



 **VOVBEK**



ISSN 2664-2271

**МЕЖДУНАРОДНЫЙ НАУЧНО-  
ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ  
«ГЛОБАЛЬНЫЕ НАУКИ И  
ИННОВАЦИИ 2020:  
ЦЕНТРАЛЬНАЯ АЗИЯ»**



**VOVBEK**

**НУР-СУЛТАН, КАЗАХСТАН**



**Объединение юридических лиц в форме ассоциации  
«Общенациональное движение «Бобек»  
Конгресс ученых Казахстана**

**ISSN 2664-2271**



**«ГЛОБАЛЬНАЯ НАУКА И ИННОВАЦИЯ 2020:  
ЦЕНТРАЛЬНАЯ АЗИЯ»**

**№ 5(10). Август 2020  
СЕРИЯ «ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ»  
Журнал основан в 2018 г.**

---

**ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР:**  
**Ж.Малибек, профессор; З.Е.Кабульдинов, д.и.н., профессор;**  
**Ж.Н.Калиев к.п.н.; Маслов Х.Б., PhD;**  
**Лю Дэмин (Китай),**  
**Е.Л. Стычева, Т.Г. Борисов (Россия)**  
**Заместители главного редактора: Е. Ешим, Е. Абиев (Казахстан)**

---



**Consolidation of legal entities in the form of an association  
«National Movement «Bobek»  
Congress of Scientists of Kazakhstan**

**ISSN 2664-2271**



**«GLOBAL SCIENCE AND INNOVATIONS 2020:  
CENTRAL ASIA»**

**No. 5 (10). August 2020  
SERIES « ART SCIENCES»  
The journal was founded in 2018.**

---

**CHIEF EDITOR:**

**J. Malibek, professor; Z.E. Kabuldinov,  
Doctor of Historical Sciences, Professor;  
Zh.N. Kaliev, candidate of pedagogical sciences; Maslov H.B., PhD;  
Liu Deming (China),  
E.L. Stycheva, T.G. Borisov (Russia)  
Deputy chief editors: E. Yeshim, E. Abiev (Kazakhstan)**

---

УДК 791.229.2

## ФИЛЬМ-ПОРТРЕТ ЖАНРИДА КЕЧАЁТГАН ЖАРАЁН

Исмаилов Камолитдин Саидахмадович

ЎзРФА Санъатшунослик институти мустақил изланувчиси (PhD)

Тошкент, Ўзбекистон

**Аннотация:** Сўнгги даврда фильм-портрет жанри ўзбек ҳужжатли киносининг сермахсул жанрларидан бирига айланган. Яратилаётган фильм-портретларда нафақат машҳур шахслар тақдири, балки тарих ва замонавий давр муҳити акс этмоқда. Қуйида фильм-портрет жанрида кечаётган ўзгаришлар, ютуқ ва камчиликлар, киноижодкорлар изланишлари, фильм яратишдаги бадий воситалар ва ҳужжатли фильмлар намоиши ҳақида сўз боради.

**Калит сўзлар:** ҳужжатли, фильм, портрет, жанр, режиссёр, кадр, образ, қаҳрамон, интервью, ўйинли эпизод.

Ўзбек миллий кино санъатини янада ривожлантиришга қаратилган ҳаракатлар даврида, ҳужжатли кино ривождаги специфик ўзгаришлар ўз аҳамиятига эга. Ҳужжатли фильмлар услуб ва жанр жиҳатидан турли-туманлиги, бадийлигининг ортаётганлиги, ҳужжатли кино тили ва воситаларининг имконият чегаралари кенгайиб бораётганлиги кўзга ташланади. Биргина фильм-портрет жанрида сўнгги чорак давр ичида сезиларли ўзгаришларни кузатиш мумкин. “Истиклол даврида фильм-портрет жанри ўзининг иккинчи ҳаётини бошлади, айнан шу даврга келиб ушбу жанр йўналишига янада кўпроқ эҳтиёж сезилди” [1, 28-б.].

Ҳужжатли фильм-портретларда муҳими инсон шахси, қаҳрамон характерини очилиши бўлса, бунга фильм яратувчи иждоқорларнинг барчаси бирдай маъсул. “Кинопортретда инсонга яқинроқ боришга имкон берувчи - поэзия ва меҳрдир” [2]. Иждоқорнинг поэтик талқини қаҳрамон билан томошабин ўртасида илиқ муносабат пайдо қилишга қодир. Ушбу сифатни яратилаётган фильм-портретларда турлича кузатиш мумкин. Масалан, “Йўл” (реж. А. Усмонов, 2014), “Шарқ гавҳари” (реж. Ш. Маҳмудов, 2017), “Китобга ҳамроз умр” (реж. А. Гамиров, 2017) каби фильмлар қаҳрамонлари характерини очилишида биргина интервью ёки монолог воситаси эмас, балки режиссёрнинг бадий топилмалари ҳам сезиларли рол ўйнаган.

Тарихий шахсларга бағишланган фильм-портретларда ўйинли сахналар нафақат фильмни бадийлигини оширмоқда, балки қаҳрамон яшаб ўтган давр муҳити ва тарихи ҳужжатли экранда ўз аксини топмоқда. “Тарихий муҳит индивидуал шахс кечинмалари орқали қабул қилиниши биографик фильмларга хос” [3, 144-б.]. Фильмлардаги ўйинли сахналарда юксак бадий тасвирий ифодаларга эришилмоқда. Масалан, “Аҳмад Яссавий” (реж. Ж. Қосимов, 2004), “Жайхун йўлдоши” (реж. Ш. Маҳмудов, 2016), “Осмон тоғига қўйилган нарвон” (реж. Б. Йўлдошев, 2017) каби фильмлар бунга мисол.

Яқин ўтмиш қаҳрамонлари образини яратишда кино ва фото архив материалларидан унумли фойдаланилаётганлиги кузатилади. “Архив кино-фото материаллари доим ўзида санъат учқунларини мужассам этади. Бундай далиллар авторнинг мақсадини аниқлаштиради, тасаввурларини бойитади ва асарнинг драматургик нуқталарини аниқлашга хизмат қилади” [3, 148-б.]. Бу борада “Асад Исмаилов” (реж. Ж. Исҳоқов, 1998), “Ҳамза Умаров” (реж. М. Тўйчиев, 2005), “Чакмоқ” (реж. М. Абдуҳолиқов, 2010), “Саодат Қобулова” (реж. Н. Аббосов, 2017) ва бошқа кўплаб фильмларни мисол келтириш мумкин.



Хужжатли кино табиатига янада яқин бўлган сўзсиз фильм-портретлар ҳақида илҳом билан гапириш мумкин. Бу каби фильмларни ўзбек хужжатли киносида мавжудлиги қувонарли ҳолат. Сўзсиз фильм-портретлар санокли бўлишига қарамай уларнинг аксариятини дунё тан олган. “Айтилган сўз асарнинг шоирона руҳи баралла янграшига тўсқинлик қилишини назарда тутган ижодкорлар, суҳандон ўқийдиган матндан воз кечиб, сўз ила бериладиган эстетик ахборотни ҳам, ҳис-ҳаяжон уйғотадиган образли ибора вазифасини ҳам, фикр юритишга ундайдиган ҳолатларни ҳам тасвир, товуш ва мусиқа садолари орқали ифодалядилар” [4, 18-б.]. Ушбу усулда режиссёр Б. Музаффаров, Д. Салимов, Ш. Маҳмудов, Т. Қалимбетов каби киноижодкорларнинг астойдил изланишлари номоён бўлган. Масалан, “Қоракўл” (реж. Ш. Маҳмудов, 1995), “Тушлар” (реж. Б. Музаффаров, 1999), Сахро страдивариси” (реж. Т. Қалимбетов, 2000), “Орол аёлининг тақдири” (реж. Т. Қалимбетов, 2006) каби фильмлар бунга мисолдир.

Хужжатли кинодаги ютуқларимиз ҳақида кўп гапириш мумкин, чунки улар мавжуд, бироқ шу қаторда яққол номоён бўлиб турган айрим камчиликлар борки, уларга кўз юмиб бўлмайди. Яратилаётган фильм-портретларда мавзуларни юзаки ёритиш, оддий информацион усулларни қўллаш кабилар учрайди. Аксарият фильмлар кадр ортидаги кўп сўзликдан жабр кўрмоқда. Матн шарҳидаги паузалар тобора камайиб бормоқда, натижада томошабин маълумотларни ҳазм қилишида маълум мураккабликлар вужудга келмоқда. Айрим фильмларда вақт давоми мақсадсиз чўзилиб кетиши, мавзуларни бир томонлама ёритилиши кабилар кўзга ташланади. “Аёл ва замон”, “Ер фарзанди”, “Аёл кадри”, “Болаларнинг улфати”, “Навоий анжумани” каби фильмлар келтирилган фикрларга мисол бўла олади.

Мазкур камчиликлар асосан хужжатли кинога кириб келаётган янги авлод вакиллари ижоди билан боғлиқдир. Сўнгги даврларда шаклланаётган ижодкорлар хужжатли кино тили масаласида ўзгача қарашлари, анъанавий принципларга нисбатан сезиларли тафовути аён бўлмоқда. Буни бир томондан телевизион услубга тақлид дея ҳисобласак, бошқа томондан профессионаликни етарли эмаслиги билан боғлиқдир. Агар 90 йиллардаги фильмларга эътибор қилсак, аксарият фильмларни бир ёки икки қисмли бўлганлиги аён бўлади. Ижодкорлар 15-20 дақиқада қаҳрамоннинг асосий ҳаётий дақиқаларини ёритиш билан бир қаторда, характерининг ноёб жиҳатларини очишга муваффақ бўлганлар. Кадр ортидаги матнга, интервьюларга ва ўйинли эпизодларга минимум ўрин ажратишган, бу каби воситаларни сюжет воқеалари билан мос боғлашга ҳаракат қилишган. Тасвирий образли ифодалар, поэтик талқинлар орқали мавзунини ёритишган. “Қисқа фильмларни туғилиши ўз ўзидан бўлмайди. Қисқа фильм оператордан снайпер каби аниқлик билан тасвирга олишни, режиссёрдан заргар каби аниқ монтаж қилишни, муаллифдан бадиий ва лўнда диктор текстини, хуллас, барча ижодкорлардан юқори профессионаликни талаб этади” [5, 26-б.].

Бундан ярим аср илгари яширин камерада тасвирга олиш усули кенг қўлланилган эди. Фильм қаҳрамонларининг ҳаққоний ҳаётий лаҳзаларда тасмага муҳрлаш йўллари изланган. Бу ўз навбатида фильм-портрет жанрининг янги қирраларини кашф қилинишига ва янги босқичга кўтарилишига туртки берган эди. Лекин у пайтларда бугунги кундаги энгил, минатьюр, синхрон, масофадан бошқариладиган, узлуксиз тасвирга оладиган, овозсиз ишлайдиган камералар бўлмаган. Агар буни ҳисобга олиб таққосласак бугунги кунда хужжатли кинода янада юксакроқ натижаларга эришиш мумкин.

Яратилаётган айрим фильм-портретларда диктор нафақат кўп гапиради, у бундай вазиятда оддий ва аҳамиятсиз маълумот берувчига айланмоқда. Бу ерда айрим кинохужжатчиларимизга мақсад, услуб ва меёр тушунчаси етишмаётган кўринади. Сўз орқали мавзунини ёритиб бериш энгил усул ҳисобланади, шунингдек, кино экран тилини боғлаб қўяди, томошабинни ортиқча маълумот билан кўмиб ташлайди. Томошабин экрандаги тасвирий образларни кўриб таъсирланиши, мулоҳаза қилиши даркор. Инсонни



комилликка етаклаш ҳужжатли кинонинг олий мақсадларидан бири ҳисобланади. “Кино санъати адабиётга қанчалик яқин бўлмасин, образли тасвирий санъат бўлиб қолиши лозим” [6, 143-б.].

Юртимизда турли мавзу ва жанрлардаги ҳужжатли фильмлар яратилмоқда, бироқ уларнинг барчаси ҳам томошабинлар эътиборига етиб бормаяпти. Миллий телеканаллар гоҳ-гоҳида танланган фильмларни намойиш этишдан нарига ўтмаяпти. Бу борада ҳужжатли фильмларни доимий равишда намойиш қилиб борадиган алоҳида телеканал ташкил этилишига зарурат бор. Умуман олганда ушбу масала кўп йиллардан бери ўз ечимини топа олмаётганлиги ачинарли ва тушунарсиз.

Ўзбек анъанавий киноҳужжатчилари йил сайин янги авлод вакилларига ўз эстафетасини узатмоқдалар. Ўз умрини кинога, ижодга бағишлаган, ҳужжатли кинонинг оғир энгилига бардош бериб сабр қилган, ўзбек киносининг фидойий инсонлари, ҳақиқий кино асар яратишнинг етук малакавий марраларига етган чоғида, кино майдонини тарк этишга мажбур бўлишади. Кино санъати йиллар давомида орттирган бойлигидан марҳум бўлаётгандек туюлади, бу албатта ачинарли.

Кинога кириб келаётган янги авлод, моҳир устозларнинг ёнида туриб кинони сиру асрорларини ўрганиши, улар тажрибасини амалиётга тадбиқ этиб келажак пойдеворини мустаҳкамлаши мумкин. Бу борада Б. Йўлдошев, А. Исмоилов, Б. Одилов, Х. Хасанов каби киноижодкорлар устозлик фаолияти билан машғул, лекин бу етарли эмасдек кўринади. Ж. Исҳоқов, Ш. Маҳмудов, Х. Валиев, Ғ. Шодмонов, Т. Юнус каби киноҳужжатчиларнинг ҳам ижодий устахонаси бўлса мақсадга мувофиқ бўларди.

Устоз-шогирд анъанаси Малик Қаюмов даврида амалий жиҳатдан ўз аксини топган эди. У ўзининг кўплаб шогирдларини амалиётда тоблаб, мутахассис даражасига етказиб, келажакни белгилаб берган. “Юзлаб таниқли киноҳужжатчилар ҳеч иккиланмай ўзини Қаюмовнинг шогирдлари дея ҳисоблашади. Қайси билим юртини тамомлагансиз деган саволга, мағрур бўлиб “Қаюмов университетларини” дея жавоб беришади” [7, 20-б.]. Ушбу анъана бугунги кунда тўхтаб қолгандек. Сабаби Малик Қаюмовдек ўз соҳасининг устаси, моҳир раҳбар, удабурон ташкилотчи ва самимий инсон йўқлиги боис, кўплаб ёш ижодкорлар тарқоқ ҳолатда, ўзлигини номоён эта олмай, вақтини бой беришмоқда. Юқорида айтиб ўтилган камчиликлар боиси, қисман шу билан ҳам боғлиқдир.

Бугунги кунда ўзбек ҳужжатли киносида юз бераётган жараёнлар, дунё ҳужжатли киносидаги кечаётган ўзгаришлар билан узвий боғлиқ. Аҳамият қаратилган ютуқ ва камчиликлар дунё миқёсида ҳам кўзга ташланади. Анъанавий ҳужжатли кино тенденциялари нафақат ўрта осие республикалари доирасида, балки дунёнинг кўпгина мамлакатларида кенг илдиз отган. Ўзбек ҳужжатли киноси дунё миқёсида доим ўз мавқеига эга бўлиб келган. Бир қанча фильмлар турли халқаро кинофестивалларда муносиб совринларга эга бўлгани бунинг исботидир. Ҳужжатли кино тили турли халқлар орасида ўзининг “интернационаллик” жиҳати билан, ҳаққонийлик сифатлари билан алоҳида аҳамият касб этади. Миллий ҳужжатли киномизни келажакдаги ривожига ҳақида ўйлар эканмиз, айниқса янги авлод киноҳужжатчиларининг кино санъатига хос принципларга содиқ қолиши, йиллар давомида орттирилган анъаналарни давом эттириши ва бойитиб боришини хоҳлаган бўлардик.

#### ФЙДАЛАНИЛГАН АДАБИЁТЛАР:

1. Тешабаев Ж. “Фильм-портретлар” Ўзбекистон ҳужжатли киноси. Мақолалар тўплами. ЎзРФА. Т., 2008
2. Десятерик Д. Поэтические мгновения А. Мейзелса. Ст. журнал “Искусство кино”. – М., 2 / 2010
3. Добродеев Б. Документальное кино основа для создания кинобиографий. 1969. Ст. // Кинодокументалистика: истоки и становления. Г. Герлингхауз. Изд. “Радуга”. – М., 1986



4. Акбаров Х. Кинонинг эстетик мустақиллиги, томошабиннинг эстетик тайёргарлиги. Мақолалар тўплами. Т., 2010
5. Головня В. Некоторые итоги и перспективы. Ст. // Современный документальный фильм. Сб. статей, изд. “Искусства”. – М., 1970
6. Волянская Н. На уроках режиссуры С.А. Герасимова. Изд. “Искусства”, - М., 1965
7. Караджаев Б. Малик Каюмов. // Режиссёры советского документального кино. Сб. статей. “Союзинформкино”, - М., 1983

УДК:785

## МАСОФАВИЙ МУСИҚИЙ ОЛАМ: МУАММО ВА ИСТИҚБОЛЛАР

Абдуллаева Иноятхон Бунёд қизи

Ўзбекистон давлат консерваторияси “Муסיқа санъати” факультети “Махсус фортепиано” кафедраси талабаси

Илмий раҳбар- Юсупова Офелия Юнусовна  
Тошкент, Ўзбекистон

***Аннотация:**Мақолада замонавий шароитда муסיқа оламида рўй бераётган ўзгаришлар, жумладан, пандемия вазиятида ўқитиши ва таълим олиши тизимини масофавий йўлига ўтиши, педагогик муסיқий таълим технологияларнинг ўзига хослиги ва бундан келиб чиқувчи муаммолар, муқобил ва истиқболли ўқитиши шаклларига эътибор қаратилади. Муаллифни Ўзбекистон муסיқа ижрочилиги ва таълим тизимида амалга оширилаётган ишларнинг таҳлилига оид фикр-мулоҳазалари ўрин олган.*

***Калитли сўзлар:**муסיқа санъати, масофавий таълим, концерт дастури, муסיқий асар, ўқитиши технологияси, фортепиано ижрочилиги, муסיқий таҳлил, анъаналар , талқин, товуш маданияти, таълим муаммолари.*

*«Устоз ва шогирд бирга улғаяди...»  
(Конфуций)*

Инсоният тарихида рўй берган жаҳоншумул ходисалар ва воқеийликлар ҳар бир мамлакатни иқтисодий барқарорлиги ва эркинлиги, маънавий мустақкамлиги, кучли сиёсий ва ижтимоий фаровонлиги, табиий офатларининг кутилмаган зарбаларига бардош берувчи жамият, уни бошқара оладиган тизим шаклланиши хусусида кенг фикр-мулоҳаза юритишга асос беради. Бутун оламни бугунда ларзага солган пандемия шарт-шароитида инсониятнинг яшаш ва турмуш тарзи, иш фаолиятини олиб бриши тубдан ўзгариб, кўплаб соҳаларида мураккаб технологик вазиятга мослашуви жараёнида янги мулоқот, фаолият ва таълим бериш шакллари ишлаб чиқилиши кўзга ташланади.

Коронавирус исканжасида бугунги кун ва келажакни истиқболли режаларни амалга ошириш, том маънода, одамларни масофавий ҳаётга қай тарзда мослашиб кетиш даражаси билан аниқланмоқда. Ўз навбатида масофавий таълим, инсониятнинг иш фаолияти замонавий телекоммуникатив воситалар тизими, жумладан, интернет оламининг серкирра



ва кенг имкониятилари орқали амалга оширилиши бугунги кун борлиқнинг зарурий эҳтиёжидир.

Интернет тизими ҳаётимизга дадил қадамлари билан кириб келгач масофавий алоқанинг ўрни ва аҳамияти алоҳида қайд этилди. Масофа орқали таълим олиш ва давлат бошқаришнинг амалий натижалари ҳаётимизнинг кўплаб жабҳаларида амалга ошириб келинганини гувоҳи бўлдик. Шу билан бирга масофавий оламнинг кенг имкониятларидан тўлақонли фойдаланиб, келажақда истиқболли йўллари белгилаш, ёки аксинча, камчилик ва юзага келган муаммоларни ёритиб бартараф этиш, бугунги кун долзарб масалалар қаторига турибди.

Муסיқа санъати олдида турган вазифалар инсониятнинг нозик маънавий ва рухий оламини бойитиш, асрлар давомида ишлаб чиқилган махсус ифода воситалари орқали мураккаб бадиий оламини муסיқий товуш сеҳри ила очиб талқин қилишга қаратилган. Бошқа соҳа вакиллари каби муסיқа санъатининг ижодкор аҳли, мураккаб шароитда баркамол ва ҳар томонлама етук шахсни тарбиялаш, эзгуликни ҳар бир қалб эгасига улашиш каби олий мақсадни ўз олдида қўйиб келмоқда. Қанчалик ачинарли бўлмасин, дунё бўйлаб тамошабинсиз ўтказилаётган муסיқий концерт дастурлари, хонаки широиtida интернет саҳифалари орқали узатилаётган ижрочи созанда ва хонандалар, жамоавий чиқишларни назарда тутган оркестр ва камер ансамбль ижролари, масофани сақлаш талабига асосланиб дастурларини шакллантираётгани бугунги кун ҳақиқатидир. Айни дамда бу вазифалар муסיқий ҳаётда тадбиқ этилиши ва қандай муаммоларга рўбара келаётгани хусусида мазкур мақола доирасида ўз фикр-мулоҳазаларимизни акс этишга жазм қилдик.

Маълумки, масофавий тизим 1990 йиллардан бошлаб дадил қадамлар билан маҳаллий таълим тизимига кириб келиб, ўрта таълим босқичидан кўра аксарияти олийгоҳларда, уни молиялаштириш ва талабалар сонини кўпайтириш мақсадида кенг жорий этилди. Масофавий ўқитишнинг молиявий тежамкорлиги нафақат таълим тизимида, балки, хўжалик ва давлат ташкилотлари ходимларининг бевосита ишлаб чиқаришдан узилмаган ҳолда малакасини ошириш, касбий ўсиши учун мавжуд имкониятларни янада кенгайтди. Масофавий таълим тез қадамлар билан ривожланувчи соҳага, оммавий ва универсал таълим тизимига айланиши даркорлиги ҳақида илғор педагогика вакиллари томонидан фикрлар айтилди ҳам. Буни синаш учун юзага келган короновирус билан боғлиқ ачинарли вазият ҳам қўл келгандек гуё. Карантин даври ичида муסיқа таълим тизими ўзга соҳалари қаторида бор имкониятларини масофавий таълимни йўлга қўйиш ва ривожлантиришга бел боғлади.

Бу борада қандай ўғаришлар рўй берди, деган табиий савол кўтарилади. Масофавий таълим анъанавий “устоз – шогирд” тизини ўзгартириб, авваллари мавжуд бўлмаган янги штатдаги ишчилар, жумладан, онлайн ўқитувчидан ташқари, масофавий устоз репетитор (маслакдош), техник инструктор, координатор, таълим олишнинг масофавий администратори, маҳаллий координатор, ўқув-дарсликларнинг ишлаб чиқарувчи каби кенг доирадаги вакиллариининг ҳамжихатликда олиб борилишидаги ишини талаб қилди. Айрим устоз педагоглар бир вақтнинг ўзида ҳам масофавий администратор, ҳам ўқув дастурини ишлаб чиқарувчи шахс, координатор сифатида ҳам бир неча вазифаларни ўз зиммасига юклаб олди.

Анъанавий ўқитиш алоқаси педагог ва талаба (гуруҳли дарсларда-талабалар ўртасида) бевосита ахборот алмашиш, мулоқот ўрнатиш орқали билим олиши билан тавсфланади. Талаба маълумотларни олиб, унинг мустақил ўзлаштириш даражаси баҳолаш мезонини қайд этувчи вазифалар доираси билан аниқланган. Бундай шаклдаги масофавий таълимни самарадорлиги, машғулот давомида, гуруҳнинг ўзига хос индивидуаллик томонидан келиб чиқувчи педагогик технология ва ўқитиш методига бевосита боғлиқ бўлиб қолади.





Жаҳон миқёсида замонавий телекоммуникация воситалари ёрдамида синхрон ўтказилаётган кўплаб тадбирлар мавжуд, жумладан, видео анжуманлар, маҳорат дарслари, чат, видеоалоқа, вертуал доскалар, ва бошқалар. Ассинхрон кўринишидаги тадбирлар қаторида электрон почта орқали ўтказилган конференцияларни белгилаш мумкин. Буларнинг бари ўқув жараёнида талабанинг фаоллигини ташкил қилиб дадиллаштириш борасида муҳим аҳамият касб этади. Мусиқий масофавий таълим, интернет таълими билан боғлиқ бўлсада бироқ унга тенг эмас. Зеро, визуал мулоқот ва алоқа, мусиқий чолғу билан ишлашнинг ўзига хос хусусиятини амалга ошириб уни тўла очиб беролмаслиги мумкин. Мусиқий таълимнинг кўплаб қирралари жонли психологик назорат шаклланишидан келиб чиқувчи томонларга таянади.

Маълумки, ҳар бир ўқувчининг физиологик аппарати йиллар ўта шаклланиб такомиллашади, мусиқий машғулотлар мисолида ижро маҳорати тобора чарҳланади. Устоз педагогнинг назоратида ўқувчини ақлан ва жисмонан улғайиши ва унга қараб қўлланиладиган ўқитиш услублари ҳар гал янгилашиб бораверади. Хусусан, талқин ва таҳлил этилаётган ҳар бир мусиқий асранинг бадиий ва техник имкониятларини очишда, ўқувчини товуш чиқариш маданияти, сезгирликнинг аломатларини тўғри белгилаш, устоз ва шогирд ўртасида бевосита жонли - жисмоний мулоқотни амалга оширилишида кўриш мумкин. Зеро, ўқувчининг ижрочилик аппаратини тўғри қўйиш, қўл, тана мушакларини эркин ва бўш қўйганини назоратга олиш, созанда бармоқларини ўзга хос хусусиятидан келиб чиқиб белгилаш ҳам, ўқувчининг жисмоний кўринишига мойил жиҳатлардан келиб чиқади. Видеочат, конференция ва видеодарс орқали, ўқувчи ижро этаётган асар мисолида унинг ижросига тўғри “ташҳиз” қолдириб, ҳар бир ўқувчи учун алоҳида тавсияларлар бериш баъзида етук ва тажрибали педагог учун ҳам ўта мураккаб масалага айланиши мумкин. Қолаверса, телекоммуникатив воситалар орқали янграётган товуш жаранги табиий товуш чиқариш акустикасини аслида ўзгартирган ҳолда эфирда тақдим қилади. Мусиқий чолғуларнинг жонли жаранги, телекоммуникация тизими орқали, мусиқий мато товушларни деформация этиши сабабли, асл акустик ижоро манзарасини тўлиқ ифода этолмайди.

Видеоалоқа ўрнатиб анъанавий дарс шакли сифатида мусиқий асарнинг ҳар бир парчаси устида масофада ишлаш, кўпроқ юқори синф ўқувчилари ва талабаларига мос келсада, бироқ, мунтазам кўринишда ўтказилажак ҳар бир дарс шаклига тўғри келмайди. Мусиқий асар билан танишиш, уни таҳлили қилиш жараёнида асарнинг шаклу-шамоили, ишлатиладиган мусиқа ифода воситалари, темп ва характерини белгилашга қаратилган маърузали дарслар масофавий тарзда амалга оширилиши учун тўсқинлик қилмайди. Аксинча, олийгохнинг юқори курсларида ёзиб олинган мусиқий дастурлар синф устозига видео ёки аудио шаклида юбориб, сўнг унинг берган изоҳига қараб ижро талқининини мустақил тузатиши мумкин бўлади. Юборилган ёзув асосида педагог ҳам ўз изоҳлари ва тавсияларни яна такроран, бир бор атрофлича текшириб кўриш имкониятидан фойдаланиши мумкин. Реал вақт жараёнида берилган вазифаларнинг кўпинча ўқувчилар тўлиқ эслаб қололмайдилар. Бу борада ёзиб олинган ва видеотасмага ўқитувчининг ўзи ижро қилиб берган парчалар, ижро бўйича берилган маслаҳат ва кўрсатмаларни ўқувчилар ҳам босқичма-босқич, кўп фозини бажариш имконига эга бўлади.

Мусиқий чолғучиликнинг турли мутахассисликлари энг аввало ранго -ранг давр ва услуб, техник маҳорати ўсиши ва такомиллаштиришга мўлжалланган репертуарини атрофлича ўзлаштиришига қаратилади. Ўзбекистон давлат консерваториясининг “махсус фортепиано” бўлими талабаси сифатида мен ҳам барокко, классика, романтизм, импрессионизм, замонавий ва миллий мусиқа услубларини, шунингдек, ўқув режа доирасида ўрганишимиз лозим бўлган алоҳида композиторларнинг ижро услуби ва муаллифлик хатига хос жиҳатларини тўғри талқин қилишимиз учун катта репертуарни мусиқий таълимни дастабки босқичидан, йиллар давомида ўрганиб келамиз. Бу борада



фортепиано чолғусида товуш тембри, педальни ўзига хос йўлларини қўллаш, техник маҳорат, композиторлик мактаб ва мусиқий услубга хос бўлган бадиий –мусиқий жиҳатларни ўзлаштириш ниҳоят муҳимдиир.

Мультимедия технологиялари, интернет тармоқлари талабаларга мусиқий асарларнинг намунавий талқинларини, дунёнинг илғор созандалари видео ёки аудио кўринишида ёзиб олинган ижросини тинглаб, сўнг такқослаб кўриш ва ўзи учун муқобил бўлган ижро намунани танлашга, мазкур ижро бўйича хулоса чиқаришга кўмаклашади.

Мусиқий таълимнинг дастлабки босқичларида, хусусан, болалар мусиқа санъат мактаблари, лицей ва коллеж мусиқа ўқитувчилари ўз ўқувчиларига ижрочилик сир-асрорларининг таянч устунлари бўйича билим бериш ва кўникма ортиришга ҳаракат қиладилар. Олий таълим тизимида мусиқа педагоглари анча улғайиб қолган талабаларга йўл-йўриқ ҳамда тавсиялар бериши лозим бўлади. Ундан келиб чиққан ҳолда масофавий таълим сифати асосан талабаларни мустақил ўзлаштириш даражаси билан аниқланади.

Ўқувчи ёки талаба билан, масофада ишлашда педагог- созанда вазифани аниқ, лўнда ва мақсадли белгилаш лозим. Хатто кичик ижро вазифани ечишда тажрибаси катта ёки кам бўлишига қарамай, “қолип” ёндашувидан йироқлашиши зарур. Табиийки, ўқитувчи, педагог қанчалик тажрибали, доно бўлса у ҳар бир шогирдига таълимни турли йўл кўрсатмаларини қўллаб боради.

Самарали ўқиш жараёнида устоз ва ўқувчининг ижро санъати янада кучаиши сир эмас. Буюк хитой мутафаккири Конфуций таъбири билан айтганда: «Устоз ва шогирд бирга улғаяди...» Дарҳақиқат, ҳар бир мусиқий асар учун эмоционал кайфиятни белгиланиши, устоз-шогирд орасида психологик ва ижодий алоқани мустаҳкамланиши, дарс жараёнига бўлган икки томонлама қизиқишдан келиб чиқади. Масофавий ўқитишнинг хусусияти баъзида машғулотларни бир хиллик асосида берилишига сабаб бўлади ва натижада таълим олувчини тез зерикиб қолиши, таълим олиш жараёнига пассив муносабат билдиришига асос бўлади. Бу жиҳатлар мусиқий масофавий таълимнинг бир заиф томонидир.

Мусиқий асар талқини энг аввало эмоционал хиссиётлар доирасини очиб бериш билан боғлиқ. Ўқитувчининг жонли эмоционал шиддати, ёрқинлиги, унинг ҳаяжони, синфида ўқитаётган ўқувчи ёки талабаги, унинг фанига бўлган муносабатига бевосита таъсир қилади. Масофавий ўқитиш шаклида бу жиҳатлар анча сўниши ва тўлиқ очиб берилиши ўқитувчининг маҳорати, билимлари ва фантазиясига, ижодий ва эмоционал фаоллигига боғлиқ бўлиб қолади.

Масофавий мусиқий таълим, бугунги кун вазиятининг муқобил таълим йўли сифатида саҳнага кўтарилди. Уйлаймизки, шаклланган вазиятда унинг мукаммоли қирралари устида ишлаб, янада такомиллаштириш, самарали натижалар ва истиқболли йўлларини белгилаши учун вақт ва имконият мавжуд.

#### **Фойдаланилган адабиётлар рўйхати:**

1. Алексеев А.Д. Творчество музыканта-исполнителя. М., 1991. - 104 с.
2. Ваендорф-Сысоева М.Е. Методика дистанционного обучения//. Учебное пособие для Вузов. - М. 2017-194 с.
3. Теория и практика глобального образования. Рязань, 1994. - 189 с.
4. Фейгин М. Индивидуальность ученика и искусство педагога. -М., 1968. -78 с.

ЭЛЕМЕНТЫ ВИЗУАЛЬНОГО ВЫРАЖЕНИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМАХ

**Кадыров Бехзод Баходирович**

Преподаватель Национального института искусств и дизайна имени Камолиддина Бехзода.

Научный руководитель - киновед, доктор искусствоведения  
Каримова Нигора Ганиевна.  
Ташкент, Узбекистан.

***Аннотация:** В статье рассматривается визуальное выражение художественных фильмов и составляющие их элементы, характерные для киноискусства, которые появляются и совершенствуются в период немого кинематографа. Улучшения в методах и технологиях с течением времени создали новые возможности и инструменты для творческой команды для достижения своих целей. В искусстве кино элементы, вызывающие визуальное выражение, составляют большинство. И мы остановимся на некоторых из них.*

***Ключевые слова:** кинематография, визуальные эффекты, кадр, монтаж, мизансцена, перспектива, свет.*

Визуальное выражение любого художественного фильма происходит на стыке факторов, периода создания фильмов и кинематографических элементов. Визуальная выразительность в фильме достигается только с помощью специфических для оператора средств перемещения текста на экран. В ходе изучения предмета стало ясно, что фильмы охватывают социально-политическую ситуацию, в которой они созданы, творческий потенциал и знания художников, используемые техники и технологии, а также факторы аудитории. В частности, исходя из периодов, в которых снимались узбекские художественные фильмы, они являются немymi и охватывают 1924-1947 годы, годы Второй мировой войны, период Оттепели 1960-1980 годов и период 90-х годов.

Существует много элементов, которые ярко демонстрируют визуальное выражение, некоторые из которых мы рассмотрим.

Кадровые планы. Различные планы, использованные в фильмах, отражали определенную эстетическую нагрузку в разное время. Во времена немого кино средство воздействия на аудиторию было в основном крупный план, но с последующим усовершенствованием технологий в этом отпала необходимость. С появлением звука планы среднего размера стали широко использоваться для съемки диалогов между двумя людьми в одном кадре. Например, в фильме «Вторая жена», снятом режиссером М.Доронином оператором В. Добржанским, крупный план надежды увидеть своего ребенка Адолатом (Рахил Мессерер) был надежным визуальным инструментом не только для соединения в монтаже, но и для превращения публики в партнера и участника страданий актрисы. Несмотря на широкое использование крупного плана как средства воздействия немого кино, поставленного, режиссером А. Хамраевым в 1966 году в «Белый, белый аист» обращение Малики (Сайра Исоева) сверх крупному плану показывает, что крупный план, если будет обоснованно применен, может быть эффективным средством воздействия на зрителя. Хотя фильм снимался на широкоформатную пленку, заполнить композицию широкоформатного кадра нужными и необходимыми деталями было сложно. Несмотря на то, что в распоряжении режиссера было несколько элементов, тот факт, что принцесса снята таким образом, показывает, что крупный план всегда актуален.

В этом смысле весьма уместно мнение С. Эйзенштейна - «Главная задача крупного плана не увеличение, а обозначение. Он наиболее весом в своей семиотике, чем общий и



средний планы, и является уникальной фигурой экранного образного языка. Обычно крупный план служит кульминацией монтажной фразы и способствует нарастанию драматического напряжения». [1]

Актер на сцене, который не мог общаться со зрителем своими внутренними и эмоциональными переживаниями, смог войти в духовный мир публики через большой замысел на экране. В то время как крупный план на экране демонстрирует динамизм, интенсивность и точность, общий план становится выражением тишины и безмятежности. Пример тому - встреча Каюма и Малики вечером на берегу речки.

Как подчеркивал Ю. Лотман: «Раскрывая функции кадра, мы получим наиболее полное его определение. Одна из основных функций кадра - иметь значение. Подобно тому, как в языке есть значения, присущие фонемам – фонологические значения, присущие морфемам- грамматические и присущие словам - лексические, кадр – не единственный носитель кинозначений». [2]

По мнению А. Тарковского «Режиссер, создавая мизансцену, обязан исходить из психологического состояния героев, находить продолжение и отражение этого состояния во всей внутренней динамической настроенности ситуации и возвращать все это к правде единственного, как бы напрямую наблюдаемого факта и к его фактурной неповторимости. Только тогда мизансцена будет сочетать конкретность и многозначность истинной правды... Мизансцена выражает не мысли, она выражает жизнь.»[3]

Мизансцена в кино - это средство, с помощью которого режиссер драматически раскрывает содержание ситуации. Мизансцена организуется с учетом принципов расположения и движения камеры, освещение ракурса, оптики, крепления. Движение камеры или статическое движение зависит от требований эпизода и жанра фильма. Мы можем стать свидетелями первых появлений мизансцены в эпоху немоего кино. Мы видим, что некоторые эпизоды фильма «Минарет Смерти» режиссера В. Висковского и снятого кинооператором Ф. Вериги-Даровским объединены в единый монтажный набор локаций, отделенных друг от друга. Например, пространство, по которому проходит козленок, помещается перед дворцовой элитой. Однако эти две локации были сняты так, как будто они собирались вместе в приземленной мизансцене и монтаже.

Достижения в технике позволили актерам и камере свободно перемещаться в технологически сложной творческой манере при создании мизансцены. Например, в фильме «Прозрение» режиссера Ш. Аббасова конфликт между любителями собачьего боя снимался компактной, легкой, ручной камерой. Улучшение качества пленок, увеличение ее свободочувствительности, расширение диапазона движения камер. Изобретение трансформаторной оптики стало служить собственному монтажу, съемке длинных эпизодов и продолжению внимания зрителя, увеличивая силу влияния. Так, например, в фильме «Триптих» режиссера А.Хамраева эпизод прихода Халимы (Д.Каммабарова) в колхозную контору в поиске работы снят именно методом длинного и внутривидеофильного монтажа. Мизансцена спланирована таким образом, что как только Халима войдет в комнату, камера оператора Ю. Клименко не будет подключена к ней. Она ходит по комнате. Диалоги актеров указывают на противоположное, на противоречия отношений. За счет повышения качества оборудования (свет, оптика, чувствительность пленки) появилась возможность получать внутрикадровые и дальние кадры, которые стали визуальным инструментом.

Педагог Эйзенштейн отводил монтажу центральное место. В его программах обучения кинорежиссеров, начиная с "Гранита кинонауки" (1928), кончая "Программой преподавания теории и практики кинорежиссуры" (1936), несмотря на невиданный по масштабности объем материалов, включающих философские, драматургические, изобразительные, музыкальные, актерские и иные проблемы, монтаж, во всех его



ипостасях, во всех тонкостях понимания этого термина, служит как бы стержнем, скрепляющим все сложное многообразие творческого процесса создания фильма. [4]

Как мы уже говорили, визуальные элементы кинематографа были уже выражены в период немого кино. Например, в фильме «Вторая жена» режиссера М. Доронина и оператора В. Добрянского мы видим, что монтаж стал не отдельным набором кадров, а принципиально новым элементом сочетания времени и событий. Можно процитировать эпизод, в котором Адолат (Рахел Мессерер) иллюстрирует ложь о падении девушки в канаву. Прохождение эпизодов в фильмах периода немого фильма часто рассказывается в форме рассказа параллельно с ходом события и его изложением. Повторное представление сюжета на экране в новом, отдельном изображении еще больше усилило воздействие на зрителя, который осознает весь процесс повествования в фильме. Это демонстрация эпизода, произошедшего ранее по сюжетной линии. Но примечательно то, что предварительный просмотр эпизода, который еще не попал в сюжетную линию, - это процесс, который еще не встречался в эпоху немого кино. Подобная демонстрация мысли (повествование) для проявления воображения Адолата перед отъездом домой выйдет в свой ритм в будущем звуковом периоде. Чтобы усилить воздействие визуального выражения фильма, творческая группа изображает невыполненную работу Адолата в прошлом как искажение того, что происходило в повествовании фильма. Если еще проще будем говорить, событие представлено в новой форме, а будущая ситуация в фильме показана не в фокусе в реальном времени. (Не в фокусе - это пример использования этого оператора в создании визуального выражения.) В обоих изображениях отрывка фильма прошлое показано в новой форме, а будущее - в реальном процессе. Эти результаты показывают, что создатели преувеличили и усилили влияние фильма на аудиторию.

В заключение следует отметить, что средства визуального выражения в проанализированных выше фильмах не самые простые, но они важны с точки зрения содержания. Создание визуального выражения фильма зависит от стиля и навыков, выбранных создателями. Состав визуального выражения фильма зависит от пересечения факторов, периодов и элементов.

#### **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:**

1. Н.А. Агафонова. Общая теория кино и основы анализа фильма. Минск. 2008. 390 С.
2. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин. 1973. 56 С
3. Андрей Тарковский. «Лекции по кинорежиссуре» «Искусство кино» в №№ 7—10 за 1990 год. К. Лопушанский и М. Чугунова <http://tarkovskiy.su/texty/uroki/uroki4.html>
4. [http://www.videoton.ru/Articles/motazh\\_about.html](http://www.videoton.ru/Articles/motazh_about.html)



УДК 792.03

## ЖАҲОН МУМТОЗ АСАРИ ЎЗБЕК ТЕАТРИДА

Исмаилова Сайёра Тургунджановна

ЎзРФА Санъатшунослик институти

Мустақил тадқиқотчи (PhD)

**Аннотация:** *Мазкур мақолада ўзбек театрда сахналаштирилган ғарб драматурги В. Шекспирнинг “Отелло” трагедияси ҳақида сўз боради. Жаҳон мумтоз асарнинг ўзига хос бўлган инсонпарварлик хусусияти ҳамда инсон онгига, унинг ахлоқий ва маънавий дунёсини бойитишга, комиллик сари етаклаши ҳақидадир. Айниқса, бу жараён режиссёр ва актёрларнинг маҳорати мисолида очиб берилади.*

**Аннотация:** *В статье рассматриваются особенности трагедии «Отелло» В. Шекспира. Тематика доклада об уникальной гуманистической природе мирового классического творчества и его совершенстве для человеческого разума обогащении его нравственного и духовного мира. Особенно это проявляется на примере мастерства режиссеров и актеров.*

**Калит сўзлар:** мумтоз, драматургия, сахна, репертуар, акустик, иллюстратив.

**Ключевые слова:** классика, драматургия, сцена, репертуар, акустика, иллюстративность.

Жаҳон мумтоз драматургияси бадий мероснинг ажралмас қисмидир. Миллий сахна санъатини уларсиз тасаввур қилиш қийин. Ўзбек театрининг шаклланиши ва тараққиётидаги муҳим, эса қоларли босқичлари айнан мумтоз асарлар билан боғлиқ. Мумтоз асарларни сахналаштиришда театр жамоасидан катта ижодий салоҳиятни талаб қилади. Ғарб шаклидаги янги ўзбек театрда жаҳон мумтоз асарларга турли хил режиссёрлар томонидан турли даврларда мурожат қилинган. Айниқса В. Шекспир асарларини сахналаштиришда Миллий академик драма театри катта тажрибага эга.

Шекспир ижоди табиатан халқчилдир. У кўпдан кўп образлар ва сюжетларни халқ ривоятларидан, афсона ва диний эътиқодлар хазинасидан олган [1, 151-б.]. Шекспирнинг ўзбек театр тарихида машҳур бўлган “Отелло” асари кўплаб санъаткорларга ижодий имкониятлар эшигини очди десак муболаға бўлмас.

Шекспир “Отелло” трагедиясига италян адиби Жиралди Чинтиодан олинган рашкчи Мавр ва қабих Поручик ҳақидаги қонли воқеани асос қилиб олган. Аммо Шекспир уни шундай теранлик билан идрок этганки, натижада Уйғониш даврининг тарихий зиддиятларини ифода этувчи кўламдор фалсафий трагедия дунёга келди. Бир бирига кескин дуч келувчи фожиона икки шахс Отелло ва Яго бир муҳитнинг кишилари. Уларнинг ўзаро тўқнашуви инсонпарварлик ғоялари билан худбинлик фалсафаси орасидаги муросасиз тўқнашувни англатади [1, 165-б.]. Отелло ҳарбий қўмондон сифатида синалган, мард, олийжаноб ишонувчан инсон. Дездемона Отелло учун баркамоллик тимсолидир. Бу покиза, соҳибжамол аёл борлигининг ўзи Отеллонинг одамларга нисбатан ишончи тўғри эканини англатади. Яго образига келсак у шунчаки қабих кимса эмас, балки қабоҳат файласуфидир. Ягонинг назарида инсон тамагир мавжудот, ҳайвоний ҳирсга мойил жонзот, унингча кимки кўпроқ манфаатдор бўлса, шунча кучлидир. Яго ўз тубанлигини оқлаш мақсадида инсонларни оёқ ости қилади. Отеллони кўришга унинг кўзи йўқ; зеро қалби эзгуликка тўла сажий ҳабашнинг сермаъно ҳаёти унинг қарашларига зид бўлиб чиқади. У Отеллонинг олижаноблиги ва кишиларга ишонишини кузатган сайин ўз тушунчасини тўғри деб билиб, қабихона ҳаракатларини кучайтириб бораверади. Ягонинг мақсади Отеллода рашк оловини ёқиш, носоғлом ҳисларни уйғотиш билан ҳабашнинг табиатини разолатда қолдиришга ҳаракат қилади.

Дездемонани сохта хиёнаткорликда айблаш ва Отеллони бунга ишонтириш учун Яго жамики макру хийлаларни ишга солади. Лекин Отеллони ўз макрига илинтиргани билан Яго ўз ниятига эришолмайди. У Отеллонинг қалбида разолатга йўл очолмайди, аксинча, разолатга қарши қаҳр-ғазаб уйғотади, қабоҳатга қарши зарба беришга чорлади. Дездемонани ўлдириш билан адолатни тикламокчи бўлади. Мавр гуноҳкорни йўқ қилмокчи бўлиб, ўзи жиноятчи бўлиб қолганни англагач, ўзини ўзи ўлдиради. Дездемонанинг бегуноҳлигини билганида ўзи онгли равишда ўз устида хукм чиқаради ва иккиланмай ўзини жазолайди. “Отелло” асарини ўзбек тилига Ўзбекистон халқ шоири Жамол Камолов моҳирлик билан таржима қилган. Таржимон ғарб драматургиясини ўзбек томошабинига яқинлаштириб, уни халқчиллигини намоён этган.

1941 йилда Ҳамза номидаги ўзбек давлат академик драма театрида В.Шекспирнинг “Отелло” пьесаси сахналаштирилган. Биринчи бор бу асарга режиссёрлар М. Уйғур, Н. Ладигин, рассом С. Миленин мурожат қилишган. Бундан олдин театрда В. Шекспирнинг “Ҳамлет” асарини режиссёр М. Уйғур, Б.Хўжаев томонидан сахналаштирилганди. Бу давргача театрда бир қатор мумтоз асарлар (Ф. Шиллернинг “Макр ва муҳаббат” 1921 й., “Қароқчилар” 1922 й., реж. М.Уйғур, Н.В.Гоголь “Ревизор”, К. Гоцци “Маликаи Турандот”, К.Гольдони “Икки бойга бир қарол” студия постановкаси 1926 й., Лопе де Вега “Кўзибулоқ” реж. О. Девишев 1931 й.) сахналаштирилган [2, 65-171-б.]. Театр жамоасининг мумтоз асарларга бўлган қизиқиши ва изланишлар самараси, салоҳияти ошиб бораётган бир пайтда “Отелло” асари сахна юзини кўрди. Кейинчалик ушбу мумтоз асар орқали театрнинг жамоси бутун дунёга танилиб катта ижодий етукликга эришади. “Отелло” спектакли бош қаҳрамонларини Отелло - А. Ҳидоятлов, Яго - Н. Раҳимов, Дездемона - С. Эшонтуроева ижро этишган.

Постановкачилар Отеллонинг олижаноб табиатини ва тўғрилигини яхши кўрсатиш билан бирга, унинг рашқ қилиши ўзининг соддалиги ва Ягонинг макрли планлари натижасида рўй берганини кўрсатиб жуда тўғри қилганлар [3, 92-б.]. Театршунос олима М. Тўлахўжаева бу борада шундай дейди: Н. Ладигин ва М. Уйғур театр ижодий жамоаси билан “Отелло” асари устида кўп изланишади. Режиссёрлар театр снъатида мавжуд бўлган барча Шекспир постановкалари Кичик (Малый) театр, Грузин ва бошқа театрлардаги тажрибалари билан танишади. Замонавий театр ҳаққонийликни акс эттириш методлари ва янги шакллари К. Станиславскийнинг тизимини кечинма санъатини сингдиришга қаратади. Режиссёрлар актёрларнинг роли устида тўғри ишлаш услубини қўллашади ва охир оқибат сахнада ҳеч қандай сохталиксиз ҳақиқий А. Ҳидоятлов талқинидаги Мавр – Отелло образи гавдаланади [4, 28-б.]. Шунини айтиш керакки “Отелло” спектакли театр жамоасининг кўп йиллик изланишлари натижасида дунёга келган, романтик эҳтирослар билан тўлиб тошган сахна асаридир.

Ўзбек театр сахнасида “Отелло” трагедияси ва унинг бош қаҳрамони Отелло образини Шекспир қандай ўйлаган ва орзу қилган бўлса, шундай талқин этилган. Ҳайратланган атокли рус шекспиршунос профессор М. Морозов шундай деб ёзган эди: “Ҳидоятлов – Отелло ҳам қаҳрли, ҳам меҳрибон; ҳам мард, ҳам кўнгилчан; ҳаётнинг аччиқ-чучугини тотган бўлса-да, беғубор инсон. Ҳидоятлов Шекспир образининг кўп қирраллигини ёрқин акс эттириб, катта ижодий ғалаба қозонишга муваффақ бўлган [3, 18-б.]. А. Ҳидоятлов шундай шахслардан бири бўлганки унинг изланишлари, миллий ижро мактабининг шаклланишига туртки бўлган. У яратган Отелло образидаги қаҳрамон-романтик тенденция мустаҳкам қарор топади [5, 12-б.]. Албатта бу актёрнинг мумтоз асарни тўғри англашига ва тинимсиз изланишлари эвазига ижодий етукликга етаклаган.

Яго образи асарнинг динамикасини ривожлантирадиган қаҳрамондир. Ушбу образни сахнада актёр Наби Раҳимов ижро этган. “Яго - Н. Раҳимов сахнада икки жабада жадал ҳаракатда бўлади. Унинг асосий мақсади Отеллонинг бўйсунмас сиймосини янчиб ташлашдир. Бироқ очиқ жанг майдонида мақсадига етолмаслигини фаҳмлаб, ўз



“садоқати” ва “вафодорлиги” билан олижаноб Отеллонинг ишончига сазовор бўлишга жон-жаҳди билан киришади ва буни уддалайди ҳам” [6, 26-б]. Актёр Наби Раҳимовга ўз образини гавдалантириш осон бўлмаган. Сабаби Аброр Ҳидоятнинг Отеллосига қарама қарши туриш ва уни енгиш, катта махорат ва излинишларни талаб қилган. Албатта бу борада унга профессионал режиссёрлар ёрдам беришган.

“Отелло”нинг 500 спектакли бенифис деб эълон қилинди. Аброр ака-Отелло сахнада кўриниши билан халқ оёққа туриб чапак чалиб юборди [3, 198-б]. Шунинг билан айтаётган керакки кекса авлод театрни тараккий эттиришда, реалистик санъатни мустаҳкамлашда юксак чўқиларга кўтарила олишди. Театр санъатини пойдеворини қурдилар, бу пойдевор заминидан келгуси авлодларга ижод намунасини яратишди. Шу аснода ҳар бир қобилиятли актёрнинг ижодий мавқеи юзага қалқиб чиқди, унинг ўзига хос ёрқин услуби ташкил топди [7, 15-б.]. Бу асар салкам 20 йил сахнада яшаб, ўзбек театрига Шекспир театри дея эътироф келтирди.

1984 йилда Ҳамза номидаги ўзбек давлат академик драма театрида такроран, “Отелло” трагедиясини Вахтангов номи Москва академик драма театрининг бош режиссёри Е. Симонов, расмий И. Сумбаташвили, композитор Л. Солин биргаликда сахналаштиришди. “Сахналаштирувчилар иккита жиддий муаммога дуч келдилар. Биринчиси спектаклни қаҳрамон рамантик талқин қилишга, унда ишончнинг поймол қилиниши, иккинчиси, ушбу классик асарни идрок қилишда йиллар давомида шаклланиб келган эски андозаларни бузиш” [8, 343-б.]. Спектакл ўзининг талқин принциплари, услуби, артистларнинг ижроси билан аввалги спектаклдан тубдан фарқ қилади.

Турғун Азизов ижросида, умуман спектаклда инсон ҳаёти ва унинг эзгу ишларга хизмат этиш ва буни қадрлай билиши туйғуси марказий ўринда туради. Шу жиҳатдан қалб ва эҳтирос ўртадан бир қадар суриб чиқарилади. Одамийлик ва одамгарчилик, тўғрилиқ ва садоқатни қадрлаш спектаклнинг ҳам, Отелло ролининг ҳам моҳиятини ташкил этувчи мавзу сифатида ўртага қўйилади [9, 37-б.]. Бу спектаклда биз Отелло билан Дездемона ўзаро ишонч ва ҳамфиқирлик асосига қурилган муносабатларини кўришимиз мумкин. Яго образини театрининг моҳир актёри Тўлқин Тожиёв ижро этган. Унинг Ягоси Отеллони қабоҳат гирдобига тортиб, пок инсонларга бўлган ишончни янчиб ташлайдиган, ўз мақсади сари ҳаракатидан қайтмайдиган, кўра олмайдиган ёвуз кимса бўлиб гавдаланган.

Ушбу жаҳон мумтоз асари бир қатор ўзбек театр ижодкорлари учун мактаб ва тажриба вазифасини ўтаган. Шекспир асарларининг сахнавий талқинлари орқали борлиқни англашга бўлган интилиш, замонавий театр санъатининг энг муҳим қирраларидан бўлиб қолмоқда.

1997 йили эндиликда Ўзбек давлат драма театрида “Отелло” фожеасини Тожикистонлик моҳир режиссёр Барзу Абдураззоқов сахналаштиради. “Шекспир шоҳ асарининг одатдаги талқинларидан воз кечишга, трагедияни ҳаракатга келтирувчи ҳақиқий сабабларини аниқлашга, ҳаракатларни уларнинг мураккаб, ички зиддиятлари билан изоҳлашга бўлган интилиш режиссёрни трагедия матнини мутлақо янгича “ўқишга” мажбур қилади. Унинг эътиборини тортган жиҳат фақатгина алданган, оёқ ости қилинган ишонч мавзусининг ёритилиши бўлиб қолмай, балки ёвузликнинг ижтимоий моҳияти, унинг одамзодни хароб қилувчи таъсир кучини асослашдан иборат эди. Ва асосий қаҳрамон Яго бўлган спектаклни сахналаштиради [8, 344-б.]”. Назаримда режиссёр давр талабларидан келиб чиқиб, томошабинга фожеанинги янгича талқинини унинг таъсир кучини бермоқчи бўлган. Сахнада ёвуз кимсанинги тавбасига таянган ёвузлик фожиаси гавдаланади. Бутун сахна асари инсонларнинг оддий турмуш тарзига яқинлаштиради. Театрнинг салоҳиятли актёрлари Отелло - Э. Носиров, Яго - А. Рафиқов, Дездемона - Р. Зокирова бош ролларни ижро этишган.





Ўзбекистон халқ артисти Элёр Носиров Отелло образи хусусида шундай дейди: Биринчи бор менга бу ролни Отелло режиссёр Барзу Абдураззоқов берганида мен хайрон бўлган эдим. Бу ролни мен қандай қилиб ижро этаман. Сабаби барчамиз Аброр ака ижросидаги Отеллосидан оша олмаслигимизни билардик. Кейин билсам режиссернинг талқинида бош қахрамон Отелло эмас аксинча Яго эканини тушунтириб берди. Отелло образи самимий, кўнгилчан, ишонувчан саркардадир. Уни шундай кўринишда гавдалантиришга ҳаракат қилдим [10, 43-б].

Бу спектаклда бош қахрамон Яго образини актёр А. Рафиқов гавдалантирар экан, унинг акли уддабиронлиги ёмон ҳолатларга қўлланилиб бир-бирига интилган пок инсонларни нобуд қилади. Яго ёвузликни гирдобига шўнғиб бу фожеада ўзи жабр кўришини ҳатто тассавур ҳам қилмайди. Бироқ бу гирдобни тўхтата олмай ўз яқин инсонларидан жудо бўлганида фахмлайди, бироқ жуда кеч бўлади. Спектакл сўнггида Отелло жасадини бағрига босганича унсиз нидо қилади.

Хулоса ўрнида шуни айтиш керакки, ўзбек театр тарихида “Отелло” асари уч хил талқинда ўз аксини топган. А. Ҳидоятлов ижросидаги Отелло забардаст Мавр, оташин муҳаббатидан рашқ ўтида ёнаётган, алданган эркак қиёфаси гавдаланса, Т. Азизов ижросидаги Отелло ҳақиқий саркарда, заковат ва поклик тимсоли, бироқ унда севги муҳаббат устун эмас аксинча ишончга қурилган муносабатлар, Э. Носиров талқинидаги Отеллосида содда, оқ кўнгил, ишонувчан, фидойи саркардани кўришимиз мумкин. Ҳар бир асар маълум муддатда сахнада яшаб, томошабинга керак бўлган умуминсоний ғояларни сингидиршга интилган. Албатта бу ижодий жамоанинг тинимсиз изланишлари эвазига келган жонли жараёндир.

Мумтоз асарлар ўзига хос бўлган инсонпарварлик хусусияти, комиллик сари етаклашиши билан бирга ижодкорларга имкониятлар эшигини очади, янгича ёндошувга ундайди. Отелло образи тимсолида умуминсоний кечинмалар, туйғулар, миллат, irq, дин танламай, ҳар бир томошабиннинг онги шуурига чуқур сингиб боради, уни катарсис ҳолатга гирифторметади. Г.Товстоногов таъбири билан айтганда: Мумтоз асарлар ҳар бир ижодкорни ижодий етукликка етаклайди. Томошабин онгига, унинг ахлоқий ва маънавий дунёсини бойитишга хизмат қилади. Театрнинг сўнишига йўл қўймайди [11, 113-б.]. Шундай экан ўзбек театр сахнасида жаҳон мумтоз асарлари ўзининг умуминсоний, боқий мавзулари билан барҳаёт бўлсин.

### Фойдаланилган адабиётлар рўйхати

1. Турсунбоев С. Хорижий театр тарихи. “Ўқитувчи”. Т., 1997. 151-б,165-б.
2. Уварова Г. Узбекский драматический театр. “Искусство”. М., 1959. 65-171-б.
3. Аброр Ҳидоятлов. Санъаткор ҳақида. Таржимаи ҳол. Шахсий иншолаҳ. Мақолалар. Хотиралар. (Тўпловчи С. Абдуллаева, масъул муҳаррир М. Қодиров). “Ғ. Ғулом номидаги Адабиёт ва санъат” нашриёти. Т., 1985. 92-б, 18-б, 198-б.
4. Туляходжаева М. Режиссура узбекского драматического театра. Изд. “Литературы и искусства имени Г. Гуляма”. Т., 1995. 28-б.
5. Мухторов И.А. Театр и его актёры. Изд. “Фан”. Т., 1989.12-б.
6. Ризаев О. Наби Раҳимов. “Ғ. Ғулом номидаги Адабиёт ва санъат” нашриёти. Т., 1997.26-б.
7. Абдусаматов Ҳ. Саҳна сардори. “Шарқ” нашриёти. Т., 2003. 15-б.
8. Тўлахўжаева М. Театр танқидчилиги. “Санъат” журнали нашриёти. Т., 2015. 343-б, 344-б.
9. Турсунов Т. Турғун Азизов. “Янги аср авлоди”. Т., 2004. 37-б.
10. Юсуфова С. Ўзбекистонда хизмат кўрсатган артист Э. Носировнинг ҳаёти ва ижоди. Малакавий битирув иш. Т., 2002. 43-б.
11. Товстоногов Г. Зеркало сцены. 1 том. Изд. “Искусства”. Л., 1984. 113-б.



УДК: 772

## БАДИЙ ФОТО КОМПОЗИЦИЯНИНГ ТУШУНЧАСИ ВА ФОТОСУРАТЛАРДА РАНГЛАР ОМИЛИДАН ФОЙДАЛАНИШНИНГ ЎЗИГА ХОСЛИГИ

**Жумаев Жасур Алимбоевич**

Камолиддин Бехзод номидаги миллий рассомлик ва дизайн институти

Амалий графика кафедраси катта ўқитувчиси

Илмий раҳбар – Фатхуллаев Равшан Саъдуллаевич

Тошкент, Ўзбекистон

**Аннотация:** Мазкур мақолада бадиий фото композициясининг асосий тушунчалари, композициянинг умумий мақсадлари, ижодкор томонидан ушбу санъатнинг тасвирий ва ифодали воситалари, конструктив қурилишининг ўзига хос усуллари ва техник воситаларидан фойдаланган ҳолда амалга оширилиши каби масалар ёритиб ўтилган.

**Калим сўзлар:** композиция, кадр, объектив, фото, визуал, колорит, ёруғлик

Лотин тилидаги «композиция» сўзи композиция, компиляция, бирлаштириш, улаш, яъни расмни яратиш, унинг алоҳида қисмлари (таркибий қисмлари) нисбатини белгилашни англатади, натижада битта бутунни ташкил этади.

Композиция остида бадиий шаклнинг равшанлигига эришиш учун фотограф томонидан яратилган ғоявий ва тематик таркибни, бутун тизимни, тасвирнинг визуал тизимини тушуниш керак. Бундай кенг маънода композиция – бу барча худуд элементлари ва фотосуратдаги график шаклларнинг комбинацияси. Бу рақамлар ва нарсаларнинг жойлашиши, ҳаракат доирасидаги нарсаларнинг йўналиши, асосий чизиклар йўналиши, енгил тоннали массаларнинг тарқалиши билан белгиланади. Кадрлар таркиби устида ишлаш ушбу барча таркибий қисмларни маълум бир уйғун тизимга келтиради ва расм шаклини аниқ ва равшан қилади, бу орқали таркиб керакли барча тўлиқлик билан ифодаланади.

Композициянинг умумий мақсадлари ижодкор томонидан ушбу санъатнинг тасвирий ва ифодали воситалари, конструктив қурилишининг ўзига хос усуллари ва техник воситаларидан фойдаланган ҳолда амалга оширилади. Бадиий асарнинг мазмуни, ғояси томошабин томонидан ушбу асарнинг бадиий шакли орқали очилиб, идрок этилаётганлиги сабабли, тасвирнинг экспрессивлигини ва ҳатто уни кўзғатадиган кайфиятни аниқлайдиган расмнинг архитектураси ва материалнинг бадиий ташкил этилиши катта аҳамиятга эга. Шунингдек, экспрессивлик ва кайфият бадиий асарнинг ажралмас хусусиятидир.

Шу муносабат билан визуал воситаларни ва расмни композицион қуришнинг ўзига хос техникасини, уларнинг имкониятларини, улардан фойдаланиш усулларини тизимлаштириш ва ўрганишга эҳтиёж бор. Ушбу ўзига хос материал композицион ижоднинг умумий масалаларида керакли хулосалар чиқариш ва умумлаштиришга имкон беради.

Фотосуратнинг бадиий ечими бадиий шаклнинг бутун характериға бевосита боғлиқ бўлган ғоявий ва тематик таркибига боғлиқ бўлганлиги сабабли, фотосурат муаллифи ҳар сафар аниқ мавзунинг аниқ очиб берадиган бошқа композицион ва ёритиш ечимларини топишга мажбур бўлади. Бу фотосурат композицияларининг хилма-хиллиги ва ўзига хослигини, турли хил фотосурат усталарининг шахсий ижодларини очиб беради.

Масалан, портретни суратга олишда ишлатиладиган ёруғлик схемалари жуда хилма-хилдир.



Биринчидан, портрет суратга олинаётган шахснинг барча шахсий хусусиятларини, унинг ташқи хусусиятларини ва ички ҳолатини сақлаб қолиш ва узатишни ўз ичига олади. Ва визуал хусусият ёритишга қатъий боғлиқ бўлганлиги сабабли, ҳар сафар портрет фотосурати махсус ёруғлик схемасини, индивидуал ёритишни талаб қилади.

Портрет суратга олишда тасвирнинг асосий объекти ва фоннинг ёруғлик ва оптик чизмалар нисбати катта аҳамиятга эга. Кўпчиликка маълумки, ушбу муаммони ҳал қилиш фотосурат олаётган одам аниқ характерда тасвирланганида, оптик нақшнинг аниқлиги ва фон равшан бўлмаганида юмшоқроқ бўлади. Аммо, бу усул, сиз билганингиздек, ҳар доим ишлатилмайди ва кўпинча портретни тайёрлашда, айниқса атроф-муҳит ва атроф-муҳитни намойиш қилиш жуда муҳим бўлган, портретини суратга олишда жуда аниқ фон керак. Шунингдек, тўлиқ миқёсли тасвир, айниқса ландшафт фотографияси, аксарият ҳолларда сарик филтрлар ёрдамида амалга оширилади. Аммо шу билан бирга, ушбу филтрлардан фойдаланиш ҳар доим ҳам зарур эмас. Баъзи ҳолларда, масалан, булутли об-ҳавода олиш пайтида, сарик филтр ҳеч қандай самара бермайди; агар чуқурлик билан қопланган бўлса, у ишлатилмайди; бошқа ҳолларда зич сарик, тўқ сарик, қизил ёруғлик филтрлари ва бошқалар мукамал визуал натижалар беради.

Барча тасвир турлари учун энг яхшиси сифатида маълум бир фокус узунлиги бўлган линзаларни тавсия қила олмайсиз. Қисқа фокусли линза сизга яқин масофадан олишга имкон беради ва шу муносабат билан расмдаги чизиқларни аниқлайди, кўпинча интерерни суратга олишда яхши натижа беради. Телефото линзалари портрет талабларига жавоб беради. Телефон фотосурати объектга тортишиш нуқтасини жуда катта масофада суратга олишга имкон беради ва бу табиатшунос фотогафга қизиқарли имкониятлар беради. Шубҳасиз, композицияга оид саволларнинг тақдим этилиши доимий равишда амал қиладиган қоидаларнинг аниқ рўйхатига қисқартирилиши мумкин эмас, уларга риоя қилиш ҳар доим муаллифнинг муваффақиятини кафолатлайди.

Рангли фотографиянинг пайдо бўлиши ва ривожланиши билан, фотосурат усталари рангларни тартибга солиш, ранглар схемаси ва фотосурат ранглари муаммосига дуч келишди.

«Ранг» тушунчаси фотосуратга ҳам тааллуқли бўлди, унда бу атама асарнинг умумий ранглар ташкил этилишини, ўзаро бўйсунлишни ва расмдаги турли хил рангларнинг ўзаро боғлиқлигини англатади, реалист санъат асарида асарнинг мафкуравий мазмунини очиб беришга қаратилган.

Кўпинча расмнинг колористик қарорини таҳлил қилиб, улар «олтин ранг», «кумуш ранг» ҳақида гапиришади, бинони ичи кулранг-кўк, жигарранг ёки бошқа рангларда ишланган. Бу расмда устунлик қиладиган маълум бир ранг оҳангига, бошқа барча ранглар мос келадиган ва шунинг учун уларни бир бутунга бирлаштирадиган маълум бир «ўрта оҳангга» тегишли. Бирок, рангларда яратилган барча расмлар бундай доминант ранг тонини аниқлай олмайди ва расмда бундай оҳангнинг мавжудлиги зарур эмас. Бир қатор таниқли расмларда, уларнинг ранг тузилишининг асоси бутун рангларнинг гамутидир. Масалан, рассом Коровин ўзининг кўплаб расмларини рангларнинг тўлиқ ранги, кўк, қизил, сарик, яшил ва бошқа рангларнинг комбинатсиясидан фойдаланишга қарор қилди ва жуда қизиқарли ранг эчимларига эришди.

Ушбу ҳолатлардаги рангларнинг бирлигига маълум бир ранг сояларини танлашнинг аниқлиги, рангларнинг оҳангини танлаш, расмдаги ҳар бир рангнинг ранги ва рангининг тўйинганлиги, расмда ушбу рангларнинг ҳар бирини эгаллаш жойини аниқлаш, рангларни жойлаштириш, рангларнинг уйғун комбинацияси масаласини ҳал қилиш орқали эришилади.

Шундай қилиб, расмнинг рангларини тартибга соладиган маълум бир доминант ранг оҳанги фақат ранг масалаларини ҳал қилишнинг махсус ҳолати; «ранг» концепцияси рангларнинг уйғунлашувини янада кенгроқ бирлаштиради. Рангли фотографияда «ранг»



тушунчаси асосан расмдаги каби бир хил маънога эга, гарчи фотосуратчи рассом-рассомдан ташқари бошқа усуллар билан расм учун маълум бир ранг эчимига эришса. Контент муаммоларини ҳал қилишга қаратилган фотографик тасвирнинг ранги кўплаб омилларга боғлиқ, уларнинг ҳал қилувчи томони мавзунинг ранг хусусиятлари ва ёритиш шароити, тортишиш амалга ошириладиган ёритиш эффекти. Бу салбий ва ижобий материалларнинг фотографик хусусиятлари, таъсир қилиш режими ва салбий ва ижобий фотокимёвий ишлов бериш жараёни суратга олишда рангларнинг тўғри такрорланишини таъминлайди.

Баъзи ҳолларда объектнинг ранг хусусиятлари, масалан, вокени суратга олиш пайтида, фотосуратчи маълум бир рангни яратиш учун ўзгартира олмайди. Бундай ҳолларда, расмнинг рангли эчими бутунлай ёруғлик шароитларига боғлиқ бўлади. Аммо бадиий фотографиянинг кўплаб жанрлари фотографага мавзуни рангларни тартибга солишга фаол аралашиб имкониятини беради. Баъзи ҳолларда, тортишиш пайтида, расмнинг ранг бирлигини бузадиган объектнинг алоҳида элементлари расмдан чиқарилиши мумкин. Ўрнатилган портрет устида ишлаш маълум даражада портрет костюмининг рангини, фон рангини ва композициянинг бошқа элементларини танлашга имкон беради. Фотосуратчи табиатни ва энг қулай ёруғлик шароитини танлаши учун эркин бўлган ландшафт томонидан қизиқарли рангли эчимларни олишга катта имкониятлар мавжуд. Фотосуратчига ранглар бўйича объектларни танлаш учун катта имконият берадиган, комбинатсияси расмнинг бир ёки бошқа рангини ташкил этадиган натурали ҳаётни суратга олишда қизиқарли натижаларга эришиш мумкин.

Фотосурат расмининг ранги ёруғлик шароитлари билан чамбарчас боғлиқ. Маълумки, объектнинг ранги ушбу объект ёритилган ёруғлик рангига қараб ўзгаради, чунки рангларни аралаштириш қонунлари кучга киради. Масалан, кўк ранг ҳар хил кўринади, кундузи ёритилган ва аккор лампалар нури билан ёритилган. Оқ кундузги ёруғликнинг таркиби кўк нурли сирт билан акс эттирилган етарли микдордаги кўк нурларга эга. Бундай ёритиш ва акс эттириш натижасида сирт кўк рангга айланади, ранги талаффуз қилинади. Аккор лампаларнинг сариқ нурларининг спектрал таркибида кўк нурланиш деярли йўқ. Ва ёритилган сирт фақат бир хил рангдаги нурларни акс эттириши мумкинлиги сабабли, аккор чироқларнинг нурлари остидаги кўк сирт кундузги ёруғликдан кўра куюқроқ бўлади, яъни деярли қора бўлади. Манба кўк филтр остида ёритилганда қизил ранг қора кўринади; қизил нурларда қизилнинг тўйинганлиги ошади ва ҳоказо.

Турли манбалардаги ёруғлик турли хил рангларга эга, шунинг учун объектни ушбу ёруғлик манбаи билан ёритишда ушбу объектнинг барча ранглари ўзгариши керак. Дарҳақиқат, расмда бир хил манзара, агар олинган бўлса, масалан, куёш баланд бўлса, мавзу оқ кун ёритганда ёки кечкурун, куёш ботганда, мавзу куёшнинг қизғиш нурлари билан ёритилганда, ранг бутунлай бошқача кўринади. Аммо ёруғлик манбаи ранг хусусиятларининг таъсири остида нафақат объектнинг ранги ўзгариши ёруғлик эффекти табиатига боғлиқ. Ушбу ҳолат фотографик тасвирни ранг бериш учун катта аҳамиятга эга. Бу борада характернинг жойлашуви жуда муҳим аҳамиятга эга, бу бутунлай ёруғлик эффектнинг хусусиятига боғлиқ ва асосан фотосурат рангини белгилайди.

#### **Фойдаланилган адабиётлар рўйхати:**

1. Б.Петерсон. “Как снимат крупным планом. Сила макросемке” 2012 г. 145-стр.
2. Б.Петерсон. “Как снимат шедевры с помощью фотовспышки. Сила освещения” 2012г. 153-стр.
3. Х.С.Файзиев. «Фотография тарихи» 3- том. Ўқув кўлланма. 2010. – 53б.
4. Й.Куруский, О.Мокроусова “Большая книга цифровой фотографии”. Москва. 2011 г. 258-стр.



УДК: 739.2

## ТЕХНИКИ И ТЕХНОЛОГИИ ЮВЕЛИРНЫХ УКРАШЕНИЙ УЗБЕКИСТАНА

**Дадамухамедов Бобир Фасихитдинович**

свободный соискатель (PhD) Национального института художеств и дизайна имени  
Камаледдина Бегзода,  
Научный руководитель – Хакимов Акбар Абдуллаевич  
Ташкент, Узбекистан

***Аннотация:** В этой статье рассматриваются истоки зарождения, развития техники и технологии, а также различные материалы ювелирного искусства распространенные среди местного населения как, золота, серебро, медь для изготовления и виды оформления ювелирных украшений Узбекистана в период XIX-XX веков.*

***Ключевые слова:** украшения, техника, чеканка, тиснение, штамповка, золочение, процесс.*

Один из наиболее развитых видов народного искусства Узбекистана во все времена, которые сумели сохранить народные мастера до наших дней, является ювелирное искусство. Мастера-ювелиры о своем искусстве так говорят: «Пока на земле существует хотя бы одна женщина, дело ювелиров не умрет».

Ювелирное искусство является своеобразной областью народной художественной культуры, оно помогает раскрыть идейно-эстетические идеалы людей прошлых эпох. История **ювелирных украшений** началась задолго до того, как их стали делать из драгоценных металлов. Затем стали изготавливать изящные украшения из **серебра, золота и драгоценных камней**. В те времена по традиционным узбекским **ювелирным изделиям** можно было прочесть основные вехи жизни женщины. Украшения рассказывали о достатке, роде, к которому она принадлежит, о семейном положении. Причем, чем моложе девушка, тем ярче и наряднее был ее ювелирный «наряд». **Амулеты и талисманы, кольца и подвески, колье и браслеты** самых разных форм и размеров были еще и наделены способностью отгонять злых духов, которых так опасались молодые женщины. Украшения рассказывают о мастерстве ремесленников, об экономических и производственных условиях, технике обработки металлов и камней, выражают стилевые особенности искусства своей эпохи. Еще в первобытном обществе появилось у человека стремление к украшению предметов своего быта, культа, вооружения, к украшению самого себя. Особо ценные ювелирные изделия изготавливались преимущественно из золота, серебра, с применением бирюзы, рубинов, жемчуга.

В Средней Азии издавна добывалось и золото и серебро, а из драгоценных камней – бирюза и рубины, так что здесь имелись все условия и предпосылки для изготовления ювелирных изделий. С изготовлением украшений из золота и серебра складывалась мода па те или иные ювелирные изделия, а мастерство ювелиров постепенно становилось необходимостью.

С этим связано появление многочисленных ювелирных мастерских, обязательных для любого феодального города Средней Азии, а в конце XVIII – начале XIX века, когда возникли Хивинское, Бухарское и Кокандское ханства, их центры становятся законодателями мод. Создаются свои, отличные по форме и приемам ornamentации, ювелирные изделия.

В XIX – начало XX веков мастера-ювелиры работали во многих городах: Бухаре, Хиве, Коканде, Самарканде, Шахрисабзе, Ташкенте, Маргилане, Андижане и многих других. Крупнейшими центрами ювелирного искусства этого времени были Бухара, Ташкент, Хива, Самарканд, Коканд. Существовали специализированные кишлаки



мастеров ювелирного дела: кишлак «Заргарлик» близ Джизака (Джизакская область), «Заргар» близ Денау (Сурхандарьинская область), «Заргарон» близ Гиждувана (Бухарская область). Законодателями «моды» были Бухара, Коканд и Хива.

Ювелиры имели дело в основном с дорогими металлами – золотом, серебром, из которых они изготавливали свои инструменты, изделия и украшали их.

Мастер особыми ювелирными щипчиками ставил на весы разновесы, отвешивал необходимое количество металла, после чего клал его в огнеупорный тигель и ставил в горн, где особыми мехами раздувал огонь до получения необходимой для плавки температуры. Затем тигель с расплавленным металлом вынимал выкованными из целого куска железа щипцами, сливал содержимое в формочку и после некоторого его охлаждения придавал ему с помощью больших и маленьких молоточков нужную форму. Изделие готово для орнаментации, но, прежде чем его украсить, поверхность его часто подвергали шлифовке, пользуясь черной речной галькой подходящей крепости и удобной формы. Приготовив форму, мастер-ювелир подбирал узор, вписывал его, используя соответствующий прием украшения.

Широкое распространение во всех городах Узбекистана, особенно начиная с XX века, получила штамповка – «колыбаки», которая значительно удешевляла изделия и создавала возможность для массового производства. Это было важно, так как к тому времени увеличивается спрос на национальные ювелирные изделия со стороны русского населения, в большом количестве переселявшегося в Среднюю Азию.

При штамповке заранее заготовленную пластинку нужной формы накладывали на металлический штамп – «колыб» и при помощи ударного инструмента выбивали узор, который затем, для придания ему четкости, подправляли от руки. С помощью штампа на изделие наносили деталь узора, а иногда и весь орнамент с углублениями – «куз-хона» для вставления камней. Штамп чаще всего делали из стали, а орнамент наносился особым стальным инструментом – «калямом». Иным, более сложным, способом изготавливали изделия, украшенные прорезным орнаментом – «шабака». На подготовленную нужного размера пластинку накладывали нарисованный мастером на бумаге узор, затем с помощью «каляма» и молотка узор наносился на пластинку. После снятия бумаги маленьким напильником удаляли фон и создавали нужный орнамент.

Необыкновенно изящны и красивы изделия, выполненные в технике филигранны – «нозик сим», для которой использовали серебряную проволоку, изготавливаемую самими мастерами. Для получения проволоки нужной толщины ее выковывали из подогретого куска серебра и протягивали затем через особую пластинку с отверстиями различных размеров. Полученную тоненькую проволочку украшали зазубринами, которые наносились с помощью «колыба» или плетением в жгутик и расплющиванием двух проводочек, а в настоящее время стал применяться и еще один способ: продевание проволочки через отверстие особой пластинки, при вращении которой острые края отверстия наносят на проволочку мельчайшие зазубринки. При изготовлении изделия отрезки филигранной нити припаивались друг к другу, принимая необходимый изгиб и создавая тончайшее металлическое кружево, из которого делали серьги, браслеты, а в Ташкенте и гнездышки для вставления камней. Эти ячейки, которые припаивались особым сплавом на поверхность ювелирных изделий, носили название «куз-хона», или «гирдак», что означает кружочек. Часто филигрань украшалась крошечными накладными серебряными бисеринками, так называемой зернью («зигирак»), которые припаивались к изделиям и очень украшали их.

Продельвалось это следующим образом: в куске урючного угля просверливались маленькие углубления, в которые вкладывались кусочки серебра, и этот кусок угля держали на огне, пока металл не плавился. Когда он остывал и затвердевал, получались круглые серебряные бисеринки. Эти круглые бисеринки получают в настоящее время и



без применения урючного угля. Из пластинки или проволоки нарезают мельчайшие кусочки металла, которые плавят на асбестовой бумаге. Получаемые остывшие зернышки укладываются и спаиваются в узоры в виде пирамид, призм, треугольничков, кружочков.

Простым и эффективным способом украшения является нанесение черни («корайтириш»), которая вошла в употребление под влиянием кавказских мастеров. Чернь имеет вид порошка, для приготовления которого варили смесь из серебра, меди, свинца и горючей серы. После остывания смесь толкли в ступке, просеивали через кисею и промывали в чистой воде для того, чтобы всплыли соринки и осталась чистая чернь. Приготовленную таким образом чернь смешивали для вязкости с бурой и заполняли углубленные места пластинки, предназначенной для изготовления ювелирного изделия. Затем пластинку накаливали на огне до расплавления черни, причем чернь должна была быть вровень с поверхностью металла. После охлаждения напильником счищали лишнюю чернь и шлифовали измельченным в порошок углем до тех пор, пока поверхность черни не становилась гладкой и блестящей.

Очень близко к технике нанесения черни нанесение стекловидного сплава, называемого эмалью, которую можно окрасить в различные цвета с помощью окислов металла. Современные мастера не изготавливают сами эмалевых красок, а получают их в готовом виде. Эмаль размельчают, пропускают через сито, промывают и посыпают углубленные части ювелирного изделия, часто огороженные золотой или серебряной проволокой. При подогревании эмаль плавится и после заполнения нужного пространства на изделии подвергается шлифовке. Эмаль применялась раньше черни, а затем была вытеснена ею как более дешевым способом украшения. Использовали особый состав, так называемое «белое золото». Это сплав серебра с золотом, с добавлением меди, которая значительно удешевляла изготавливаемое изделие. Медь применялась и как самостоятельный материал для изготовления украшений, а когда изделие из меди и другого дешевого металла хотели придать вид дорогостоящего, его подвергали золочению. Позолота наносилась холодной ковкой и с помощью огня. Холодное золочение, которое выражалось в том, что листы золота накладывали и наколачивали на шероховатую чеканную поверхность предмета, имело более древнее происхождение, но наиболее распространено и совершенно золочение специальным составом, называемым амальгамой, которую получали несколькими способами. Для ее получения плавляли нарезанное на мелкие кусочки золото, затем лили ртуть, которая «поглощала» золото. Полученную смесь выливали в пиалу с холодной водой. После остывания смесь становилась похожей на кисель, и эту массу наносили на изделие, после чего предмет держали над огнем. При этом ртуть улетучивалась, а золото крепко соединялось с поверхностью. Золочение таким способом было очень прочным, но это трудный и долгий процесс, с помощью которого за день можно было позолотить лишь несколько предметов.

Другой способ получения амальгамы состоял в том, что тонкий лист золота мелко нарезали в пиалу, туда же наливали азотную и соляную кислоты и ставили на огонь. В начале содержимое пиалы превращалось в жидкость, затем при сильном нагревании кислоты улетучивались, а золото оседало на стенках пиалы, в которую лили воду, вскипяченную с поташом. Вода, смешиваясь с золотом, становилась мутно-желтой, в нее бросали кусок цинка и погружали предмет для золочения. Этот поздний прием золочения, называемый «тилля-халь», очень близок к современному, при котором золото растворяют в смеси азотной и соляной кислоты, затем выпаривают до получения темно-желтой массы хлорного золота, водный раствор которого обрабатывают аммиаком и получают осадок гремящего золота, который фильтруют и растворяют в растворе цианистого калия. В полученный раствор, налитый в сосуд, опускают вертикально золотую пластинку и изделие для золочения. При подведении тока между электролитом, опущенной в него



золотой пластинкой и изделием происходит реакция, в результате которой мельчайшие золотые частицы покрывают изделие ровным слоем позолоты.

Ювелиры не только учитывали степень доступности своих изделий для покупателя, но и следили за изменчивостью моды. Задача удешевления и обновления ювелирных украшений актуальна и в наши дни, разница состоит лишь в том, что мода становится общей, так как стирается грань между модами отдельных районов.

Самобытные работы ювелиров Узбекистана свидетельствует о том, что успехи в этом виде искусства и яркие творческие достижения – результат органического синтеза национальных традиций и современности.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ:

1. Абдуллаев Т., Фахретдинова Д., Хакимов А. Песнь в металле. – Т., 1986. – 251 стр.
2. Азизова Н. Ювелирные изделия Узбекистана. – Т., 1968. – 56 стр.
3. Фахретдинова Д.А. Декоративно-прикладное искусство Узбекистана. – Т., 1972. – 164 стр.
4. Фахретдинова Д.А. Ювелирное искусство Узбекистана. – Т., 1988. – 204 стр.
5. Сычева Н. Ювелирные украшения народов Средней Азии и Казахстана. – М., 1984. – 179 стр.

УДК: 72: 329. 055. 3 (574) (045)

#### СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ СОЦИАЛЬНОЙ ИНФРАСТРУКТУРЫ ГОРОДА НУР-СУЛТАН (по результатам социологического исследования)

**Сарсембаева Динара Ержановна**

Докторант КазАТУ им. С. Сейфуллина, г.Нур-Султан, Казахстан  
 Научный руководитель — Корнилова Алла Александровна

*Аннотация.* В статье рассмотрены современное состояние социальной инфраструктуры города Нур-Султан, посредством анализа результатов опроса населения, изучением степени влияния климатических факторов.

*Ключевые слова:* система, структура, общественные центры, архитектура.

Практика проектирования Советского периода сложила повсеместно закреплённый уровень трехступенчатого обслуживания населения. На территории города Нур-Султан данная система сформировалась в период освоения целинных земель в 1954-65гг., развившись в полной мере в период «развитого социализма» 1965-85гг. В процессе периода перестройки 1985-91гг., наработанная система ослабила развитие, и практически утратила значение. На современное состояние социальной инфраструктуры города Нур-Султан, на темпы урбанизации городской территории, благоприятно сказались такие события, как обретение независимости Республики Казахстан, перенос столицы из Алматы в Нур-Султан. Благодаря активной застройке, город приобрел новый масштаб, сформировались районы. Выявилась проблема нехватки учреждений общественного





назначения, стал актуальным вопрос построения системы социальной инфраструктуры с разработкой общественных центров.

Архитектура социальной инфраструктуры представляет собой взаимосвязанную сеть общественных зданий и сооружений сферы обслуживания, обеспечивающих полноценную жизнедеятельность населения города: административно-деловые учреждения; учреждения образования и культуры; предприятия торговли и общественного питания, бытового обслуживания; учреждения здравоохранения и спорта; развлекательные и досуговые учреждения. Учет данных социологических исследований позволяет усовершенствовать и научно обосновать предложение в вопросе архитектуры социальной инфраструктуры, где определяющими аспектами является территориальное распределение людей в городе, функциональная необходимость объектов инфраструктуры, психологическая обусловленность (стереотипность представлений, согласованность масштаба зданий и сооружений). Динамика численности населения города Нур-Султан показывает тенденции роста города, что также сказывается на территориальном росте районов столицы (табл.1), [1]. Для выявления существующей ситуации и приоритетных направлений в архитектуре социальной инфраструктуры, были разработаны анкеты социологического характера. Целью анкеты является анализ состояния социальной инфраструктуры населением города Нур-Султан центральных и периферийных микрорайонов, определение характера и частоты маятниковой миграции жителей с различными целями, уточнение социально-экономических факторов, влияющих на формирование социальной инфраструктуры в городах Северного Казахстана на примере города Нур-Султан. Для выявления современного состояния социальной инфраструктуры проведен анализ и систематизация данных опроса специалистов различного профиля, профессиональных градостроителей и архитекторов, населения.

Таблица 1. Динамика численности населения города Нур-Султан (тыс.человек)

Годы	1863	1910	1928	1940	1954	1960	1989	1990	1999	2007	2018
Числ.населения	2,0	13,0	15,0	32,0	77,0	129,0	281,0	287,0	327,0	574,0	1 047,9

Таблица 2. Структура населения города Нур-Султан по возрастным группам

Город	Возрастные группы на начало 2018 года										
	0-14	15-39					40-59				60+
Нур-Султан	0-14	15-19	20-24	25-29	30-34	35-39	40-44	45-49	50-54	55-59	60+
	268446	54919	74949	109991	113441	89892	68819	56694	49785	44387	75245

Анкета рассчитана на население города в каждой возрастной группе, для учета интересов данных групп. Опрос проводился в городе Нур-Султан в период с октября 2018 г по март 2019 года, при анкетировании населения города в местах проживания на территории четырех районов города: на территории университетов среди студентов, а также рабочих и служащих на предприятиях и госучреждениях. Для уменьшения погрешностей опроса, количество анкет пропорционально возрастным группам населения районов города, детское население до 14 лет не участвовало в опросе. Количество анкет 625: 15-24 школьники, студенты - 130 шт; 25-39 работники различных сфер - 310 шт; 40-60 работники разных сфер - 220 шт; 60+ пенсионеры - 75 шт (табл.2,3), [2-4].

Таблица 3. Территория и численность населения районов города Нур-Султан

Район	Территория, км <sup>2</sup>	Население на 1 июля 2018 г.
<u>Алматы</u>	154,71	307 263
<u>Байконур</u>	181,29	213 952
<u>Есиль</u>	393,58	203 617

Сарыарка	67,75	323 134
Нур-Султан:	797,33	1 047 966

При опросе населения района «Сарыарка» были выявлены преимущества: чистоты города 10%, наличие работы 24%, удобное сообщение с другими районами 36%, удобное расположение объектов инфраструктуры 15%, архитектурно-планировочные качества 5% и ландшафтная организация района 10%. При опросе населения района «Байконур» были определены преимущества: чистоты города 0%, наличие работы 10%, удобное сообщение с другими районами 9%, удобное расположение объектов инфраструктуры 10%, архитектурно-планировочные качества 0%, ландшафтная организация района 0%, воздержавшихся отвечать 61%. При опросе населения района «Алматы» были определены преимущества: чистоты города 2%, наличие работы 25%, удобное сообщение с другими районами 20%, удобное расположение объектов инфраструктуры 15%, архитектурно-планировочные качества 0%, ландшафтная организация района 0%, воздержавшихся отвечать 38%. При опросе населения района «Есиль» выявлены преимущества: чистоты города 3%, наличие работы 15%, удобное сообщение с районами 10%, удобное расположение 34%, архитектурно-планировочные качества 36%, ландшафтная организация района 2%. Данные показатели позволяют показать картину в целом по городу, и выделить индивидуальные проблемы районов. В вопросе о преимуществах района «Есиль» опрошенные выделили архитектурно-планировочные качества, удобное расположение объектов инфраструктуры, что показало причины большей востребованности района. Проблемы стоящие перед градостроителями связаны с уровнем жизни населения и с изменяющимися видением стандартов жилья. Населением выделяется проблема недостаточной взаимосвязи районов, из-за чего тяжело добраться до работы, учебы и других учреждений.

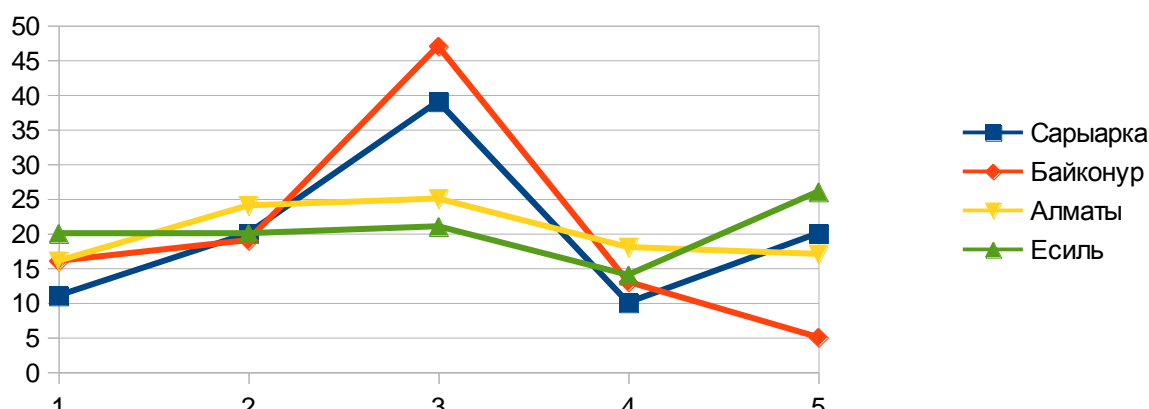


Рис.1. Диаграмма развитых объектов социальной инфраструктуры в районах города Нур-Султан: 1.административно-деловые учреждения; 2.учреждения образования и культуры (школа, детский сад, библиотеки, выставочный зал, музеи); 3.предприятия торговли и общественного питания, бытового обслуживания, 4.учреждения здравоохранения и спорта; 5.развлекательные и досуговые учреждения.

В вопросе наличия развитых объектов инфраструктуры в районе «Сарыарка» выделяется следующие показатели: административно-деловые учреждения 11%, учреждения образования и культуры 20%, предприятия торговли и общественного питания 39%, учреждения здравоохранения и спорта 10%, развлекательные и досуговые учреждения 20%. В районе «Байконур» выделяется показатели: административно-деловые учреждения 16%, учреждения образования и культуры 19%, предприятия торговли и общественного питания 47%, учреждения здравоохранения и спорта 13%, развлекательные и досуговые учреждения 5%. В районе «Алматы» выделяется показатели:



административно-деловые учреждения 16%, учреждения образования и культуры 24%, предприятия торговли и общественного питания 25%, учреждения здравоохранения и спорта 18%, развлекательные и досуговые учреждения 17%. В районе «Есиль» выделяется показатели: административно-деловые учреждения 20%, учреждения образования и культуры 20%, предприятия торговли и общественного питания 21%, учреждения здравоохранения и спорта 14%, развлекательные и досуговые учреждения 26%. По соответствию полученных данных установлено, присутствие объектов социальной инфраструктуры в наиболее равной степени в районе Есиль (рис. 1).

Данные анализа недостатков районов города Нур-Султан показывают, что проблема недостаточно удобного транспортного сообщения стала занимать ведущее положение 25%, уровень благоустройства 18%, отсутствие работы 12%, затрудняющие передвижение и прогулочный отдых климатические условия 45%. Природно-климатические условия требует дополнения действующих нормативных показателей, так как происходят изменения требований, предъявляемых жителями к размещению объектов социальной инфраструктуры в связи с увеличением частоты посещения, сменой сезонов. Город сформирован в 1975-85 годах линейной структурой на одном берегу реки Ишим компактной застройкой. Так с 1991 года по настоящее время прошло расширение границ города при строительстве Левобережья, где было застроено большое число объектов социальной инфраструктуры. Вследствии этого трехступенчатая система культурно-бытового обслуживания города утратила повсеместный охват, выявилась проблема отсталости периферии от центральных участков, что показывает транспортная загруженность.

В результате исследования определились критерии в вопросе улучшения условий жизни и труда: большинство опрошенных и специалисты-архитекторы (40%) выделяют задачи развития сети культурно-бытового обслуживания; студенты, школьники и пенсионеры выделили благоустройство территории 20%, организацию спортивных и развлекательных сооружений 25%, улучшение транспортных связей 15%. Анализ данных опроса показывает, что объекты социальной инфраструктуры районов города Нур-Султан не развиты присутствием учреждений повседневного радиуса обслуживания и полным перечнем объектов обслуживания микрорайона. В застройке самым дефицитным объектом обслуживания остаются детские сады и поликлиники, что говорит о востребованности среди населения в первую очередь базовых потребностей. В настоящее время наблюдается большая степень концентрации школ в центральных районах города [5]. Однако неравномерность свидетельствуют о перегруженности школ, необходимости преодоления значительных расстояний до школы, затрат времени, небезопасности передвижений. По данным опроса населением отмечены не развитые функции в районах: образование 2%, спорт 6%, отдых 14%, торговля 10%, службы быта 3%, развлечения, сеть общественного питания 20%, нехватка объектов в равной мере 45%. В вопросе улучшения условий жизни и труда в районе выявлена проблема комплексного решения. В свободной графе все возрастные группы выделили нехватку и не удобное расположение объектов социальной инфраструктуры в каждом районе. Существующее положение социальной инфраструктуры в городе характеризуется отсутствием систематического присутствия на территории города и их разобщенностью [6]. Район Сарыарка не имеет в своем наличии повсеместно развитых объектов, как детские сады, школы, поликлиники, торгово-развлекательные центры, спортивные комплексы, зоны отдыха. Малое присутствие и низкое качество предоставляемых услуг вынуждает население преодолевать значительные расстояния до района Есиль. В сравнении район Байконур находится практически на периферии и не обеспечен всеми объектами социальной инфраструктуры, что усиливает потери времени в пути. Результаты социологического исследования позволяют сделать вывод, что районы города Нур-Султан



имеют развитые участки сконцентрированные вдоль пешеходно-прогулочных зон: исторический центр, водно-зеленый бульвар. Центр левобережья насыщен деловой активностью - местом приложения труда госслужащих, объектами социальной инфраструктуры культурного, торгово-развлекательного назначения. В результате опроса выявлено отсутствие в районах полного перечня объектов социальной инфраструктуры в радиусе доступности, рекомендованного градостроительными документами. Это показывает, что радиус доступности не решает проблемы культурно-бытового обслуживания. В настоящее время актуальна задача поиска новой системы, учитывающая смешанные функции в районе с наличием прогулочного отдыха и взаимосвязи данных зон.

*Практика развития города Нур-Султан показала, что концепция относительно автономного функционирования городского организма в системе расселения не характерна для городов Северного Казахстана, как и системы обслуживания [6]. Так в границах города важное значение имеет планировочная структура, которая должна позволять взаимодействовать всем функциям объектов социальной инфраструктуры. Определяющими моментами планировочной структуры являются внутригородские связи-трудовые, культурно-бытовые связи жилья с местами приложения труда и учреждениями обслуживания города и района, межселенные связи в соседние города.*

В ходе исследования сформулированы критерии, которые необходимо учитывать при разработке системы построения социальной инфраструктуры, для решения проблем современного состояния социальной инфраструктуры города Нур-Султан: безопасность (эффективное транспортное сообщение); комфортность (особенности климата); разнообразие услуг; плотностная оценка; доступность (минимальные расстояния); полный перечень объектов социальной инфраструктуры с учетом потребностей возрастных групп населения; информационная насыщенность (качество обслуживания); комплексность - строительство на территории, формирующий центр; взаимосвязанность объектов социальной инфраструктуры. Данные критерии позволяют говорить о необходимости создания в городе, помимо Левобережного общегородского центра, районных и микрорайонных общественных центров, промежуточно-связанные пешеходными прогулочными зонами.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ:

1. Комитет по статистике РК, Численность населения г.Нур-Султан, источник: [stat.gov.kz](http://stat.gov.kz)
2. Численность населения РК по отдельным возрастным группам на начало 2018 года. источник: <http://stat.gov.kz>
3. Демографический ежегодник Казахстана. Статистический сборник: Астана 2018г
4. Численность населения г.Нур-Султан и районов. Источник: <https://ru.wikipedia.org/wiki/>
5. СНиП РК 3.01-01-2008 с изменениями по состоянию на 11.10.2017г. Таблица 10.1.-10.2.
6. Лантева Р.Ю. Социологические исследования проблем организации отдыха населения городов Севера.-Москва-1988.-34с.



УДК 78.03

**ДОМБЫРА ӨНЕРІНІҢ КҮЙ ШЕБЕРЛЕРІ  
 (мұрағат материалдарының нәтижесі негізінде)**

**Қазтуғанова Айнұр Жасағанбергенқызы**  
 М. Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институты,  
 Музыкалану бөлімінің меңгерушісі,  
 Алматы, Қазақстан

***Аңдатпа.** Мақалада, Батыс Қазақстан өңірінде гұмыр кешкен, дәстүрлі кәсіби күйші-композиторлардың күйлерін жеткізген орындаушылардың шығармашылығы алынды. Уақыт өткен сайын бұл күй шеберлерінің жеткізген мұрасының құндылығы артып, сұранысы жоғары екендігін аңғарылады. Ал өздері туралы мәліметтер күннен күнге ұмытылып бара жатқандығын байқауға болады. Орындаушылардың есімдерін жаңғырту мақсатында тарихи-танымдық әдіс басшылыққа алынып, күй жинақтарында, ғылыми очерктерде, мұрағат қорында сақталған деректер айқындалды.*

***Түйін сөздер:** дәстүрлі өнер өкілі, домбыра, күй, мұрағат, ақпарат.*

**Аннотация.** В статье представлены произведения уроженцев Западного Казахстана, творчество мастеров домбрового искусства, донесших кюйи традиционных профессиональных кюйши-композиторов. С течением времени подтвердилось, что дошедшее благодаря им наследие имеет высокую ценность и особую востребованность. Но сведения о них самих, как можно заметить, день ото дня все больше забываются. В целях возрождения имен исполнителей, руководствуясь историко-познавательным методом, автор выявляет данные, хранящиеся в архивных фондах, а также в сборниках кюйев, научных очерках.

**Ключевые слова:** представитель традиционного искусства, домбра, кюй, архив, информация.

**Abstract.** The article presents the works of natives of Western Kazakhstan, the work of masters of dombra art, who brought traditional professional kuishi-composers to kuishi. Over time, it has been confirmed that the legacy that came down to them has a high value and special demand. But information about them, as you can see, is more and more forgotten day by day. In order to revive the names of performers, guided by the historical and educational method, the author identifies data stored in archival funds, as well as in collections of cuyas, scientific essays.

**Keyword:** representative of traditional art, dombra, Kuy, archive, information.

Бүгінгі жаһандану заманда қазақтың дәстүрлі өнер өкілдерінен қарағанда заман талабымен немесе қызығушылықпен эстардаға бет бұрған өнерпаздардың танымалдылығы артуда. Осыған орай, дәстүрлі орындаушылар ұлттық мұраны насихаттау үшін уақыттың сұранысына бейімделіп, бағыттарын өзгертіп жатқандары бар. Ал, өткен кезеңдердегі орындаушыларға келетін болсақ, ұлттық музыканың қыр-сырын терең игерген өнерпаздардың есімдері бүгінгі таңда айтыла бермейді. Олардың арасында әртүрлі себептермен қазіргі уақытқа дейін беймәлім болып келген тұлғалардың есімдерін көпшілік қауым тұрмақ, өнер саласының мамандары білмейтін жәйттар кездеседі. Соның ішіндегі атақтыларды алғанның өзінде, оның нақты қандай шығарманы жеткізгендігі көпшілікке бейтаныс. Бұл мәселе музыка тарихында түрлі себеп-салдарға байланысты қарастырылмаған. Мұндай дерек Кеңес одағы заманында солақай саясаттың салдарынан ашық айтылмай келсе, тәуелсіздікті алғаннан кейінгі уақытта әр түрлі контексте өзекті

болып тұрған бұл мәселе тиісті деңгейде зерттелмей қалған. Осыған байланысты зерттеудің негізгі мақсаты – халық күйлері мен кәсіби күйші-композиторлардың туындыларын жеткізген тұлғалардың шығармашылығына және жеке репертуарына енген туындыларға шолу жасап, бүгінгі ұрпаққа сақтап, жеткізген мұраны және уақыт кеңістігінде «әділетсіз» ұмытылған өнерпаздардың есімдерін жаңғырту болып табылады.

Зерттемеде тарихи-танымдық әдіс пайдаланылды. Дәстүрлі музыка өкілдері туралы жазылған арнайы еңбектер болмағанымен, олар жайындағы мәліметтер мен ақпараттарды сол өздері орындаған күйдің авторына, яғни, халық композиторына арналып жазылған еңбектерден кездестіруге болады. Бұл ретте оларды жазып отырған адамға ол не білетіндігі маңызды болып, соған ғана баса назар аударылып, ал, оның өзі туралы ақпараттың қаншалықты құнды екендігі үнемі ұмыт қалып келеді. Сол себепті этнофорлар туралы сақталған ақпараттар негізінде этнографиялық жинақтардан алынады. Олар туралы деректерді қазақтың өнертану саласындағы тұңғыш шыққан этнограф-ғалым А.Затаевичтің [1] жинақтарынан, арнайы күйшілердің шығармашылығымен айналысқан академик А.Жұбановтың [2] еңбектерінен, У.Бекеновтің [3], Т.Мерғалиевтің [4], Қ.Ахмедияровтың [5], А.Тоқтағанның [6], Қ.А.Сейдімбектің [7], К.Сахарбаеваның [8] күй жинақтарынан алуға болады. Сонымен қатар, күйтанушылар Б.Аманов пен А.Мұхамбетованың [9], С.Өтеғалиеваның [10], Г.Омарованың [11], Р.Несіпбайдың [12] зерттемелерінде кездеседі. Этнофорлар туралы мағлұматтарды сондай-ақ, мұрағат қорларынан (қалалық, облыстық және Республикалық маңызы бар) және жеке қорлардан табуға болады [13; 14]. Аймақ күйшілері жайындағы толыққанды көріністі жасау үшін мұрағаттық материалдарды ғылыми қолданысқа енгізу қажет. Мысалы, Әдебиет және өнер институтының мұрағатында сақталған ұнтаспалар арқылы айтылмай жүрген орындаушылардың есімдерімен қатар, кәсіби күйші-композиторлардың жаңа күйлері, қолдағы бар күйлердің өзгеше нұсқасы, сол жеткізушілердің төл туындылары табылды. Бұған дәлел ретінде кесте ұсынамыз:

#### Институт мұрағатында сақталған күй шеберлерінің ұнтаспасы:

Таспа	Күйлер	Орындаушы туралы ақпараттар	Жазып алушылар
<b>Құсайнов Ғафур 02 бобина</b>	Есбай «Шілтер» Құрманғазы «Кішкентай» (II) Мөңке «Кеңес» Құрманғазы «Жас Науайы» Құсайнов Ғафур – «Ана», «Бейбітшілік үні», «Қуаныш» «Сағыныш», «Аттаным» «Мирек», «Күй қағанат» «Өмір салтанаты», «Достарым»	Құсайнов Ғафур – 1927 жылы Орал облысында дүниеге келген. Ол бірнеше күйдің және әндердің авторы. Сонымен қатар, айтыскер ақын ретінде танымал.	М.О.Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институтының кіші ғылыми қызметкері Талиға Бекхожина, 1962 жылы жазған.
<b>Оразов Сапар 07 бобина</b>	Құрманғазы «Сырым сазы» «Қыз назым» «Көркем ханым» «Амандасар» «Сарыарқа» (II) «Бұлбұлдың құрғыры»	Ораз Сапаров – 1926 жылы Гурьев облысы, Новобогад ауданында (қазіргі Махамбет) туған. Оның репертуарында Құрманғазының	М.О.Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институтының кіші ғылыми қызметкері

		көптеген күйлері бар. Ол әрбір күйді өз мәнерінде орындайтын домбырашы.	Тымат Мерғалиев, 1964 жылы жазған.
<b>Жұмағалиев Сапарғали 08 бобина</b>	Халық күйі «Сексен бие» Халық күйі «Науайы» Ханымның күйі «Айнамақазы» Құрманғазы «Қосалқа» (I) Жантөре «Шалқыма» (II) Сейтектің «Лаушка» Жақия «Охота» Жақия «Саржайлау» Қуанышқали «Кербез келін» Дәулеткерей «Дүние шолтақ» Түркеш «Байжұма» Халық күйі «Кенес» Халық күйі «Шұбар ат» Қобланды «Жігер» Бокбала (Досмағамбет) «Ақжелең» Халық күйі «Тартыс» «Нар идірген» Шалдың інгенді екінші рет сауғанда тартқаны	Сапарғали Жұмағалиев –1889 жылы Орал облысы, Жәнібек ауданы, Қоңырат (бұрынғы Құлай) ауылында туған. Жасынан өнерге әуес болған Сапар домбыраны алғашқы кезде нағашы атасы Бәйімбеттен, кейін өз ауылындағы Қуанышқали деген домбырашылардан үйренді.	М.О.Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институтының кіші ғылыми қызметкері Тымат Мерғалиев, 1963 жылы жазған.

Кестеде көрсетілген үш есім де көпшілікке бейтаныс. Олардың орындауындағы күйлердің бірі жинақтарда жарық көрген болса, кейбіреуі мүлдем айтылмаған да, жазылмаған. Мысалы, Сапар Оразовтың орындауында жеткен Құрманғазының «Сырым сазы» күйі «Домбыра сазы» жинағында халық күйі деп берілсе, «Амандасар» мен «Сарыарқа» күйлері өзгеше нұсқалары екендігі айқындалды. Ал, «Көркем ханым» мен Сапарғали Жұмағалиевтің орындауындағы «Қосалқа» (II түрі)<sup>1</sup> Құрманғазының шығармашылығы бойынша табылған жаңа күйлер. Себебі, бұрын мұндай атпен тек Дәулеткерейдің туындыларының арасында кездескен. Тарихи деректерге сүйенсек екі дүлділ күйшілер күй алмасу үдерісінде бірнеше күй шығарғаны анық және олардың туындыларында атас күйлер бұрыннан кездеседі. Бұл туралы академик А.Жұбановтың еңбегінде берілген Дәулеткерейдің «Бұлбұл», «Жігер», Құрманғазының «Бұлбұлдың құрғыры», «Жігер» күйлері дәлелдейді. Ал, олардың ұзақ мерзім бірге жүргендігі туралы: «Дәулеткерей өзінің әкімшілік жұмысын жиып қойып енді біраз уақыт Құрманғазымен бірге ел аралап, күй тартып жүреді» [2, 92] – деп жазған. Бұл кездесуден кейін шығармашылық алмасу кезінде 2 күй ғана шығарылды деген факт шындыққа жанаспайды. Суырып-салма дәстүрін меңгерген дарабоз күйшілердің әрбір шығармашылық кездесулерде, яғни күй тарқан сайын біріне-бірі әсер етіп, бірін-бірі байытып отырғанды сөзсіз.

<sup>1</sup> Құрманғазының «Қосалқа» күйінің II нұсқасын Досмұхамедов Мәжіт орындаған. Бұл туынды 1965 жылғы іс-сапарда Т.Мерғалиев жазылып алған (14 бобина).



Қазіргі кезде күйтанушылар мен орындаушылар ортасында орындаушылық нұсқаларды ажырату мәселесі белең алуда. Осыған орай күй кімнің орындауында жеткен, қай нұсқа, нешінші түрі деген сұрақтар жиі айтылады. Олардың есімдері тек музыкалық ортада ғана танылмаса, жалпы қазақ қоғамына бейтаныс есімдер болып келеді. Көзінің қарашығындай сақтап, көне мұраның қаймағын бұзбай жеткізген өнерпаздардың қазақ музыка мәдениетінде маңызы зор екендігі анық. Қазақтың дәстүрлі музыкасының сақталуы мен жеткізілуі мәселесін қарастыру барысында орындаушы шығармашылығының өзектілігі айқын аңғарылады. Әр аймақ күй шеберлерінің өзіндік орны бар. Мәселен бір ғана Батыс Қазақстан аймағының күй шеберлерін атап өтетін болсақ, олардың қатарында Меңдіғали Сүлейменов (1867-1942), Науша Мырзагерейұлы Бөкейханов (1870-1944), Оразғали Сүйінбеков (1889-1964), Махамбет Нұрмұхамбетұлы Бөкейханов (1890-1937), Лұқпан Мұхитов (1894-1957), Оқап Қабиғожин (1901-1942), Мұхит Битенов (1912-1983), Фазыл Сұлтанов (1914-1989), Бактияр Құбайжанов (1910-1954), Ғылман Қайрошев (1914-1989), Есел Қазиев (1927-1985), Әлқуат Қожабергенов (1911-1980), Мұқит Айтқалиев (1927), Мырзағұл Панаев (1929-1998) және т.б. кімнің күйін жеткізгенін, кімнен үйренгенін, күй тарихына қосқан үлесі қандай екендігін көпшілік біле бермейді. Тізімдегі күйшілердің шығармашылығына арналған жеке еңбектердің жоқтығы күй өнері тарихының қаншалықты зерттеу қажет екендігін белгілейді. Себебі, бұл күйшілердің шығармашылығымен екі ғасырды байланыстырып тұрған алтын көпір ретіндегі бір тарихи кезең қамтылған.

Орындаушылардың өмірбаяны мен шығармашылығының фактілерін нақтылау, ғылыми зерттеулердің эмпирикалық базасын байыта отырып, жинақталған материалды теориялық жалпылауға мүмкіндік беріп, болашақ ғылыми-зерттеу жұмыстардың негізгі бағытын анықтады. Атап айтқанда, олардың жеткізген туындыларын талдау арқылы орындаушылардың дүниетанымын, музыкалық қабілетін, психологиясын, мәдениетін қарастыру маңызды. Этнофорлардың музыкалық танымы мен талғамын және адамның музыкалық антропологиясына қатысты мәселелерді талдау арқылы «шығармашылық лабораториясының» құпиялары ашылады. Туғаннан адам табиғатында қалыптасатын ұлттық құндылықтардың «өзінікі» және «өзгенікі» ретіндегі ара жігі ажыратылған иммундық жүйесінің қызметі сараланып, атадан балаға мирас болатын байлықты жеткізу, шығармашылық тұрғыдан жетілдіру, ізденістер арқылы өзіндік өндірістерді, яғни өз туындысын шығару мәселелері пайымдалады.

#### ПАЙДАЛАНЫЛҒАН ӘДЕБИЕТТЕР ТІЗІМІ:

1. Затаевич А. 500 казакских песен и кюйев. Адаевских, Букеевских, Семипалатинских и Уральских. (Продолжение «1000 песен КАЗАКСКОГО НАРОДА» того же собирателя). – Алма-Ата: Наркомпрос Казакской АССР, 1931. – 313 с.
2. Жұбанов А. Ғасырлар пернесі. – Алматы: Жазушы, 1975. – 399 б.
3. Бекенов У. Күй керуені. – Алматы. 2002. – 144 б.
4. Мерғалиев Т., Бүркіт С., Дүйсен О. Қазақ күйлерінің тарихы. – Алматы: Комплекс, 2000. – 412 б.
5. Ахмедияров Қ. Табыну. – Алматы: Дайк-Пресс, 2000. – 472 с.
6. Есенұлы А. Күй – тәңірдің күбірі. – Алматы. 1997. – 196 б.
7. Сейдімбек А. Қазақтың күй өнері. Монография. – Астана: Күлтегін, 2002. – 832 б.
8. Сахарбаева К.С. Атырау ән-күй мұхиты. – Алматы: Дайк-Пресс, 2001. – 784 б.
9. Аманов Б.Ж., Мухамбетова А.И. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – 544 с.
10. Утегалиева С.И. Мангыстауские домбровые кюи // История и культура Арало-Каспия. Сборник статей. Вып.1. / Под общей редакцией С.Ажигали – А.: Құс жолы, 2001. – С. 206–225.





11. Омарова Г.Н. О композиционной структуре домбровой музыки Западного Казахстана (на примере кюев «Балбырауын») // Традиционная музыка Азии: исследования и материалы / Сост. и отв. ред. С.Утегалиева. – Алматы: Дайк-Пресс, 1996. – С. 81-89.
12. Несипбай Р.Т. Кюй-токпе в системе традиционного мироотношения казахов (проблемы темы, формы и композиции в кюях-токпе): автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02. – Алматы 1999. – 30 с.
13. Omarova A., Kaztuganova A., Akimzhanov B., Sultanova A., Zhamanbalinov E. Kazakh musical and poetic art in the context of globalization // Opción, Año 36, Especial No.26 (2020): 387-406 ISSN 1012-1587/ISSNe: 2477-9385
14. Kaztuganova A.Zh., Kuzembay S.A., Omarova A.K., Akimzhanov B.N., Zhamanbalinov E.E. авторларымен бірлестікте Genre «Polylogue» in the kazakh music // News of the National Academy of of sciences of the RK Series of social and human sciences ISSN 2224-5294 Volume 3, Number 331 (2020), 35 – 41 <https://doi.org/10.32014/2020.2224-5294.62>

УДК 78.03

**МУЗЫКАЛЬНО-ЖАНРОВЫЕ ТРАДИЦИИ И ВРЕМЯ:  
 «АБЫЛАЙ ХАН» Е. РАХМАДИЕВА**

**Омарова Аклима Каирденовна**

ВНС Института литературы и искусства им. М.О. Ауэзова  
 Алматы, Казахстан

***Аннотация:** В современных условиях при восприятии и оценке процесса развития оперного искусства важно учитывать творческие завоевания национальных композиторов. В таком контексте – в реалиях музыкально-театральной интерпретации концептуально нового произведения – представлен «Абылай хан» Е.Р. Рахмадиева. Автором, чье имя уже при жизни вошло в историю культуры, была создана «первая опера» независимого Казахстана.*

***Ключевые слова:** традиция, казахская опера, Е.Р. Рахмадиев, ситуационная драматургия, национальная специфика.*

***Аңдатпа.** Қазіргі кезеңде опера өнерінің дамуын қабылдау және бағалау жолында ұлттық композитордың шығармашылығын негізге алу маңызды. Осы ретте ерекше жағдайға айналған, жаңа шығарманың музыкалық-сахналандыруында шынайы баяндалған Е. Рахмадиевтің «Абылай хан» операсы зерттелген. Музыка мәдениетінің тарихына есімі енген автордың шығармашылық тұлғасы Тәуелсіздік Қазақстанның алғашқы күрделі операсының дәрежесін биіктетті.*

***Түйін сөздер:** дәстүр, қазақ операсы, Е. Рахмадиев, жағдаяттық драматургия, ұлттық ерекшеліктер.*



**Abstract.** *Appeal to the opera «Abylai Khan» by E. Rakhmadiyev, creating of which became a special event is regular because not only the reality of music and theatrical interpretation of the new work, the importance of paying attention to the creativity of national composer, the ability of perception and evaluation of the current stage in the development of opera art have been revealed. The status of the first great opera of the independent Kazakhstan is predetermined by the scale of the creative personality of the author, whose name is already inscribed into the history of musical culture.*

**Keyword:** *tradition, Kazakh Opera, E.R. Rakhmadiyev, situational drama, national specifics.*

Премьера оперы «Абылай хан» Е.Р. Рахмадиева явилась событием особого порядка. В этом сказалась не только реальность музыкально-сценической трактовки нового произведения, значимость обращения к творчеству национального художника, возможность восприятия и оценки современного этапа в развитии оперного искусства. Особый статус постановок, как первой, так и последующих, был предопределен масштабом личности композитора, имя которого уже тогда было вписано в историю музыкальной культуры Казахстана.

Новизна содержания и формы «Абылай хана» рельефно проявляется в ситуационной драматургии оперы. Казалось бы, в ней представлены сюжетные разновидности основных групп ситуаций (их типология была разработана на материале русской оперной классики Т.В. Ниловой):

- воплощающие собственно конфликтную линию развития (нашествия, суды, сражения и т.п.);
- связанные с обрядовой поэзией в опоре на традиционные музыкально-поэтические жанры (например, песня, славление и др.);
- отражающие любовную сферу (свидания, признания, ревность, обольщения и др.);
- имеющие повествовательную природу (рассказ, размышление, воспоминание, беседа и т.д.).

Естественно, что в опере указанные сюжетно-сценические ситуации приобретают четко очерченный национально-конкретный облик. При этом в каждой из основных групп, представленной ярко и убедительно, выделяются те, что предполагают именно словесную форму выражения. Причем 1-я и 4-я группы, условно обозначенные как «Драма» и «Слово», оказываются в непосредственном взаимодействии: «нашествие» раскрывается через ситуацию словесного «поединка» двух сторон, собственно поединок (единоборство) сопровождается словесным комментарием (1-й акт); «беседа» Абылая и Галдан Церена разворачивается как «сражение» в слове (2-й акт); переговоры («беседы» с послами) воспринимаются в русле специфических форм словесных баталий (сражений), словесная стычка с подстрекателями – как «поединок» (3-й акт); «суд»-тяжба вбирает в себя и «рассказ», и «размышление», и «воспоминание», и «беседу», и пр. (4-й акт) [1].

В этом контексте безусловное преобладание собственно диалогических форм, ансамблей-диалогов и сцен сквозного действия, построенных на диалоге, приобретает особый смысл. Их чередование и взаимосвязь закономерно подчинены закону контраста. Соответственно, акты отличаются не только по времени, месту действия, кругу основных действующих лиц, но и ритму смены сцен, их качественным характеристикам.

В качестве деталей контрастного сопоставления можно отметить характерное соотношение окончания акта и начала следующего (например, смена массовой сцены 1-го – монологом 2-го акта и, наоборот, монолога 2-го – массовой сценой 3-го и т.д.), повторность определенных сцен как в пределах акта, так и в масштабах всего произведения. Показательно, что определяющая роль логики диалога при этом не зависит от количества задействованных в конкретной сцене персонажей или от масштабов и



особенностей музыкального развития. Она закрепляется контекстом национально-самобытных жанров-ситуаций, как правило, изначально обладающих диалогической природой.

Кроме упомянутого спора батыров перед поединком, острых словесных стычек, словопрений в рамках судейства-тяжбы и др., отражающих в диалоге противоборстве мнений, в опере актуализированы и другие формы словесного обращения (например, «Бата», «Дат!»), которые также оказываются композиционно и драматургически значимыми.

Специфика внутренней драматургии и композиции ярко проявляется на фоне оперных традиций сюжетосложения. Параллели с другими произведениями, возникающие лишь при сопоставлении исходных сюжетно-сценических положений, подчеркивают новизну избранного состава ситуаций, их структурную многоуровневость и общность.

Так, заточение главного героя (в темнице, в подземелье, в тюремной башне замка и т.д.) в событийной канве героической оперы или оперы, раскрывающей личную драму, связано (по преимуществу) с отражением в формах сольного высказывания определенной гаммы чувств. Как раз в этом ключе трактуется сцена, открывающая акт. Дальнейшее же развитие раскрывает особую мотивировку сцен, разворачивающихся тут же, в зиндане. Последующие ситуации предстают как ряд испытаний, которым подвергается плененный герой. Многообразие привлеченных средств взаимодействия компонентов оперы, ее специфических форм позволяет композитору выстроить указанные сцены в динамике восхождения к главной сюжетно-сценической ситуации акта – «встрече» с хунтайджи, этапы которой также определяются разными формами испытания Абылая.

Неоднократно подтвердив свое высокое происхождение, неукротимость боевого духа, внутреннее достоинство и честь, Абылай вынужден доказывать теперь не только знание жизненных основ, но и силу, остроту своего ума. Противостояние (так назван 2-й акт) логично переводится в плоскость интеллектуального столкновения, формой выражения которого оказывается разговор в загадках. Избранное «оформление» диалога Галдан Церена и Абылая является закономерным и исторически правдивым. Добавим в этой связи, что при воспроизведении этой ситуации в различных фольклорных источниках (не важно, в прозаических ли, поэтических ли) вопросо-ответная форма так или иначе отражается.

В сравнении с операми, где в том или ином контексте возникает необходимость разгадывания загадок (например, «Турандот» Дж. Пуччини или «Загадочная девушка» С. Мухамеджанова), раскрывается существенное отличие данной сцены. Суть – не в правильно раскрытом значении – отгадке, а в движении смысла, скрытого в вопросах и ответах, т.е. загадка, в свою очередь, оказывается воплощаемой формой, а не содержанием.



Калдан Қалдан мен Әбілмансұр онаша...

Әбілмансұр Жұмбақ әңгіме мен арбасалды...

Е-лінде кой көп пе? Ең-де-ше кой-шы ө-ті-рік-ші кой — ұ-ры.

көп

Максимально оберегая понятийный смысл слов в гибком и изменчивом сочетании различных типов вокальной речи, композитор параллельно с развитием разговора усиливает значимость собственно музыкальных закономерностей: снимается соответствие вопроса и ответа с точки зрения характера высказывания, меняется соотношение в последовательности их звучания (совмещенными оказываются ответ и новый вопрос, вопрос и ответ на него), вводится общее (и по тексту, и по музыке) высказывание героев и, наконец, в момент кульминационного напряжения мысль, выраженная в слове, замещается музыкой, выражающей «биение» мысли. Для этой «мимической сцены», т.е. собственно действия и музыки (без слов), композитор привлекает средства, выразительная роль которых известна и по другим произведениям (например, Р. Щедрина [2]), но через избранное сочетание программирует особую меру художественного воздействия.

В новой опере характеристика Абылая как героя (батыра и полководца), данная во времени и ином измерении – «канва», в которой последовательно утверждается интеллектуальная мощь Абылай хана. В этом плане значимо и новое качество противостоящих сил. Правитель джунгар Галдан Церен до и после диалога с Абылаем в самостоятельных сценах 2-го акта через сольные высказывания монологического типа показан в осмыслении произошедшего. Неординарный поступок – освобождение кровного врага – подтверждает проницательность, дальновидность умного и сильного противника.

**«АБЫЛАЙ ХАН» ОПЕРАСЫН БАЛҚАШ ҚОЛЫҢ ЖАҒАСЫНДА ЖАЗДЫМ**

**Еркеғали РАХМАДИЕВ:**

**КСРО халық әртісі, Мемлекеттік сыйлықтың лауреаты, белгілі композитор Еркеғали Рахмадиевті білмейтін қазақ кім, кісіні білмейтін қазақ кісісіз. «Абылай хан» операсын білмейтін қазақ кісісіз. Жұмырда Еркеғали Рахмадиевті білмейтін қазақ кісісіз. Осылайша, біздің еліміздегі опера өнерінің дамуына қызығушылықпен қарауымыз керек.**

**«Абылай хан» операсын жаздым**

«Абылай хан» операсын жаздым. Операның сюжеті, музыкасы, сахналық шешімдері туралы айтамын. Операның сюжеті, музыкасы, сахналық шешімдері туралы айтамын. Операның сюжеті, музыкасы, сахналық шешімдері туралы айтамын.

**«Абылай хан» операсын жаздым**

«Абылай хан» операсын жаздым. Операның сюжеті, музыкасы, сахналық шешімдері туралы айтамын. Операның сюжеті, музыкасы, сахналық шешімдері туралы айтамын.

Handwritten musical score for a piano accompaniment, showing staves with notes and lyrics in Kazakh. The score includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and dynamic markings.

Интервью композитора

Страница рукописи клавира (1998)

Таким образом, в динамике восхождения материала и воплощенной предметности (в их взаимосвязи) к уровню соотношения компонентов оперного синтеза, в контексте эпического разворота музыкально-сценического действия, предельно насыщенного драматическими событиями, выявляется не только адекватность воплощения идейно-художественного замысла, но и органичность отражения диалектики национального.

«Абылай хан» Е. Рахмадиева предстает значимым в плане «материальной фиксации того трудно определяемого “вещества истории”, что зовется национальным духом» [3]. Глубокой творческой мудростью мастера, свободно владеющего динамикой музыкально-драматургического стиля, но сознательно возвратившегося к истокам традиционной культуры [4], освящено *первооткрытие* новейшей истории казахской оперы.

**СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ:**

1. Омарова А.К. Об опере «Абылай хан» // Өнер өрінде. На вершине... Композитор Еркеғали Рахмадиев. Сб. ст. К 70-летию Е. Рахмадиева. – Алматы: «Айкос», 2000. – С. 126-154.
2. Щедрин Р. Музыка и современность. Цит. по: Музыкальный театр: События, проблемы / Ред.-сост. М. Сабинава. – М.: М., 1990. – 287 с.
3. Назарбаев Н.А. В потоке истории. – Алматы: «Атамұра», 1999. – 296 с.
4. Gafurbekov T.B., Omarova A.K., Kaztuganova A.Zh. Modernization of traditional musical culture of the kazakhs in the era of globalization // The Bulletin of national academy of sciences of the Republic of Kazakhstan. ISSN 1991-3494. Volume 6, Number 376 (2018), 6-10 – Алматы – С.165-170. DOI: [10.32014 / 2018.2518-1467.41](https://doi.org/10.32014/2018.2518-1467.41)



УДК 78.03

## ШЫҒЫС ҚАЗАҚСТАН КҮЙШІЛІК ДӘСТҮРІНІҢ ЗАМАНАУИ КЕЛБЕТІНДЕГІ БЕДЕЛБЕК ӘБІЛМӘЖІНҰЛЫНЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫ

**Жаманбалинов Ернат Ерболатұлы**

Құрманғазы ат. ҚҰК Музыкатану кафедрасының  
 1-курс магистранты,

М.О.Әуезов ат. Әдебиет және өнер институты

Музыкатану бөлімінің кіші ғылыми қызметкері

Ғылыми жетекшісі – Қазтуғанова Айнұр Жасағанбергенқызы

***Аңдатпа:** Мақалада Шығыс Қазақстан күйшілік дәстүрінің заманауи ахуалы қарастырылып, Б.Әбілмәжінұлының (1936) шығармашылығындағы туындылар негізінде талдаулар келтірілген. Сараптау барысында күйлердің құрылымдық ерекшеліктері атап өтілді.*

***Кілт сөздер:** Шығыс Қазақстан, күй, дәстүр, орындаушылық ерекшеліктер.*

**Аннотация:** В статье характеризуется современное состояние кюевой традиции Восточного Казахстана. В этой связи осуществлен анализ произведений композитора Б.Абильмажинова (1936). На этой основе в ходе исследования отмечены важнейшие структурные особенности кюев.

**Ключевые слова:** Восточный Казахстан, кюя, традиция, исполнительские особенности.

***Annotation:** The article describes the current state of the kuy tradition of the East Kazakhstan. In this regard, the analysis of the works of a composer B.Abilmazhinov (1936). On this basis, the study noted the most important structural features of kuys.*

***Key words:** The East Kazakhstan, kuy, tradition, performance features.*

Көне түркі дәуірінің алтын бесігі атанған Алтай-Тарбағатай аймағы – күйшілік өнердің байырғы қайнар көздерінің бірі. Өзінің таралу аймағына 4 мемлекетті қосқан бұл күйшілік дәстүрде табиғатпен, түрлі тарихи оқиғалармен, аңыз-әңгімелермен байланысқан көптеген туындылар сақталып, біздің күндерге жетіп отыр. Бұл да болса көптеген күйшілердің, орындаушылардың, зерттеушілердің ерен еңбегінің жемісі. Бұл сөзімізге дәлел ретінде келесі еңбектерді атап өтуге болады: күйші, зерттеуші Уәли Бекеновтың «Күй табиғаты» [1], «Шертпе күй шеберлері» [2] еңбектері, Т.Бекхожинаның «Аңыз күйлер» мақаласы [3], «Даламның назды саздары» [4] атты кітабы, Мұхтар Мағауиннің «Күй иесі – Байжігіт» [5] және жазушы, әдебиет зерттеуші, ғалым, филология ғылымдарының докторы А.Сейдімбектің «Байжігіт (XVI-XVII ғасырлар)» [6] атты мақалалары. Қазіргі таңда бұл мектепті белсенді зерттеп жүрген күйші-зерттеушілер – М.Әбуғазы, А.Мәулетұлы, Р.Нұркенов сынды тұлғалар.

Шығыс Қазақстан күйшілік дәстүрі Шығыс Түркістан өңіріне қарасты Алтай-Тарбағатай, Іле, Моңғолияның Баян Өлгий аймақтарын, Шығыс Қазақстан облысының Күршім, Зайсан, Аягөз, Шұбартау өңірлерін қамтиды. Шығыс Түркістан күйшілік өнері екі мектептен тұрады. Алтай күй мектебінің өкілдері: Бейсенбі, Шақабай Шалап, Мүкей, Тайыр Белгібайұлы. Ал Тарбағатай күйшілік ұясына Қайрақбай, Бәзғалам, Бейсібай, Кәсімбай, т.б. күйшілер жатады.

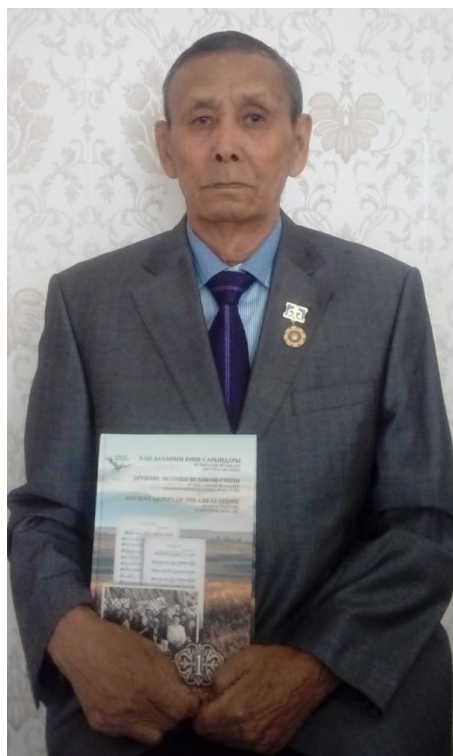
Шығыс Қазақстан күйшілік дәстүрінің бүгінгі күнге жетуін Бағаналы Саятөлеков, Масығұт Тәтенов, Тайыр Белгібайұлы, Кәсімбай Құсайынұлы, Уәли Бекенов, Қазен Әбуғазыұлы, Мұқаш Таңғытұлы т.б. күйшілердің шығармашылығынан көруге болады.



Бұл күйшілердің шығармалары Шығыс Қазақстан, Алтай-Тарбағатай күйшілік дәстүрі ізімен туындап, көне заман мен біздің дәуір арасындағы алтын көпір ретінде қарастырылады.

Шығыс Қазақстан күйшілік дәстүрін берік ұстап жүрген көптеген халық күйлерін жеткізуші, күйші-композитор, әнші, өнер зерттеушісі, бірнеше еңбектердің авторы Беделбек Әбілмәжінұлын жоғарыда аталған тұлғалармен бір қатарға қоюға болады.

Беделбек Әбілмәжінұлы – ҚР Мәдениет қайраткері, күйші, өнертанушы, бірнеше еңбектердің авторы. 1938 ж. ШҚО, Тарбағатай ауданы, Ласты ауылында дүниеге келген. Оның халық әндерін, жыр, дастан, қисса үлгілерін жетік білуіне анасы мен әкесі тікелей әсер еткен. Беделбек Әбілмәжінұлының айтуынша, әке-шешесі жыр, күй, ән өнерлерін меңгерген. Сонымен қатар, Иса Байзақов, Әсет Найманбаев, т.б. ұлы өнер иелерінің шығармашылығымен етене таныс болған. Осындай мәдени ортада өскен Беделбек – домбыра, баян, мандолина аспаптарының шебер орындаушысы, көптеген байқау, фестивальдердің лауреаты. Беделбек Әбілмәжінұлы өмір бойы өз ауданының мәдениет саласында қызмет істеген. Өзінің «Домбыра Дүлдүл» атты еңбегінде өмірінен сыр шерте отырып, өскен ортасы мен өнердегі жеткен жетістіктерін жан-жақты баяндаған [7]. Сонымен қатар, оның әншілік өнері Қазақстанның аймақтық ән өнері жүйесінде тұңғыш рет «Ұлы даланың көне сарындары» антологиясының 1-ші томына енді [8]. Оның күйшілік өнері, яғни орындаушы және күйші-композиторлық шығармашылығы аталған антологияның 2-томында ұсынылады.



Бұл мақаламызда біз Беделбек Әбілмәжінұлының күйшілік өнеріне, оның орындаушылық ерекшеліктеріне тоқталып, репертуарына талдау жасамақпыз. Тілге тиек етіп отырған аталмыш тұлғаны шын мәнінде шертпе күй шебері деп айтуға болады. Бұл сөзге оның авторлық «Шалқыма», «Арман», «Ізбасар» сияқты күйлері дәлел бола алады. Күйшінің бұл туындыларын алып қарасак, әрқайсысы техникалық шеберлікті, нақышына келтіріп орындауды талап етеді. Сонымен бірге, Беделбек Әбілмәжінұлының



репертуарындағы «Тансаңшы», «Терісқақпай», «Алшаңгер», «Бұлбұл», т.б. халық күйлері оның өзіндік орындаушылық қолтаңбасын анық көрсетеді.

Жалпы Беделбек Әбілмәжинұлының шертісінде Шығыс Қазақстандық стильден бөлек Арқа, Жетісу дәстүрлерінің де орындау тәсілдері анық байқалады. Мысалы, күйші жеткізген «Шағидың зары» атты халық күйінде орындаушылық, кейбір әуендік жүріс тұрғысынан Тәттімбеттің «Азамат қожа» туындысына ұқсас тұстары бар. Бұл аталған екі туынды да теріс бұрауда жүреді. Әсіресе, төмен қағыспен саға бөліміне өрбіп шыққан кіріспе бөлімі Арқаның ән дәстүріндегі «ақынның әуен құрылымы» (С.Елеманованың термині) іспеттес. Салыстырмалы талдауға алынған екі күйі де ауқымы жағынан көлемді, орындаушылық шеберлік тұрғысынан күрделі туындылар болып есептеледі. Әдетте көне күйлерде үстіңгі ішектің бурдон дыбысы сақталады, бұл ретте екі күйдің кейбір тарауларында үстіңгі ішекте әуендік әдістер пайдаланылған.

## Шағидың зары

Халық күйі

Орындаған Беделбек Әбілмәжинұлы  
 Нотаға түсірген Жаманбалинов Ернат

Жүрдек, екпінін үдете ♩ = 180-204



Мысал -2

Тәттімбет – «Азамат қожа»: [9]

## АЗАМАТ ҚОЖА

Орындаушы Әбікен Хасенов

Жүрдек, жігерлі



Беделбек Әбілмәжинұлының репертуары әртүрлі тақырыпты камтиды. Мәселен, жануар, құс атауларына байланысты «Бұлбұл», «Алшаңгер», батырлықты, ержүректікті дәріптейтін «Қамшыгер» (Моңғолия, Қытай елдерінде қазіргі күнге дейін жеткен өнер), аңыз-әңгіме желісіне туындаған «Тансаңшы» және қазақ күй өнерінде кең тараған жанрлық «Терісқақпай» туындылары. Сондай-ақ, Б.Әбілмәжинұлының «Шалқыма» туындысы да күй өнерінде кең тараған аттас күйлер тобына жатады. «Атына заты сай»





көңілді, жүрдек екпінде орындалады. Ауқымы кең бұл күйде бөлімдер арасы секвенциялық әуенмен жалғасып отырады:



Мұндай үрдіс осы Шығыс Қазақстан күйшілік мектебінің өкілі, композитор Рахымбек Ноғайбаевтың «Атамекен» күйінде кездеседі. Осыған орай заманауи Шығыс Қазақстан күйлері өзіндік бір эволюцияға ұшырау үстінде деген пікір қалыптасады.

Қорыта келе, күйші-композитор, өнер зерттеушісі, шертпе күй шебері Беделбек Әбілмәжінұлының шығармашылығына шолу жасалып, оның орындауында жеткен «Шағидың зары» күйінің музыкалық ерекшелігіне назар аудару арқылы, орындаушылық шеберлігінің биік үлгісі анықталды. Болашақта күйші репертуарындағы халық күйлері мен төл туындылары толыққанды зерттеліп, оның шығармашылығының (ән, күй, жыр және т.б.) тұтас зерттелуі оның қазақ музыка тарихындағы орнын белгілеп, үлесін анықтауға мүмкіндік береді.

#### ПАЙДАЛАНЫЛҒАН ӘДЕБИЕТТЕР ТІЗІМІ:

1. Бекенов У. Күй табиғаты. – Алматы: Өнер, 1981. – 176 б.
2. Бекенов У. Шертпе күй шеберлері. – Алматы: Жалын, 1977. – 92
3. Бекхожина Т. Кюи-легенды. // Дернова В.П. Народная музыка в Казахстане (сб. статей). – Алма-ата, 1967. – 130-б.
4. Бекхожина Т. Даламның назды саздары. – Алматы: Өнер, 1996. – 208 б.
5. Мағауин М. Күй иесі Байжігіт. // Жұлдыз журналы, 1976. - № 9. – 180-185-б.
6. Сейдімбек А. Байжігіт (XVI-XVII ғасырлар). // Орталық Қазақстан, 1991. № 235-236. – 6-б.
7. **Әбілмәжінұлы Б.** Домбыра Дүлдүл: естеліктер. – Өскемен: Рекламный Дайджест, 2008. – 270 б.
8. Ұлы даланың көне сарындары: Антология. Үш томдық. – Т. 1: Музыкалық фольклор. Дәстүрлі ән өнері / Жауапты редактор Қазтуғанова А.Ж. – Алматы: Grand Book, 2019. – 740 б.
9. Тәттімбет және Арқа күйлері / құраст.: Тоқтаған А., Әбуғазы М. – Алматы: «Білім», 2005. – 181, б.



УДК 78.03

**ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО КАЗАХСТАНА  
В МИРОВОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ:  
ДИНАМИКА И ПРОБЛЕМЫ ИНТЕГРАЦИИ  
(К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ)**

**Султанова Асем Едиловна**

МНС Института литературы и искусства им. М.О.Ауэзова,  
магистр искусствоведческих наук  
Алматы, Казахстан

***Аннотация** В статье представлены пути становления и развития музыкально-инструментального творчества Казахстана. Отмечены особенности исполнительских трендов в соответствии с выбранным периодом и подходы к интерпретации сочинений востребованных отечественных авторов с учетом (новых) различных направлений в искусстве, включая синтез традиционных мотивов с современными приемами. Дан краткий срез проблем, показаны варианты их решения в контексте новейших медийных технологий и гибких форм профессионального образования. Теоретические и научные положения статьи основаны на трудах известных искусствоведов стран СНГ, разрабатывающих методологические и практические аспекты в области музыковедения. Все это позволило автору выявить ряд факторов для разрешения задач, целенаправленных на быстрый и эффективный рост исполнительской сферы в искусстве Казахстана.*

***Ключевые слова:** исполнительское творчество, национальные традиции, новейшие технологии, самобытность, стилевые тенденции.*

Отечественное инструментальное исполнительство основано не менее, чем столетие назад. За этот период данное направление ярко обозначило свой высокий уровень в мировом музыкальном мире. Выбранная область представляет собой большой спектр жанров, исполнительских составов и разных направлений. Следует отметить, что текущий этап развития искусства в нашей стране характеризуется как внешними, так и внутренними факторами влияния на пути становления и развития выбранной сферы, которые нуждаются в своей практической реализации и теоретических исследованиях. К внешним факторам следует отнести медиа и иные технологии, ставшие сегодня неотъемлемой частью творческого процесса, и не только это. Усовершенствованные пути преподавания, также занимающие особое место в мировой реальности отмечены в работе как внешние мотивы. Относительно второго аспекта – к основаниям внутреннего продвижения – относятся: организация самостоятельной работы, самообразование; развитие самосознания и самоорганизации; индивидуализация методологии. В этой связи нельзя не отметить и особое, непосредственное влияние национальной культуры, традиционного менталитета на общее формирование музыкантов-практиков, инструменталистов.

До наших дней казахский музыкальный инструментарий и инструментальные традиции сохранили уникальное духовное и материальное наследие. Их изучение и анализ представляют некоторую трудность в силу сложных исторических, этнографических, антропологических, межкультурных взаимосвязей и других процессов становления и развития. Следует отметить, что инструментализм в традиционной казахской культуре занимает существенное место и обладает высокими художественными достоинствами. Интерес к изучению этого аспекта музыкального искусства не угасает, а, наоборот, повышается в научной среде. Как нам представляется, до настоящего времени сведения о



казахском инструментарии в целом и в частности остаются фрагментарными, поэтому актуальны вопросы раскрытия основ традиционной культуры казахов.

Созидательно существовать может только то общество, где приоритетными являются духовные ценности. Через творчество человек способен реализовать свой индивидуальный потенциал – например, в искусстве. При этом роль музыки, как одного из видов искусств, является основополагающей в возможности реализации духовности личности. Именно через человеческий дух реализуется этико-эстетическое начало бытия. В связи с этим перед искусствоведами стоят задачи воспитания ментальной основы развитого, высоконравственного растущего поколения страны. Сегодня, отталкиваясь от идеи человеческой свободы и альтернативного поведения, поддержанного псевдокультурой, мы укореняемся в сознании того, что любой человеческий выбор правомерен. В реалиях нашего времени высоких нанотехнологий приводят к тому, что понятие нравственности, к сожалению, теряет свои классические ориентиры. Поэтому возрастает роль тех теоретических научных исследований, которые можно претворить в жизнь и использовать их на практике.

Актуальность избранной темы обусловлена теми большими изменениями, которые происходят в современном культурном мире и влияют на развитие искусства в целом и музыкальную сферу в частности. Классическое направление, которое в предшествующие века являлось эстетически доминирующим, часто оказывается менее приспособленным к существованию, чем массовое искусство. Проникновение новейших медийных технологий в исследуемую область зачастую меняет вектор ее развития. Это способствует, с одной стороны, охвату большей аудитории, ускорению процесса культурной коммуникации, а, с другой стороны, неизбежно приводит к развитию утилитарного отношения в искусстве. Тем не менее, необходимость сохранения классических традиций остро ощущается современными музыкантами, которые ищут и находят в них источник вдохновения, средство для формирования духовных основ личности. Общественный прогресс сопровождается сегодня накоплением новых знаний, расширением запасов интеллектуального и культурного богатства в различных областях деятельности человека. Не составляют исключения и области профессионального музыкального образования и творчества, которые находятся сегодня под влиянием научно-технического прогресса. Эта тенденция обусловлена как появлением новых теоретических и прикладных данных и представлений о закономерностях музыкально-исполнительского творчества, так и принципами управления им. Соответственно, рождаются потребности в определенном, а, возможно, и значительном обновлении многоуровневого, сложного процесса формирования инструменталистов современного типа, отражающего логику культурного развития нашей страны и, вместе с ней, уровень отечественного искусства в целом.

В начале третьего тысячелетия вопросы инструментального мастерства, безусловно, остаются актуальными не только для теории и практики исполнительства, но и для искусствоведения. «Отсутствие временной дистанции в новой исторической реальности создаёт специфические сложности для анализа и оценки процессов социокультурного характера, а также собственно музыкальных явлений. Отсюда – необходимость целостного, системного осмысления музыкального искусства Казахстана данного периода как национально-самобытного явления» [2]. Несмотря на традиционное внимание специалистов к данной проблематике и существенные достижения в этой области, до сих пор не исследован ряд сложных вопросов, требующих обстоятельного изучения. В частности, исполнительские нюансы, как многокомпонентная, целостная система до сих пор не рассматривались в широком контексте различных факторов.

Наиболее эффективными в сфере музыкального образования в наше время представляются «шаги» по активному использованию и привлечению различных



технических (сетевых, компьютерных) медиа программ, направленных на прогрессивный рост качества исполнительства в целом. Также следует подчеркнуть образование и укрепление индивидуальности за счёт пропаганды традиционной культуры. Для разнонаправленной деятельности музыканта в Казахстане нужна его реализация как личности технически оснащенной, мобильной и дисциплинированной.

На сегодня данная тема исследована в трудах казахстанских музыковедов старшего поколения, таких, как П. Аравин, М. Ахметова, Г. Бисенова, Л. Гончарова, Н. Кетегенова, Е. Трёмбовельский, В. Дулат-Алеев, А. Маклыгин, Е. Скурко, С. Утегалиева, А. Омарова и др., в которых были отмечены наиболее яркие, самобытные явления казахской музыкальной культуры.

Следует отметить близкую по времени и области исследования диссертацию «Стилевые тенденции в инструментальном творчестве современных композиторов Казахстана» Харламовой В. Н. (Уфа, 2019). В процессе изучения этой работы определены точки соприкосновения с нашим исследованием, такие, например, как функции инструментального направления и поиски к их раскрытию. В качестве путей расхождения следует определить выбранный нами для изучения исполнительский процесс и модернизированный подход к его росту.

Подчеркнём, что актуальной на сегодня является тема возрождения древних мотивов в варианте синтеза с современными элементами. Также активно ведутся исследования по исполнению зарубежных, классических сочинений на казахских традиционных инструментах. Вариации на тему использования национальной тематики обширны и разнообразны.

В трудах советских и зарубежных исследователей область духового инструментального направления освещена, в целом, на макроуровне. В частности, существует фундаментальная работа «Духовые инструменты в истории музыкальной культуры» С. Левина, книги «История зарубежного исполнительства на духовых инструментах» и «История отечественного исполнительства на духовых инструментах» В. Усова, «Советское духовое инструментальное искусство» А. Черных. Особенности использования академических духовых инструментов широко освещены в трудах Г. Берлиоза, А. Веприка, А. Дмитриева, А. Карса, А. Модра, У. Пистона, Д. Рогаль-Левицкого и других.

Следует отметить большой интерес среди исследователей прошлого и нашего столетия к возрождению традиционных и становлению новых жанров, а также к их значимости в музыкальном пространстве. Работы именно этого направления составили методологическую основу данной публикации. Это исследования Джумаковой У. Р. «Творчество композиторов Казахстана 1920-1980-х годов. Проблемы истории, смысла и ценности», Недлиной В. Е. «Пути развития музыкальной культуры Казахстана на рубеже XX-XXI столетий», Абдинурова А. К. «Принципы формообразования и оркестрового письма в симфонических кюях композиторов Казахстана», Мосиенко Д. М. «Казахский музыкальный театр: история становления», Харламовой Т. В. «Стилевые тенденции в инструментальном творчестве современных композиторов Казахстана». Данные работы упомянуты с точки зрения их содержательности, значимости и актуальности в искусствоведении. А также «Музыкальное исполнительство: процессуально-динамический аспект» Бескровной Г. Н., «Инструментальная музыка на телевизионном экране: эстетические проблемы адаптации» (1987), автор – кандидат искусствоведения Петрушанская Е. М.

Осмыслению многообразных явлений и процессов, происходящих в области музыкально-исполнительского творчества, способствовало изучение целого ряда проблем исторического и теоретического музыковедения, музыкальной психологии, эстетики, которые разносторонне освещены в трудах А. Розенберга, Б. Асафьева, Л. Мазеля,



Р. Ролана, Е. Назайкинского, С. Скребкова, А. Баранцева, М. Арановского, В. Медушевского, А. Соколова, Б. Теплова, В. Холоповой, Ю. Холопова и других. Привлечены научные и учебно-методические разработки учёных-музыковедов и музыкантов-духовиков ближнего и дальнего зарубежья, таких, как И.Ф. Пушечников, Т.А. Докшицер, Н.В. Ничков, Т.К. Нуралы, Т.Г. Ткишев, Э. Ротуэлл, В.В. Березин, Ю.А. Усов, В.Д. Иванов, В.А. Диков, С.В. Кириллов, С.Я. Левин, Т. Ниман, Н. Назаров, Р.А. Маслов, С.В. Розанов, А.Т. Иванов, А.А. Федотов и т.д.

Исполнительская техника как многокомпонентная, целостная система до сих пор не рассматривалась в широком контексте различных факторов. Научная разработка данных позиций чрезвычайно важна для полноценного, эффективного формирования инструментальной области. В сфере музыкознания, связанной с исполнительской проблематикой, эти вопросы постоянно находятся в поле зрения специалистов, поскольку от их быстрого решения зависит творческий результат – художественная интерпретация произведения. Важнейшую роль здесь играют новые теоретические и практические идеи, новые приёмы, методы, средства обучения, новые подходы, направленные на повышение профессионального уровня музыкантов, а также прогнозирование их исполнительской культуры и мастерства. Среди новшеств, разрабатываемых и внедряемых сегодня в процесс обучения музыкантов и в сферу исполнительства, находятся и технические средства, по самой своей сути связанные с различными областями науки и творчества.

Ушедший XX век положил начало многостороннему изучению музыкального искусства Казахстана, имеющего глубокие исторические корни и традиции. Повышение исследовательского интереса к отечественной культуре прошлого, как к целостному художественному феномену, к проблемам становления национальной музыкально-исполнительской школы обусловлено закономерными процессами художественной жизни, направленными на углубление общегуманитарных аспектов осмысления национальной истории и культуры. Ключевое значение для современности имеет разработка интеграционных процессов в глобальном масштабе. Таким образом, осознание данного спектра проблем открывает возможность для подчеркивания необходимости изучения национального искусства Казахстана на фоне мировых трендов с привлечением новых технологий.

### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абдинуров А. К. Принципы формообразования и оркестрового письма в симфонических кюях композиторов Казахстана. Дисс. на соиск. уч. ст. к. иск. – М., 2016. – 201 с.
2. Харламова Т. В. Стилиевые тенденции в инструментальном творчестве современных композиторов Казахстана. Дисс. на соиск. уч. ст. к. иск. – Уфа, 2019. – 234 с.  
Асафьев Б. О казахской народной музыке. // Музыкальная культура Казахстана. – Алматы, 1955. – С. 9.
3. Акпарова Г. Претворение кюя в камерно-инструментальной музыке композиторов Казахстана // Традиционное и современное искусство Казахстана и Центральной Азии. – Алматы, 2004. – С. 68-78.
4. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. – Ленинград, 1983. – 190 с.
5. Недлина В. Е. Пути развития музыкальной культуры Казахстана на рубеже XX-XXI столетий. Дисс. на соиск. уч. ст. к. иск. – М., 2017. – 344 с.
6. Джумакова У. Р. Творчество композиторов Казахстана 1920-1980-х годов. Проблемы истории, смысла и ценности. Дисс. на соиск. уч. ст. д. иск. – М., 2003. – 218 с.
7. Иванов Вл. Словарь музыканта-духовика. – Москва: Музыка, 2007. – 128 с.



8. Мухамбетова А. И. Народная инструментальная культура казахов. Генезис и программность в свете эволюции форм музицирования. Автореф. канд. дисс. – Л., 1976. – 26 с.

УДК 78.03

### ЧИНГИСТАУСКАЯ ШКОЛА КАК НОВАЯ ДУХОВНАЯ ВЕТВЬ КАЗАХСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКИ

Касимова Зульфия Маликовна

ВНС Института литературы и искусства им.М.О.Ауэзова, к.иск.  
 Алматы, Казахстан

*Аңдатпа.* Мақалада шыңғыстау әншілік және күйшілік мектебі стилінің қалыптасуына негіз болған жағдайлар Абай Құнанбаевтың маңызын айқындау аясында қысқаша қарастырылған. Бұл мектептің жаңашылдығы, негізгі өкілдері жөнінде қысқаша мәліметтер келтірілген. Абайдың қазақ халқының рухани мәдениетіне қосқан үлесі, оның көркемдік бейнеленуінің ерекшеліктері зерделенген.

*Түйін сөздер:* ән, күй, стиль, аймақтық-стильдік мектеп, Абай, домбыра, Шыңғыстау мектебі.

*Аннотация.* В статье вкратце рассматриваются предпосылки для становления нового песенного и кюйевого стиля чингистауской школы в контексте раскрытия значимости творчества Абая Кунанбаева. Приведены сведения, касающиеся новаторских тенденций, основных представителей этой школы. Осмысливается вклад Абая в духовную культуру казахского народа и своеобразие его художественного воплощения.

*Ключевые слова:* песня, кюй, стиль, локально-стилевые школы, Абай, домбра, Чингистауская стилевая школа.

*Abstract.* The article briefly discusses the prerequisites for the formation of a new song and kui style of the Chinghistau school in the context of revealing the significance of the work of Abay Kunanbaev. Information is given on innovative trends, the main representatives of this school. Abay's contribution to the spiritual culture of the Kazakh people and the originality of his artistic embodiment is considered.

*Keyword:* song, kui, style, local-style schools, Abay, dombyra, Chingistau style school.

175-летие великого казахского поэта, мыслителя, просветителя Абая Кунанбаева – поистине знаковое событие для нашей страны. Абай относится к числу гигантов слова, мысли и духа, это гениальная личность, которая сумела на базе веками сложившихся морально-нравственных устоев народа их духовно осознать, осмыслить и воплотить в совершенных формах своих музыкально-поэтических памятников. В юные годы он отличался от своих современников большой любознательностью, эрудированностью, разносторонностью, образованностью. Разумеется, этому способствовало множество



факторов. Во-первых, его происхождение – его отец Кунанбай хаджи был мудрым волостным правителем в нескольких поколениях. Также известно, что Абай был на воспитании у матери Улжан и бабушки Зере. Мать Кунанбая Зере была знатоком высокоинтеллектуального народного творчества казахского народа. Наряду с этим, Кунанбай Абая с раннего детства приобщал к советам степных судей – биев и глав родов, которые в народе славились мудростью, глубиной своих суждений, используемых при решении социально и политически значимых вопросов.

Второй фактор – это эпоха, в которой жил Абай, одна из значимых в истории всего человечества. Это золотая эра духовной культуры, породившая огромное количество шедевров мирового искусства. Абай, как истинный патриот, хорошо знал выдающихся личностей казахских степей, своих современников, кроме того, он был в курсе крупных, значимых процессов и событий, происходивших в мире. В этой связи уместно упомянуть высказывание В.И.Манякина, который отмечает: «Постоянная жажда знаний не оставляла Абая всю жизнь. Он не только учился сам и учил других, но и постоянно призывал всех, в особенности молодежь, к овладению общечеловеческими культурными ценностями. Известно, что Абай знал несколько языков, читал в подлинниках А.С.Пушкина, М.Ю.Лермонтова, Н.А.Добролюбова, Ф.М.Достоевского, Хафиза, Рудаки, Омара Хайама. Все это легло в основу генезиса творческого метода великого казахского поэта...» [1, 6].

Абай всю свою жизнь познавал мир, стремился узнавать все новое, не останавливался в своем духовном и интеллектуальном развитии. В такой же атмосфере он воспитывал своих сыновей, окружал себя людьми, которые также жаждали знания. Таким образом, была сформирована среда, с которой поэт мог делиться своим творчеством, рассуждениями, обсуждать различные явления своей эпохи, и в этом общении получать и для себя что-то новое и познавательное. Это были его современники, ученики, дети, которые в дальнейшем стали важным звеном в пропаганде и сохранении наследия национального гения.

Чингистауская школа – так назвали исследователи музыки самобытный песенный и кюевый стиль, сложившийся вокруг Абая. Известно, что Абай является реформатором казахской поэзии и мелодии. Его музыкальный стиль отличается от всех сложившихся в казахских просторах известных локально-стилевых направлений. Эта значимая часть восточно-казахстанской музыкальной традиции стала новаторской, с совершенно новым музыкально-поэтическим языком и образным миром. Представители этой школы были яркими личностями, пропагандировавшими прогрессивные идеи своего наставника и эпохи. Шакарим Кудайбердиев, Асет Найманбаев, Берикбол Копенов, Шашубай Кошкарбаев, Муха Адильханов, Альмагамбет Капсаламов, Мухамеджан Майбасаров, Уайис Шондыбаев, сыновья Акылбай, Магауия, Абдрахман – это неполный список почитателей и последователей Абая, которые не только продолжили идеи выдающегося мыслителя, но и внесли свой значительный вклад в развитие как школы Абая, так и всей духовной культуры казахского народа.

Основы чингистауской песенной и кюевой школы продолжены и в XX веке. Так, яркими представителями являются Шакир Абенев, Мусахан Азильханов, Келденбай Ольмесеков, Жаркын Шакарим и мн.др. В начале XX века имя и наследие Абая, как байского потомка и феодала, было запрещено новой властью. Огромный труд по его реабилитации был сделан М.Ауэзовым, и это стало толчком к возрождению творчества великого поэта. А.В.Затаевич первым записал и нотировал его песни, вслед за ним А.Жубанов, Б.Сарыбаев, Б.Ерзакович, Л.Хамиди, Г.Бисенова и мн.др. деятели казахской культуры собирали произведения Абая Кунанбаева. Решающую роль в этом сыграли его потомки: в 30-ые годы А.Жубанов записал и нотировал музыкальное наследие Абая в исполнении внучки Макен Турагулқызы, а Л.Хамиди сделал нотировку нескольких песен из уст племянника Архама Исакова.



Вообще при упоминании Абая следует говорить не только о нем лично, так как все представители чингистауской школы являются носителями идей Абая, то есть его философские и творческие идеи по-разному интерпретированы всеми представителями этой школы. Поэтому важным является сохранение и популяризация творчества всех ее представителей. К примеру, Кабыш Каримкулов, Келденбай Ольмесеков, наряду с сыном Ахатом Кудайбердиевым, сыграли важную роль в пропаганде произведений Шакарима. Музыкальные пристрастия Шакира Абенова сформировались под влиянием Агашаяка (Берикбола). В этой связи следует упомянуть и Асета, который долгое время жил и умер в Китае, распространяя философские концепции Абая и формируя прогрессивное мировоззрение среди китайских казахов, внедряя их в свое богатое музыкальное и эпическое наследие.

Еще одним немаловажным аспектом музыкальной традиции окружения Абая является развитие трехструнной домбры. По свидетельству Б.Сарыбаева, этот древний инструмент, который когда-то бытовал на всей территории Казахстана, к XIX веку получил широкое распространение в Абаевском, Шубартауском, Жанасемейском районах бывшей Семипалатинской области. Особенно важную роль в этом сыграла чингистауская кюевая школа. Именно в искусстве этой плеяды данный инструмент обрел популярность, стал не просто сопровождением для песен, но и отдельно кюевым инструментом. Абай, его сын Акылбай, внук Исраил, ученики Альмагамбет, Берикбол не только исполняли известные кюи, но и сами создавали произведения. Их инструменты по сей день сохранены в музее Абая (Восточно-Казахстанская область) и Музее им.Коркыта (г.Алматы).

В XX веке данная традиция продолжена Мусаханом Азильхановым, Шакиром Абеновым и Жаркыном Шакаримом. Так, например, Ш.Абенов все свои песни и поэмы исполнял в сопровождении трехструнной домбры, на ней же выражал свои чаяния и раздумья, играя кюи. Акын говорил: «На этой домбре сочетаются оң бұрау (квартовая настройка), которая тонко передает чувства и настроение, и заунывная сол бұрау (квинтовая настройка). Звуки, исходящие из парной настройки (кос бұрау), дарят душе чувства поддержки и опоры. Именно поэтому всю мою жизнь я не выпускал его из рук, он был моим верным спутником» [2, 49]. Записи кюев М.Азильханова и Ш.Абенова хранятся в музее Абая.

Таким образом, новаторства в области формообразования, мелодико-интонационного, метроритмического строя казахской песни и кюя, обогащенные знаниями и осведомленностью прогрессивных представителей чингистауской школы в области культуры других народов, стали основой для формирования самобытного музыкального стиля, который является одним из важных и показательных в культурной сокровищнице казахского народа. Эта традиция жива по сей день благодаря деятельности преемников этой школы, которые сумели передать это духовное богатство следующему поколению.

Мудрость родного народа, которая закладывалась веками, и которая уже в какой-то степени утрачивалась, Абай отразил с новой силой в своем творчестве и смог свести их к общечеловеческим гуманистическим идеалам. Его эрудированность, грамотность, знание и понимание духовной культуры не только казахского, но и русского народа, европейских и восточных стран, позволили ему видеть все происходящее вокруг него свысока, в сравнении с другими мирами. Недаром поэт призывает людей расширять свой кругозор, стремиться к знаниям, понимать и видеть мир шире, чем принято, уметь быть толерантным и различать суть явлений. Все эти установки приобрели художественную форму и заняли свое место в сердцах миллионов людей.





**СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ:**

1. Манякин В.И. Вклад Абая Кунанбаева в казахскую музыкальную культуру // <https://docplayer.ru/59530843-Vklad-abaya-kunanbaeva-v-kazahskuyu-muzykalnuyu-kulturu.html>
2. Шәкәрім Ж. Көне дүние күмбірі – Мелодии древности (Болат Сарыбаев – музыка зерттеуші туралы). – Алматы, «Өнер», 2013. – 192 б. – қазақша, орысша.
3. Бисенова Г. Песенное творчество Абая.– Алматы: «Дайк-Пресс», 1995. – 166 с.
4. Кузембаева С.А. Национальные художественные традиции и их конвергентность в жанре казахской оперы. Монография. – Алматы: Uniqueservice, 2006. – 380 с.
5. Ибрагимов Т., Малаев С. Шыңғыстау өңірінің шертпелері: күйлер. – Алматы: «Айғаным», 2016. – 96 б.
6. Абай. Энциклопедия. – Алматы: «Қазақ энциклопедиясының» Бас редакциясы, «Атамұра» баспасы, ISBN 5-7667-2949-9
7. Кәрімхан З. Елбасыға бата арнаған Шәкір Әбенов туралы 15 дерек // <https://e-history.kz/kz/news/show/28432/>
8. Нүркенов Р. Үш ішекті домбыра // <https://ult.kz/post/ush-ishekti-dombyra>

УДК 37.013

**ВОСПРИЯТИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ, ПОНИМАНИЕ  
 СИМВОЛИЧЕСКОГО СМЫСЛА ПРОИЗВЕДЕНИЯ ЗАЛОЖЕННОГО В НЕМ  
 СОДЕРЖАНИЯ**

**Илхомжонова Динора**  
 Мустақил таджикотчи  
 Ташкент, Узбекистан

***Аннотация:** Данная статья посвящена изучению восприятия музыкальных произведений, рассмотрению понимания, раскодированию мыслей заложенных в музыкальное произведение со стороны композитора.*

***Ключевые слова:** восприятие, стиль, художественный смысл, музыкальный образ, музыка.*

Восприятие музыки представляет собой процесс раскодирования слушателем чувств и мыслей, заложенных в музыкальное произведение композитором и воспроизведенных исполнителем. Для передачи музыкальной информации необходимо владеть музыкальной речью. Под термином музыкальная речь в традиционном музыковедении понимается совокупность всех средств музыкальной выразительности.



Для каждой эпохи, направления, стиля, творчества различных композиторов, характерны определенные особенности музыкальной речи. Поэтому, для адекватного воссоздания в сознании слушателя музыкального образа, замышленного композитором при написании им своего сочинения, необходимо ознакомиться со средствами символизации этого композитора, а именно программностью, ритмо-формулами в области ритмической организации музыки, мелодическими и гармоническими формами и т.д.

Музыкальный образ обрывает значениями в процессе музыкальной практики восприятия музыкального произведения с пониманием символического смысла заложенного в нем содержания. Чем выше уровень понимания музыкальных символов, тем активнее протекает процесс восприятия музыкального произведения.

Рассматривая возникающие переживания в процессе восприятия музыкального произведения, можно обнаружить непрерывное взаимодействие сознательных представлений и бессознательных образов. Проявляется это взаимодействие в том, что хорошо знакомые, ранее слышанные элементы каждый раз будут образовывать новый, часто неожиданный смысловой комплекс, который сознание не могло бы самостоятельно вообразить. А.А. Бондарев считает, что поскольку «художественное переживание всякий раз преодолевает формальную логику сознания и всякий раз при этом достигает неожиданные цели, то можно с полным основанием назвать руководящий им принцип художественной логикой или поэтикой». Художественная логика проявляет себя в том, что неожиданно возникшая мысль приобретает убедительность, правдивость и достоверность.

М.Ш. Бонфельд, исследуя процесс музыкального восприятия, называет эти две составляющие накоплением и преодолением инерции. «Накопление инерции - это предвидение (предслышание) дальнейших шагов. Предслышание может относиться к любой стороне музыкальной ткани, любому ее параметру - от частного, касающегося отдельного средства музыкальной выразительности, и до концептуального». Преодоление же инерции - «это не просто поиск иной логики во имя нее самой, это, по сути, процесс формирования художественного смысла... Оно включает парадоксальное сочетание неизбежного с непредсказуемым».

Формирование художественного смысла при наличии художественного символа возможно, если какое-либо из средств музыкальной выразительности принимает на себя важную для общей концепции произведения смысловую нагрузку и объединяет то, что представлялось до этого несовместимым и даже взаимоисключающим. Символическое переживание требует ясного видения противоположных начал художественного образа, поэтому в музыкальном произведении символом может стать изобразительный по характеру мотив (пенье птиц, тиканье часов, вой ветра, колокольный звон и т.д.). Образ в данном случае раскрывается во взаимодействии музыкального высказывания с немзыкальными (зрительными, слуховыми и т.д.) впечатлениями и образами. В данном случае музыкальное произведение может вызвать непосредственные ассоциации с литературным или живописным произведением.

Также символом в музыкальном произведении нередко становится акцентированное использование мотива (принцип остинато). Остинато, как правило, символически объединяет две драматургические функции: с одной стороны, оно сдерживает развитие, с другой - является его поддержкой и опорой. Символом могут стать и музыкальные цитаты. Символический смысл цитата приобретает во взаимодействии с тем новым музыкальным контекстом, в который она попадает, то есть происходит переосмысление содержания. Символическая программа или название, имеющие в основе общехудожественный, универсальный образ или архетип, так же могут стать символом в музыкальном произведении.



Следует отметить, что ни одна составляющая музыкального образа, будь то мелодия, гармония, форма, тембр, динамика, цитата или программное название не существуют изолированно друг от друга и могут рассматриваться только в единстве. Роль каждого из средств музыкальной выразительности определяется во взаимодействии с прочими, то есть в едином комплексе, который с точки зрения понимания его смыслового содержания позволяет оценить вклад каждого элемента. По словам Б.В. Асафьева, «восприятие музыки имеет в виду установку сознания не на единичные предметы и их свойства как «отдельностей», а взаимосвязанность и сопряженность явлений».

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Барышева Т.А. Эмпатия и восприятие музыки. ЛГПИ (1989г).
2. Бечак Б.А. Воспитание искусством.- М.: Просвещение (1981г).
3. Кулаковский Л.О. Восприятие музыки // Советская музыка. (1956г).
4. Остроменский В.Д. Восприятие музыки как педагогическая проблема.- Киев: Музична Украина (1975г).
5. Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки.- М.: Музыка (1988г).

#### UDK 82-1

#### BUXORODA BOLALAR FOLKLOR QO'SHIQLARINI IJRO ETISH USLUBLARI

**Rajabov To'xtasin Ibodovich**  
**Raximov Ravshan Naimovich**

BuxDU. Musiqa ta'limi kafedrası o`qituvchilari  
 Buxoro, O`zbekiston

*Annotatsiya: Maqolada umumiy o`rta ta`lim maktablarida o`tiladigan musiqa darslari, xalq qo`shiqlari ularni ijro uslublaridan foydalanish va bu qo`shiqlar orqali bolalarni ona vatani uning qo`shiqlariga bo`lgan mexrini ortirish.*

*Kalit so`zlar: kuy, qo`shiq, ijro xalq ijodi, bolalar fol`klori ijrosi, maxaliy uslub, ta`lim tarbiy, taxlil.*

Milliy g`oya va mafkura o`z mazmunida ma`naviy va madaniy me`rosimiz, milliy qadriyatlarimizni mujassam etadi. Madaniy va ma`naviy meros avlod-ajdodlarimiz tomonidan yaratilib bizgacha yetib kelgan bebaho xazinadir. Unda yosh avlod tarbiyasida foydalanish, shu orqali ularni ona vatanga, xalqimiz tarixi, tili, madaniyati, urf-odat va an`analariga muhabasbat ruhida tarbiyalash tizimi oldidagi o`z dolzarbligini yo`qotmaydigan vazifalardandir. O`zbekiston Respublikasi Prezidenti SHavkat Mirziyoevning „Bizning havas kilsa arziydigan buyuk tariximiz bor. Va havas qilsa arziydigan ulug`ajdodlarimiz bor. Havas qilsa arziydigan beqiyoz boyliklarimiz bor. Va men ishonaman, nasib etsa, havas qilsa arziydigan buyuk kelajagimiz, buyuk adabiyotimiz va san`atimiz ham albatta bo`ladi.



Hozirgi biz yashayotgan davr tezkor ilmiy-texnika inqilobi asri, xalq ijodida ham o'z aksini topmoqda. O'zbek xalq musiqa ijodi ham folklorning boshqa turlari singari badiiy va g'oyaviy, mazmunan sodda, ixcham va mukammal juda ko'p tarixiy faktlarga ega bo'lgan san'at turidir, chunki xalq musiqa ijodi professional musiqaning asosidir. O'zbek xalq musiqa merosi xazinasida kattalar bilan kichik yoshdagi bolalar ma'naviy dunyosini o'zida uyg'unlashtirgan bollalar folklor musiqa asarlari, bolalar qo'shiqlari ham muhim o'rin tutadi. Bunday qo'shiqlar o'zida bolalar hayoti, ruhiyati, bolalarga xos turli o'yinlar, aytishuvlar, hayvonot va o'simliklar tabiat hodisalari bilan bog'liq holatlarni o'ziga xos ifoda etishi bilan ajralib turadi. Bolalar qo'shiqlari ham xalq musiqasining ommaviy turlari singari badiiy va g'oyaviy mazmunga ega bo'lib, matni sodda, nihoyatda ixcham, o'yin-raqs bop xarakterga egaligi bilan o'ziga xoslik kasb etadi.

Umumta'lim maktablarining boshlang'ich sinflarida bolalar tafakkuriga xos, ko'proq o'yin bilan bog'liq Buxoro bolalar folklor qo'shiqlarini, kuy va yengil aytimlarni o'rgatish musiqa ta'limining milliy asosini shakllantirishda muhim rol o'ynaydi. Demak, musiqa darslarida xalqimizning milliy musiqa merosi tarkibidagi Buxoro bolalar folklor qo'shiqlaridan maqsadga muvofiq holda foydalanish, ularni ijro etish uslublarini e'tiborga olgan holda tadbir etish har bir musiqa o'qituvchisidan o'ziga xos pedagogik yondoshuv, bilim va mahoratni talab qiladi.

Biz bilamizki, O'zbekiston Respublikasi beshta maxalliy uslublarga bo'lingan bo'lib bular: Buxoro-Samarqand, Qashqadaryo-Surxondaryo, Farg'ona-Toshkent, Xorazm va Qoraqalpoq uslublaridir. Bu vohalar urf odatlari, an'analari, to'y marosimlari, qo'shiqlari va ijro uslublari bilan bir - biridan farq qiladi.

Bunga misol Buxoro bolalar folklor qo'shiqlari o'zining o'ynoqi va sho'xchan xazil lapar aytishuvlari, raqslar, jumboqlar, chistonlar (nima u?) bilan boshqa vohalardan farq qilib, asosan ikki tilda ijro etiladi (ham o'zbek ham tojik).

Buxoro bolalar folklor qo'shiqlariga misol:

Qo'shiq "Bobojon"

Qo'shiq "axu-axu"

Xalq o'yini "Zanjira boftem"

Xazil qo'shiq "Chi guym shudas"

Qo'shiq "Buzg'ola"

Xalq o'yini "Sandurchayi quticha"

Qo'shiq "Voy poyam"

Qo'shiq lapar "Solnav Muborak"

Qo'shiq aytishuv "Dupar gazit"

Qo'shiq sanama "Uchturbachamon".

---

### "Bobajon" qo'shig'i

Bolalar uzoqdan boboni ko'rib qoladilar. Unga yaqinlashadilar, salom beradilar va undan ertak aytib berishni iltimos qiladilar. Bobo ko'nmaydi, zo'rg'a uni ertak aytib berishga ko'ndiradilar.

N-t:

Bobo bobo peshtar bet,

Damo yaktet ushug gued

Bobo-bobo bobochaye

Falak-falak zomichae.

Nukra-nukra namakdone

Tillo -tillo suzandone.

N-t:

Bobo bobo peshtar bet,



Damo yaktet ushug gued  
 Kashvak- kashvaki surxane  
 Da poyga – poyga moname  
 Salli-Sali simobine  
 Da buxcha-buxcha moname.  
 N-t:

Bobo bobo peshtar bet,  
 Damo yaktet ushug gued  
 Hamma ‘‘ Bobojon ertak aytib bering’’.

Shu tariqa o‘yin va qo‘shiqalar ijro etilib, bir-biriga ulanib ketadi.

Maktab boshlang‘ich sinf o‘quvchilarini xalq musiqasi va shu o‘rinda Buxoro bolalar folklor namunalari bilan zarur ehtiyojni qondiradigan darajada tanishtirib borish eng birinchi navbatda musiqa o‘qituvchilaridan o‘z kasbiga fidoiyligini, xalq musiqa ijodiyotiga chuqur muhabbat va yuqori darajadagi kasbiy mahoratni talab qiladi. Dars jarayoniga Buxoro bolalar folklor qo‘shiqlarini samarali tadbiiq etish o‘z o‘rnida bir qator vazifalarni ijobiy hal etishni taqazo etishni ham ta’kidlash o‘rinlidir.

Xullas, Buxoro bolalar folklor qo‘shiqlari orqali o‘quvchi-yoshlarni musiqiy madaniyatini, ma’naviy va badiiy estetik tarbiyalashning pedagogik va metodik tizimini yaratish, bugungi kungacha to‘plangan mavjud tajribalarni o‘rganish, turli viloyatlarda faoliyat yuritayotgan folklor-etnografik ansambillar faoliyatini o‘rganish, ular repertuaridagi Buxoro bolalar folkloriga tegishli namunalarni to‘plash, umumlashtirish va ta’lim jarayoniga tadbiiq etish orqali musiqiy ta’limning milliy asoslarini mustahkamlashga erishish mumkin.

#### ADABIYOTLAR

- 1.Sh.M.Mirziyoyevning maruzasidan ‘‘O‘zbekiston adabiyoti va san’ati’’ gazetasining 2017 yil 4 avgustda32 (4431)-sonida chop etilgan.
- 2Safarov O. O‘zbek bolalar folklori.T:‘‘O‘qituvchi’’ 1985yil.
- 3.D.Rajabov va T.Rajabov ‘‘Xalq qo‘shig‘i va musiqa ijrochiligi’’ Toshkent ‘‘Navro‘z’’ nashriyoti 2018 yil.
- 4.T.Rajabov ‘‘Xalq qo‘shiqlarining bolalar tarbiyasidagi o‘rni’’.
- 5.Муғаллим ҳем узликсиз билимлендириў, илимий-методик журнал №6.Некус-2019



## Jizir - jizir jaz mexurem

She'ri xalqi  
 Surudi Mashraf Qodirov

Andante ♩=100

Po - da, po - da go`s-fand o-mad, Ji - zir, ji - zir jaz me-xu-rem. Cho`pon bo-bo  
 go`s-fand kush-tan. Ji - zir, ji - zir jaz me - xu-rem. Yak - ta go`s-fand sat - ta sha-vad,  
 Ji - zir, ji - zir jaz me - xu-rem. Sat - ta go`s-fand ha-zor sha-vad, Ji - zir, ji - zir  
 jaz me - xu-rem. Ji - zir, ji - zir jaz me - xu-rem. Ji - zir, ji - zir jaz me - xu-rem.  
 Tugatish uchun.  
 Ji - zir, ji - zir, ji - zir, ji - zir, jaz me-xu-rem, jaz me-xu-rem. Jaz me-xu-rem,

Poda - poda go`sfand omad,  
 Jizir - jizir jaz mexurem.  
 Cho`pon bobo go`sfand kushand,  
 Jizir - jizir jaz mexurem.  
 Yakta go`sfand satta shavad,  
 Jizir - jizir jaz mexurem.  
 Satta go`sfand hazor shavad,  
 Jizir - jizir jaz mexurem. (3 marta)  
 Hazor go`sfand poda shavad,  
 Jizir - jizir jaz mexurem.  
 Nonu - gandum bisyor boshad,  
 Jizir - jizir jaz mexurem.

Mahalloho obod shavad,  
 Jizir - jizir jaz mexurem.  
 Xalqomo badavlat shavad,  
 Jizir - jizir jaz mexurem. (3 marta)  
 To`yu - tamoshoho shavad,  
 Jizir - jizir jaz mexurem.  
 Tinju - salomati shavad,  
 Jizir - jizir jaz mexurem.  
 Hamma da murodash rasad,  
 Jizir - jizir jaz mexurem.  
 Cho`pon bobom sog` boshan,  
 Jizir - jizir jaz mexurem. (3 marta)



**СОДЕРЖАНИЕ**  
**CONTENT**

<b>Исмаилов Камолитдин Саидахмадович</b> (Тошкент, Ўзбекистон).....	3
<b>Абдуллаева Иноятхон Бунёд қизи</b> (Тошкент, Ўзбекистон).....	6
<b>Кадыров Бехзод Баходирович</b> (Ташкент, Ўзбекистон).....	10
<b>Исмаилова Сайёра Тургунджановна</b> .....	13
<b>Жумаев Жасур Алимбоевич</b> (Тошкент, Ўзбекистон).....	17
<b>Дадамухамедов Бобир Фасихитдинович</b> (Ташкент, Ўзбекистон).....	20
<b>Сарсембаева Динара Ержановна</b> (г.Нур-Султан, Қазақстан).....	23
<b>Қазтуғанова Айнұр Жасағанбергенқызы</b> (Алматы, Қазақстан).....	28
<b>Омарова Аклима Каирденовна</b> (Алматы, Қазақстан).....	32
<b>Жаманбалинов Ернат Ерболатұлы</b> (Қазақстан).....	37
<b>Султанова Асем Едиловна</b> (Алматы, Қазақстан).....	41
<b>Касимова Зульфия Маликовна</b> (Алматы, Қазақстан).....	45
<b>Илхомжонова Динора</b> (Ташкент, Ўзбекистон).....	48



Научное издание

**МАТЕРИАЛЫ**  
Международного научно-методического  
журнала  
**«GLOBAL SCIENCE AND INNOVATIONS 2020:  
CENTRAL ASIA»**

Сборник научных статей  
Ответственный редактор – Х.Б. Маслов  
Технический редактор – Е. Ешим, Е. Абиев

Подписано в печать 01.09.2020.  
Формат 190x270. Бумага офсетная. Печать СР  
Усл. печ. л. 25 п.л. Тираж 10 экз.