

направлены почти все религиозные и духовные практики (даосизм, буддизм, суфизм, йога и др). Человека, достигающего актуальной свободы, в различных традициях называют по-разному: в христианстве – святым; в буддизме – архат; в исламе - Инсан аль-Камил (совершенный человек) и т.д.

Таким образом, дополняя приведенную в самом начале цитату Шелера, можно сказать, что человек изначально (принципиально) свободен на уровне неопределенных возможностей (это та свобода, о которой говорят экзистенциалисты), и далее человек может воплотить (актуализировать) эту свободу в реальной практике на уровне качественной определенности (это свобода, о которой говорили Спиноза и классики немецкой философии).

Подводя итог, следует отметить двуплановость человеческой свободы, ее онтофанию. «ὄντος» с греческого переводится как сущность, «φάνια» – как явление. Именно в человеке сущность свободы априори наличествуя может достичь полноты своей явленности, из чистой потенции становясь реальной действительностью.

Литература:

1. Шелер М. Философское мировоззрение. - М., 1994. – 490 с.
2. Спиноза Б. Этика. - СПб., 1993. - 248 с.
3. Гегель Г.В.Ф. Феноменология Духа. - М., 2014. - 494 с.
4. Бердяев Н. А. О назначении человека. - М., 2010. - 478 с.
5. Шеллинг В.Ф.Й. Философия откровения. Т.2. - М., 2000. – 699 с.
6. Гегель Г.В.Ф. Соч. Т.1. - М., 1929. – 445 с.
7. Шелер М. Положение человека в Космосе // Проблема человека в западной философии. - М., 1988. - С. 31-95.
8. Сартр Ж.П. Экзистенциализм – это гуманизм // Сумерки богов. - М., 1990. - С. 319-345.
9. Ibid.
10. Юнг К.Г. Архетип и Символ. - М., 1991. - 391 с.
11. Леви-Стросс К. Структурная антропология. - М., 2001. - 512 с.
12. Мердок Д.П. Фундаментальные характеристики культуры // Антология исследований культуры. Т.1. Интерпретация культуры. - СПб., 1997. - С. 49-57.
13. Кэмпбелл Д. Тысячеликий герой. - М., 1997. - 384 с.

Шеримбетова З.С., академик Е.А. Бөкетов атындағы Қарағанды мемлекеттік университеті, тарих факультеті, МИО-21 тобының магистранты
(*Ғылыми жетекші – т.ғ.к., доцент Амрина М.С.*)

ҚАЗАҚ КИНОСЫНЫҢ ДАМУ СПИЦИФИКАСЫ (1990-2000 Ж.Ж.)

Кеңес үкіметі дәуірінің кезеңі өтіп, жаңа қоғам орнаған тұста кино өнерісәласында да жаңа нарықпен қосарлана келген көп жаңалықтың бірі - жеке шығармашылық кинобірлестіктердің құрыла бастауы. Бұл - ұлттық кино өндірісіміздің сапасы мен сандық деңгейіне тікелей әсер етті. 1990 жылдар тұсын ұлттық киномыздың әлемдік деңгейге көтерілген аса бір нәтижелі кезеңі ретінде жоғары бағалауға болады. Бұл жылдары «Жаңа толқын» режиссерларының фильмдерінің көпшілігі әлемдік деңгейдегі дәрежелі халықаралық кинофорумдар мен фестивальдарға қатыса бастады. Токио, Сан-Франциско, Турин, Стамбул, Париж, Бонн, София, Пекин, Вена, Брюссель, Будапешт, Карловы Вары, Москва және тағы басқа да бірқатар қалаларда қазақ киносының күндері өтті. Әлем біздің киномызды таныды. Көріп қана қоймады, аса жоғары бағалап, қазақ киносының өзіндік ерекшеліктерін мойындай бастады. Бельгия, Франция, Австрия, Ұлыбритания сияқты зор қуатты киноиндустриясы бар мемлекеттер ендігі жерде жаңа инвестиция тұрғысынан қазақ киносына бет бұрды. 2001 жылы Нант қаласында (Франция) ұйымдастырылған «Үш континент фестивалінде» қазақ киносының фильмдері бойынша арнайы бағдарлама өтті [1, 95].

Қазақ киносының даму тарихында өндірістік нәтиже (сандық көрсеткіш тұрғысында) және киношығармалардың мазмұндық тереңдігі (сапалық көрсеткіші) жағынан да алып қарар болсақ, өрлеу жылдары мен тоқырау кезеңдері үнемі алмасып отырғаны белгілі. Бұл сипат қазақ киносының аталып отырған қазіргі жағдайына да тән құбылыс болып отыр.

1990 жылдар тұсында жеке киностудиялардың саны шамамен 30-ға жетті. Бұл киностудиялар мен кинобірлестіктердің экономикалық мүмкіндіктері әзірге тек шағын

бюджеттік авторлық фильмдер өндірісі төңірегінде ғана еді, сол себептен де осы жылдары экранға көптеп шығып жатқан фильмдердің біразы аз да болса мемлекет тарапынан да қосымша қаржыландырылып отырды. Мемлекеттік қаражат және жеке киностудиялар бірлестігі нәтижесінде 1990 жылы 14 көркем туынды экранға шықты (12 фильм жеке киностудиялар үлесінде, ал екі фильм мемлекет тарапынан қаржыландырылды). 1991 жыл көлемінде экранға 18 көркемсуретті фильм шыққан болса, оның тең жартысы жеке киностудиялардың үлесінде. Бұдан былайғы жылдарда да жеке киностудиялар өндірісі мемлекеттік қаржыландырулармен тепе-теңдікте болды, тіпті кей тұстарда басымырақ болды деуге дәлел бар: 1992 жылғы 12 толықметражды көркемсуретті фильмдердің ішінде 10 фильм, ал 1993 жылы экранға шыққан 15 көркемсуретті фильмнің ішінде 13 фильм жеке киностудиялардың үлесінде. Қоғамдағы экономикалық қатынастардың өзгеруі Қазақстан кино өндірісіне тоқырау кезеңін әкелді [2, 152].

1991-1997 жж. тәуелсіздіктің алғашқы жылдары отандық кинематография үшін маңызды жылдар болды. Бұл ең алдымен посткеңестік комплекстер мен постотарлық синдромдарды құрту кезеңі болды.

Бұл кезеңнің картиналарында кеңестік биліктің орнауы туралы шындық айтылған. Көп жылдар бойы ресми кеңестік идеология айтылмаған, ұжымдастыру кезеңіндегі, Ұлы Отан соғысы, сталиндік репрессия жылдарындағы барлық фактілер осы кезеңнің ең жақсы деген тақырыптарында көрініс тапқан. «Суржекей - ангел смерти», «Жизнеописание юного аккордеониста», «Людоед» фильмдерінде Орталық Азия аймағы халықтарының кеңестік замандағы қайғылы жағдайлары бірінші рет көрсетілген [3, 41].

Тарихи әділеттілікті де қайта қалпына келтіруге ерекше көңіл бөлінді. Кеңестік кинематографиялық тарихнаманың жетпісжылдығынан кейін Қазақстанның кинематографистеріне өздерінің елдері мен аймақтарының тарихындағы маңызды деген тарихи тұлғалары туралы айтуға мүмкіндік туды, сонымен қатар тарихтың өзгерісті кезеңдері туралы айтуға үлкен мүмкіндік туындады. Мұндай міндетті «Гибель Отрара», «Батыр Баян», «Юные годы Абая», «Қозы Көрпеш пен Баян Сұлу», «Юность Жамбыла» және т.б. фильмдерін құрастырушылар алға қойған еді.

Бұл жылдары ұлттық сәйкестілікті іздестіру белсенді түрде жүрді, сондықтан қашу, шексіз жол, Жерұйықты іздеу сарындары көптеп кездесті («Путешествие в никуда», «Айналайын»). Туған үйді сезіну әлі де әлсіз, сондықтан картинаның аты да – «Где твой дом, улитка?», «Квартирант», «Шанхай». Отбасының қалыптасу процесі көрсетілген бірде-бір картина жоқ. Керісінше, әлі де отбасыны бұзу тақырыбы кездеседі. Әсіресе «Голубиный звонарь», «Разлучница», «Сон во сне» фильмдерінде [2, 152].

Картиналар өз заманының рухы мен көңіл-күйін көрсетеді. Жалпы алғанда, әр кезеңдегі фильмдерде Қазақстанның 1990-жылдар басындағы тәуелсіздік алуы, 1997-1998жж. шешілмеген әлеуметтік және экономикалық мәселелерден туындаған күйзеліске дейін байқалады. Бұл күйзеліс максималды деңгейде Дарежан Өмірбаевтың «Киллер» фильмінде көрініс тапқан, ол 1998 жылы Канн кинофестивалында «Особый взгляд» бағдарламасының бас жүлдесін жеңіп алған [4, 72].

90-жылдардың екінші жартысынан бастап басқа бағыт басталады – әрбір режиссер мәдени өз тағдырын шешудің жеке өзіндік бағдарын қармалап табуға тырысады. 1998 жылдан бастап қазақстандық кинематографияда, киноларда жағымды құндылықтарды орнатуға деген айқын бұрылыс байқалады, жалпы қоғамдағы жағдайдың тұрақтануы және отбасының қалыптасуы көріністері фильмдерде орын ала бастайды. Сірә, бұл неге дәл 1998 жылы біздің еліміздің жаңаша тарихындағы өзгерісті кезеңі болғанын түсіндіруге экономистер мен социологтардың алдындағы міндет. Бірақ, кинематографияда бұл Орталық Азия аймағындағы барлық бес елде бір уақытта тегіс орын алды. Бұған куә – заманауи шындықтың оң бағасын теріске өзгертетін белгілі картиналардың пайда болуы. Қазақстанда бұл фильмдер Серік Апрымовтың «Ақсуат» фильмі, Қырғызстанда - Актан Абдыкалыковтың «Бешкемпир» фильмі, Тәжікстанда - Джамшет Усмоновтың «Повет пчелы», Өзбекстанда - Юсуп Разыковтың «Оратор» фильмі. Тек Түркіменстанның киносы ғана мұнда қосылмайды, бұл елде Керим Аннановтың «Роваят» картинасы жарыққа шығады [5, 73], бұл жерде керісінше қоғамның басты ұясы ретінде отбасының құлауы көрсетілген.

Жаңаша заманның фильмдерінде айтарлықтай өзгерістер туындалды:

1. Үй мен отбасының жағымды бейнелері қалыптаса бастады. Бір қызығы, барлық негізгі оқиға қаладан дәстүрлі кеңестік – ауыл мен қыстаққа ауысқан. Ғасырлар бойғы халықтың ғұрыптық өмірі мен салт-дәстүріне сүйене отырып, режиссерлар дәстүрлі мәдениеттің ерекше әлемін қайта жаңғырта бастады. Фильмдерде бірнеше ұрпақтардан тұратын – әжелер мен аталар, немерелер мен шөберелер бар үйлесімді отбасылар пайда бола бастады. [6, 68].

2. Алайда, толық үйлесімділікке жетуге әлі алыс. Кинематографиядағы көрініс тапқан қоғам өмірінің айқын индикаторы – бақытсыз балалардың бейнелері. Фильмдерде біз тағдыры ауыр балаларды көреміз, әсіресе, қазақ киносында. С.Апрымовтың «Три брата», Р.Кимнің «Подсолнухи», А.Каракуловтың «Жылама!» фильмдерінде балалар қаза болады, бұл режиссерлердің халықтың болашағы жоқтығы ойларын көрсетеді [6, 68]. Әкесіз, анасыз толық емес отбасыда өмір сүріп жатқан балалар бейнеленген картиналар әлі де көп. Әсіресе, бұл қарастырылып отырған кезеңдегі өзбек және тәжік киноларында қатты байқалады. Тастандылар мен асырап алынғандар сарыны күштірек. «Шиза», «Охотник» фильмдерінің кейіпкерлері осындай. Бұның бәрі, болашақтың бұлыңғырлығын және болашақты құруға деген ұмтылыстың жоқтығын көрсетеді.

3. Егер 1991-1998 жылдар аралығында қазақстандық, Орталық Азиялық кинематографтан ана бейнесі толық жоғалып кетсе, 1998 жылы өзгерістер кезеңі туады. Экрандарда біздің ділімізде маңызды Отан нышаны ретінде ана бейнесі қайта шыға бастайды. Қазақстанда бұл картина Болат Шәріптің «Заманай», Қырғызстанда - Актан Абдыкалыковтың «Бешкемпир» мен Марат Сарулудың «Мандала», Түркіменстанда - Халмамед К. Жабаевтың «Тоба» картинасы, Өзбекстанда - Юсуп Разыковтың «Танец мужчин», Тәжікстанда Джамшет Усмоновтың «Ангел на правом плече» картиналары [7, 26].

4. 1998 жылдан басталған қазақстандық кинематографиядағы ең маңызды өзгеріс – әке бейнесінің өзгеруі. Ол да біртіндеп жүзеге асырылады: өгей әкенің жоқтығы, кейін әлсіз әке пайда болады, ақырында, күшті әке. Тәуелсіздік заманындағы картиналарда ескі кеңестік жүйенің өзі ретінде әке әлсіз, сыртқы әсерге қарсы тұра алмайтын, алқаш немесе өгей әке етіп көрсетіледі. Дегенмен, жасөспірім ұлдар өте күшті, және бұл – жаңа мемлекеттіліктің құрылуының көрсеткіші. Бұл жағынан алғанда С.Апрымовтың «Охотник» фильміндегі әкенің бейнесі тұжырымдамалық түрде маңызды. Күшті, бір жағынан атақты, тіпті мифтік әкенің бейнеленуі ұлттың ұлттық сана сезімінің қалыптасуындағы сандық нүктесі деп санауға болады. Бір қызығы, күшті әкенің бейнесі 2004 жылдан кейін ғана шыға бастады, және де қазақ, өзбек фильмдерінде басымырақ болды [8, 48]. 1998-2007 жж. Орталық Азия киносының жаңаша тарихы үшін ең қызықты және ұлттық сана сезімді құрудағы жемісті кезең болды. Алдағы кезеңдер посткеңестік комплекстер мен посттоталитарлық синдромдарды құрту, кең кинокеңістікті меңгеру, өтпелі кезеңді сынаумен сипатталды деп айтуға болады.

Қазақстан кинематографиясын Орталық Азия аймағының басқа елдерімен салыстырар болсақ, бұл елдер бойынша мәліметтерді Г.Абикееваның «Национальное строительство в Казахстане и других странах Центральной Азии, и как этот процесс отражается в кинематографе» еңбегінен көруімізге болады.

Қырғыз киносында соңғы жылдары ұлттың бейнесі шегі кеңейтілген отбасы ретінде қалыптасуда. «Бешкемпир», «Бекет», «Саратан» фильмдеріндегі қоғам моделі осындай. Мұндай модельдің саналы және санасыз құрастырылуының әбден қисыны бар: Қырғызстан – халық аз тұратын, кішкентай территориясы бар ел. Бірақ, мұндай амал ұлттық сәйкестіліктің нығаюы мен қалыптасуына күшті серпін береді: бір тіл, бір салт-дәстүр, бір мәдени кейіпкерлер, бір дүниетаным. Мұнымен қоса, фильмдерде өзіне және өз халқына деген көзқарасқа келгенде белгілі бір халықтық әзіл мен мысқыл байқалады, бұл мүмкін болатын шектен тыс ынтаны алып тастайды [5, 112].

Қырғызстанда тәуелсіздік жылдары оннан астам толықметражды фильмдер жасалды. Осы картиналардың әрбірі ұлттық қырғыз мәдениетіне айтарлықтай үлес қосып, елдің шетелдерде таныстырылуында маңызды рөл атқарады. Осы жерде кинематографиялық қоғаммен мойындалған кино саласы дамуының бірінші стратегиясы – «Программа 10+» пайда болды [5, 112].

Қырғыз кинематографистері мемлекеттік бюджеттен кино саласын қаржыландырудың жоқтығына қарамастан, кинематографты сақтап қана қоймай, кино әлемінде азиаттық кинематографияның жаңа имиджін құрастырды. Кинематографистердің киноларда жағымды бейнелерді жасауда ғана емес, жалпы кино саласы құрылымының жасалуындағы белсенді қызметтері алдағы уақытта өзінің оң жемісін береді деп ойлаймыз. Қырғызстанның кинематографы посткеңестік кеңістік шеңберіндегі жарқын құбылыс болып қана қоймай, Европа мен Азияның арт-хаустық кинематографындағы жарқын құбылысқа айналады.

Тәжік киносы тәуелсіз мемлекет тарихындағы қиын жылдарда – Азаматтық соғыс жылдарында аяғына нық тұра алды. Шындығында, ол эмиграция жағдайында аман қалды. Көптеген кинематографистер елден кетіп қалды, осының арқасында, олардың кейбірі шетелдік продюсерлердің қаржыларына фильмдер түсіре алды, оның ішінде халықаралық кинофестивальдарда жетістікке жеткендері де бар.

Негізінен екі режиссер - Бахтияр Худойназаров пен Джамшет Усмонов – тәуелсіздік жылдарында тәжік киносының имиджін қалыптастырды.

Бахтияр Худойназаровтың фильмдерінен «Братан» картинасындағы индивид портретінен, «Кош ба кош» лентасындағы жас отбасының қалыптасуынан, «Лунный папа» картинасындағы ұлт пен халықтың ойынан нақты қозғалысты көреміз. Бірінші картинада замандардың құлауы көрсетілген – «қайта құру» кезеңі, екіншісінде – Тәжікстандағы азамат соғысы, ал үшіншісінде – сандырақ пен бейберекетсіздікке толы соғыстан кейінгі кезең [5, 137].

Өтпелі кезеңнің көрінісі болып табылатын Б.Худойназаров пен Д.Усмоновтың фильмдерінде қашу мен тәжік қоғамы өмірінің жетілмеуі сарындары басым келеді. Мұндай көңіл-күй тек елдің ішінде түсірілген жас режиссерлардың фильмдері пайда болған соң ғана кинематографта өзгерді. Мұндай өзгерістер соңғы 2-3 жылда «Статуя любви», «Овора», «Махди» фильмдері шыққаннан соң байқалды, бірақ олар кәсіптік және шеберлік жағынан елден тыс жерде өзінің әріптестері түсірген фильмдерден төмен, оларда ұлттың қайта өркендеуіне деген сенім мен үміт көбірек көрінеді. Бұл картиналардағы басты кейіпкерлер – балалар.

Сонымен бірге Қырғызстанда да, Тәжікстанда да жастардың жоғары белсенділігі байқалады, бірақ жастар мен кинематографистердің аға буын өкілдерімен күшті байланыс жоқ. 2005 жылы Тәжікстан үкіметімен ұлттық кинематографияны қолдау туралы Қаулы қабылданғаны үлкен үміт тудырады. Бірақ, жастардың жобаларын қолдайтын С.Хақдодов пен С.Рахимов жетекшілігіндегі ООО «Киносервис» сияқты ұйымдардың, жеке меншік киностудиялардың, ынталы киномектептер мен бірлестіктердің дамуы маңызды [5, 138].

Егер үкіметтің қаулысынан кейін «Тәжікфильм» киностудиясының материалды-техникалық базасының әрі қарай дамуы жүргізілсе, онда 5-7 жылдан кейін Тәжікстанда тәжік киносының үлкен серпілісін күтуге болады, себебі, елдің жас кинематографистерінің жеткілікті жоғары шығармашылық мүмкіндіктері бар.

Өзбек кинематографиясының даму моделі Орталық Азия елдерінен өзгеше. Бұл жерде кино саласында күшті мемлекеттік саясат жұмыс жасайды, кино саласының техникалық дамуына үлкен қаражаттар бөлінеді, жыл сайын 10-12 толықметражды фильмдер шығарылады. Қазақстандық моделге қарағанда кинопрокат кино өндірісімен тығыз байланыста, сондықтан өзбек фильмдері ешқандай қиындықсыз кинотеатрларда прокатқа шығарылады және көрермендер отандық фильмдерге қызығушылықпен барады. Елдің демографиялық өсім көрсеткіші жоғары, халық санының көптігі, мемлекеттік тілді дамыту облысындағы саясат ұлттық кинематографтың дамуына жақсы жағдай жасайды. 2004 жылы наурызда ӨР Президентінің «Кинематография саласында басқаруды жетілдіру туралы» кезекті Бұйрығы шықты, бұл шығарылатын картиналардың санын өсіруге септігін тигізді [5, 204]. Фильмдердің саны өсуде және ол ішкі нарықта ынтамен қабылдануда, дегенмен, халықаралық фестивальдарда алға ұмтылыс, жетістік байқалмайды. Бұған ең алдымен себеп – басқарушылық қана емес, эстетикалық ескі кинематографиялық жүйенің жігерсіздігі.

Өзбекстанда кинопроцесс ескі кеңес киносы сызбасымен құрылуда деп айтуға болады. Фильмдер көбінесе «Өзбек-фильм» мемлекеттік студиясында түсіріледі, киноөндірісті тақырыптық-жанрлық жоспарлануы және цензура көрінеді. Өзбек фильмдерінде соңғы жылдарда кинематографты шектен тыс идеологиялау тенденциясы анық байқалады. Егер Зулфикар Мусаковтың «Мальчики в небе» диалогиясында бұл тенденция мүлдем байқалмаса – жай ғана заманауи Өзбекстан көрсетіледі, жастар шетелге кетпей өз отандарында тұрғысы келетін патриоттық сезімдері байқалса, ал режиссердың соңғы картинасы «Родинада» идеологиялық асыра сілтеушілік сезіледі [5, 204].

Елдегі жағымды имиджсіз жас мемлекеттің ұлттық құрылысын жасау мүмкін емес. Бұл жағынан келгенде өзбек кинематографистері бұрыннан ешқандай кедергісіз жұмыс жасауда: соңғы жылдардағы фильмдерден Жапония мен Америкада өз кәсіптерін ашқан өзбек кәсіпкерлерін көруге болады, ал екінші бір картинада өзбектер айға қонуда және т.б. Бұл америкалық, голливудтық амал, бізге қазақстандықтарға көршілерімізден үлгі алып, жағымды сюжетті және кейіпкерлі заманауи тақырыптағы фильмдер түсіру қажет сияқты [5, 205].

Жоғарыдағыларды ескере отырып, өзбек киносы прокаттық саясат арқасында кинематография саласында аймақта көшбасшы болуға үлкен мүмкіндіктері бар деп айтуға болады. Олардың фильмдері елде үлкен сұранысқа ие.

Бүгінгі таңда қазақ киносы аймақта көшбасшы. Тәуелсіздіктен кейінгі жылдарда киноны мемлекет қаржыландырды. Қазақстанда «Көшпенділер» атты үлкен жоба жасалынды. Мемлекеттік киностудия «Қазақфильммен» қатар, жеке меншік продюсерлік орталықтар жұмыс жасауда және

онда ауқымды киноөнімдер («Тюльпан», «Рэкетир», «Айнур», «Монгол», «Ближний бой», т.б.) шығарылуда [9, 120].

Алайда соңғы жылдардағы жеке көзқарасы мен шығармашылықта өз орны бар режиссерлердің кинематографтан кету тенденциясы орын алуда. Серик Апрымов Америкаға кетті, Абай Карпыков, Бахыт Килибаев, Александр Баранов Ресей кинематографының беделін арттырып, Мәскеуде жұмыс істеп және сонда өмір сүруде.

Қазақстан киноөндірісі құбылмалы түрде дамып жатыр деп айтуға болады: ойластырылған тақырыптық жоспар жоқ, тарихи және заманауи фильмдер арақатынасы тепе-тең емес, жоспарлы фестивальдік және көрермендік жетістіктер, жанрлық әртүрлілік және т.б. Сондықтан Қазақстан кинематографының ұлттық құрылыс элементі жоқ, тек «Көшпенділер» фильмі Республика имиджі үшін жақсы әсер етті.

Басқа маңызды мәселе – қазақстандық фильмдер көрермендерге жетпейді, себетке немесе есеп үшін түсірілуде. Әрі кетсе, кинофестивальдерге қатысады. Бұл үрдіс киноөндірісті мемлекет қаржыландырады, ал фильмді прокатқа шығару жеке меншік қолда, және бұл үрдістер мемлекеттік деңгейде үйлестірілген. Осылайша, Орталық Азия аймағында қазақ киносы жетекші орынға ие және әлемдік қауымдастықта белгілі қызығушылық тудыруда [10, 254].

Әрине, жақсы немес жаман болжамдар жасауға болады, бірақ бізді позитивті даму жолы күтіп тұр деген ойдамыз. Алайда ол үшін кинематограф бизнес заңымен, мемлекеттік тапсырыс емес, жұмыс жасап, жас, келешегі мықты кинематографистерге көңіл бөлген жөн.

Қорытындылай келе, қазақ киносының құрылу мен даму үрдісі айтарлықтай дәрежеде ресейлік, Орталық Азия мемлекеттері және алыс шетел киноөндірісімен байланысты екендігін ашып көрсеткіміз келеді. Алайда қазақ киносының қалыптасуы мен дамуы барысында шығармашылық кадрлар да өсті: режиссерлер, операторлар, суретшілер, дыбыс операторлары, өндірісті керемет ұйымдастырушылар: директорлар мен көріністі ұйымдастырушылар және т.б.

Сонымен, Қазақстанда және әлемнің басқа да мемлекеттері мойындаған ұлттық өнердің қиын, әрі жаңа түрін жасау, кино маманын және елеулі фильмдерді шығарып, даярлау қазақ кинематографиясы үшін маңызды.

Қолданылған әдебиеттер:

1. Киноискусство советского Казахстана. – Алматы: Өнер, 1994. - 106 б.
2. Киноискусство Казахстана. - Алма-Ата: Өнер, 1992. - 323 б.
3. Кино Казахстана: Киносправочник. – Алматы: Жібек жолы, 2000. - 392 б.
4. Айнагулова К., Алимбаева К. Тенденции развития киноискусства Казахстана. - Алма-Ата: Ғылым, 1990. - 158 б.
5. Абикеева Г. Национальное строительство в Казахстане и других странах Центральной Азии, и как этот процесс отражается в кинематографе. - Алматы: Ғылым, 2006. - 308 б.
6. Ногербек Б. Кино Казахстана: быть или не быть? // Нива. - 2001. - № 3. - 68-79 бб.
7. Ногербек Б. Кино Казахстана. - Алматы: НПЦ, 1998. - 116.
8. Наурызбекова Г. Қазақ киноөндірісінің жаңа толқыны // Өмір. – 2004. - № 4. – 48-50 бб.
9. Ногербек Б.Р. Тернистый путь кинематографии // Нива. – 2005. - № 2. - 120-128 бб.
10. Ногербек Б.Р., Наурызбекова Г. Қ., Мұқышева Н.Р. Қазақ киносының тарихы. – Алматы: ИздатМаркет, 2005. - 288 б.

Шушкова М.А., Карагандинский государственный университет имени академика Е.А.Букетова, факультет философии и психологии, магистрант гр. МК-22
(*Научный руководитель – д.ф.н., профессор Батулин В.С.*)

КУЛЬТУРОСООБРАЗНОСТЬ КАК СООТВЕТСТВУЮЩИЙ ФАКТОР СОВРЕМЕННОГО ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ

В настоящее время процессы глобализации пронизывают практически все сферы жизни современного цивилизационного пространства. В эпоху перемен, активного взаимодействия культур и мировоззренческих идей самой чувствительной и неустойчивой является сфера образования.

Связь образования с культурой была закреплена еще в самых ранних трактовках понятия «культура», которое обозначало освоение человеком природы, а также воспитание и обучение. На первом этапе философского рассмотрения культуры как особого аспекта жизни общества,