиссер, суфизм, ссылка, фильм.

MÜNDƏRİCAT

Salamzadə Ərtegin Türk mədəni irsinin öyrənilməsi problemləri	3
Xazbulatov Andrey Tarixi-mədəni irs etnik yaddaşı kimi	11
Moldabekov Jakan Mədəni irs mentalıq və eyniləşdirmə amili kimi	23
Qabitov Tursun, Alinjanova Aliyə Mədəni irs sərvətləri və müasir Qazaxıstan	36
Kərimli Vüqar Səfəvilər dövründə Borçalının mədəni-tarixi səciyyəsi	46
Osmanov Baymurat, Şayqozova Janerke Qeyri-maddi mədəni irs və bədii təhsil: qarşılıqlı əlaqə problemləri	55
Əhmədov Muxəmmədcan, Kədirova Tulkinoy Özbəkistanın müstəqillik illərində tarixi şəhərlərin simasının yeniləşməsi	62
Qasımova Fəridə Bakı şəhərinin müasir nəqliyyat mühiti memarlığının müasirləşdirilməsi	72

İsamətdinova Şahlo	82
Səmərqənd şəhərində tarix, ənənə və "Rəqistan" müasir memarlıq abidələrin inkişafı	
Karjaubayeva Sangül	91
Qazaxıstan səhnəqrafiyası tədqiqinin mədəni-fəlsəfi aspektləri	
Sultanova Mədinə	101
Folklor: qüdrət və mənəviyyat xəzinəsi	
Ömərova Gülzadə	110
İnstrumental musiqi türk xalqlarının musiqi əlaqələrinin öyrənilməsinin mənbəyi kimi	
Musəgulova Gulmira	119
Musiqi antologiyası Qazax xalqının mənəvi-mədəni irsinin qiymətli xəzinəsidir	
Jumaseitova Gülnarə	127
Qazaxıstanın mədəni irsi və müasir balet	
Solovyova Marqarita, Yakşimbetova Kseniya	135
Nəslin taleyi ölkə kontekstində	

CONTENTS

Salamzade Artegin	3
Problems of study of Turkic cultural heritage	
Khazbulatov Andrey	11
Historic-cultural heritage as ethnic memory	
Moldabekov Zhakan	23
Cultural heritage as a factor of mentality and identification	
Gabitov Tursun, Alinjanova Aliya	36
Values of the cultural heritage and modern Kazakhstan	
Karimli Vuqar	46
Cultural-historical typicality of Eorchaly in the period of Sefevids	
Ospanov Baymurat, Shaygozova Zhanerke	55
Non-material cultural heritage and artistic education: problems of interrelation	
Akhmedov Mukhammadjon, Kadyrova Tulkinoy	62
Renovation of the image of historical towns in the years of sovereignty of Uzbekistan	
Gasymova Farida	72
Modernization of architecture of the present transport environment of Baku	

Isametdinova Shahlo	82
Developing history, tradition and modern architectural monuments of "Registan" in Samarqand city	
Karzhaubayeva Sangul	91
Cultural-philosophical aspects of investigation of stenography of Kazakhstan	
Sultanova Madina	101
Folklore: treasury of force and spirit	
Omarova Gulzada	110
Instrumental music as a source of the study of musical relations of Turkic peoples	
Musagulova Gulmira	119
Music anthology – invaluable treasury of spiritual-cultural heritage of Kazakh people	
Zhumaseitova Gulnara	127
Cultural heritage of Kazakhstan and modern ballet	
Solovyeva Margarita, Yakshimbetova Kseniya	135
The family's fate in the context of the country	

СОДЕРЖАНИЕ

Саламзаде Эртегин Проблемы изучения тюркского культурного наследия	3
Хазбулатов Андрей Историко-культурное наследие как этническая память	11
Молдабеков Жакан Культурное наследие как фактор ментальности и идентификации	23
Габитов Турсун, Алимжанова Алия Ценности культурного наследия и современный Казахстан	36
Керимли Вугар Культурно-историческая характеристика Борчалы в период Сефевидов	46
Османов Баймурат, Шайгозова Жанерке Нематериальное культурное наследие и художественное образование: проблемы взаимодействия	55
Ахмедов Мухаммаджон, Кадырова Тулкиной Обновление облика исторических городов в годы независимости Узбекистана	62
Гасимова Фарид Модернизация архитектуры современной транспортной среды г. Баку	72

Исаметдинова Шахло	82
История развития города Самарканда и площади “Регистан” (традиция и современность)	
Каржаубаева Сангуль	91
Культурно-философские аспекты исследования сценографии Казахстана	
Султанова Мадина	101
Фольклор: сокровищница силы и духа	
Омарова Гульзада	110
Инструментальная музыка как источник изучения музыкальных связей тюркских народов	
Мусагулова Гульмира	119
Антология музыки – бесценная сокровищница духовно-культурного наследия казахского народа	
Жумасеитова Гульнара	127
Культурное наследие Казахстана и современный балет	
Соловьева Маргарита, Якшимбетова Ксения	135
Судьба рода в контексте страны	